Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Felipe Vieira Valentim

A cena em documentos: estudos sobre a poética de Milo Rau

Rio de Janeiro
2021

Felipe Vieira Valentim

A cena em documentos: estudos sobre a poética de Milo Rau

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Ramos Pontes Junior.

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R239 Valentim, Felipe Vieira.
A cena em documentos : estudos sobre a poética de Milo Rau / Felipe Vieira Valentim. – 2021.
336 f. : il.

Orientador: Geraldo Ramos Pontes Junior.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Rau, Mio, 1977- - Teses. 2. Teatro – Aspectos políticos - Teses. 3. Teatro – Aspectos sociais – Teses. 4. Neoliberalismo - Teses. 5. Capitalismo – Teses. I. Pontes Júnior, Geraldo R., 1964 -. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 792

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Tese, desde que citada a fonte.

_____ _____
Assinatura Data

Felipe Vieira Valentim

A cena em documentos: estudos sobre a poética de Milo Rau

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 30 de julho de 2021.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Geraldo Ramos Pontes Junior (Orientador)

Instituto de Letras – UERJ

_____

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira

Instituto de Letras – UERJ

_____

Profª. Dra. Carmem Cinyra Gadelha Pereira

Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Igor de Almeida Silva

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Profª. Dra. Clara de Andrade e Souza

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Para Erika Ferreira (*in memorian*) e Sonia Valentim (*in memorian*), duas vidas interrompidas pela política assassina e desumana assumida pelo governo brasileiro durante a pandemia de COVID-19. Uma expressava seu amor pela vida através das artes; a outra, através de sua paixão pela geografia. As duas acreditaram e investiram muito em mim.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e companheiro de jornada, Geraldo Pontes Jr., que me apresentou o teatro de Milo Rau que foi, certamente, um divisor de águas em minha vida acadêmica e artística. Sou eternamente grato ao trajeto de quase sete anos que construímos durante a pós *stricto sensu*: Geraldo me acolheu, comprou minhas loucuras, freou os meus excessos e favoreceu grandemente a realização deste trabalho com precisas contribuições, sempre com muita leveza e bom humor.

Ao Milo Rau, pela generosidade, pelas conversas via e-mail, pela paciência e pela disponibilidade, apesar de uma tumultuada agenda. Agradeço-o também por colocar à minha disposição sua assistente, Katje de Geest, que me atendia sempre com carinho e prontidão, e com quem também tive trocas que fortaleceram os encaminhamentos teóricos deste trabalho.

Aos professores Victor Hugo (UERJ) e Carmem Gadelha (UFRJ) pela leitura atenciosa do meu trabalho e pelas dicas mais que precisas na banca de qualificação. Os dois redirecionaram meu olhar de modo crítico e cuidadoso para alguns problemas pontuais que o meu trabalho apresentava naquele momento. Além disso, eles encorajaram minhas ousadias e as recomendações sugeridas agregaram muito valor à minha escrita.

À professora Poliana Arantes (UERJ) que me ajudou bastante com a língua alemã neste percurso. Ela permitiu que eu frequentasse suas aulas na graduação da UERJ de modo a intensificar e aprimorar meu contato com a língua para a realização deste trabalho. Poliana me ajudou a construir minha segurança para leitura dos textos em alemão. Principal resultado disso foi o meu desempenho positivo no teste *online-Spracheinstufungstest* (onSet) em 2019, para a conquista da bolsa CAPES-DAAD. Eu não teria conseguido sem a ajuda de Poliana.

À Andrew W. Mellon Foundation, pela bolsa concedida para residência na Mellon School for Theater & Performance Research da Universidade de Harvard, Cambridge, EUA, em 2019. Essa experiência permitiu muitos ganhos para este trabalho, sendo um deles a possibilidade de poder contar com pesquisas na Widener Library da Universidade, onde tive acesso a um riquíssimo material bibliográfico que, de certa forma, está refletido aqui.

À Elizabeth Phillips (diretora executiva), Martin Puchner (diretor executivo) e Sheryl Chen (diretora assistente) pela acolhida, pelos debates, pelas críticas e sugestões promovidos durante minha estadia na Mellon School for Theater & Performance Research da Universidade de Harvard.

À professora Ju Yon Kim (Harvard University) e ao professor Andrew Sofer (Boston College) pelas provocações realizadas em minha pesquisa e em minha escrita, possibilitando a inserção e a ressignificação de conceitos-chaves para o desenvolvimento desta tese.

Ao professor Benjamin Wihstutz, da Johannes-Gutenberg Universität em Maiz, Alemanha. A pandemia impossibilitou nosso encontro presencial, mas, desde o nosso primeiro contato via e-mail para solicitação de orientação, Benjamin foi atencioso e, cuidadosamente discutiu os pontos do projeto que eu apresentara, trazendo contribuições riquíssimas. Nossa troca de e-mails foi muito significativa para mim, pois o professor sempre agregava positivamente valores à minha pesquisa com colocações pertinentes e recomendações valiosas.

Gustav Janoush: “Vivemos em um mundo destruído”

Franz Kafka: “Não vivemos num mundo destruído, vivemos num mundo transtornado. Tudo racha e estala como no equipamento de um veleiro destroçado”

Gustav Janouch. Conversas com Kafka

RESUMO

VALENTIM, Felipe Vieira. *A cena em documentos:* estudos sobre a poética de Milo Rau. 2021. 336 f. Tese. (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Esta tese propõe um estudo sobre a obra de Milo Rau, compreendida entre 2009 e 2020. À frente do International Institute of Political Murder (IIPM), desde 2009, e do Das Niederländische Theater Gent (NTGent), desde 2018, Milo Rau desenvolve trabalhos de intervenção e reflexão política, valendo-se do teatro como um meio de investigar as mazelas políticas e sociais desencadeadas pelo neoliberalismo. Para isso, o artista desenvolve hipóteses, teorias, manifestos, além de realizar trabalhos de campo, procurando entender as urgências humanas a partir de uma perspectiva global. Sua cena é pluriétnica e plurilinguística, concebida a partir de uma estética performativa que nega tanto o documentário quanto a ilusão cênica. Interessa ao artista inserir o teatro político dentro de um contexto multicultural e descolonial, por isso tece críticas ao cinismo do sistema capitalista e da lógica autocentrada da Europa. Propomos, a partir do trabalho de Milo Rau, definições sobre um teatro investigativo, valendo-se de um método comparativo, que privilegia a análise discursiva, entre as obras e os relatos de trabalho do artista, além de entrevistas e revisão bibliográfica em termos teóricos. Os caminhos conclusivos indicam o estabelecimento de um campo dentro dos estudos teatrais e práticas teatrais que fixa o teatro como um projeto político e pedagógico para discutir questões de cidadania global e direitos humanos, mesclando-se arte e ativismo em perspectivas transnacional e transcultural.

Palavras-chave: Milo Rau. Realismo global. Teatro investigativo. International Institute of Political Murder (IIPM). Das Niederländische Theater Gent (NTGent).

ABSTRACT

VALENTIM, Felipe Vieira. *Scene in documents:* studies on Milo Rau's poetics. 2021. 336 f. Tese. (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This thesis proposes a study on Milo Rau's work, between 2009 and 2020. Leading the International Institute of Political Murder (IIPM), since 2009, and Das Niederländische Theater Gent (NTGent), since 2018, Milo Rau has been developing works based on intervention and political reflection, using theater as a means of investigating the political and social ills triggered by neoliberalism. For this, the artist develops hypotheses, theories, manifestos, in addition to realizing fieldworks, seeking to understand human urgencies from a global perspective. His scene is multiethnic and plurilingual, conceived from a performative aesthetic that denies both documentary and scenic illusion. The artist is interested in inserting political theater within a multicultural and decolonial context, and for this reason he criticizes the cynicism of the capitalist system and the self-centered logic of Europe. Based on Milo Rau's work, we propose definitions to the term "investigative theater", using a comparative method, which privileges discursive analysis, between the works and reports of the artist's work, as well as interviews and bibliographical review in theoretical terms. Our conclusion indicates the establishment of a field within theatrical studies and theater practices that sets theater as a political and pedagogical project to discuss issues of global citizenship and human rights, mixing art and activism in transnational and transcultural perspectives.

Keywords: Milo Rau. Global realism. Investigative theater. International Institute of Political Murder (IIPM). Das Niederländische Theater Gent (NTGent).

SUMÁRIO

NOTAS INTRODUTÓRIAS 10
1 **O TEATRO INVESTIGATIVO DE MILO** RAU 22
1.1 **Milo Rau e a proposta de um teatro como ferramenta de pesquisa** 23
1.2 **O "realismo crítico" da modernidade: encontros, continuidades e descontinuidades entre Bertolt Brecht e Milo Rau** 52
1.3 **O valor documental: a cena-documento e o *Manifesto de Gent*** 71
2 **POR UM REALISMO GLOBAL** 106
2.1 **O real híbrido: esboçando caminhos para o estabelecimento de um realismo global** 110
2.2 **A realidade em jogo: o realismo performático e os arranjos estéticos de Milo Rau** 133
2.3 **Entre dois rios: a Micro-história e a Ekphrasis** 159
3 **MILO RAU: A CENA CONTEMPORÂNEA E OS LIMITES DA HISTORIOGRAFIA** 196
3.1 **A cena como testemunha da história** 197
3.2 **Cena e reconciliação histórica** 231
4 **POLÍTICAS DA ESTÉTICA** 241
4.1 **Tragédia e metateatro** 242
4.2 **A linguagem investigativa e as cenas de tribunal** 257
4.3 **Encaminhamentos políticos-investigativos da arte** 278
CONSIDERAÇÕES FINAIS 290
REFERÊNCIAS 296
ANEXO A – *Was ist Unst?* 312
ANEXO B – *Ghent Manifesto* 316
ANEXO C – *Between utopia and dissidence* 321
ANEXO D – Entrevista com Milo Rau (SP/2019) 325

NOTAS INTRODUTÓRIAS

Este trabalho se debruça sobre o que entendo como "teatro investigativo", tomando-se a obra de Milo Rau como objeto de análise. O percurso nos leva a desvendar os desdobramentos do teatro político na contemporaneidade, atravessando e expandindo noções acerca de democracia, cidadania e ativismo artístico. A conjuntura contemporânea globalizada, marcada por muitas mazelas geradas pelo sistema neoliberal, é alvo de críticas político-investigativas propostas pelo artista que busca, através da arte, um modo de problematizar as desigualdades, politizando as diferenças.

Meu primeiro contato com o objeto de pesquisa se deu ainda na fase conclusiva do meu mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, defendido no mesmo Programa de Pós-Graduação ao qual estou vinculado atualmente. À época do mestrado, eu desenvolvia pesquisa sobre dramaturgia contemporânea e autobiografia, tomando, em perspectiva comparada a peça *I am my own wife*, de Doug Wright, sobre a travesti Charlotte von Mahlsdorf, uma figura histórica alemã, e três adaptações de *A dama da noite*, conto de Caio Fernando Abreu, para o teatro. A pesquisa de mestrado, desenvolvida entre 2015 e 2016, indicou as inclinações de alguns dramaturgos da contemporaneidade sobre o "falar de si" dentro dos processos cênicos observados. Ou seja, não apenas as personagens narradas se colocavam como corpos em significância (in-significantes), mas também a escrita dramatúrgica sinalizava uma performance autobiográfica daqueles que as narravam/representavam.

A ideia inicial da pesquisa de doutorado, portanto, seria a de explorar mais os resultados do mestrado dentro dos estudos de uma cena documental, indicando, assim, os desdobramentos e ramificações do gênero documentário na contemporaneidade. Neste primeiro percurso, eu percebi que a figura do artista engajado era pulsante e mais que pertinente ao novo processo sobre o qual eu estava me empenhando. Por isso, como forma de enriquecer o corpus de análise, meu orientador Geraldo Pontes me deu como referência o teatro de Milo Rau, como uma das alternativas. Eu desconhecia o trabalho do artista até então. Buscar novas referências era necessário, já que, durante o processo, nós (eu e o meu orientador) percebíamos que o documentário não conseguia trazer respostas às demandas que encontrávamos.

A partir do meu primeiro contato com Milo Rau, uma série de leituras de textos em inglês, alemão e francês – idiomas com os quais eu precisei ter contato desde o mestrado – foi

realizada. Era preciso, antes de tudo, observar como o artista recomendado poderia trazer contribuições não só para a pesquisa em andamento, mas também para área de estudos de dramaturgia e cena contemporânea.

Depois de uma longa imersão nas leituras, produções e análise de materiais oferecidos, inclusive, pelo próprio artista, eu e o meu orientador achamos pertinente "redefinir" os rumos da tese, privilegiando a obra de Milo Rau como único objeto. Essa escolha também se deu tendo em vista que propor um recorte dentro do universo de criação apresentado pelo artista estava se configurando um desafio demasiadamente complexo, se consideradas as orientações teórico-estéticas dos trabalhos e a relação do próprio artista com a arte política. A pesquisa de Milo Rau é intensa: o artista sempre está engajado em novas produções e reflexões, movimentos que geram novos materiais (além de disponibilizá-los e/ou compartilhá-los), mantendo-se uma linha de diálogo e de desenvolvimento entre suas realizações artísticas. Logo, traçar um recorte dentro de sua obra seria fundamental para mapear as hipóteses de um campo para o "teatro investigativo" e os usos de uma linguagem para tal fim na produção cênica do artista.

A figura do artista engajado, portanto, ganha maior destaque dentro do projeto acadêmico explorado pela minha tese; porém a presença de tal figura se desenha dentro do desenvolvimento das formas e alcances do que precisei delimitar como "teatro investigativo" no contexto da contemporaneidade, seja em produções assinadas por Milo Rau à frente da direção do NTGent, assumido por ele em 2018, na cidade de Gante, em Flandres, na Bélgica, ou seja no International Institute of Political Murder[1] (IIPM), instituição idealizada e dirigida por Milo Rau desde 2007.

Como os teatrólogos, entre outros estudiosos, argumentam amplamente desde o início do século XX, o teatro pode ser entendido como um meio de propor críticas e esse fenômeno também nos dá oportunidades de discutir questões fundamentais e pertinentes aos próprios eventos cênicos e aos problemas que os cercam. O teatro investigativo, como entendo em minha pesquisa, é um tipo de teatro derivado do jornalismo investigativo (valendo-se de suas ferramentas e estratégias), além de ser um desdobramento do teatro documental. Em relação a esse último, eu posso deixar sublinhado dois pontos: 1. Milo Rau tem fortes discordâncias com o gênero documentário, considerando-o uma "contradição em si mesmo"[2]. 2. Eu preciso

[1] "O IIPM – International Institute of Political Murder foi fundado pelo diretor e autor Milo Rau em 2007 para a criação e utilização internacional de suas produções, ações e filmes de teatro. Está sediado na Suíça e na Alemanha". Informações disponíveis no site do Instituto: http://international-institute.de/en/about-iipm-2.

[2] Expressão verbalizada pelo próprio artista durante uma pequena entrevista que realizei com ele no SESC Vila Mariana (SP), no dia 16 de março de 2019, por ocasião da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo.

insistir nos termos “documentário” e/ou “documental” em alguns pontos da tese, porque o tom ficcional forjado no documentário parte de um fato, um dado real que, relatado para o evento cênico, pode constituir uma maneira de inserir essas duas formas teatrais (teatro investigativo e teatro documentário) além dos limites da historiografia. Para não haver dúvidas: eu não faço distinção entre ficção e documentário na pesquisa. Meu posicionamento[3] na escrita da tese é bastante claro: o documentário é uma das formas da “ficção”. Ademais, em alguns momentos, pode-se encontrar o uso do termo “teatro de pesquisa” como um sinônimo de “teatro investigativo” no decorrer deste trabalho. Realmente, eu não vejo uma distinção entre os dois tipos, por isso, tomei a liberdade de associá-los (ou substituir um por outro) durante a elaboração de meus argumentos.

Já o posicionamento de Milo Rau em relação ao “documentário” se dá a partir do entendimento de que sua ambição não é o realismo, com acessos ao real ou submetido a efeitos de realidade, como, inclusive, já fora proposto pelas estéticas artísticas do século XIX. Segundo ele,

> there’s no realistic access, no realistic theme *per se*. You cannot prepare yourself and that’s also the reason why I always repeat that there’s no documentary theater and also no documentary film. To work realistically quite simply means to bring the real out of the shadow of the document, to drag the so-called actuality into the light of truth, revealing its presence (RAU; BOSSART, 2018, p. 176)[4].

Nesse caso, entender o “realismo”, em sua visão, está além da materialidade dos fatos, está na busca das respostas e nos questionamentos da autoridade do presente, ou seja, trata-se de uma arte que não levanta perguntas, mas respostas:

> Ich bevorzuge deshalb das brechtianische Künstlermodell: Der Schüler fragt, der Lehrer antwortet. Weil: Die Fragen, die Probleme sind ja da. Wir brauchen jetzt Antworten. Man kann sich irren, und ich zum Beispiel irre mich ja die ganze Zeit, aber es geht darum, es zu versuchen”[5] (RAU; WELZER, 2019 [2017], s/p).

---

[3] Entendo isso não como uma oposição entre “real” e “ficção”, mas como uma forma de fortalecer as noções de “ficção” e “real” como discursos para criar espaços para um compromisso social e estético, uma vez que o “real” é um desejo da nossa contemporaneidade. Dessa forma, o tratamento da “ficção” nada mais é do que uma parte do “real” na dramaturgia contemporânea.

[4] Todas as traduções da língua inglesa e da língua alemã, apresentadas neste trabalho, são de minha autoria e responsabilidade. Na minha tradução: não há acesso realista, nem tema realista em si. Você não pode se preparar e essa é também a razão pela qual repito sempre que não há teatro documentário e também nenhum filme documentário. Trabalhar de forma realista significa simplesmente tirar o real da sombra do documento, arrastar a chamada realidade para a luz da verdade, revelando sua presença.

[5]. “Por isso, eu prefiro o modelo de artista brechtiano: o aluno pergunta, o professor responde. Porque: as perguntas existem, os problemas estão existem. Precisamos de respostas agora. Você pode estar errado e, por exemplo, eu estou errado o tempo todo, mas é sobre tentar”.

Tal posicionamento reflete muito mais a exposição de si mesmo a uma situação que não pode ser controlada; ou "[…] more accurately: to manufacture a situation that is uncontrollable"[6] (RAU; BOSSART, 2018, p. 177).

Dessa forma, eu pretendo afirmar um projeto de "teatro investigativo" que esteja relacionado às questões políticas que impulsionam a criação de ficções sobre o enunciador ou o fato narrado. Mesmo que possa haver posicionamentos discordantes, o "documentário" é entendido nesta pesquisa como uma das tentativas bem-sucedidas de manipular ou a realidade ou uma perspectiva sobre o real. Por isso, tal gênero será compreendido ora por uma perspectiva crítica, como um contraponto, ora como uma produção que pode fornecer ferramentas para o outro gênero que tento aqui definir.

Além de considerar as estratégias de um jornalismo investigativo, podemos observar que é necessária outra maneira de interpretar fatos, evidências e dados, como um teatro investigativo pode propor. A presença do testemunho[7] em cena, bastante presente na produção de Rau, é pertinente porque nos ajuda a redefinir (e repensar) o papel do teatro nas sociedades democráticas. Aqui, é importante observar como o testemunho é um elemento que se esgota em si, por isso, a chave política que o relaciona com a cena investigativa é a sua abordagem através das narrativas de memórias, reforçando-se a potência do acontecimento.

Desde 2007, as produções artísticas de Milo Rau têm se concentrado no tratamento multimídia de conflitos históricos e sociopolíticos, retirando o real da sombra do documento. Em termos estéticos, tal movimento representa uma nova forma de arte política que explora a ficcionalidade que perpassa não só os documentos, mas a escrita inventiva da história. É uma espécie de "teatro do real" que se vale dos três níveis de realidade explorados no palco: a realidade do palco e do ator; a realidade dos fatos e do público (lugar do conflito); e a realidade da ficção. Pode-se afirmar que o teatro para Milo Rau confronta os documentos para assumir a representação, a fim de tornar visíveis os sujeitos que correm o risco de serem esquecidos no turbilhão da história (a dos vencedores, no caso). A cena traz possibilidades de encenar a historiografia e a história do tempo presente, pois, para ele, a obra de arte não é o ponto final, mas o início de um processo mais amplo e complexo de mudanças.

---

[6] "[...] com mais precisão: fabricar uma situação incontrolável".

[7] Obviamente, este estudo se debruça também sobre as pesquisas realizadas a respeito das noções de "testemunho" e de "real". Contudo, a intenção é promover uma introdução de um trabalho em andamento, tentando não reduzi-la a simples exposição dos motes teóricos da pesquisa. Há, também, que se considerar os conceitos de Hal Foster, Fredric Jameson, Dominique Maingueneau, Carol Martin, Erika Fischer-Lichte, Frithwin Wagner-Lippok, entre outros.

No dia 16 de março de 2019, eu tive a oportunidade de conversar com o artista, após uma sessão de conversa promovida pelo evento Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITSP), no SESC Vila Mariana – SP. Em uma das perguntas, eu fiz menção ao caso Marielle Franco, formulando a seguinte questão: "Em março de 2018, uma vereadora negra do Rio de Janeiro, defensora dos direitos humanos, foi executada pelas milícias (uma força paramilitar do Rio). Até agora, nada sobre o assassinato dela foi resolvido em termos legais. Que recomendações você daria a um jovem diretor teatral do Rio de Janeiro, por exemplo, para que seu papel como artista tenha o poder de colocar o teatro como um meio de lembrança e reflexão dos fatos que as forças dominantes insistem em esquecer. O Brasil é um país que não enfrenta suas trágicas memórias. Além disso, é o país em que um grande número de defensores dos direitos humanos é politicamente assassinado". A resposta do artista nos ajuda a ilustrar bem sua visão sobre a arte teatral e sobre como ela pode auxiliar o trato de questões bastante pertinentes ao funcionamento da democracia:

> I think the theater or art is a place of justice in the tragic sense: something happens, and you can't change what's happened, but you can change the way of how it is remembered, and you can change how this is taken politically and if there is no justice, it is just like killing, it is just banal – somebody was killed and you don't really know why and you don't know who is behind it. So, I think theater, is first of all this tool of investigation and a tool of justice – that is one thing. Another thing for me interesting, perhaps to let you make peace, is that we have to face the fact: what is 'death', what is 'killing' and what is 'killed', and it is more attractive, in a more basic level, on a second step[8].

A. Chaves conceituais

É preciso chamar atenção aqui para a escrita e organização deste trabalho. Em um primeiro momento, pode-se perceber uma dispersão conceitual em minha organização, uma vez que eu subverto uma das recomendações que caracterizam o gênero "tese", o qual propõe uma divisão específica para a apresentação e articulação de motes teóricos. Seguir essa

[8] Fala transcrita da gravação de uma entrevista com Milo Rau, realizada por mim, no dia 16 de março de 2019, no SESC Vila Mariana em São Paulo. O original da transcrição em inglês, língua predominante em nossa comunicação, é: "Eu acho que o teatro ou a arte é um lugar de justiça no sentido trágico: algo acontece e você não pode mudar o que aconteceu, mas você pode mudar a maneira como isso é lembrado, e você pode mudar como isso é tomado politicamente e se não há justiça, é como matar, é apenas banal – alguém foi morto e você realmente não sabe o porquê e não sabe quem está por trás disso. Acho que o teatro é, antes de tudo, esse instrumento de investigação e um instrumento de justiça – isso é uma coisa. Outra coisa interessante para mim, talvez para deixar que você faça paz, é que temos que enfrentar o fato: o que é "morte", o que é "matar" e o que é "morto", e isso é o mais atraente, de uma maneira mais básica, em um segundo passo".

estrutura, no entanto, poderia comprometer alguns encadeamentos progressivos que eu pretendo propor entre obra e análise. Portanto, optei por organizar os conceitos e a análise de obras por afinidades, remetendo a uma imagem dialogante entre as partes que compõem o todo. Por exemplo, a filosofia do "acontecimento", como pensada por Gilles Deleuze, atravessa todo o trabalho, destacando-se correspondentes presentes nas demais chaves conceituais apresentadas ao longo do texto.

Outra noção implicada neste trabalho é a ideia bakhtiniana de "auditório social", que direciona o nosso entendimento da cena como um discurso determinado pelo contexto social em que acontece. Assim, pode-se compreender o "fazer político-artístico" que toma o discurso em sua forma aberta e histórica, localizando-se nele um conjunto de vozes que permeia a situação comunicativa, fazendo-se com que os vários sentidos, presentes em tal conjunto, possam emergir. Para o desenvolvimento da cena investigativa, como aqui observamos, essa noção é fundamental.

Para descrever e apontar brevemente as chaves conceituais aqui utilizadas, eu destaco três contextos bases que norteiam minha proposta teórica: o primeiro está no nível da cena, em que trabalho diretamente com a noção de "teatro performativo", como Josette Féral e Erika Fischer-Lichte conceituam; o segundo, na própria noção de realismo trazida por Milo Rau em articulação com as ideias de Carol Martin, Hal Foster, Frithwin Wagner-Lippok, Wolfgang Iser, Mark Fischer, Milton Santos e Roland Robertson; o terceiro, na ideia de cena e discurso articulada por Dominique Maingueneau; e, além disso, eu indico no fenômeno cênico a ocorrência de dois vetores: um que diz respeito ao conceito de *ekphrasis* e outro que diz respeito ao fenômeno político que cerca a lógica do acontecimento (próximo contexto a ser apresentado).

No que diz respeito à *ekphrasis*, eu a situo como uma figura de retórica que atende a uma ordem de presença, tal como nos coloca Hans Ulrich Gumbrecht. Assim, para inserir a *ekphrasis* no contexto de análise cênica, eu recorro aos estudos de Mitchell e Heffernan para definir tal modo narrativo. Basicamente, tem-se como definição da *ekphrasis*[9] o ato de representar verbalmente o que está visualmente representado. Contudo, eu expando tal definição nos Capítulos 1 e 2, tendo como base os referidos teóricos supracitados.

As noções apresentadas neste primeiro grupo contextual são exploradas e articuladas nos dois primeiros capítulos, de modo a estreitar o entendimento não só do que é a cena

[9] É interessante observar como o debate acerca do conceito e enriquecido a partir da aplicação na cena teatral contemporânea. A professora Carmen Gadelha observou, na banca de qualificação deste trabalho, realizada em 07/04/2021, como tal noção é dialogante com a concepção de teatro latino, perfazendo a mesma trilha triádica.

investigativa, mas também o que cerca a sua lógica de operação / realização. Com isso, articulam-se as ideias presentes entre o primeiro grupo contextual e o que designamos em seguida como um segundo grupo: o fenômeno político.

Para o segundo grupo, destaco as chaves utilizadas para interpretar os efeitos do "teatro investigativo". Aqui, eu me aproprio da noção de "política do acontecimento", apresentada e definida por Maurizio Lazzarato; faço uso da ideia de "tragédia", como entendida por Terry Eagleton, Raymond Williams, entre outros, interessando a nossa pesquisa não o gênero tragédia em si, mas o elemento trágico manifestado nas narrativas de memória; além disso, eu me respaldo na relação política que envolve as ideias de memória e justiça, como Paul Ricouer analisa; as noções de "vida nua" e "direitos humanos", trabalhadas por Hannah Arendt e Giorgio Agamben, e a chave conceitual *ghostly matters*, de Avery Gordon, que designa a presença de um fim inacabado, como a colonização que não se encerrou com o colonialismo, por exemplo. O segundo grupo contextual está concentrado nos Capítulos 3 e 4, porém há ocorrências em toda a tese de modo a situar com mais exatidão o debate que propomos.

Por fim, um terceiro grupo contextual diz respeito ao elemento "histórico". Aqui, apresentam-se ideias que cercam a estrutura do gênero "teatro investigativo", que tento definir. Nas primeiras páginas do trabalho, eu percorro os conceitos de "documento" e "narrativa", de modo a marcar o que é o gênero, qual é a sua finalidade e a que ele se direciona. A partir de Pierre Bourdieu, as definições de "campo" e "habitus" ajudam a delimitar o campo artístico e, com isso, eu mostro como a disputa política de Milo Rau acontece; a noção de "micro história" me ajuda a sinalizar como o artista contesta e expande a noção de historiografia em cena. Ademais, minhas leituras sobre a História enquanto ciência e potência são encontradas em Walter Benjamin e em Dominick LaCapra, relacionando-a à questão da experiência e o quanto isso ajuda a estruturar o debate político no teatro investigativo. As chaves apresentadas neste último grupo conceitual estão presentes nos capítulos ímpares deste trabalho, marcando os movimentos de apresentação e de consolidação do percurso traçado.

B. Percursos metodológicos

Esta pesquisa tem caráter essencialmente bibliográfico; porém, desde o início de seu desenvolvimento, buscou-se atentar ao que Telma Cristiane Sasso de Lima e Regina Célia

Tamaso Mioto (2007, p. 38) observam no trabalho com esse tipo de pesquisa, que implica um "[...] conjunto ordenado de procedimentos de busca por soluções, atento ao objeto de estudo", não estando apenas limitado à tarefa de definir conceitos a partir somente do trabalho de revisão. Em virtude de o projeto também compreender o registro fílmico das produções, além de minha participação como espectador em alguns espetáculos teatrais do artista, é importante que eu some à análise a minha experiência enquanto espectador.

Diane Taylor (2012), teórica da performance, apresenta em seu livro *O arquivo e o repertório*, um rico embasamento teórico para que eu considere o meu "eu" pesquisador um performer neste processo, de modo que os meus escritos também se afetem pela relação que eu tenho construído com meu objeto de estudo nos anos de realização da pesquisa. Meu trabalho inclui coleta de materiais de arquivo e histórias orais (sobre o processo criativo), o que Taylor (2012) sugere em seu estudo que são os elementos constituintes do repertório. Os arquivos, neste caso, são as dramaturgias publicadas, os registros em vídeos e em fotografias, além dos textos dos programas dos espetáculos e leituras críticas disponibilizadas nos sites do International Institute of Political Murder e do NTGent.

Ao empregar as teorias do teatro performativo, eu pretendo não só demonstrar como o teatro investigativo desafia as formas monolíticas de responder a uma perspectiva multicultural de um evento cênico comprometido com as escolhas políticas e sociais, mas também me desafia me colocar como pesquisador neste percurso. Não à toa, minha participação no seminário "Migration: theory and performance", ministrado pela professora Ju Yon Kim, durante minha breve residência na Mellon School of Theatre and Performance Research, da Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, no ano de 2019, enriqueceu minha experiência como estrangeiro no percurso/processo criativo de elaboração da pesquisa.

O referido seminário teve duração de duas semanas e contou com a presença de muitos pesquisadores que vivem no contexto da migração. Os estudos propostos pelo seminário privilegiavam os pontos de contato entre os fenômenos da migração e da performance, procurando responder como as teorias sobre fronteiras e deslocamentos podem (in)formar nosso envolvimento com as performances nas artes cênicas. Reflexões sobre as diversas figuras de migração, como o exílio, o imigrante e o refugiado, são provocadas, para se discutir noções de "migração forçada", "direitos humanos" e "economias afetivas". Muitos participantes puderam contribuir com suas próprias experiências não só como consumidores, mas também como produtores de processos criativos. Essa experiência transformou grandiosamente minhas leituras e análises (inclusive, com a escrita do capítulo em andamento

naquele período) do projeto *Die Europa Trilogie*[10], de Milo Rau, que discute diretamente tais ideias.

Os parágrafos acima reforçam bastante que minha experiência enquanto artista-pesquisador neste processo deve ser considerada não só no tratamento dos materiais coletados para a pesquisa, mas também no registro escrito deste percurso. Por isso, dentro da descrição metodológica do processo, eu me aproprio de colocações feitas também nos ensaios teóricos "Performance Remains", de Rebecca Schneider (2001), e "Ephemeral as Evidence", de José Esteban Muñoz (1996), que me inspiram a trazer uma nova abordagem para o público, preservada como uma experiência incorporada em nossos arquivos pessoais. Reforço a argumentação de Muñoz, que propõe que nossas experiências incorporadas podem ser evidências acadêmicas, para validar minha experiência de espectador como tal, sobretudo no tratamento da relação texto, processo e cena.

Além disso, consideramos a cena teatral como uma materialidade discursiva. Por essa razão, elementos da análise do discurso serão privilegiados em detrimento de uma simples análise do conteúdo que, além de insuficiente, prega a "neutralidade" do pesquisador. Portanto, a Análise do Discurso, como salientam Décio Rocha e Bruno Deusdará (2005), permite entender a linguagem como uma forma de intervenção, considerando-se que a construção de saberes sobre o real exige o diálogo com outras perspectivas, além de considerar a posição subjetiva do pesquisador, uma vez que "toda produção de linguagem [...] não possui uma motivação outra, constituindo-se, de fato, como produto do encontro entre um eu e um outro, segundo formas de interação situadas historicamente" (ROCHA; DEUSDARÁ, 2005, p. 317).

Sobre os objetivos que norteiam nossas escolhas metodológicas, podemos destacar que a pesquisa de doutorado está concentrada em delimitar um campo para teatro de pesquisa dentro da cena contemporânea; portanto, pretendo: (1) contextualizar e sistematizar a noção de "realismo global" dentro projeto estético-político de Milo Rau; (2) identificar e mapear os usos e estratégias da linguagem investigativa, como recurso metodológico do teatro de pesquisa; (3) definir o campo do teatro de pesquisa em Milo Rau e apresentar propostas e sugestões para seus usos e apropriações.

Para tanto, foi necessário realizar um recorte sobre as obras do artista. Como esta pesquisa mapeia a atuação de Milo Rau, desde o surgimento do IIPM, em 2007, até os dias atuais, seria impossível tratar com maior precisão toda a produção por ele desenvolvida,

[10] Esse projeto é composto pelas peças: *The Civil Wars* (2014), *The Dark Ages* (2015) e *Empire* (2016).

inclusive porque ele é um artista bastante atuante, produzindo de uma a duas obras artísticas por ano (seja peça teatral, obra fílmica ou pesquisa textual). Dito isso, nosso critério para o recorte compreendeu: (a) as produções com temáticas complexas que exigiam variações na abordagem cênica; (b) as produções disponibilizadas pelo próprio Milo Rau com o registro de seus processos cênicos. Para esta pesquisa, foram consideradas oito obras do artista, sendo elas: *Family* (2020); *Orestes in Mosul* (2019); *Compassie. De geschiedenis van het machinegeweer* (2018); *Das Kongo Tribunal* (2015) – projeto em site; *The Congo Tribunal* e produção cinematográfica (lançada em 2017); *Die Europa Trilogie* (2014 a 2016); *Hate Radio* (2011) [registro de reapresentação da peça em 2019 e uma produção documentária a partir da encenação de 2011].

Todos os espetáculos acima listados foram disponibilizados em gravações por Milo Rau. Além desse material, eu adquiri alguns livros com as dramaturgias, livros de reflexão teórica, além de críticas disponibilizadas em portais na internet (todas devidamente citadas no rodapé das páginas). Tive também a oportunidade de assistir a uma versão da peça *Compassie. De geschiedenis van het machinegeweer*, trazida para a MITSP 2019. Outros espetáculos do artista, além dos recortados para a análise deste trabalho, são apenas mencionados em alguns pontos específicos de modo a ilustrar como o arranjo estético de Milo Rau segue uma coerência processual.

A organização desta tese em capítulos distribui essas obras por afinidades metodológicas e temáticas empregadas no trabalho do artista. O Capítulo 1 tem por objetivo discutir o papel do intelectual e as definições de um campo artístico para estabelecermos uma abordagem do teatro de pesquisa. O Capítulo 2 discute um mapeamento da ideia de realismo a partir da "virada etnográfica" observada por Hal Foster para chegarmos à compreensão do "realismo global" em Milo Rau e seus impactos na pesquisa teatral. O Capítulo 3 coloca a historiografia em debate no processo de construção e investigação cênicas. O Capítulo 4 discute a importância da ideia de metateatralidade para a cena contemporânea e as formas do teatro-tribunal promovendo-se paralelos que transitam da arte ao ativismo, culminando na junção dos dois fenômenos.

Embora esta pesquisa esteja relacionada à área teatral, a proposta visa a um alcance mais amplo no campo do comparativismo por suas abordagens teóricas e metodológicas transdisciplinares. A linguagem artística nos tempos contemporâneos é marcada pelo cruzamento estético e multicultural, principalmente quando é possível observar os fenômenos e as trocas específicas que se destacam no fluxo contemporâneo. A própria ideia de contemporaneidade, por exemplo, implica um movimento de transgressão, pois, na

perspectiva de Agamben (2009), ser contemporâneo é perceber o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e, assim, não cessar de interpretá-lo, algo que, mais do que toda a luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Milo Rau pode ser compreendido dentro dessa visão, pois sua relação com a arte enquanto instrumento provocador questiona a autoridade do presente, trazendo para nós um presente que jamais vivemos.

> [...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Meu interesse pelas obras de Milo Rau reside nos recortes que o seu "fazer artístico" opera sobre o tempo, realizando cesuras para pensar a contemporaneidade dentro de um recorte de tempos. O artista introduz e estabelece com a temporalidade uma relação de desomogeneidade (para utilizar as palavras de Agamben), promovendo uma articulação especial entre tempos; e isso se manifesta não só nas especificidades das dramaturgias que ele opera em cena, mas no hibridismo que a sua cena comporta, nos diálogos com que busca estabelecer com os clássicos teatrais, na quebra de fronteiras que os níveis de realidade por ele orquestrados desencadeiam na cena. Trata-se de uma outra dimensão de potencialidade que a ficção promove na narrativa teatral, pois na realidade revelada da sombra do documento existe a contestação das narrativas "oficiais", escritas pelos vencedores.

Ao apresentar um recorte do que é o teatro de Milo Rau, esta pesquisa destaca sua importância dentro do paradigma contemporâneo nas artes cênicas. Estabelecer a ideia de "teatro investigativo" nos ajuda não só a mapear a linguagem estético-política do artista na cena, mas também entender um arranjo ético que atravessa o papel político-democrático do teatro dentro do contexto contemporâneo. Desta forma, a conclusão sinaliza que a linguagem investigativa situa o teatro como uma heterotopia, posta ao confronto e à contestação, produzindo dissensos que fomentam e expandem uma política do acontecimento.

O teatro, portanto, enquanto ferramenta de pesquisa, estabelece leituras críticas sobre os desafios político-sociais que se desenham na fragmentação da experiência humana. A cena investigativa constitui-se como um corpo de evidências, a fim de embaçar os limites documentais para materializar cenas de vidas postas à margem da escrita da História.

Por fim, é fundamental atentar como o trabalho crítico de Milo Rau tem se destacado no contexto internacional como forma de colocar o teatro como campo de pesquisa para

leitura, crítica e análise de conflitos e questões que se desenham no horizonte geopolítico. O artista busca, através da arte, uma forma de denúncia e respostas para os fatos destroçados pela lógica destruidora do progresso no contexto político global, o que, de certa maneira, expõe os fracassos e deficiências do sistema. É um projeto de arte engajada na busca por uma cidadania global e, também, um projeto político-educativo que mistura as ideias de “arte” e “ativismo” para mobilizar as multidões em âmbito global.

1 O TEATRO INVESTIGATIVO DE MILO RAU

Os desafios do campo político e estético, presentes no paradigma contemporâneo, podem, ao mesmo tempo, despertar desconfianças e abrir diferentes possíveis. Nesse contexto, percebe-se cada vez mais próxima a relação existente entre arte e política, ponto que nos motiva também a pensar a própria política como um campo aberto às diversas experimentações. Como um desdobramento político, a arte pode então ser vista e entendida como um espaço de afirmação de subjetividades e de resistência ao poder dominante que insiste em aniquilar potências de vida e padronizar modos de existência frente aos interesses do capital.

Através da arte, portanto, experimenta-se o político que, a partir das coletividades, instaura um conjunto de ações que fundam diferentes formas de existir e de resistir. Nesse processo, a arte teatral cria espaços com diferentes camadas de significação que confrontam, contestam e desafiam nossa vida em sociedade. Destaca-se, aqui a potência ficcional capaz de realizar dissensos, como nos indica o pensamento rancièriano: a ficção é capaz de mudar os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Ou seja, tem-se um caminho para a construção do comum e para se politizar as diferenças.

Entender o teatro contemporâneo nessa perspectiva significa maximizar o exercício da alteridade, pois o outro é a expressão de mundos possíveis, sendo a sua emergência o que pode estruturar o mundo em termos de percepção, afeto, transformação e pensamento. Deste modo, mais do que uma arte do encontro e da presença, a importância do teatro na contemporaneidade se caracteriza pelo fenômeno do acontecimento por ele potencializado.

Com essas colocações apresentadas, este capítulo tem por objetivo rascunhar apontamentos para a definição do teatro investigativo a partir de um estudo da obra de Milo Rau. Para isso, eu estruturo um percurso teórico-metodológico que revisita as transformações da cena teatral ao longo do século XX, extraindo leituras e formas de tratamento da realidade e do documento na abordagem cênica do período. “Investigativo”, na análise, tem estreitas relações com o documental, pois encontra nele a base para a formação de uma crítica, voltada à transformação social.

Não se trata, pois, da produção de um documentário, e os motivos para tal recusa estão explicitados ao longo do capítulo. Tem-se muito mais uma forma de tratamento do real, a

partir das próprias fricções existentes na realidade. Nota-se, portanto, que a via ficcional potencializa o real presente no documento.

Em alguns momentos da escrita, o referencial teórico invade a análise, de modo a fixar os caminhos de reflexão percorridos, apresentando-se chaves de leitura que serão desdobradas nos demais capítulos desta pesquisa. Nesta tentativa de delimitar o conceito de "teatro investigativo", eu proponho articulações com a ideia de investigação (como vista na área do jornalismo), de campo artístico, de teatro épico, de teatro documentário, de *docudrama* e de biografia – no que diz respeito à estrutura; além de articulações com a filosofia da presença (e a *ekphrasis* como seu correlato no campo discursivo) e do trágico (como elemento ressonante na contemporaneidade) – no que diz respeito ao fenômeno político. Todas as chaves apresentadas neste capítulo estão associadas à formação intelectual e à vivência artística de Milo Rau, enfatizando-se as influências recebidas, sua ativa participação político-social no processo de concepção (e realização) de suas investigações cênicas e, também, nos manifestos publicados pelo artista.

1.1 **Milo Rau e a proposta de um teatro como ferramenta de pesquisa**

> "ONE: It's not just about portraying the world anymore. It's about changing it. The aim is not to depict the real, but to make the representation itself real" (Milo Rau, *Das Genter Manifesto*, 2018).

"Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?"[11]: é uma pergunta-título colocada em 1955 pelo diretor e dramaturgo Bertolt Brecht [1898 – 1956] na palestra preparada para o Quinto Colóquio sobre Teatro de Darmstadt, na Alemanha. Tal questionamento inicia as primeiras páginas desta pesquisa porque comporta certa dose de atualidade e porque nossa contemporaneidade nunca foi tão brechtiana. O questionamento presente no discurso de Brecht ambiciona destacar não o experimento estético da cena teatral, mas a incessante busca por um fazer teatral que dê conta das transformações do mundo. Ou seja, o mundo atual só pode ser reproduzido para os homens do presente se for compreendido

[11] **Todas as traduções do inglês e do alemão, apresentadas no rodapé deste trabalho, são de minha autoria:** "O mundo de hoje pode ser representado através do teatro?".

como um mundo em transformação[12], isso é o que ainda observa o artista no discurso supracitado.

A posição de Brecht, naquele período, era um indicativo de que as formas da arte deveriam operar eficazes questionamentos e indagações em busca de respostas do mundo àquele tempo presente. O "drama" não mais cabia em nós, por isso, uma forte orientação estética deveria entrar em jogo para promover disrupturas e formar futuras gerações de artistas e, portanto, atravessamos toda a segunda metade do século XX: "Heutige Menschen interessieren sich für Zustände und Vorkommnisse, dennen gegenüber sie etwas tun können"[13] (BRECHT, 1955, s/p).

Teatrólogos, como Erwin Piscator [1893 – 1966] e Bertolt Brecht [1898 – 1956] principalmente, entre outros estudiosos, argumentam amplamente desde o início do século XX, que o teatro pode ser entendido como um meio de propor críticas aos fenômenos contemporâneos, além de nos dar também as oportunidades de discutir questões fundamentais e pertinentes à vivência política e à participação democrática. Tal ideia de teatro político atravessa todo o século XX, alcançando debates que tanto expandem e fortalecem a noção imbricada no conceito, quanto acentuam as retomadas de suas técnicas realizadas como características por aqueles que praticam esta estética teatral.

No texto "A search for new realities: documentary theatre in Germany", Thomas Irmer (2006) afirma que a cena documental alemã pode ser dividida em três períodos principais: a década de 1920, com a emergência do gênero através do teatro de Erwin Piscator; o drama documental na década de 1960; e, a partir do final da década de 1990, com as novas formas de teatro alternativo e independente que, por sua vez, prezam pelo caráter experimental da cena e questionam a concepção e realização de discursos históricos.

É conveniente destacar o contexto alemão para traçar o trajeto da cena documental no Ocidente, pois são inegáveis as influências de Bertolt Brecht para a produção artística-teatral após os anos de 1920. No bojo da história social alemã, as técnicas brechtianas moldaram as estratégias de repolitização da cena, sobretudo no contexto do pós-guerra, quando a sociedade ainda processava uma série de eventos históricos catastróficos.

Dentre as expansões destacadas, chamo atenção para o movimento empreendido pelo dramaturgo e diretor de cinema alemão Peter Weiss [1916 – 1982], na década de 1960, ao cunhar a noção de *docudrama* dentro da perspectiva de estudos sobre o documentário nos

---

[12] "Die heutige Welt ist den heutigen Menschen nur beschreibbar, wenn sie als eine veränderbare Welt beschreiben wird" (BRECHT, 1955, s/p).

[13] "Os sujeitos de hoje estão interessadas em condições e eventos sobre os quais possam fazer algo".

desdobramentos desse gênero dentro da estética do teatro político. A dramaturgia *O interrogatório* (1970), de Weiss, reconta os julgamentos dos crimes de guerra nazistas em Auschwitz; julgamento realizado em Frankfurt pelo próprio governo alemão. Tomando o julgamento por base, a proposta traz para a cena o testemunho real dos sobreviventes, assegurando-lhes o direito à palavra. Weiss (1968), em "Fourteen propositions for a documentary theatre", alega que a força do teatro documentário reside na sua capacidade de construir, a partir de fragmentos da realidade, um exemplo utilizável, um esquema-modelo dos acontecimentos atuais.

O jogo estabelecido na dramaturgia *O interrogatório* não é apresentado numa tentativa de reconstruir o tribunal, mas no intuito de provocar, refletir e revelar fatos. A estrutura consistia na articulação de blocos complexos de testemunhos selecionados, concentrados, estruturados de uma maneira artificial, em referência, inclusive, à *Divina comédia*. Entre o passado e presente, não há a reconstrução do passado, mas do presente que faz o passado renascer.

As transformações do teatro político durante o século XX moldaram as formas do "fazer teatral" que experienciamos na contemporaneidade. É nesse contexto de formação de pensamento crítico, ético e estético que eu destaco Milo Rau [1977 – atual], pois entender sua proposta teatral e toda a estética de sua linguagem e de seu realismo implica um entendimento do mundo como algo em processo. Assim como Brecht, Milo Rau é um artista que tenta dar conta das possibilidades de leitura para o seu tempo; os dois [ele e Brecht] estão situados em um local de fratura chamado contemporâneo: entre aquilo que se vê e o próprio escuro do tempo, nos sussurra Agamben (2009).

Pesquisador e crítico social, interessa notar também como Milo Rau se posiciona neste cruzamento da arte com o campo de pesquisa: o teatro, para ele, constitui um meio de investigar a política dos fatos e a política da história. Encontrar o artista e conhecer a sua obra têm influenciado minhas percepções sobre a arte no território acadêmico, pois teatro é, antes de tudo, uma linguagem. Mergulhado no estudo das obras artísticas e teóricas de Milo Rau, eu percebo também essa linguagem como algo que emerge em um espaço liminar: está dentro e fora das línguas; está dentro e fora da História. O teatro de Rau marca posicionamentos ambivalentes, borrando os limites de fronteira, colocando-se além deles.

Antes de empreitar por este percurso acadêmico, eu sempre me indagava se a Arte poderia caber em um espaço tão metódico e padronizado com a instituição universitária: isso não limitaria o próprio fenômeno arte em sua amplitude e complexidade? Durante os anos de doutorado, através das análises sobre a investigação de processos empreendidos por Milo

Rau, diversos caminhos me foram abertos para formular possíveis respostas, mas a compreensão do fenômeno artístico não se faz em sua totalidade, apenas em partes apreendidas durante a experiência de pesquisar arte. Este trabalho, por sua vez, tem por objetivo uma investigação sobre a poética artística de Milo Rau, assim como as ferramentas para o entendimento e para a aplicação do que eu conceituo como "teatro investigativo" no contexto da cena contemporânea. Para tanto, eu proponho o recorte de produções assinadas por Rau no período entre 2007 e 2020, seja à frente da direção do Teatro do NTGent, assumido pelo artista em 2018, na cidade de Gante, em Flandres, na Bélgica, seja à frente do International Institute of Political Murder, instituição idealizada e dirigida por Milo Rau desde 2007.

O contexto da cena contemporânea suscita diferentes percepções sobre a noção de "teatro": de um lado, há desdobramentos acerca do termo guarda-chuva "teatro pós-dramático", formulado ainda na década de 1990 pelas pesquisas de Hans-Thies Lehmann (2007, 2009 e 2013); de outro, questões latentes acerca do "teatro performativo", como pensado pelas teorizações de Marvin Carlson (2010), Josette Féral (2013) e Erika Fischer-Lichte (2012). Resguardadas as devidas diferenças entre os outros e suas devidas reflexões sobre os conceitos, que serão esmiuçados no Capítulo 2 desta pesquisa, observa-se que, em comum, há um engajamento para se compreender estéticas teatrais distintas e que estão em ininterruptas transformações. Não à toa, a palavra dramaturgia deve ser grafada no plural: "dramaturgias", pois é consenso entre os estudiosos de teatro hoje que uma dramaturgia pode ser criada a partir de inúmeras e diferentes formas.

Milo Rau tem muitas aproximações com tais reverberações do teatro contemporâneo, principalmente se considerarmos a estética das formas de sua cena teatral; mas também o artista apresenta algumas divergências e afastamentos, como uma certa organização progressivo-linear de uma temporalidade em suas obras (muitas estão divididas por "partes" ou "capítulos"), além de delimitar bem as fronteiras entre palco e plateia, em alguns casos específicos, por exemplo. Além disso, Rau trabalha com atores de diferentes nacionalidades em cena e com não atores. A presença testemunhal do espectador é considerada durante o processo cênico e é importante para a lógica de sua cena; mas, mesmo assim, é, em alguns passos, deixada em um lugar de passividade durante algumas propostas de execução, como nas propostas de reconstituição (*reenactments*).

Em *Ästhetik des Performativen*, Erika Fischer-Lichte (2012) destaca o fator "experiência", que é importante para fruir uma performance, além de ser tal fator algo co-construído pelo espectador de performances na partilha do evento cênico. Interessante notar, a

partir das reflexões de Fischer-Lichte, que a cena é um fenômeno inscrito na ordem do acontecimento, promovido por um tensionamento entre a ficção e a realidade vivida no cotidiano, sem que, necessariamente, sejam configuradas como uma ou como outra. Não obstante, no estudo intitulado "Realidade e ficção no teatro contemporâneo", Fischer-Lichte (2013) apresenta reflexões sobre o tensionamento entre os campos "real" e "ficcional", destacando que essas instâncias atravessam não só o corpo do ator, mas também a relação do corpo do ator com o espaço no (e durante) o ato cênico. Tais implicações, segundo a estudiosa, são responsáveis por desencadear no espectador uma experiência estética particular, uma vez que ele estaria em um espaço liminar.

No jogo cênico contemporâneo, podem-se observar inúmeras transgressões entre o ficcional e o real. Nesse entremeio, o teatro político de Milo Rau se desenha, costura e direciona suas críticas. Uma dessas perspectivas críticas se materializa com revisitas ao clássico, apropriando-se da mensagem fictícia para relê-la em específicos contextos contemporâneos, inclusive para realizar investigações políticas. *Orestes in Mosul* é uma produção de Milo Rau, com o artista já à frente do NTGent. Estreada em abril de 2019, a peça, como o próprio nome sugere, revisita a *Oresteia*, trilogia clássica de Ésquilo, que se apropria do mito de Orestes para pensar a convivência político-religiosa no contexto da *polis* ateniense, sobretudo na mudança de paradigma da justiça. Milo Rau segue um caminho semelhante na reapropriação do clássico, mas com o intuito de investigar as formas de restaurar o diálogo civilizatório na *polis* contemporânea.

A dramaturgia é criada a partir de um elenco (em vídeo e em registro fílmico) com diferentes nacionalidades: alemão, árabe, belga, estoniano, holandeses... Dessa forma, a peça comporta simultânea e harmonicamente três idiomas em concomitância: árabe, holandês e inglês. Tal polifonia em cena se organiza como um discurso para confrontar os grandes massacres contemporâneos e, no caso específico da narrativa em questão, o terror e os rastros de destruição deixados pelo Estado Islâmico na tomada de Mosul, cidade milenar do Iraque.

A trilogia de Ésquilo, ambientada na cidade em ruínas, é apresentada em duas camadas narrativas: no palco do aqui-agora, atores iraquianos e europeus, misturam suas narrativas à dos personagens clássicos; também no mesmo palco, uma segunda camada, mas projetada em um filme, com a mesma narrativa, só que com mais atores, além dos atores já presentes no momento da cena teatral, na referida cidade iraquiana. Rau trabalha com releituras do distanciamento brechtiano: os atores compartilham suas experiências (vivências) e ilustram-nas através dos personagens (mostram os personagens).

O Estado Islâmico tomou a cidade de Mosul em junho de 2014 e a transformou em capital do califado, um estado governado de acordo com a Sharia (lei islâmica), pelo califa (substituto de Deus) na Terra, no Iraque. O grupo instaurou um regime violento na região, perseguindo minorias e assassinando oponentes políticos. Antes da guerra, a cidade, que já foi considerada a capital rica em petróleo da província de Nínive, se caracterizava pela diversidade, apresentando uma população de árabes, curdos, assírios, turcomanos, além de outras minorias religiosas. Em 2017, com o apoio da campanha militar encabeçada pelos EUA, desde outubro de 2016, as forças iraquianas retomam a cidade.

A guerra de retomada entre as forças iraquianas e o Estado Islâmico durou nove meses e agravou o cenário de destruição da cidade. Quando tomaram Mosul, em 2014, os militantes do Estado Islâmico destruíram bibliotecas, centros culturais e cerca de treze sítios arqueológicos ou ruínas históricas, principalmente em Nínive, no norte do Iraque. Durante a guerra de retomada, o centro da cidade sofreu bombardeios aéreos da coalizão internacional que apoiava as forças iraquianas, além das destruições causadas pelos obuses dos jihadistas.

As filmagens realizadas pela equipe de Milo Rau para a produção de *Orestes in Mosul* revelam uma cidade destruída e abandonada. Os relatos indicam condições de miséria no local e não vislumbram a reconstrução da cidade. Fome, desemprego e situações de injustiças constituem, nas reflexões do professor Gabriel Ferreira Zacarias (2018), as condições que permitem recrutar combatentes para as causas fanático-religiosas. Tais condições ainda persistem em Mosul.

Milo Rau é insistente em buscar um diálogo com o mundo em transformação, pois ao homem contemporâneo interessam as situações e acontecimentos que provoquem sua ação, é o que nos diz Brecht (1955). Em *Orestes in Mosul*[14], a ação é expressa pela coletividade, pois a cena manifesta o retorno da palavra coletiva de Ésquilo sobre a fronteira simbólica representada pelo Oriente. Por isso, o espaço teatral é aquele de estrutura sempre repetida nas produções de Rau: o tom metateatral, pois ele é capaz de caracterizar a linguagem processual. A cena, então, se torna uma propositora de questões que, muitas vezes, não apresenta resolução.

[14] Ao assumir a direção do teatro de Gante, Milo Rau lança um manifesto intitulado “Manifesto de Gante”. No documento, existe uma menção à utilização dos clássicos na cena contemporânea. O uso é indicado por uma escala percentual, diz o ponto número 4 do manifesto: “THE LITERAL ADAPTATION OF CLASSICS ON STAGE IS FORBIDDEN. If a source text – whether book, film or play – is used at the outset of the project, it may only represent up to 20 percent of the final performance time”. [A ADAPTAÇÃO LITERAL DE CLÁSSICOS NO ESTÁGIO É PROIBIDA. Se um texto de fonte – seja livro, filme ou peça teatral – for usado no final do projeto, ele poderá representar apenas 20% do tempo final de performance]. Por esta razão, é importante afirmar que Rau não realiza uma adaptação da trilogia de Ésquilo, mas explora em outra temporalidade a polifonia civilizatória que a tragédia antiga aborda.

Na peça em questão, as palavras do coro de Ésquilo "sofrer e aprender", além de verbalizadas, são projetadas em cena. Em uma primeira análise, denota-se "um aprender pela experiência". Porém, no desenvolvimento da peça, a partir dos relatos biográficos de Risto Kübar, o ator que interpreta Orestes, e Susana Abdul Majid, que interpreta Cassadra, a relação entre dor e aprendizado se estreita, pois indica um caminho para o conhecimento de uma verdade quase metafísica. O texto é coletivo e possibilita diálogos com a história pessoal dos atores, pois as biografias em cena integram o mecanismo de gatilho para se transpor a linguagem do fenômeno teatral: cria-se uma relação com o ficcional narrado, mostrando-o como parte da vivência, da história e da memória dos atores. As narrativas de vida vivificam os personagens da *Oresteia*, sendo a base ficcional; mas a narrativa, não.

> On the 21st of March, Nowruz, Kurdish New Year's day,
> The beginning of spring,
> A horrible accident happened
> Right in front of our hotel compound.
> There is an amusement park.
> By ferry, you can get to an island in the river Tigris
> Where there's this big ferris wheel.
> That day, the ferry was too crowded
> Which caused it to capsize.
> Around hundred people died,
> mainly women and children.
> The children couldn't swim.
> The women weren't allowed to learn it.
> Several days later, I still saw some men standing
> under the destroyed bridges of Mosul.
> With long sticks, they were fishing for the bodies of drowned relatives.
> "Suffer and learn," that's what Aeschylus writes.
> But what do we learn from suffering?[15]

O trecho acima é um dos discursos proferidos por Bert Luppes, um dos atores, na peça. Nele, é possível observar como a experiência é posta como imagem em um discurso. Porém, a imagem atrelada à experiência é a imagem da dor. A retórica do ator em cena desenha o cenário do evento trágico, destacando as limitações: crianças e mulheres, que compunham grande parte do número total de mortos, não sabiam nadar. Pelo discurso verbalizado, também conseguimos ver que os corpos boiaram no Rio Tigre por vários dias após evento trágico. Depois de desenhar a cena com palavras e pintá-las com as entonações

[15] No dia 21 de março, Nowruz, dia de Ano Novo curdo,/ O começo da primavera,/ Um acidente horrível aconteceu/ Bem na frente do nosso hotel./ Existe um parque de diversões./ De balsa, você pode chegar a uma ilha no rio Tigre/ Onde está essa grande roda gigante./ Naquele dia, a balsa estava muito lotada/ O que o fez virar./ Cerca de cem pessoas morreram,/ principalmente mulheres e crianças./ As crianças não sabiam nadar./ As mulheres não tinham permissão para aprender./ Vários dias depois, eu ainda vi alguns homens de pé/ sob as pontes destruídas de Mosul./ Com longas varas, eles pescavam os corpos de parentes afogados./ "Sofra e aprenda", é o que escreve Ésquilo./ Mas o que aprendemos com o sofrimento?

discursivas, a articulação entre experiência e sofrimento é selada com uma pergunta direcionada à plateia.

Em Rau, o discurso choca tanto quanto as imagens encenadas. Em *Familie* (2020), peça que aborda um caso de um suicídio coletivo em 2007, em Calais, na França, os corpos enforcados pendurados na cena final do espetáculo sentenciam o que toda a construção discursiva já vinha cenicamente colocando para o público: já imaginávamos o suicídio antes de ele mesmo ocorrer em cena. A análise de *Familie* (2020) está no segundo capítulo desta pesquisa.

Tais recursos retóricos são utilizados com bastante frequência em muitas produções de Milo Rau, além das mais recentes *Orestes in Mosul* (2019) e *Familie* (2020). A partir disso, pode-se trazer a noção de *ekphrasis*, uma figura da retórica, para o estudo da dramaturgia contemporânea que pretendemos estabelecer na relação entre texto e cena, desta pesquisa, sobretudo no mapeamento de uma linguagem investigativa.

O pesquisador William John Thomas Mitchell (1994), no estudo intitulado "Ekphrasis and the other", realiza uma leitura do termo fora dos usos retóricos antigos a que pertence, propondo algumas interpretações a respeito de sua utilização crítica no campo das artes. Algumas denotações como "espetacularização", "iconização", "efeito sensorial", entre outras, podem ser apreendidas da leitura de Mitchell sobre o termo, pois, em um primeiro momento, o estudioso trata a estrutura social da *ekphrasis* como algo situado entre um sujeito que fala (e/ou vê) e um objeto visto.

Contudo, através da peça *Orestes in Mosul*, denota-se o entendimento de uma outra dimensão para o encontro ecfrástico a que Mitchell (1994) chama atenção: a relação do falante e o público ou destinatário da *ekphrasis*. O estudioso afirma que o fenômeno da *ekphrasis* está localizado entre duas "alteridades" e duas formas de tradução e troca (aparentemente) impossíveis, pois o poeta ecfrástico está normalmente situado em uma posição intermediária entre o objeto descrito (ou endereçado) e um sujeito ouvinte que será levado a "visualizar" o objeto através da voz do artista, realizando assim o que chama de cumprimento da esperança ecfrástica. Ou seja, de acordo com Mitchell (1994), a *ekphrasis* implica uma relação triangular (e não binária), não podendo a sua estrutura social ser compreendida inteiramente como um encontro fenomenológico entre o sujeito e o objeto, mas retratada como uma troca em que as relações do eu e do outro, texto e imagem, estão triplamente inscritas.

O teatro opera em termos de linguagem junto ao espectador, portanto, a *ekphrasis* se manifesta não no figurativo teatral, mas no aspecto discursivo. A narrativa partilhada pelos

atores na dramaturgia evoca uma ordem de presença: trata-se da experiência transposta para um presente fictício e figural, marcado pela "solidez". A ideia de "presença" que perpassa o recurso discursivo evoca, automaticamente, uma relação espacial. É uma relação com o mundo e seus objetos; a presentificação é produzida a partir da tangibilidade.

Destaco aqui que o fenômeno operado pela *ekphrasis* está relacionado à produção de presença: tornar presente o que está na base do documento (aqui, entendo a própria cena como um documento, sendo a sua validade assegurada pelo tom ficcional). Produzir significa "trazer para diante"; "as coisas podem nos ser 'presentes' ou 'ausentes', e, se nos forem presentes, estão mais próximas ou mais distantes do nosso corpo", nos diz o filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2015, p. 22). Trazer um objeto ao espaço também pode nos levar a investigar as relações que lá ele vai estabelecer, inclusive, se tomarmos o uso, que dele se faz, de modo a compreender os impactos que possivelmente disputará em nossos corpos e em nossos sentidos.

Desta forma, tem-se que a cena de Milo Rau é construída como um documento e nele as palavras são trazidas com vivacidade descritiva e particularidade, pois o espectador precisa ver a realidade que ali está sendo documentada. Trata-se, portanto, de um teatro dos encontros, das distâncias espaço-temporais, das multiculturalidades, das biografias e das interações socioculturais. Assim, no jogo cênico, o valor da experiência, os artefatos verbais e a ordem da presença estão localizados na arquitetura dramatúrgica, pois são elementos pertinentes ao teatro de pesquisa com determinado tom investigativo.

O aspecto triangular que cerca a noção de *ekphrasis* está na base relacional: o eu e o outro, o texto e a imagem, instâncias triplamente inscritas. Tal ponto é pertinente para refletirmos a construção da cena no teatro investigativo, uma vez que, além de presentificar os fatos à sombra do documento, insere o espectador em uma jogada lógica. Na articulação dos três pontos – (1) verbo e imagem (discurso), (2) o "eu" e o outro (o tom dialógico), (3) o "eu" e o objeto artístico criado (o desejo do artista pela visualidade enquanto ser que enuncia) –, destaca-se o caráter processual do recurso, abrindo possibilidades de indagarmos o quão está a *ekphrasis* para a *performance*: uma como efeito da outra ou vice-versa?

No trecho de *Orestes in Mosul*, acima destacado, compreendemos que a triangulação, proposta pelo recurso, possibilita ao espectador expandir a máxima de Ésquilo no contexto da tragédia contemporânea proporcionada pelo espetáculo. O movimento de expansão e recontextualização das imagens "experiências" e "sofrimento", implicados no jogo cênico, se tornam mais óbvios com a pergunta posta aos espectadores: "But what do we learn from suffering?".

Em relação à poética de Milo Rau, se o tom teatral é investigativo, sua linguagem precisa mostrar algo; mas mostrar o quê? E a quem? A precisão estética e política do artista compreende esses questionamentos, pois a ordem de presença manifestada no discurso cênico e teatral coloca a prática artística para além das relações palco e plateia. O próprio diretor afirma que, além de trabalhar com trilogias, ele trabalha com níveis de realidade em seu processo artístico, sendo o primeiro nível aquele operado no palco, ou seja, a realidade da cena instaurada pelo jogo dos atores e confrontada com a realidade operada no nível espectatorial: a cena acontece, portanto, a partir de duas realidades dialogantes.

Em contrapartida, no nível espectatorial, o artista considera em sua proposta cênica um tipo de público que se sinta mobilizado com a cena observada, uma vez que a orientação estética elaborada por Milo Rau objetiva tratar as mazelas do sistema religioso, neoliberal e capitalista não como problemas locais, mas universais. É conveniente destacar que, em um primeiro momento, as cenas são moldadas ao espectador de teatro europeu, porque há forte cruzamento de referências teatrais, musicais, filosóficas e cinematográficas, bastante específicas àquela formação cultural, no projeto artístico. Tal fato, porém, não se configura como um impeditivo ao alcance multicultural ambicionado pelo artista, pois Milo Rau realiza trabalhos de campo e de imersão cultural como etapa inicial do seu processo investigativo, como se pode notar com as produções realizadas a partir de pesquisas na África Oriental: *Hate Radio* (2011) e *Das Kongo Tribunal* (2015). O público, mais uma vez, estabelece o confronto a partir de um conhecimento prévio (seja aprofundado ou não) do fato narrado, como o genocídio de Ruanda, em *Hate Radio* (2011), e as mazelas desencadeadas pelas empresas multinacionais na República Democrática do Congo, em *Das Kongo Tribunal* (2015), por exemplo. A possibilidade de não existência de um conhecimento prévio também se dá porque a dramaturgia é cuidadosa em destacar o percurso histórico da região, não por valer-se da história como uma medida das causas e consequências, mas por trazê-la em sua própria manifestação política e processual.

Assim, uma das estratégias utilizadas por Milo Rau em sua construção cênica é o uso de testemunhos e relatos pessoais de sobreviventes dos eventos trazidos em seus espetáculos. Para tanto, Milo Rau trabalha com a presença de não atores em cena, que fazem do seu testemunho histórico uma importante ferramenta para a construção ficcional que cerca o documento cênico. Daí, pode-se extrair, então, um primeiro rascunho para o conceito de linguagem investigativa no teatro político contemporâneo de Milo Rau: é aquela que parte da experiência biográfica para documentar uma ordem de presença sobre um fato trabalhado que é posto ao confronto interpretativo no instante mesmo da recepção.

Tomamos o “presente” (diferente de presença) com base nas leituras apresentadas por Gumbrecht (2010; 2015), sobretudo quando se coloca tal concepção em relação à leitura do tempo. Ora, entre o passado e o futuro se encontra um presente estreitado, muitas vezes encarado como um tempo de transição entre tais pontos. Assim, a partir das análises de Reinhart Koselleck, Gumbrecht desenvolve suas críticas à ainda insistente reprodução do tópico “tempo histórico”. Para tanto, expõem-se as impossibilidades do futuro para que se entenda o “tempo histórico” como algo não coerente à nossa contemporaneidade, uma vez que já não nos serve de base para os modos como a experiência é adquirida ou que motivam o agir do ser humano. O passado se mescla ao presente.

> Em vez de deixarem de oferecer pontos de orientação, os passados inundam o nosso presente; os sistemas eletrônicos automatizados de memória têm um papel fundamental nesse processo. Entre os passados que nos engolem e o futuro ameaçador, o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem. Todos os passados da memória recente fazem parte deste presente em ampliação; é cada dia mais difícil excluirmos do tempo de agora qualquer tipo de moda, ou música, das últimas décadas. [...] O presente em expansão dá espaço para o movimento em direção ao futuro e ao passado; mas esses esforços parecem redundar no regresso ao ponto de partida. [...] Tal movimento imóvel frequentemente revela estar estagnado, revela o fim do propósito dirigido. Então, se o presente estreito da “história” era o hábitat epistemológico do sujeito cartesiano, deverá emergir uma outra figura de referência (e de autorreferência) no presente amplo (GUMBRECHT, 2015, p. 16).

A figura de autorreferência de que nos fala o filósofo é fruto de uma excessiva ênfase na consciência, herdeira do *cogito* cartesiano, por isso, é necessário que tal figura esteja solidamente enraizada no corpo e no espaço. O novo presente em expansão pressupõe a existência de duas dinâmicas que são atraídas para sentidos opostos. Tem-se um campo de tensão posto à análise das relações espaço-tempo: “a insistência na concretude, na corporalidade e na presença da vida humana” oposta à “espiritualização radical, que se abstrai do espaço, do corpo e do contato sensorial com as coisas-do-mundo – ‘é o desencantamento’ implicado no ‘processo de modernização’”; em outras palavras: a modernidade dicotômica sobrevive pela oposição de polos, privilegiando sempre um em detrimento do outro (mente/corpo, interpretação/materialidade). “Entre esses dois poderosos vetores, nosso novo presente começou a desenrolar a sua forma particular e a ordenar uma fascinação única” (GUMBRECHT, 2015, p. 17).

A arte do presente demanda uma reflexão atenta ao espaço e ao contexto em que ela se desenrola. Por isso, é importante entender os mecanismos de historiar o próprio tempo presente, destacando-se um breve paralelo entre o jornalismo e o teatro, campos fundamentais à atividade profissional de Milo Rau. Ao chamar atenção para o tom investigativo na arte teatral do artista, eu tomo como base não apenas toda a formação sociológica, mas também

sua atuação como jornalista que, de certa maneira, aparece refletida em sua cena teatral. Antes de fundar o International Institute of Political Murder[16] em 2007, por exemplo, e se dedicar exclusivamente às artes teatrais e cinematográficas, Milo Rau fez reportagens em áreas de conflito, como o norte do Iraque e a Síria, durante alguns anos, além de ter passagens como jornalista por Chiapas, no México, e em Cuba.

O jornalismo é uma prática social que atende às demandas da Sociologia, neste sentido, é possível observar como tal prática se relaciona a esse campo científico, uma vez que se vale das mesmas fontes e abordagens para atingir o mesmo objetivo, a socialização de dados e informações, de maneira distinta. A pesquisadora brasileira Gislene Silva (2015), por exemplo, estabelece algumas diferenciações entre as práticas jornalística e científicas, atentando para critérios pertinentes à linguagem, à natureza dos dados trabalhados e aos ritmos temporais da produção científica, pontos que reforçam o entrelaçamento entre ciência e política, quanto aos modos de produção e fazeres sociais.

Eu apresento tal colocação ao debate nesta pesquisa porque entendo o teatro de Milo Rau como uma forma de investigação do presente, constituindo o que chamo de "teatro investigativo", que se vale de uma linguagem investigativa advinda do Jornalismo. No campo artístico teatral, Milo Rau consegue reunir os elementos estudados e trabalhados no cotidiano da reportagem, reforçando o potencial deles pela via ficcional. Assim, pode-se dizer que trabalhar a linguagem teatral permite que a produção de Milo Rau esteja além da notícia e do fato jornalístico exposto, o que possibilita ao artista assumir a posição de confrontar as mazelas de um sistema político neoliberal e as tragédias que, consequentemente, tal regime desencadeia. Além disso, esse movimento de encarar e tomar posição também coloca o artista como um produtor de imaginários para que se pensem formas de enfrentamento e de engajamento coletivo às problemáticas que o conflito impõe. É isso o que eu chamo de "teatro investigativo".

A linguagem investigativa, portando, implica não só o tratamento objetivo da realidade, mas também a criação de uma verdade a partir de um conjunto de vozes envolvidas na investigação do fato, processo que demanda tempo e o trabalho articulado de técnicas rigorosas de apuração na busca de informações com um método de trabalho preciso, baseado em prévios estudos documentais. Portanto, não há espaço para o sensacionalismo, que é fruto de uma imprecisão. O tom investigativo é preciso e comprometido com a verdade criada a partir do recorte de realidade proposto para a cena.

---

[16] Sempre que eu me referir ao Internacional Institute of Political Murder neste trabalho, utilizarei, a partir de agora a sigla IIPM. http://international-institute.de/

Mesmo ocupante de uma posição política engajada e alinhada à esquerda do espectro político, Milo Rau assume postura ética diante do tratamento dos fatos, o que reforça em seus projetos artísticos o compromisso com a crítica e com a verdade narrada. Francisco Periago (2003) destaca, a partir de uma conversa com a jornalista Mônica Teixeira, que as crenças políticas do repórter não podem comprometer o processo de captação da matéria investigativa.

> [...] o fato de ele ser engajado não o libera do compromisso de buscar as versões contraditórias. Então, independente do que ele, jornalista, acredita ou pensa, ele tem o compromisso com a sociedade, que é maior do que aquilo em que ele acredita e pensa, de buscar as versões contraditórias. O jornalista como cidadão pode perfeitamente ser engajado politicamente. E é claro que, se ele for de determinado partido, ele vai olhar o mundo segundo uma ótica particular das pessoas daquele partido. Agora, o fato de ele apoiar o partido não o libera do compromisso de buscar o contraditório a respeito, seja do próprio partido, seja de qualquer coisa (PERIAGO, 2003, p. 176).

É importante posicionar que, embora o teatro apresente particularidades que distanciam sua linguagem de um fazer informativo como no jornalismo, por exemplo, o adjetivo “investigativo” posto como diferenciador de uma tipologia teatral reforça a intenção objetiva desta arte. Ela, por sua vez, não ignora as marcas de posicionamentos do artista enquanto cidadão, mas sublinha que a temática discutida na cena deve ser fruto de uma pesquisa submetida a rigorosos métodos de trabalho e a dados coletados em campo, sempre com a finalidade de encontrar caminhos para o enfrentamento de uma determinada conjuntura. Assim, o “teatro investigativo” pode se configurar como um exercício de democracia e de cidadania no paradigma contemporâneo.

Em síntese, conforme o que vimos a partir das articulações até aqui apresentadas, pode-se dizer que termo, “teatro investigativo”, deriva da linguagem jornalística, porque reporta e prepara materiais para informar; além disso, traz questionamentos relativos aos interesses da história recente, sobretudo, em temáticas relacionadas à política, aos direitos civis e à formação de subjetividades. Também, por ser um teatro voltado à pesquisa social, ele está mergulhado no direcionamento de críticas ao um sistema ou a um grupo detentor do poder político-econômico.

Portanto, cabe à dramaturgia desse tipo de teatro fazer uso dos arquivos dos fatos e dos arquivos da ficção para endereçar perspectivas, propor contextos e escrever a cena documental para além dos limites da historiografia. Digo isso porque ao considerarmos as estratégias de um jornalismo investigativo, podemos compreender que é necessário propor conjunturas interpretativas, que avaliem evidências e dados, tal como a linguagem

investigativa pode provocar. A presença do testemunho em cena, por exemplo, é pertinente porque nos ajuda a redefinir (e repensar) o papel do teatro nas sociedades democráticas.

O teatro de Milo Rau está nesta conjuntura, pois além de reconstituir eventos históricos, brinca com as noções de facticidade, realidade, representação e com as contradições de uma linguagem documental. Tais características são perceptíveis em toda a sua obra, pois o artista utiliza a estrutura metateatral para expor os meios de produção da cena, realiza apropriações de dramaturgias clássicas, como Shakespeare e Tchekhov, e de tragédias antigas; além disso, ele embaralha os arquivos dos fatos com os arquivos da ficção, além de valer-se da biografia dos artistas em cena (atores e não atores) como um modo de expandir os fatos históricos narrados para além dos limites impostos pela historiografia.

Carol Martin (2010, p. 24), ao teorizar o teatro documentário, afirma que cada produção é uma adaptação de um momento da História e, também, carregado de imperfeições: "[...] what is real and what is true are not necessarily the same. A text can be fictional yet true. A text can be nonfictional yet untrue. Documentary theatre is an imperfect answer that needs our obsessive analytical attention especially since, in ways unlike any other form of theatre, it claims to have bodies of evidence[17]" (MARTIN, 2010, p. 24).

No contexto pós anos 1990, Milo Rau reforça o conjunto de vozes de artistas da cena contemporânea engajados na pesquisa e na realização da cena documental contemporânea, de modo a buscar determinado afastamento de documentaristas teatrais do cânone moderno, como Erwin Piscator e Peter Weiss, por exemplo. Tal movimento contemporâneo pode ser legitimado com a necessidade de nosso tempo em atentar para as interpretações da "verdade" que um documento pode conter. Obviamente, pode-se atribuir o engajamento intelectual da contemporaneidade às manifestações políticas de Maio de 1968. Tal fato histórico possibilitou a invenção de dispositivos intelectuais de engajamento político, não apenas respaldados pelo marxismo ortodoxo da antiga União Soviética ou pelos partidos comunistas do Ocidente. A configuração se dá por uma influência de múltiplos vieses, reunindo variantes que se relacionam com Trotsky, Mao Tsé-Tung, Fidel Castro, Che Guevara.

O marxismo é um importante ponto de reflexão para a artes, uma vez que exerce forte influência sobre as primeiras gerações de artistas da cena documental do Ocidente, tendo em vista que muitos deles se valiam do gênero para revelar realidades camufladas sob o véu ideológico de grupos dominantes. O teatro assumia por si o caráter didático como

[17] "[...] o que é real e o que é verdadeiro não é necessariamente o mesmo. Um texto pode ser fictício, mas é verdade. Um texto pode ser não ficcional, ainda que falso. O documentário é uma resposta imperfeita que precisa de nossa atenção analítica obsessiva, especialmente porque, de maneiras diferentes de qualquer outra forma de teatro, ela afirma ter corpos de evidência".

instrumentos de conscientização e politização das massas, questionando, portanto, a visão de mundo de grupos poderosos.

Aos documentaristas da geração pós-90, cabe propor uma cena documental que dialogue com as linguagens e perspectivas das redes sociais e da forte presença da mídia. É importante, pois, utilizar o teatro como meio de problematizar a negociação contínua entre a realidade e suas inevitáveis representações pelos meios tecnológicos, midiáticos ou políticos. A perspectiva que se desenha para a nova produção documental no Ocidente é a contestação, e consequente desconstrução, das noções de facticidade e de verdade.

Nesse contexto, a crítica teatral europeia identifica a estética artística de Milo Rau como neorrealista. No trabalho do artista, existe a ideia de que, através das repetições, duplicações e imitações poéticas, é possível ter acesso a diferentes perspectivas sobre um determinado fato. Dessa forma, o elemento importante para se acessar a poética de Milo Rau é o entendimento do elemento político como um propositor de ficções e dissensos. O livro *Wiederholung und Ekstase: Ästhetisch-politische Grundbegriffe des International Institute of Political Murder*, escrito por Rolf Bossart e por Milo Rau, mapeia as produções do IIPM, indicando como elas moldaram a estética teatral contemporânea.

As discussões apresentadas no livro estão centradas em questões teórico-metodológicas, destacando, no evento cênico, a relação entre história e variação, realidade e realismo, de modo a avaliar a precisão do trabalho realista no teatro investigativo, a partir de análises sociais, históricas e políticas. As produções do IIPM e do NTGent seguem determinadas categorias de análise, sendo as categorias *a*, *b* e *c* retiradas diretamente livro citado no parágrafo acima. Destaco que, inerente a cada categoria, existe relação ao que está expresso no ponto 4 (quatro) do *Manifesto de Gante*: "The literal adaptation of classics on stage is forbidden. If a source text – whether book, film or play – is used at the outset of the project, it may only represent up to 20 percent of the final performance time[18]". Abaixo, eu indico cada categoria e agrupo, dentro de cada uma, as obras que irei explorar ou citar neste trabalho.

a. *Reenactments* ["reconstituições"]: (*Die Letzten Tage der Ceausescus*, *Hate Radio*, *Familie*)

Die Letzten Tage der Ceausescus é o projeto de estreia do IIPM em 2009. A partir de uma longa pesquisa histórica sobre a Revolução Romena, em 1989, Milo Rau coloca em cena

[18] A adaptação literal dos clássicos no palco é proibida. Se um texto de origem – seja um livro, filme ou peça – for usado no início do projeto, pode representar somente até 20 por cento do tempo final da apresentação.

um grupo de atores romenos para reconstruí-la. O processo cênico se inclina à reencenação do julgamento militar que culminou na execução do presidente Nicolae Ceaușescu e sua esposa Elena Ceaușescu. Como base para reencenar o julgamento, Milo Rau se inspirou na transmissão televisiva[19] dele.

Desta forma, os eventos foram convertidos em dramaturgia, denunciando um problema de imediato: a limitação da fonte histórica, pois a imagem captada pela câmera possibilitava a percepção de apenas um ângulo do julgamento. A saída encontrada por Milo Rau foi retrabalhar a ideia de "realidade", uma vez que duas faces dela se desenharam no processo para ele: havia a realidade transmitida televisivamente e a realidade não percebida, mas historicamente conhecida, dentre elas a traição de um general. Somente na cena, a "visibilidade total" do tribunal poderia ser disponibilizada, embora o próprio Rau soubesse que muitos fatores comprometeriam a realização da totalidade do caso em cena.

O diretor tem plena consciência de que existe uma lacuna entre o que pode ser entendido como fato histórico e verdade histórica. Não existe o objetivo, em suas produções, de reconstruir com fidelidade o passado de outrora, tampouco direcionar o produto artístico ao debate acerca da autenticidade. Rau sublinha que a realidade histórica é contínua, pois ao lidar com a história factual da Romênia, ele destaca um fato que não está preso ao passado, mas que influencia o presente. E são as promessas não cumpridas na Revolução Romena que se colocam como interrogação ao presente.

Hate Radio (2011) se debruça sobre a reconstrução de um programa de rádio ruandês, *Radio Télévision Libre des Milles Collines*, que, segundo a BBC[20], "It is widely believed that so-called hate media had a significant part to play in the genocide, during which some 800,000 Tutsis and moderate Hutus died". Destacam-se os pedidos de genocídio feitos na transmissão via rádio. Milo Rau investe em uma reconstrução que destaca o racismo e sua banalização, de forma bastante extrema a ponto de apresentar o genocídio ruandês como uma possível prefiguração do futuro da Europa.

Interessa a Rau entender a simultaneidade dos eventos: eles são históricos e contemporâneos, pois pertencem a um passado, da mesma forma que perturbam um presente. Assim, o dramaturgo se interessa por questões que atravessam a memória cultural. A

---

[19] A Revolução Romena, transmissão direta. TVR, The Romenian Public Broadcaster. In. *Google Arts & Culture*: https://artsandculture.google.com/exhibit/wRsiAKoC?hl=pt-PT Acessado em 30 de outubro de 2018.

[20] The impact of hate media in Rwanda, por Russell Smith (BBC News Online Africa editor). Disponível em http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/3257748.stm Acessado em 28/12/2018. Tradução: É evidentemente aceito que a chamada desta mídia de ódio teve um papel significativo no genocídio, durante o qual morreram cerca de 800.000 tutsis e hutus moderados.

retrospectiva em cena não está centrada unicamente na reconstrução do evento, mas na produção de uma memória cultural a partir da crítica e da interrogação aos fatos.

Familie (2020) é um projeto de investigação do artista que toma por base um acontecimento bastante específico e sem grandes impactos no regime político global: o suicídio coletivo da família Demeester em 2007, em Calais, na França. A obra, embora à primeira vista pareça destoante do projeto artístico-político de Milo Rau, promove reflexões a respeito da condição humana, dentro de um regime contemporâneo.

O projeto de Milo Rau é reconstituir os minutos finais daquela família que, de acordo com a vizinhança, não apresentava nenhuma "anormalidade". Para tanto, Milo Rau empreende um experimento que toma como ponto de partida a realização em cena de um estudo etnológico da vida privada nos dias atuais, fazendo da cena teatral uma exibição do próprio cotidiano. Logo, questões relativas à condição existencial do sujeito são trazidas para a cena. Para o experimento cênico, Rau escala uma verdadeira família: um casal de atores (An Miller e Filip Peeters), as filhas do casal, que não têm a vivência artística do pais, e os dois cachorros da família.

b. *Prozessformate* ["cenas de tribunal"] (*Das Kongo Tribunal*)

Das Kongo Tribunal é um projeto cênico-artístico realizado em 2015 e que apresenta uma versão cinematográfica em 2017. Aqui, Milo Rau não reencena, mas propõe a encenação de um julgamento dividido em duas partes: a primeira a partir da encenação em um tribunal local no Leste do Congo (maio de 2015); e a segunda, em Berlim (junho de 2015). O projeto busca examinar as razões e os antecedentes da guerra na região leste da República Democrática do Congo, que tem duração de mais de 20 anos. Em cena, Rau reúne o testemunho de sobreviventes, representes políticos e de empresas multinacionais, com o objetivo de buscar cenicamente "uma justiça porvir".

Tal exercício cênico é responsável por criar um quadro posto à análise da condição humana e do valor da vida frente às políticas capitalistas. O artista propõe, desta forma, um panorama analítico da ordem mundial neocolonial. Não há a recriação de um evento histórico específico, neste projeto, apenas a reflexão sobre uma estrutura institucional: o julgamento em si. Milo Rau se apropria não só da estrutura, mas também do vocabulário performático do tribunal, enfatizando as relações entre o discurso e as estratégias retóricas e teatrais.

As propostas categorizadas como "cenas de tribunal" objetivam o espaço teatral como um local para realização do debate, sem dramatizações. Tal embaralhamento entre público e

cena é também característica marcante na proposta pioneira do brasileiro Augusto Boal [1931-2009]. O teatro do oprimido de Boal apresentava um desdobramento nomeado "teatro fórum", modalidade que permitia a intervenção da plateia para que essa modificasse a cena, permitindo ao espectador a participação crítica e reflexiva. A existência de uma possível influência de Boal sobre a estética de Rau é algo a ser ainda investigado.

O debate político-ideológico possibilitado pelo IIPM confere ao público a dinâmica do desacordo político. Teatralizar o julgamento permite observar o espaço teatral como ponto em que os posicionamentos políticos, ideológicos e éticos se encontram e, inclusive, nunca chegam a um consenso. Tal característica, inclusive, perpassa todas as obras de Milo Rau. Os espectadores são provocados, retirados da passividade: são indagados, questionados, tratados como testemunhas ativas de um conflito entre perspectivas antagônicas sobre a própria realidade. Tal estrutura teatral é pensada de modo a não liberar o espectador de sua responsabilidade real de julgar ativamente o que está sendo visto, percebido, apreendido.

Orestes in Mosul (2019) apresenta e relê o julgamento de Orestes na cidade que intitula a obra. Gravada em vídeo e exibida durante a apresentação do espetáculo, a apresentação traz um grupo de sobreviventes dos jihadistas, que se reúne para avaliar se consegue perdoar seus algozes, após todo o rastro de morte e destruição que eles deixaram. A dramaturgia se vale de um momento proporcionado pelo próprio texto clássico para estabelecer um debate para a conjuntura abordada pela peça.

c. *Biographischen Erzählstücke und Repräsentations* [Biografias narradas e Duplicações] (*The Civil Wars*, *The Dark Ages*, *Empire*, *Compassion*, *Orestes in Mosul*)

The Civil Wars (2014), *The Dark Ages* (2015), *Empire* (2016) compreendem a *Die Europa Trilogie* trabalhada pelo IIPM. A tecnologia, como sinalizada por Carol Martin (2010; 2017), é forte marca documental dos projetos listados nesta categoria, pois Milo Rau usa imagens de vídeo para criar repetições em tempo real do que acontece no palco. Os atores executam diversos episódios frontais para a câmera enquanto sua imagem é projetada simultaneamente no palco. Tal procedimento transforma tanto os atores quanto suas histórias pessoais em imagens – literal e figurativamente. Porém, o uso da imagem pessoal e, consequentemente, dos traços biográficos são transformados em discursos que permitem a avaliação e a análise de tensões históricas pertinentes ao nosso tempo.

O uso da biografia pessoal como ponto de partida para um quadro político ou histórico mais amplo é uma das estratégias da cena documental de Milo Rau. Em *The Civil Wars*, os

testemunhos pessoais dos atores sobre seu relacionamento complexo com seus pais, por exemplo, se tornam o símbolo para o estado atual da Europa, que, na proposta de Rau, também carece de uma figura paterna. As performances fazem alusão à desorientação social e intelectual da Europa Ocidental que, sem nenhum objetivo, está perdida em um período pós-histórico.

Rau transforma a história pessoal em uma alegoria do campo de problema histórico capaz de ultrapassar, influenciar ou redefinir o próprio "pessoal". Desta forma, o diretor expande a ideia de biografia, promovendo leitura do coletivo a partir de questões individuais. Portanto, a cena documental de Milo Rau é marcada por duplicações que põem em xeque as noções já cristalizadas de realidade, História e memória cultural.

The Dark Ages (2015) e *Empire* (2016) seguem a mesma estrutura de composição: ambas as dramaturgias são predominantemente construídas a partir dos relatos e testemunhos dos atores em cena, sendo a primeira agrupada para contar a história de reconstituição do continente europeu no pós-guerra e a segunda para contar a história dos imigrantes dentro do território europeu.

Compassion, The History of the Machine Gun (2016) coloca em cena o relato de duas atrizes Ursina Lardi, nascida na Suíça, e Consolate Sipérius, de origem burundesa. O contraste é nítido e proposital, pois o projeto objetiva discutir as noções de altruísmo, solidariedade e humanismo, destacando a hipocrisia europeia dentro do que é chamado por Milo Rau de "humanismo cínico". Com este projeto, o artista desenvolve direciona críticas contundentes aos vestígios de colonialidade ainda existentes nas relações filantrópicas entre Europa e África.

Orestes in Mosul (2019) se propõe a pensar o ciclo de violência imposto pelo terrorismo na contemporaneidade, levantando como questionamentos as possibilidades de encerrar a infindável cadeia de violência instaurada por tal regime. Assim, o artista reconstrói a trilogia trágica de Ésquilo no norte do Iraque, objetivando debates acerca da justiça, da democratização e do perdão. Tais pontos para uma análise da referida dramaturgia são detalhados nos parágrafos seguintes.

O texto final da dramaturgia *Orestes in Mosul* recebe a assinatura de Stefan Bläske, parceiro de Milo Rau em outras dramaturgias, inclusive. Aqui, a investigação segue um caminho: conectar a tragédia de Ésquilo à trágica Mosul da contemporaneidade. A *Oresteia*, além de ser a única trilogia que nos foi passada da antiguidade clássica, até o presente momento, pode ser considerada um mito fundamental de nossa formação civilizatória, como

observa Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2014), pois instaura a estrutura de um julgamento para romper com as lógicas sangrentas perpetradas nas sociedades antigas.

A trilogia trágica de Ésquilo, no século V a.C., é, desta forma, uma narrativa de fundação: as ideias que sustentavam o ciclo perpétuo de vingança, o conflito de sangue em nome da honra e dos deuses, a morte como justificativa foram substituídas pelos princípios de justiça, integração e reconciliação. A tragédia propõe, no contexto da polis grega, o fundamento de uma lógica jurídica, além de uma noção de pertencimento ao coletivo.

O tom de pesquisa operado na produção de Milo Rau se dá não só pela estrutura metateatral da cena, mas também pelo uso de relatos de atores que vivenciaram o contexto de violência imposto àquela região. Não há a ilusão cênica: os atores sabem que estão ali para falar de si a partir das personagens clássicas. Em determinado momento da peça, mais especificamente nas *Eumênides*, a estrutura se converte para uma assembleia, operando um julgamento[21] que ocorre predominantemente em vídeo, cujos registros foram realizados nos escombros da Academia de Artes de Mosul. Atenas, que aparece na tragédia esquiliana para julgar o caso de Orestes perante as Eríneas, é na obra de Rau interpretada por uma mulher que perdeu o marido para a violência jihadista; já as Eríneas, por um coro de jovens iraquianos. Primeiro, encena-se em vídeo o julgamento de Orestes e o veredicto é dado a favor do perdão. Depois, corta-se a imagem projetada e retorna-se ao palco, um dos atores vai ao centro da cena:

> DURAID: (*live; Arabic*)
> This was the last scene of the Oresteia we performed in Mosul.
> It was strange to show this.
> To pardon a killer in a city where people had been suffering under ISIS.
> Still thousands of supporters live in the town.
> Nobody knows if they will come back to power. Khitam, the woman who plays Athena, is a strong believer.
> Her husband was killed by Al-Quaida.
> The first six months, she collaborated with ISIS.
> To protect her daughters. To take them out of the country.
> Before we left, we asked Khitam to moderate another tribunal.
> But this time with their own opinions.
> Should ISIS fighters be pardoned or killed?[22]

[21] Eu retomo o debate sobre esta estrutura a partir das cenas de tribunal no Capítulo 4 desta pesquisa.

[22] DURAID: (em cena; língua árabe)

Esta foi a última cena da Oresteia que apresentamos em Mosul. /Foi estranho mostrar isso. /Para perdoar um assassino em uma cidade onde as pessoas estavam sofrendo com o EI. /Ainda assim, milhares de apoiadores vivem na cidade. /Ninguém sabe se eles voltarão ao poder. Khitam, a mulher que interpreta Atenas, acredita firmemente. /Seu marido foi morto por Al-Quaida. /Nos primeiros seis meses, ela colaborou com o EI. /Para proteger suas filhas. Para tirá-las do país. /Antes de partirmos, pedimos a Khitam que moderasse outro tribunal. /Mas desta vez com suas próprias opiniões. /Os combatentes do EI devem ser perdoados ou mortos?

Logo após, um novo tribunal é mostrado em vídeo; porém, dessa vez, a apropriação da tragédia esquiliana serve ao julgamento dos militantes do Estado Islâmico.

> KHITAM:
> So, we're all gathered here to talk about this subject.
> You're very close to me, so I want you to be honest.
>
> MOHAMED:
> ISIS has destroyed our city.
> They killed the people. Total destruction.
> Houses, hospitals, faculties, everything.
> But when we catch a fighter of ISIS,
> we, the people of Mosul, cannot kill him.
> We take him to the Iraqi court.
> And he has to be punished.
>
> KHITAM:
> Thank you.
> What's your opinion?
>
> KHALID:
> We need a fair and clean court.
> A court free of corruption that condemns those who've destroyed the city.
> We do not want a corrupt court you can bribe.
> We need a real, a true court for ISIS.
>
> YOUNIS:
> We have to sentence ISIS fighters to death.
> We have to kill them in the same way they've killed us.
> We have to kill them because they didn't even spare our children.
> They killed a child out of sheer banality.
> They destroyed people from the ground up: their lives, their souls.
> They made us see things that no man has ever seen before.
> They made us drink rotten water, made us eat rotten food.
> We have to punish them with death not justice.
>
> SULEIK:
> I am not capable of killing. And I am not in favour of killing.
> I am not even capable of killing an animal.
> So how would I kill a human being?
> And at the same time, I am not in favour of pardoning.
> I cannot forgive the destroyers of my country.
> It's paradoxical, it's a tragedy.
> I am not able to decide between pardon and death.
>
> KHITAM:
> Who's for killing ISIS fighters? Raise your hand.
> Who's for pardoning ISIS? Raise your hand[23].

[23] KHITAM:

Então, estamos todos reunidos aqui para falar sobre esse assunto. / Vocês estão muito próximos de mim, então quero que sejam honestos.

MOHAMED:

EI destruiu nossa cidade. /Eles mataram as pessoas. Destruição total. /Casas, hospitais, faculdades, tudo. /Mas quando pegamos um combatente do EI, /nós, o povo de Mosul, não podemos matá-lo. /Nós o levamos ao tribunal iraquiano. /E ele tem que ser punido.

KHITAM:

Ninguém vota a favor; ninguém vota contra. O teatro investigativo de Milo Rau se coloca então como uma forma de indagar o direito civilizatório à palavra, principalmente na terceira maior cidade do Iraque, recém-liberta do domínio jihadista. Ou seja, a investigação proposta por Milo Rau em *Orestes em Mosul* é sobre a possibilidade política de recuperar o perdão e a reconciliação naquela população massacrada pelo regime terrorista, como já sinalizado.

Na tentativa de entender as operações do "real" neste deslocamento mundo/cena, eu analiso a condição do "real" deslocado do mundo e inserido no processo de representação. As cenas de violência, por exemplo, são relatadas e encenadas no palco e em vídeo; diferentemente da *Oresteia*, de Ésquilo, onde elas são apenas relatadas. Nos minutos iniciais da peça, o estrangulamento de Ifigênia, uma jovem que tem o rosto coberto por véu, choca. O intuito é o de chamar atenção ao debate proposto, principalmente para a questão humana que o permeia. Não conhecemos o rosto da jovem estrangulada, mas somos atingidos por sua dor: a perda não tem rosto. O trauma é presente e sentido, sobretudo, pelas mulheres. Os relatos da violência perpetrada pelo Estado Islâmico contra as meninas e mulheres são assustadores: sofreram violência sexual, foram oferecidas em troca de recrutas e, muitas vezes, vendidas como escravas. A atriz que interpreta Ifigênia foi uma dessas prisioneiras.

> DURAID (*live; Arabic*)
> Just before we wanted to leave Mosul,
> Khitam took us to a camp outside the city
> Where she helps the victims and families of ISIS fighters.

Obrigada. / Qual a sua opinião?

KHALID:

Precisamos de um tribunal justo e limpo. /Um tribunal livre de corrupção que condena aqueles que destruíram a cidade. /Não queremos um tribunal corrupto que possa ser subornado. /Precisamos de um verdadeiro tribunal para o EI.

YOUNIS:

Temos que sentenciar os combatentes do EI à morte. /Temos que matá-los da mesma forma que eles nos mataram. /Temos que matá-los porque eles nem pouparam nossos filhos. /Eles mataram uma criança por pura banalidade. /Eles destruíram as pessoas em sua base: suas vidas, suas almas. /Eles nos fizeram ver coisas que nenhum homem jamais viu. /Eles nos faziam beber água estragada, nos faziam comer comida estragada. /Temos que puni-los com a morte, não com justiça.

SULEIK:

Eu não sou capaz de matar. E não sou a favor de matar. /Não sou nem capaz de matar um animal. /Então, como eu mataria um ser humano? /E, ao mesmo tempo, não sou a favor do perdão. /Não posso perdoar os destruidores de meu país. /É paradoxal, é uma tragédia. / Não sou capaz de decidir entre o perdão e a morte.

KHITAM:

Quem sentencia os combatentes do EI à morte? Levante a mão.

Quem concede o perdão aos combatentes do EI? Levante a mão.

> Do you remember Iphigenia's class mate?
> The girl with the perfume.
> The one who was forced to marry a Jihadist?
> During the rehearsals of the *Oresteia*,
> Her family learnt that she had been found.
> She lives in one of the camps
> where the wives and children of the Jihadists are imprisoned.
> We decided to visit her.
> It was impossible to film in the camp,
> so I recorded her on my iPhone.
>
> *DURAID holds his iPhone next to his microphone and listens to the soundfile.*[24]

Nota-se que o recurso técnico para trazer o áudio de entrevista para a cena constitui uma outra ordem de presença, talvez inscrita na mesma que a das filmagens projetadas; porém é um documento apresentado como evidência do fato narrado em cena: um corpo de evidência, como conceitua a teórica do teatro documentário Carol Martin (2010). Leila não está só materializada como Ifigênia na narrativa, mas também a sua experiência em relato registrado em áudio. Todavia, Milo Rau se mostra avesso à ideia de teatro documentário, para ele

> […] there's no realistic access, no realistic theme *per se*. You cannot prepare yourself and that's also the reason why I always repeat that there's no documentary theater and also no documentary film. To work realistically quite simply means to bring the real out of the shadow of the document, to drag the so-called actuality into the light of truth, revealing its presence (RAU; BOSSART, 2018, p. 176)[25].

É possível perceber que o "realismo" para Milo Rau é um fenômeno relacionado à ordem da contingência; é o que não está passível de controle: "[…] more accurately: to manufacture a situation that is uncontrollable"[26] (RAU; BOSSART, 2018, p. 177). Tal posição o aproxima da estética do performativo, no entendimento de Erika Fischer-Lichte (2012), e também das possibilidades de incursão do real na cena, como conceituam André Carreira e Ana Maria de Bulhões-Carvalho (2013). Existe um território difuso na cena sobre o

---

[24] DURAID (em cena; em língua árabe)

Pouco antes de deixarmos Mosul, /Khitam nos levou para um acampamento fora da cidade /Onde ela ajuda as vítimas e famílias dos combatentes do EI. /Você se lembra do colega de classe de Ifigênia? /A garota com o perfume. /Aquela que foi forçado a se casar com um jihadista? /Durante os ensaios da *Oresteia*, /Sua família soube que ela havia sido encontrada. /Ela mora em um dos acampamentos /onde as esposas e filhos dos jihadistas estão presos. /Decidimos visitá-la. /Era impossível filmar no acampamento, /então eu a gravei pelo meu iPhone.

DURAID segura o iPhone ao lado do microfone e reproduz o áudio gravado com a colega de Ifigênia.

[25] Não há acesso realista, nem tema realista em si. Você não pode se preparar e essa é também a razão pela qual repito sempre que não há teatro documentário e também nenhum filme documentário. Trabalhar de forma realista significa simplesmente tirar o real da sombra do documento, arrastar a chamada realidade para a luz da verdade, revelando sua presença.

[26] com mais precisão: fabricar uma situação incontrolável.

qual a cena do real adquire suas formas, sabendo-se que o próprio "real" pode irromper na tessitura da cena como um acontecimento. "Isso passaria a incluir possíveis falhas, inimagináveis, porque a ficção, supostamente, não admitiria erros" (CARREIRA; BULHÕES-CARVALHO, 2013, p. 35). Como exemplo, pode-se citar uma falha de recurso técnico que foi apropriada dramaturgicamente em *Orestes in Mosul*, no início da peça, durante uma conversa do ator em cena com a imagem projetada no palco; recurso, mantido, inclusive, como uma quebra cômica no contexto

> BERT: (*live; English*)
> Duraid, there is no sound.
>
> DURAID: (*live; English*)
> Yes, I know, I'm going to fix it.
>
> BERT:
> How?
>
> *DURAID claps in his hands.*
>
> DURAID:
> I'm going to fix it.
>
> DURAID:
> The sound is on now.
>
> SULEIK: (*on video; English*)
> Yes, can somebody say "action"?
>
> DURAID: (*live; English*)
> Don't forget: question, two second pause, answer. So we can cut.
>
> SULEIK:
> OK. Clap, please.
>
> DURAID: (*live; Arabic*)
> Action. First question: Where are we?
> (…) Suleik, don't forget: question, two seconds pause, answer.
> I will repeat the question.
> Where are we?[27]

[27] BERT: (em cena; língua inglesa)
Duraid, não há som.
DURAID: (em cena; língua inglesa)
Sim, eu sei, vou consertar.
BERT:
Como?
DURAID bate palmas.
DURAID:
Eu vou consertar isso.
DURAID:
O som está ligado agora.

A suposta “falha técnica” objetiva romper uma dimensão do real, dentro da narrativa encenada, valendo-se de uma ocorrência imprevisível, mas capaz de existir fora da realidade extracênica. O teatro de Milo Rau trata o documento como uma ficção forjada a partir de um fato real; seu teatro, portanto, se empenha em extrair o real da sombra desse documento. Por isso, as ações carregam um caráter de contingência, durante a pesquisa e a investigação cênicas. Tal movimento é quase similar às ações imprevisíveis em um mundo regido por um sistema capitalista: o previsível é imprevisível, pois as práticas humanas e mercadológicas fingem imprevisibilidades. As práticas terroristas, por exemplo, por mais imprevisíveis que possam ser, seguem uma determinada ordem de previsibilidade.

Denota-se, portanto, que o mundo contemporâneo em si mesmo é marcado pelas desmedidas (previsíveis) e nós, sujeitos deste paradigma, somos cada vez mais impulsionados a cometer as falhas trágicas (imprevisíveis, mas inscrita na ordem da imprevisibilidade), sendo grande parte delas espetacularizadas nas redes sociais e demais veículos midiáticos. As dimensões “mercado” e “vida” explicitam a fabricação do sujeito contemporâneo que faz do espetáculo a sua própria tragédia.

Tendo-se por base o jogo estabelecido entre o espetáculo e as relações mercadológicas, eu abro diálogos com a pesquisa intitulada *No espelho do terror: Jihad e o espetáculo*, desenvolvida pelo professor Gabriel Ferreira Zacarias (2018). Logo na introdução do estudo, o pesquisador afirma não buscar uma compreensão do terrorismo como um fenômeno à parte, mas a compreensão de nosso sistema social através do terrorismo. Esse posicionamento assumido pelo pesquisador visa à sustentação da tese que norteia o seu estudo: o terrorismo é fruto de uma sociedade profundamente marcada pelas deficiências do capitalismo avançado.

Ao analisar os ataques jihadistas na França entre 2015 e 2016, Zacarias (2018) observa que o capitalismo avançado, entendido por Guy Debord como “sociedade do espetáculo”, tem mais relação com as práticas do grupo que as incompatibilidades religiosas e/ou culturais

---

SULEIK: (na gravação em vídeo; língua inglesa)
Sim, alguém pode dizer “ação”?
DURAID: (em cena; língua inglesa)
Não se esqueça: pergunta, pausa de dois segundos, resposta. Então podemos cortar.
SULEIK:
OK. Aplausos, por favor.
DURAID: (em cena; língua árabe)
Ação. Primeira pergunta: onde estamos? /(...) Suleik, não se esqueça: pergunta, dois segundos de pausa, resposta. /Vou repetir a pergunta. /Onde estamos?

entre Oriente e Ocidente. Ou seja, o intervencionismo político, econômico e militar historicamente reiterados no Oriente Médio pelo sistema capitalista ocidental geram sintomas de mal-estar que desencadeiam eventos de violência cega. A instituição de "alvos simbólicos" se dá pela revolta contra a abstratificação[28], no referido contexto do capitalismo espetacular, que joga com os "previsíveis" e os "imprevisíveis". Não à toa, os ataques jihadistas são dotados de certa espetacularização da violência.

Portanto, a violência está inserida na ordem do debate filosófico e, por isso, consoante ao que coloca Zacarias (2018), é fundamental pensá-la como fruto de uma revolta desencadeada dentro da lógica do capitalismo espetacular. A partir do elemento "revolta", é possível notar que a cena teatral contemporânea, principalmente as cenas de Milo Rau, dedicam especial atenção à reflexão sobre as violências desencadeadas e impostas pelos agenciamentos biopolíticos da contemporaneidade. É importante afirmar: Rau não trabalha a espetacularização da violência, o que interessa ao artista são os fatores do sistema neoliberal que produzem e perpetram a violência através de situações de controle, (neo)colonização e imposição de poder.

Refletir o contexto do capitalismo espetacular implica pensarmos as violências de nossos tempos. O século XX, por exemplo, é marcado por diferentes barbáries, sendo algumas desencadeadoras de políticas e tratados que assegurem a dignidade da pessoa humana e o direito à vida. Tal afirmação ecoa a fala do historiador Eric Hobsbawm (1995) a respeito de um passado manifestado em presente contínuo: a vida do sujeito contemporâneo implica a vivência de um passado constantemente presentificado.

A máxima de Ésquilo, "suffer and learn", presente na encenação de *Orestes in Mosul* (2019) lança luz sobre uma realidade política não apenas limitada ao regime de terror imposto pelo grupo jihadista, mas também sobre o sistema capitalista que fabrica o terror. Terry Eagleton (2013), em *Doce violência*, observa que o sofrimento é constituinte de uma linguagem extremamente poderosa que pode ser compartilhada, além de configurar um tipo de linguagem através da qual diversificadas formas de vida iniciam uma relação dialógica. Neste sentido, "suffer and learn" desencadeia algo muito comum ao repertório humano: o fato de sermos atravessados por experiências de vida (sofrer e aprender) e morte (desencadear a dor).

[28] No entendimento de Zacarias (2018, p. 12-13), a partir das leituras que realiza dos estudos de Erich Fromm, a produção massiva de bens teria transcendido o campo da produção econômica e transformado a atitude do homem para com as coisas, as pessoas e até consigo mesmo.

É por isso que Eagleton (2013) julga pertinente discutirmos a tragédia na contemporaneidade, não como gênero poético, como propusera Aristóteles, mas a própria experiência trágica em si, pois o estudioso entende a tragédia como tudo aquilo que permanece no decorrer da História à humanidade. Discutir a experiência trágica seria, de acordo com Eagleton, dar continuidade a tal filosofia por outros meios. Neste ponto, o pesquisador reforça o destaque trazido da obra de Hobsbawm (1995) e da perspectiva trazida sobre os estudos de Zacarias (2018).

Na obra de Milo Rau[29], a violência fingida e ensaiada para a cena encontra matéria no fato real (toda a cena violenta de *Oresteia* é mostrada em cena na adaptação); já no fato real, a violência é a espetacularização em si mesma (as práticas terroristas do Estado Islâmico são apenas mencionadas, pois o próprio público já conhece o quão espetacularizadas elas são). A ideia de uma versão contemporânea da trilogia *Oresteia*, de Ésquilo, se deu quando o artista levantava pesquisas no norte do Iraque para a peça *Empire*, estreada em 2016. Como menciona o próprio Rau, em conversa com seu dramaturgo, Stefan Bläske, publicada no *Golden Book III*. Durante a conversa, o artista manifesta a sensação de estranhamento de estar na linha de frente do Estado Islâmico, durante aquele período:

> We had already visited Northern Iraq, for Empire, and the extreme age of these cultures – Aeschylus wrote his trilogy about 5000 years after the founding of Nineveh, or modern-day Mosul – and the topicality of these images have always astounded me. You find yourself in the antiquity of antiquity, in cultures that already had entire world histories behind them before the birth of Greece. At the same time, you find yourself standing, so to speak, in one of the images you see on TV: for example, in front of a destroyed mosque in Mosul. Everything is absolutely charged with contemporaneity and, therefore, with the themes of the Oresteia: with war, revenge, and the hope of reconstruction and forgiveness (RAU[30]; BLÄSKE, 2019, p. 11).

Assim, *Orestes in Mosul* reescreve a trilogia *Oresteia*, em processos de adaptar cenas e reinscrever personagens de modo a articular as realidades contemporâneas, marcadas pela

---

[29] Alguns relatos sobre o processo de criação de *Orestes in Mosul* estão documentados na reportagem "Can a Greek tragedy help heal a scarred city?" do jornal *The New York Times* https://www.nytimes.com/2019/04/17/theater/orestes-in-mosul-milo-rau.html e no artigo "The making of: Orestes in Gent and Mosul" para o website *The low countries* https://www.the-low-countries.com/article/the-making-of-orestes-in-ghent-and-mosul

[30] Já tínhamos visitado o norte do Iraque, para Empire, e a idade dessas culturas – Ésquilo escreveu sua trilogia cerca de 5.000 anos após a fundação de Nínive, ou Mosul dos dias modernos – e, ao mesmo tempo, a atualidade dessas imagens sempre me surpreendeu. Você se encontra na antiguidade da Antiguidade, em culturas que já possuem histórias de todo o mundo por trás delas, antes mesmo do nascimento da Grécia. Ao mesmo tempo, você se vê parado, por assim dizer, em uma das imagens que vê na TV: por exemplo, em frente a uma mesquita destruída em Mosul. Tudo está absolutamente carregado de contemporaneidade e, portanto, de temas presentes na *Oresteia*: de guerra, de vingança e de esperança de reconstrução e perdão (RAU; BLÄSKE, 2019, p. 11).

guerra, pela política do terrorismo, pelo poder internacional. Temas centrais da trilogia, como vingança e justiça, são abordados através de uma medição entre atores e personagens, texto e cena, filmagem e encenação ao vivo, palco e plateia. Assim, alguns pontos da tragédia grega e alguns personagens ganham contornos específicos, pois a diferença entre vingança e justiça se desenha, principalmente, na dramaturgia clássica.

Clitemnestra, antes de ser a esposa assassina e vingativa, é a mãe que está de luto por Ifigênia, pois Agamenon também tinha a escolha de não sacrificar a filha em favor de ventos favoráveis. Além disso, na releitura promovida em *Orestes in Mosul*, Clitemnestra tem sua vaidade ferida com a presença de Cassandra: a releitura contemporânea evidencia que Cassandra, além de uma prisioneira de guerra, é amante de Agamenon. O teor passional parece alimentar o ciclo de sangue que se abatera com a maldição da casa de Atreu. O assassinato de Agamenon é, para Clitemnestra e seu amante Egisto, um ato de justiça.

Assim também como Orestes, o trágico herói da trilogia, ganha releitura mais complexa na adaptação: o herói é homossexual. Risto Kübar é o ator que o interpreta, trazendo para a composição cênica relatos pessoais sobre sua sexualidade no intuito de associá-la à reescritura da cena clássica. Em *Orestes in Mosul*, o desejo de vingança de Orestes se mistura ao sentimento de rejeição. Junto com Pílades (interpretado pelo ator iraquiano Duraid Ghaieb), que na adaptação é o par romântico de Orestes, ele assassina Clitemnestra, Egisto e a empregada.

Orestes in Mosul é uma narrativa sobre a história, o povo e os traumas de Mosul. Contudo, atores de Mosul estão predominantes nos registros em filme; no palco, a predominância é de atores europeus. Esse fator é problemático porque há todo um imaginário ocidental acerca de uma noção representativa de Oriente, nos diz Edward Said (2011). Além disso, as narrativas predominantes sobre Mosul, principalmente sob o domínio jihadista, são fornecidas a partir de veículos de mídia ocidentais que, de certa forma, controlam as pautas e reforçam a invenção ocidental sobre a cultura no Oriente Médio. Quando eu digo que a presença daqueles atores apenas na gravação é problemática, eu ressalto que a edição do que é apresentado passa pela decisão de quem mostra e, neste caso, Milo Rau é um artista europeu. Até que medidas o público de teatro da Europa conseguiria ouvir um elenco inteiramente iraquiano? No palco, há dois atores iraquianos (Duraid Abbas Ghaieb e Susana Abdul Majid), mas que vivem já há algum tempo na Europa. Há relatos em vídeo que poderiam ser mais potencializados na cena do aqui-agora, criando certa dose de estranhamento para o público europeu.

Como já mencionado anteriormente, *Orestes in Mosul* é, também, uma narrativa testemunhal. E isso fica evidente com os relatos em vídeo de Khalid Rawi, um fotógrafo de Mosul, que interpreta o personagem Sentinela. Esse ator é um exemplo importante dos que deveriam também estar presentes na cena teatral. Ele, por exemplo, relata suas ações como fotógrafo durante a ocupação do Estado Islâmico e destaca o quanto se arriscou para registrar em foto as ações violentas do regime terrorista e compartilhar o material coletado.

> KHALID: (*on video; Arabic*)
> I started taking pictures in July 2014.
> I was a photographer before.
> But from autumn 2014 onward,
> The darkest time of humankind began.
> Taking photographs was punishable by death sentence.
> I started to work with an extreme tele-objective.
> So, they couldn't retrace where it was taken from.
> For every one of these pictures I could have paid with my life.
> I only understood afterwards what that really means.
> There I took pictures of executions, pictures of soldiers or attacks by the Americans.
> But I also photographed normal moments of daily life.
> The daily life of people here.
> (…)
> Duraid, that play we are rehearsing, what is it about?[31]

Não é possível negar que o projeto de Milo Rau, embora com essas últimas críticas colocadas, tenha um caráter humanitário. Investigar e pensar a contemporaneidade a partir da polivalência discursiva da trilogia trágica de Ésquilo são ações que firmam a cena teatral no espaço da coletividade, movimento que possibilita a polifonia discursiva e vislumbra a experiência democrática. Ésquilo narra a história de uma civilização nascida no coletivo e resgatar essa leitura do mito nos força a olhar a história do tempo presente: o que é possível aprender a partir das ruínas provocadas pelo inimigo? O que a derrota tem a nos ensinar? O que mais de atualidade há na *Oresteia* quando olhamos para as políticas internacionais e para o andamento das democracias?

Milo Rau, em uma prática quase benjaminiana, nos convida a observar a história pela perspectiva dos vencidos, colocando a experiência democrática como um modo de viver os questionamentos políticos e sociais na coletividade. A cena, composta de apresentações ao

---

[31] KHALID: (na gravação em vídeo; língua árabe)

Comecei a tirar fotos em julho de 2014. /Eu era fotógrafo antes.

Mas a partir do outono de 2014 em diante, /A época mais negra da humanidade começou. /Tirar fotos era punível com pena de morte. /Comecei a trabalhar com um foco objetivo extremo. /Então, eles não podiam reconstituir de onde foi tirado. /Por cada uma dessas fotos eu poderia pagar com minha vida. /Só depois entendi o que isso realmente significa. /Lá eu tirei fotos de execuções, fotos de soldados ou ataques dos americanos. /Mas também fotografei momentos normais da vida diária. /O dia a dia das pessoas aqui. /(…) Duraid, aquela peça que estamos ensaiando, do que se trata?

vivo e de filmagens pré-gravadas, é um convite não só ao debate político, mas também à vivência histórica. Por fim, a trilha sonora tem como tema a música "Mad World", da banda britânica Fears and tears, de 1983; porém, tocada em arranjo de versão clássica. A música é uma sugestão da banda iraquiana presente nas filmagens de Mosul e é tocada ao vivo no palco, reforçando a mensagem de esperança, apesar dos sofrimentos, das destruições... apesar de tudo.

1.2 **O "realismo crítico" da modernidade: encontros, continuidades e descontinuidades entre Bertolt Brecht e Milo Rau**

A conjuntura moderna redefiniu novos arranjos de tempo e espaço e, com isso, a noção de "realismo", que apresenta debates longos e complexos ao longo da história do Ocidente, foi redesenhada. Estudiosos, como Roland Barthes, Fredric Jameson e Erich Auerbach, por exemplo, se debruçam sobre tal debate no paradigma instaurado pelas transformações da Modernidade, indicando como a estética do realismo estreitou ainda mais a relação entre arte e política, nos debates político-estéticos.

Neste contexto, Barthes (1971) indica que o discurso histórico é o modelo dos discursos narrativos, salientando que, desde a Antiguidade, o real estava ao lado da História (embora fosse para melhor opor-se ao verossímil, ou seja, à própria ordem do discurso narrativo da imitação ou da poesia). O autor destaca o detalhamento como um recurso pertinente às manifestações desse representar: o aspecto descrito é, portanto, para alcançar uma lógica de sentido em conformidade às regras culturais da representação. Tal recurso foi aprimorado até os dias atuais, sendo bastante comum, por exemplo, o uso de técnicas fotográficas e cinematográficas, como os *close-ups*, para se detalhar algo na imagem estática ou na imagem em movimento. Barthes sinaliza, portanto, a existência, já naquele contexto, de uma ambição da própria escrita em querer "fazer-se fotográfica". Para as artes cênicas, por exemplo, que se ocuparam das relações entre texto e cena com maior rigor a partir da década de 1950, observar tais movimentos é prática fundamental.

A discussão aqui proposta destaca o debate acerca do realismo crítico como algo diretamente atrelado à questão da visualidade, que, em um primeiro momento, toca as linguagens da pintura, da literatura e do próprio teatro ainda nos fins do século XIX para, em um segundo momento, revelar novas práticas e apropriações da técnica de modo a direcionar

críticas que remodelaram o diálogo entre arte e política. Autores como Fredric Jameson (2015), por exemplo, reforçam que as discussões a respeito dessa estética serão tomadas com base no valor operativo inevitável que cerca a oposição binária[32] em termos da qual ele foi definido. Jameson afirma ainda as perspectivas sobre o caráter histórico que cerca o debate, e o autor defende a relativização do realismo, a menos que se coloque o capitalismo exclusivamente no centro da história humana como o fazem inúmeros desdobramentos conceituais da modernidade.

> The definition of realism by way of such oppositions can also take on a historical, or periodizing, character. Indeed, the opposition between realism and modernism already implies a historical narrative which it is fairly difficult to reduce to a structural or stylistic one; but which it is also difficult to control, since it tends to generate other periods beyond its limits, one of postmodernity, for example, if some putative end of the modern is itself posited; or of some preliminary stage of Enlightenment and secularization invoked to precede the period of realism as such, in a logic of periodization bound to lead on into the positioning of a classical system or a pre-capitalist system of fixed modes and genres, and so forth. Whether such a focus on periodization necessarily leads out of literary history into cultural history in general (and beyond that to the history of modes of production) probably depends on how one situates capitalism itself and its specific cultural system in the sequence in question. The focus, in other words, tends to relativize realism as one mode among many others, unless, by the use of mediatory concepts such as that of modernity, one places capitalism uniquely at the center of human history[33] (JAMESON, 2015, p. 2-3).

A representação está atrelada aos aspectos históricos e, assim, ela se (trans)forma mediante à historicidade que a forja. Para Tania Pellegrini (2007, p. 140), a importância histórica ligada à questão do realismo "[...] repousa, em última instância, no fato de que ele faz da realidade física e social (no sentido materialista do termo) a base sobre a qual se

---

[32] Ainda na introdução do livro *The antinomies of Realism*, Jameson (2015, p. 2) destaca: "Realism, for or against: but as opposed to what? At this point the list becomes at least relatively interminable: realism vs. romance, realism vs. epic, realism vs. melodrama, realism vs. idealism, realism vs. naturalism, (bourgeois or critical) realism vs. socialist realism, realism vs. the oriental tale, and of course, most frequently rehearsed of all, realism vs. modernism". Em minha tradução: "Realismo, a favor ou contra: mas em oposição a quê? Neste ponto, a lista torna-se pelo menos relativamente interminável: realismo vs. romance, realismo vs. épico, realismo vs. melodrama, realismo vs. idealismo, realismo vs. naturalismo, (burguês ou crítico) realismo vs. realismo socialista, realismo vs. conto oriental e, claro, o mais frequentemente ensaiado de todos, realismo versus modernismo".

[33] "A definição de realismo por meio de tais oposições também pode assumir um caráter histórico ou de periodização. Na verdade, a oposição entre realismo e modernismo já implica uma narrativa histórica que é bastante difícil de reduzir a uma estrutural ou estilística; mas que também é difícil de controlar, uma vez que tende a gerar outros períodos além de seus limites, um da pós-modernidade, por exemplo, se algum suposto fim do moderno for posto em si; ou de algum estágio preliminar do Iluminismo e da secularização invocado para preceder o período do realismo como tal, em uma lógica de periodização destinada a levar ao posicionamento de um sistema clássico ou um sistema pré-capitalista de modos e gêneros fixos, e assim por diante. Se tal foco na periodização necessariamente conduz da história literária para a história cultural em geral (e, além disso, para a história dos modos de produção) provavelmente depende de como se situa o próprio capitalismo e seu sistema cultural específico na sequência em questão".

assentam o pensamento, a cultura e a literatura". Portanto, a pesquisadora rejeita a hipótese de uma arte que se coloca em um jogo autorreflexivo, voltando-se para si mesma; por isso, ela propõe uma interpretação da arte realista enquanto "postura" e enquanto "método", uma leitura pertinente para pensarmos uma contemporaneidade marcada por muitas crises, dentre elas, a crise da própria representação e seus complexos desdobramentos a partir da segunda metade do século XX. Assim, para Pellegrini (2007), o realismo opera como uma "mediação" no interior das representações culturais e conceituais milenares.

> Desafiando a ideia de arte e literatura como 'reflexo', como 'efeito de sentido' ou 'discurso' – e estes termos designam diferentes visões críticas do fenômeno –, a 'mediação' pretende descrever um processo ativo, que não se limita a simples reconciliação entre opostos, dentro de uma totalidade. Ou seja, não se pode pretender encontrar realidades sociais *refletidas diretamente* na arte, pois estas passam por um processo de mediação, no qual seu conteúdo original é modificado, o que envolve, inclusive, questões ideológicas de base. Entretanto, isso não significa simplesmente que existe um 'meio' (a linguagem, as cores, os volumes etc.) que traduz a realidade, pois "todas as relações ativas entre diferentes tipos de ser e consciência estão *antes* inevitavelmente mediadas e esse processo não é uma instância separada – um 'meio' – mas intrínseca às propriedades dos tipos postos em relação" (PELLEGRINI, 2007, p. 141-2, *grifos da autora*).

Dessa forma, os estudos de Pellegrini nos sinalizam que essa mediação reside no objeto em si e não em outra coisa colocada entre o objeto e aquilo a que é levado. Trata-se, pois, de um processo dotado de especificidades que está intrínseco à própria realidade social, não sendo, então, um processo a ela acrescentado como projeção, disfarce ou interpretação, ou tudo que nos permita analisar cada produto cultural como constitutivo das relações sociais. Por conseguinte, pode-se dizer que a estética realista assume inúmeras e distintas formas expressivas, podendo, inclusive, abarcar a tradição de rupturas e transformações que se efetivaram a partir do próprio Modernismo.

Ainda tomando-se as reflexões de Pellegrini como base, notamos o tratamento do conceito de "realismo formal", cuja contribuição é muito fecunda, "[...] porque enraíza o conceito no terreno da história e das mudanças sociais, não o tratando apenas como um campo discursivo definido e circunscrito somente por questões de linguagem" (PELLEGRINI, 2007, p. 143-4). Essa colocação nos leva à conclusão de que a produção artística forja a própria ideia de realidade de acordo com o contexto histórico com o qual dialoga. Assim, ao olharmos para a história por uma perspectiva dialética, materialista e econômica, nota-se que paradoxalmente é criada uma relação de interdependência do capitalismo com a "realidade": já não sabemos quem se apropria de quem. Contudo, fato é, que o realismo e o capitalismo ora se complementam (relação de subserviência), ora se afastam (relação de denúncia).

Críticas a esse movimento estão diretamente presentes nas propostas de Mark Fischer (2009), “realismo capitalista”, e de Milo Rau (2019), “realismo global”.

O pesquisador Karl Erik Schøllhammer (2012) observa que há, de fato, interesse mercadológico muito intenso pelo realismo, e isso se dá, principalmente, quando atentamos para a gama de gêneros artísticos mais consumidos na contemporaneidade: biografias, autobiografias, o realismo histórico (como nos romances históricos), relatos de viagem, documentários, entre outros. Schøllhammer (2012, p. 129) avalia que, entre os escritores contemporâneos, é possível perceber “[...] a mesma reciclagem de formas literárias com uma aproximação determinada à ‘realidade’ da experiência comum como crônicas da vida como ela é, depoimentos testemunhais de experiências singulares e exóticas, diários, ensaios ficcionais, relatos de viagem e uso de outras formas híbridas entre ficção e não ficção”.

Por essa razão, Schøllhammer (2012, p. 129-130) sugere que, para a discussão atual acerca do realismo, é preciso antes entendê-lo “[...] como uma estranha combinação entre representação e não representação, por um lado, visível na retomada de uma herança de diferentes formas históricas e, por outro, na atenção em relação à literatura em sua capacidade de intervir na realidade receptiva e de agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais”. Nesse sentido, o pesquisador conduz o debate partindo de uma discussão em Alain Badiou a respeito da noção de “paixão pelo real”, que caracterizou o século XX nas artes, no pensamento e na política, sendo ela um dos temas fundamentais aos debates do final de século em torno da compreensão da cultura ocidental contemporânea.

> Na perspectiva de Alain Badiou a paixão pelo real se expressava durante o século XX não só na preferência pelo realismo, mas, sobretudo, na crítica contra a representação mimética, na suspeita do poder da semelhança de criar consciência falsa, portanto, na necessidade de criar distanciamento reflexivo e efeitos de estranhamento no experimentalismo artístico como no teatro de Brecht. Na visão de Badiou o real é perceptível apenas como resultado de uma relação contrafactual entre realidade e representação que distorce os laços de semelhança e apenas pode ser reconhecida indiretamente num ato de paixão reflexiva. Assim tanto os “realistas” — velhos e novos — quanto seus críticos mais severos — os modernistas e pós-modernistas — expressam a mesma paixão pelo real. Uns pela afirmação da semelhança representativa e outros por sua negação. Na dramaturgia política de Bertolt Brecht, Badiou percebe um exemplo privilegiado que une a esfera artística e política, principalmente na técnica de distanciamento em que o alvo é radicalizar a diferença entre o real e sua encenação e problematizar os elos “íntimos e necessários” que unem o real com a semelhança. É por esse motivo que a arte do século XX se tornou reflexiva, pois ao revelar os mecanismos da sua potência ficcional, ao exibir seu próprio processo e idealizando sua própria materialidade, a arte e a literatura colocavam em evidência a brecha entre o real e sua representação, canalizando e expressando assim sua realidade (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 130).

Com tal reflexão, o pesquisador torna explícita o fato de que o realismo, em vez de expressar uma nova forma de domínio representativo sobre a realidade, pôde ser entendido como um facilitador para a experimentação do Modernismo. Ainda, Schøllhammer (2012) aponta que, por essa perspectiva, a produção realista deu uma nova autonomia à importância dos dados sensíveis no intuito de promover uma melhor compreensão dos eventos e suas descrições que, muitas vezes, foram criticadas como "supérfluas" e "impressionistas"; o regime de sensibilidade desencadeado pelos experimentos estéticos enquadrou as formas de visibilidade que deixariam a arte abstrata visível.

A partir de então, é possível afirmar que a Modernidade desdobrou o realismo em inúmeras formas e facetas, constituindo-se, inclusive, como base para as experimentações estéticas que marcaram o pós-Segunda Guerra, o maio de 68, entre outros contextos de influência para os movimentos artísticos no Ocidente.

Tal momento toca o que Auerbach (2013) entende como a "realidade objetiva", pois há integração das personagens individuais, de diferentes classes sociais, no curso geral da própria História. Nas palavras do autor, essa manifestação do realismo é uma forma de

> [...] tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, a estreita vinculação de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado (AUERBACH, 2013, p. 440).

Ou seja: é a necessidade histórica e social que vai possibilitar novos modos de perceber e representar a realidade. As marcas do mimético nas linguagens artísticas estão menos ligadas à dimensão referencial e denotativa e mais direcionadas à conotação e à fabricação de outros modos de expressar a história e a sociedade em profundidade. A própria lógica da modernidade demarca esse fato, pois desencadeia um outro modo de percepção do tempo. Pode-se dizer que a estética realista, desde então, acentua o caráter experimental da relação do sujeito com a temporalidade. Fredric Jameson (2015, p. 228-9), ao situar suas reflexões no conjunto de transformações da modernidade, reforça o peso histórico que atravessa o cruzamento entre "arte" e "formação subjetiva":

> We have learned, to be sure, that the synchronic and the diachronic are not to each other as space to time, nor even as the ahistorical to the historical, l*et al*one the non-narrative to the narrative; yet we would be justified in expecting time, history and narrativity to undergo some fundamental modifications as they pass under a synchronic regime. When, as here, we have to do with the synchronic as a simultaneity of destinies and a coexistence of a host of different narratives, what happens to temporality is this: the simultaneous time-lines become, as in Einsteinian

> relativity, difficult to reckon off against each other. It is simultaneity itself which becomes spatial, and in this new spatiality the various distinct temporalities can be adjusted against each other only with some difficulty, as in the voluminous historical concordances we might expect to find[34] [...].

É o surgimento das sociedades industriais, ainda no começo do século XVIII, que institui novos paradigmas sociais, pois é nessa conjuntura que o princípio de organização política, social e estatal das sociedades capitalistas se fixa uma nova dinâmica das relações sociais no cenário europeu. No contexto das sociedades industriais, o trabalho se solidifica como fonte do "progresso", exigindo que a mão-de-obra utilizada seja cada vez mais aperfeiçoada. Esse período, então, dá possibilidades ao surgimento das chamadas "sociedades disciplinares" que, para o filósofo Michel Foucault (2013c), estão engajadas na fabricação de corpos dóceis. Tal contexto nos dá a ver outras diferentes formas de interação e tratamento da realidade.

No que diz respeito ao "fazer artístico", é possível constatar que a conjuntura proporciona o rascunho de modelos e primeiras determinações do que nos é dado historicamente como teatro político; vertente que se institui a partir de uma perspectiva crítica daquela realidade social (ou de um realismo crítico, como já dito). Sendo assim, interessante é notar, portanto, como as noções de "tempo" e, consequentemente, "economia" afetam diretamente os meios de se perceber e relatar a realidade, embaralhando as relações entre capitalismo e arte realista ainda mais no plano do conteúdo, além da forma.

No contexto do realismo crítico, por exemplo, é o tempo da indústria que comanda os ordenamentos sociais, tanto no campo econômico quanto no artístico. A ideia de real, portanto, é dotada de aspectos ontológicos, e não mais meramente uma simples reprodução da própria experiência; tem-se, assim, uma premissa chave para a leitura do conceito de "realismo crítico". O tempo, outrora concebido de modo vetorial por uma perspectiva iluminista, era invocado, na conjuntura moderna, num sentido muito mais cíclico e, também, disruptivo. A produção material era o principal fator de aceleração do tempo.

Na mesma conjuntura, o espaço se caracterizou como algo relativo e, consequentemente, a insegurança desencadeada pelas mudanças espaciais interferiram na

---

[34] Aprendemos, com certeza, que o sincrônico e o diacrônico não são um para o outro como espaço para o tempo, nem mesmo como o a-histórico para o histórico, muito menos o não narrativo para a narrativa; ainda assim, estaríamos justificados em esperar que o tempo, a história e a narratividade sofram algumas modificações fundamentais à medida que passam por um regime sincrônico. Quando, como aqui, temos a ver com o sincrônico como simultaneidade de destinos e coexistência de uma série de narrativas diferentes, o que acontece com a temporalidade é o seguinte: as linhas do tempo simultâneas tornam-se, como na relatividade einsteiniana, difíceis de calcular. um contra o outro. É a própria simultaneidade que se torna espacial, e nesta nova espacialidade as várias temporalidades distintas podem ser ajustadas umas contra as outras apenas com alguma dificuldade, como nas volumosas concordâncias históricas que poderíamos esperar encontrar [...].

experiência individual, tão cara à produção artística, desvinculando-a do lugar de sua ocorrência, disseminando-a pelos espaços do mundo. Assim, o pesquisador britânico David Harvey (2014) pontua tais acontecimentos ao investigar a ascensão do Modernismo como força cultural, observando os elementos que caracterizam uma crise de representação originada nas transformações do espaço e do tempo na vida econômica, política e cultural.

O impulso cultural proveniente da crise de representação instaurada pelas transformações nas esferas políticas e econômicas está refletido em diversas produções artísticas do período. O paradigma industrial instaura na realidade social não apenas um modo de produção fabril, mas também um novo sistema de produção de sujeitos e de subjetividades. A máquina de produção de corpos visa a aumentar em termos econômicos de utilidade aquilo que em termos políticos de obediência reduz: as forças do corpo. O poder cria e exercita os corpos que, dispostos numa linha de montagem, formam a massa operária, composta por homens, mulheres e crianças, presentes nas fábricas que surgem a partir de meados do século XVIII. A precisão da cena moderna está, portanto, entrelaçada ao corpo, ao espaço e ao tempo, perfazendo a poética do espetáculo que também ressoa elementos como o corpo-máquina, o artesanato dramático e a política da cena no fazer dramatúrgico-teatral contemporâneo. Todos como elementos atravessados pela manifestação de um realismo crítico.

> [...] o real era entendido com um peso ontológico que o afastava do simples registro positivo ou reprodução verossímil da experiência. Para alguns se refletia na expressão direta da sensibilidade intuitiva e íntima ou no automatismo da escrita. Para outros jazia no arquivo linguístico e cultural de uma memória coletiva abafada ou transparecia de modo indireto na realidade objetiva intrínseca ao destino histórico do capitalismo. Em todos os casos, procurava-se um novo acesso à realidade a partir de uma visão de mundo em crise e já não contido num esquema tradicional de representação mimética. Na contramão do distanciamento autorreferencial e autorreflexivo, certa literatura procurava, durante o século XX, um sentido mais radical de semelhança liberado do mimetismo referencial. Surgiu uma literatura e uma arte com a utopia de expressar e dar conta da realidade diretamente, em sua consequência, rompendo as fronteiras da representação mimética sem por esse motivo se encerrar na reflexividade sobre seus próprios meios. De maneira radical essa arte demandava um novo realismo, não pelo caminho do Realismo histórico, senão na procura de uma arte e uma literatura performática capaz de interferir sem mediação no mundo e expressar sua realidade crua (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 132).

Dessa forma, tem-se que as mudanças desencadeadas pela circulação acelerada do capital afetam o projeto estético, sendo o vocábulo “crítico”, na expressão “realismo crítico”, o que expressa a conceituação da postura da arte frente a esse “novo tempo”. Trata-se de um crítico mais empenhado em destacar a crueza da realidade do que sua própria representação.

Na cena teatral, em virtude do avanço das tecnologias, novas formas de ver o espaço e experienciar o movimento foram proporcionadas de tal modo que as consciências temporal e espacial sofreram significativas alterações: inovações no transporte e na comunicação intensificaram o fluxo de pessoas e de informações, como observado nos estudos de Harvey (2014).

Nesse ponto, o encontro com a linguagem cinematográfica se faz presente, uma vez que as percepções de tempo e de espaço foram consideravelmente alteradas pelo conjunto de transformações que compõe a sociedade industrial. Nota-se, então, que a "imagem-movimento" é uma necessidade das sociedades industriais, uma vez que a própria linguagem cinematográfica não cessa de tecer diálogos e compor significações com as artes da cena na contemporaneidade, inclusive, dado que vivemos constantemente os desdobramentos de revoluções industriais, acentuadas pelos avanços tecnológicos das primeiras décadas do século XXI.

Artistas da cena, ainda no século XX, faziam uso de projeções no palco, indicando a composição do mosaico corpo-imagem como elemento inerente à criticidade daquela fabricação do real. Portanto, o encontro entre a linguagem teatral e a linguagem cinematográfica, promovido por Meyerhold, Piscator e Brecht, permite que a velocidade das imagens integre o fazer teatral. As projeções operam como meios de distanciar e comentar. Desconstrói-se a ilusão cênica. Os dissensos apontam para dois pontos que se entrelaçam numa conflituosa união: o corpo e a imagem.

No teatro contemporâneo de Milo Rau, o vídeo, projetado em tela no palco durante o evento, comenta a cena do aqui-agora, além de agregar à própria cena teatral outra camada de realidade. O artista, de certa maneira, se apropria de tal recurso, presente no realismo crítico, para expandi-lo em sua proposta, pois há dois movimentos que cercam o uso da linguagem cinematográfica da estética que ele propõe. (1) Quando a projeção se volta a mostrar a captura das situações em cena: a câmera aproxima o rosto dos atores para a plateia, realiza *close-ups* e promove recortes ao selecionar o espaço do palco que deve ser percebido naquele momento da representação. (2) Quando a projeção é um filme dialogante com a cena presente no palco: Rau costuma realizar registros cinematográficos que projeta durante o espetáculo. Tais registros sobrepõem camadas de realidade ao evento realizado no presente teatral – aqui é importante destacar que há interações entre registro fílmico e espetáculo, pois os atores no palco ora comentam o documento projetado, ora são comentados por eles. A interpenetração entre camadas é constante.

Há inegáveis ganhos na contemporaneidade a partir das rupturas promovidas durante as décadas finais do século XIX e início do século XX; esses benefícios se traduzem nos reflexos que são constantemente expandidos e aprimorados em nossa experiência estética do século XXI. A emergência e eclosão de diferentes tipos de realismos, coroados por todos os movimentos que atravessaram o século XX, denotam também reações de expressão e conformidade com as perspectivas científicas daquele período. Eficazmente, Pellegrini (2007, p. 146) acentua que "o desencanto com o projeto iluminista, as modificações no conceito e na percepção do tempo, o desenvolvimento de novas tecnologias diretamente ligadas à comunicação e à produção de cultura, a descoberta do inconsciente etc. constituem o terreno propício para refrações diversas", pois elas exigem uma outra posição do artista diante da realidade concreta, uma vez que ele já "[...] não consegue mais interpretar as ações, situações e caracteres com a segurança objetiva de antes; ele não é mais a instância suprema; esta passa a ser a consciência das personagens, que tudo observa, sente, transforma e refrata, instaurando-se aí a 'crise da representação', cuja expressão aguda são as vanguardas" (*idem, ibidem*).

Durante tal conjuntura, a questão da espacialidade será cara à construção cênica e à interpretação nas artes teatrais, pois o palco exibirá tanto os mecanismos da produção industrial quanto da produção da teatralidade, uma vez que ele, o palco, quer figurar-se máquina; e o ator, operário e máquina: corpo que se faz figura social e instrumental (Gadelha, 2013). A cena já não cabe mais no próprio palco, dado o sentimento de incompletude do espaço, portanto, o teatro começa a sinalizar aberturas ao atravessamento "arte" e "vida", promovendo o surgimento de novas teatralidades e espacialidades. "À maneira barroca, multiplicam-se (vale dizer, dissolvem-se) os planos da representação, cria-se uma continuidade entre palco e vida, certa zona de indistinção que resulta em extremos expressionistas" (GADELHA, 2013, p. 223).

Dessa forma, as projeções trazidas ao palco, no período moderno, permitiram novas reconstruções do espaço teatral, endossando o projeto de expansão da cena teatral, em constante articulação com a paisagem da cidade e com a massa proletária que compunha as plateias. Fato é que a cena moderna ganha fortes contornos com as contribuições de Erwin Piscator [1893 – 1966], pois a sua busca por uma arte de agitação proletária reforça a relação do homem com a sociedade que se encontra no centro, não obstante as sedes das agremiações operárias e locais de assembleia abrigavam o evento cênico. Assim, a multidão invade a cena, acentuando-se a verdade da ação cênica através do entrelaçamento das forças econômicas, políticas e sociais. Rompe-se com o drama rigoroso, reconfigura-se o palco como um

processo cênico. A narrativa aqui assume importância na medida em que revela seu caráter documental.

É possível afirmar sim que, anterior a Piscator, havia espetáculos de tom políticos, obras não só engajadas no projeto pedagógico de uma burguesia aristocrática, como também produções com o intuito de expressar a razão do Estado ou que se prestavam à propagação dos dogmas partidários. Todavia, o arranjo denominado "teatro político" voltado às massas e à luta de classes é um projeto de busca artística deste encenador, pois o "assumir-se político" foi o ponto fundamental à utilização da composição cênica em seu projeto artístico, de modo a convocar as massas no intuito de (re)compor o corpo coletivo fragmentado pela lógica capitalista.

Na contemporaneidade, o teatro político de Milo Rau opera com a mesma lógica processual, principalmente se atentarmos aos espetáculos categorizados como *Prozessformate* ["cenas de tribunal"] (*Die Moskauer Prozesse*, *Die Zürcher Prozesse* e *Das Kongo Tribunal*), que convocam os indivíduos envolvidos (atores sociais e pessoas jurídicas) em uma dada situação para buscar, a partir da realização da cena teatral, um ensaio da realidade "porvir" – o sentimento de justiça frente à mazelas provocadas pelo capitalismo. No Capítulo 3 deste trabalho, há um detalhamento maior sobre a obra *Das Kongo Tribunal* (2015).

O projeto de arte que compreende a participação de não atores e a utilização do teatro como forma de conscientizar as massas populares e possibilitar a elas uma forma de protesto contra as opressões é uma proposta que tem esboços no início do século XX com o Teatro político de Piscator. Nessa proposta, recorre-se à técnica e à arte, ao humano e à máquina para abalar, despertar e absorver. A experiência revolucionária ganhava contornos, propostas e projeções no espaço cênico.

> O capitalismo muda a face do mundo via produção industrial e inventa novas tecnologias teatrais. Piscator expõe a máquina do mundo através da máquina do palco, no qual se multiplicam os planos da representação. Agora, o processo de multiplicação denuncia uma nova crise: ao invés de inventar modos de iludir, criar a estética da desilusão. Mundo e cena vivem a teatralíssima exposição do funcionamento de ambos. A nova arte, projeta Piscator, nascerá dos conselhos de fábrica, sindicatos, manifestações de rua. O "eterno" não pode ser proposta marxista: dissolve-se a arte ao fazê-la objeto de utilidade; estetiza-se a vida no desejo de produzir um novo homem e uma nova sociedade. Trata-se de pensar um realismo que recuse a cena realista (GADELHA, 2013, p.227).

No palco de Piscator, as questões pertinentes ao período eram abordadas em sua complexidade: a luta em torno do petróleo, a guerra, a revolução, a justiça, entre outras. O palco se transformava numa sala de máquinas e os espectadores compunham uma assembleia.

O ator, posto em cena sem hierarquia em relação aos outros elementos, está no centro do espetáculo e desempenha militância, pois executa atividades artístico-políticas num estilo próprio. Ao despir-se das subjetividades individuais de abordagens psicológicas, destaca-se o aspecto funcional do corpo e do espaço: "a funcionalidade das estruturas cênicas e corporais obedece ao imperativo de domesticação dos signos dispersos pelo mundo industrial" (GADELHA, 2013, p. 230).

Esse teatro, portanto, assemelhava-se a um parlamento; e o público, a uma associação legisladora. As questões públicas ganhavam contornos plásticos nesse espaço da cena e, baseadas nas ilustrações, estatísticas e palavras de ordem, decisões eram tomadas. Trata-se de um teatro que ambicionava uma discussão, permitindo aos espectadores a tomada de uma resolução prática, a participação ativa da vida pública e política.

É possível afirmar que a proposta de um Teatro político, como apresentado por Piscator (1968), ambicionava a construção de uma cena realista através da maquinaria disposta no próprio evento cênico, assim o capitalismo industrial metaforizado se dispunha a uma crítica política e social. O espaço refletia a percepção do tempo: a velocidade dos acontecimentos exigia mais ação do novo sujeito em formação. Os instantes convertidos em imagem compunham projeções que também exercem uma função dramatúrgica na cena. O corpo fragmentado pelo capitalismo se une para formar um novo corpo: as multidões entram em cena (e ambicionava Piscator que elas fossem capazes de encenar a si mesmas).

Em tais proposições, é possível verificar uma ordem de realidade que atravessa a cena, uma vez que ela opera uma dinamicidade de organização própria. Tem-se, pois, a peça teatral como um meio de documentar uma época, uma proposta que se opõe à arte dramática embebida de uma estética burguesa, e que tem por objetivo a clareza nos modos de apresentação do drama político disposto sobre um contexto que não opera com a distância necessária para o domínio artístico das próprias ideias políticas. Portanto, o teatro de Piscator era um elo entre os intelectuais e a massa: teatro resultante de uma coletividade, com imperante tecnicalização e com espectadores participantes. A peça é o laço (Gadelha, 2013).

Posterior a Piscator, Bertolt Brecht surge como um divisor de águas neste período de grandes transformações da cena moderna. A proposta de um realismo crítico, de vertente marxista, tem ressonâncias na cena contemporânea, influenciando diversos artistas da geração pós-68, por exemplo. Os cruzamentos estéticos e as continuidades entre Brecht e Rau demonstram como o realismo crítico exerce inquestionável influência no projeto político da cena teatral contemporânea. Por isso, entender o que foi não só o teatro, mas a proposta

política de Brecht é fundamental para lermos os entrelaçamentos entre arte e política na contemporaneidade.

É possível destacar que a investigação, rascunhada na conjuntura do realismo crítico, atravessa tanto a noção de cena quanto a noção de dramaturgia. A essas instâncias, o teatro da contemporaneidade responde com a lógica processual: o duplo movimento de fragmentar-se e reconstruir-se como proposta estética. Grande exemplo é o fato de, hoje em dia, ser possível pluralizar o vocábulo "dramaturgia", uma vez que ela pode ser produzida por diferentes tipos de escrita, entre eles a do corpo e a da palavra.

O teatro investigativo está situado nesta dinâmica dramatúrgica, uma vez que demanda um "fazer processual", colocando-se a própria cena como um documento aberto. É preciso haver aberturas no "fazer dramatúrgico" que permitam contrapontos na leitura dos fatos: a própria cena é o signo aberto sujeita a contínuas reconstruções. Tal processo, antes de ser uma influência direta das artes das performances, é puramente brechtiano, já que as rupturas são decorrentes dos estranhamentos e mobilizadas pelas contestações. Uma herança de Brecht para Rau.

O realismo crítico, dentro do quadro "realismos", pintado durante o século XX, estabelece um papel mediador, intercambiando a relação entre indivíduo e sociedade. O fator histórico fundamental a essa noção demarca o papel ético e político da estética, sobretudo, se tomarmos como base as leituras marxistas da história que podem ser localizadas tanto em Piscator quanto em Brecht. Portanto, lê-se o fenômeno do realismo nessa conjuntura, como Raymond Williams, o coloca, em *The long revolution*: não pertence nem à esfera individual, nem à esfera social, pois a sociedade não desempenha função de um cenário contra o qual se estudam as relações pessoais, e tampouco os indivíduos atuam como simples ilustrações dos aspectos pertinentes aos modos de vida.

> I call this the realistic tradition because it seems to me to represent a particular kind of mature realism in experience. This, I am saying, is how life is, how I see it when I am trying to see it whole. Every aspect of personal life is radically affected by the quality of the general life, and yet the general life is seen at its most important in completely personal terms. We have to attend with our whole senses to every aspect of the general life, yet the centre of value is always in the individual human person—not any one isolated person, but the many persons who are the reality of the general life[35] (WILLIAMS, 2001, p. 304-5).

[35] Chamo de tradição realista porque me parece representar um tipo particular de realismo maduro na experiência. Estou dizendo que a vida é assim, como a vejo quando estou tentando ver como um todo. Cada aspecto da vida pessoal é radicalmente afetado pela qualidade da vida em geral e, ainda assim, a vida em geral é vista em seu aspecto mais importante em termos completamente pessoais. Nós devemos atender, com todos os nossos sentidos, a cada aspecto da vida em geral, mas o centro do valor está sempre na pessoa humana – não um sujeito isolado, mas os muitos indivíduos que constituem a realidade da vida em geral.

Ao observar o que Williams chama de experiência “madura”, quando se refere ao realismo como estética, eu destaco a nomenclatura “épico” conferida a algumas produções que abordavam em cena os assuntos pertinentes à esfera pública. O teatro de Brecht é um teatro que marca a maturidade de uma proposta teatral como um projeto político contraposto à política do teatro burguês. O fenômeno brechtiano foi tão impactante a ponto de alguns teatrólogos da contemporaneidade dividirem a historiografia do teatro em fases pré e pós-brechtiana.

Brecht dedicou parte de sua carreira à pesquisa estética a respeito do épico, seja na cena ou na dramaturgia, chegando até mesmo a sugerir a expressão “teatro dialético” para sua proposta artística mais tarde. Toda a técnica brechtiana estabelece meios e métodos para uma pedagogização do olhar do espectador, dando a conhecer todo o funcionamento do artefato teatral de modo que o espectador pudesse fruir o espetáculo, efetivando sua própria leitura do discurso cênico.

Assim, para Bertolt Brecht, negar a ilusão cênica era um meio de democratizar a cena, fazendo-a assumir-se enquanto arte. Por isso, expor o funcionamento da caixa cênica permitia ao espectador reconhecer-se enquanto coparticipante da cena, convidando-o a historicizar o tempo presente que se apresenta em sua frente. Forte opositor do sistema capitalista, Brecht devolvia ao espectador o potencial criativo e crítico.

A construção discursiva brechtiana opera abalos sísmicos e, assim, segundo a leitura do francês Roland Barthes (2007 [1975]), promove uma sacudida, desloca o signo de seu efeito, esfacela a inteireza da coisa fixada através da “diversão”. A etimologia dessa palavra muito tem a nos dizer sobre o alvo mirado por Brecht: do latim, *divertere* é aquilo que se separa e se divorcia; é o que se afasta, o que vai embora, o que se afirma diferente. É na diversão que o diverso é produzido. Apodera-se do mundo, constroem-se novos mundos, novos corpos. A arte crítica propõe-se a abrir crises: o sujeito é posto em xeque. Brecht nos leva ao limite da representação: é um teatro que provoca a história, mas não a divulga. Figurações e corpos múltiplos são evocados, frequentam-se tempos, espaços e discursos conflitantes. Local de formação de dissensos, o teatro político de Brecht opera na dupla função: educa e diverte.

Através da obra de Brecht, o existente está posto em movimento, em transformação; desta forma, a proposta estética precisa estar atenta ao seu entorno. O aristotelismo e o teatro burguês não cabiam ao período. O teatro épico-dialético de Brecht é um teatro antiaristotélico, que recusa a catarse e a emoção. Aqui, é importante ressaltar que o teatro épico não se coloca

contra as emoções; apenas não as estimula, limitando-se apenas a avaliá-las ou a examiná-las. A estética precisa fazer-se mutável e tal necessidade nos leva a compreender que a chave conceitual não é algo pronto ou acabado, mas algo em processo. A mutabilidade é, portanto, uma condição de existência da própria elaboração teatral brechtiana.

Assim, o fenômeno teatral pode se apresentar através de múltiplas orientações e finalidades, sendo a busca brechtiana não aquela voltada a uma arte teatral que se encerra em si mesma; mas para um teatro que responda às necessidades de seu tempo. O teatro novo é o da era científica e se coloca como uma arte que busca a história e a luta de classes. O estranhamento incita o público a tomar partido, pois a obra é posta como um elemento mobilizador da vida em sociedade.

Em plena maturidade artística, o artista escreve, no ensaio *Pequeno organon para o teatro*, os motivos para a revisão de uma estética cênica: a necessidade de um teatro que empregue e suscite pensamentos e sentimentos capazes de desempenhar um papel na modificação do contexto histórico. Organizado como um conjunto de fragmentos reunidos, o trabalho pode ser caracterizado como uma reflexão que retoma todos os seus anos de trabalho artístico-político. Tipicamente brechtiana, as reflexões embaralham o estético e o político, quase de modo indissociável.

O épico atua na própria base do teatro – uma instituição cuja palavra que o nomeia o determina (de origem grega: lugar de onde se vê). Assim, a linguagem teatral é um fenômeno que se caracteriza a partir de dois tipos de sujeito: um que atua e outro que especta. No encontro entre tais sujeitos, ator e público, compartilha-se, um jogo de historicidade que se interpenetra; pois, no presente da cena, é a apresentação de fatos e momentos passados que mobiliza o contexto de realização cênica e de sua recepção.

A história das relações materiais atravessa todo o processo de partilha e recepção. Neste ponto, o teórico encontra o fazer. O teatro propõe experimentações que mobilizam toda a atenção e a recepção: na potência do jogo, ensaia-se a preparação para luta, uma vez que o jogo demanda decisão, seja aquela respaldada por informações ou aquela tomada na ausência dessas. Assim, é possível observar como a própria condição de divertimento demanda pensamento e ação. Através do jogo, “homem” e “história”, instâncias desmontáveis e passíveis de reconstruções, constituem-se um ao outro, transformando-se e produzindo-se a partir de uma relação recíproca, como observa Bernard Dort (1980).

> [...] em Brecht, o homem é feito pelo dramaturgo; não está tão longe quanto se crê de uma boneca animada; pode-se dizer de outra maneira que o fundo brechtiano constitui a criatura em artifício; como em muitas artes populares, do lado oriental

> aos fantoches, é por saírem de um meio físico evidentemente informe que os homens já estão desmistificados (BARTHES, 2007 [1960], p. 273).

A narrativa no teatro de Brecht conta a história de um povo. Aqui, entenda-se narrativa no sentido benjaminiano, pois ela é indissociável de um povo, ou seja, só há narrativa enquanto houver povo, pois ela pertence a uma coletividade. Avesso ao retrato burguês em cena, Brecht toma o teatro como espaço do supérfluo, afastando-se dos anseios de exatidão presentes na cena naturalista. Ao determinar o teatro como espaço do supérfluo, Brecht não diminui o valor de sua arte; pelo contrário: o supérfluo não necessita de justificativas. Nele, há a diversão que, de certa forma, nos insere na vida.

> No princípio, o objetivo do teatro, como das demais artes, era entreter pessoas. E é esse empenho precisamente que lhe confere uma dignidade particular. Como característica, basta-lhe o prazer; o teatro não necessita de outro passaporte. Não devemos de maneira nenhuma, conferir-lhe um status maior: estaríamos assim, tornando-o um mercado abastecedor de moral; ao contrário, o teatro tem de se precaver nesse caso, para não degradar-se, o que certamente ocorreria se não transformasse o elemento moral aprazível, suscetível de causar prazer aos sentidos – princípio, admitamos, do qual a moral sairá ganhando. Nem sequer deve-se exigir que o teatro sirva como instrução, ou utilidade maior do que uma emoção de prazer, físico ou espiritual. O teatro tem de permanecer algo de absolutamente supérfluo, o que significa, que nós vivemos para o supérfluo (BRECHT, 1967, p. 184).

Tanto o texto quanto a cena brechtiana, portanto, não visam à persuasão, mas à contestação da completude de tudo. Tal colocação se justifica porque há diferenças significativas que cercam o entendimento do mundo sensível. A pretensão de unidade, neste sentido, é falsa, haja vista até mesmo a ausência de um acordo possível para a representação da realidade. Tem-se justamente o oposto: é a realidade que deve ser criada através da representação. Através dos fatos, opera-se um deslocamento em que o jogo das relações sujeito / objeto se redimensiona. Palco e vida se equiparam: técnicas reveladas; o palco, um corpo nu. O desnudamento da estrutura é o caminho para que atores militantes projetem, num distanciamento crítico, figurações que comentem o contexto que cerca e sustenta a ficção. Não se promove a identificação; o ator, assim como o espectador, deve ser um crítico da própria construção da fábula.

“Que teatro podemos fazer hoje?” é uma questão puramente brechtiana, pois o artista encontra no teatro a tarefa crítica capaz de gerar a revolução. Um teatro que atenda às demandas de nosso tempo é fundamental, por isso, historicizar o tempo presente é preciso. A obra de Brecht quer olhar-se como histórica. Portanto, a ficção é preenchida de potencial político, referindo-se à construção de imagens vivas que se inscrevem na historicização do

tempo presente, criando-se dissensos. Por também corresponder a um processo de conscientização, o artista destaca a importância de tornar a proposta e o seu fazer disponíveis.

A arte de Brecht instaura fissuras de modo a contestar a certezas, a partir de um jogo dialético. Para isso, o artista utiliza-se, também, de personagens alegóricas com valor histórico que, mesmo distanciadas da História, possibilitam ao espectador uma aproximação mais efetiva com o seu tempo (o tempo histórico do próprio espectador). Desta forma, o teatro de Brecht solicita que o espectador intervenha não só no mundo de maneira mais significativa, mas também na condição de sujeito histórico.

O distanciamento, desta forma, se coloca como um dispositivo cênico que atende à proposta de historicização. É neste sentido que Brecht demanda de seu espectador uma participação no processo de formular o que possa vir ser o mundo, que é tão passível de mudanças. Assim, a partir desse ato de distanciamento, podem-se construir também novas possibilidades do "fazer teatral". Para Brecht, isso não consiste em um processo simples, uma vez que tal técnica não surge sob uma forma despida de emoções; mas a partir da forma de emoções bem determinadas que não se encobrem com as da personagem representada. Tal recurso, ainda nos dizeres de Brecht, demanda aguda compreensão do que é (ou do que pode ser), de fato, importante socialmente.

Os contornos de Brecht adquirem precisões históricas na medida em que a ficção se presta como registro dialético do tempo. A técnica historiográfica, operada em cena, apresenta mecanismos próprios à escrita dramatúrgica: a diversão como estratégia de produção do diverso; o conflito como chave crítica das contradições humanas; a ficção subserviente à própria vida. Para Brecht, vida e história estão entrelaçadas, não há dissociações, pois o valor da vida é circunscrito à circunstância histórica, como avalia Nara Keiserman (2011). Por isso mesmo, a noção de *gestus* é tão cara ao teatro brechtiano. O corpo, na proposta estética do artista, projeta personagens mergulhadas numa pesquisa do "gesto social": não se figura apenas uma personagem, mas o grupo humano ao qual ela está atrelada. Ou seja, há marcas das determinações históricas que envolvem traços de composição e movimentações característicos na revelação do rastro social das atitudes humanas.

Em Brecht, é possível notar que a demanda por representar a verdade não consiste em levar a vida individual como ela é aos palcos. Para Brecht tal movimento é fruto de um processo que se pauta sobre o que seria essa verdade. Desta forma, pode-se afirmar que, na proposta brechtiana, estão implicados procedimentos de formulação intelectual. Assim, o teatro de Brecht não objetiva a percepção visual, mas o processo de representação intelectual.

Tal processo só pode ser alcançado pelo espectador que, distanciado pelos recursos cênicos, contesta, compõe e coproduz o diverso na estrutura cênica.

A verdade é, pois, fruto de um trabalho de construção coletiva e não pertencente ao domínio das tentativas de representação do mundo. O jogo procura operar com eficácia a desconstrução da ideia de indivíduo para dar espaço ao coletivo, pois é o coletivo que nos permite olhar a sociedade e transformá-la. A historicidade de Brecht vincula a narrativa à história de um povo.

Portanto, observa-se como o contexto do realismo crítico situa tanto a montagem quanto a escrita dramatúrgica enquanto um signo aberto: sujeitas à contínua reconstrução. Assim, a cena se desdobra (e é desdobrada) a partir de eventos políticos subscritos não só à história, mas também aos modos de experienciá-la. A importância da proposta de Brecht consiste em um projeto de arte que envolve todo um conjunto de ressignificações do corpo, do espaço, da cena e do próprio ser humano. A revolução estética de Brecht abriu muitos caminhos para os artistas da cena no teatro Ocidental. Contemporaneamente, mais uma vez, a importância de Brecht é incontestável.

Milo Rau encontra a estética brechtiana no que diz respeito ao potencial coletivo que ela demanda, em termos de engajamento público. Assim como Brecht, Rau está interessado na pesquisa de formas, modos de fazer e pensar a arte. Suas peças, por exemplo, podem ser lidas como um campo de pesquisa aberto tanto aos eventos que surgem no decorrer do processo, quanto às aberturas que o contraditório lança nas cenas de tribunal. Rau também produz com bastante frequência muitas reflexões teóricas sobre a sua prática artística e, também, ele dialoga seriamente com o fazer acadêmico, concretizando o que temos pontuado ao longo deste capítulo: é um artista-intelectual que tem plena consciência do seu papel social e dos impactos que sua atuação desperta.

No que tange à organização das obras, é comum observar que as peças de Milo Rau se apresentam em trilogias, pois o intuito é conferir continuidade a uma investigação temática de um fato iniciada em um trabalho. Assim, a recepção de uma obra ganha contornos críticos precisos gradativamente, quando vista em seu conjunto. Nisso, é importante também ressaltar que a estratégia de trilogias opera eficazmente para a visibilidade de seus espetáculos, o que, por outro lado, rende-lhe críticas que identificam um interesse mercadológico neste processo de distribuição (ver Wihstutz, 2019).

Assim como em Brecht, a ilusão cênica não é interessante para Rau. Por tratar-se de uma proposta de teatro investigativo, o público precisa estar ciente sobre a estrutura de composição da própria cena. Para isso, Rau utiliza a linguagem do teatro performativo,

orientado atores e não atores, presentes em cena, a mostrar transições e personagens utilizadas para a reconstituição de um determinado fato.

Diferentemente de Brecht, Rau localiza o diverso no potencial do antagonismo trazido à cena e não na diversão. Já que Milo Rau concebe sua cena a partir de documentos sobre um fato, ou sobre uma dada realidade, é interessante, para a investigação cênica conduzida pelo artista, reunir diferentes (e contraditórias) perspectivas sobre o fato abordado na obra. Essa estratégia é decorrente da crença do próprio artista sobre o realismo em arte: como algo que foge ao controle.

Ademais, a concepção do espetáculo, bem como a sua roteirização e finalização dramatúrgica é, em Milo Rau, um procedimento coletivo; embora o artista esteja presente em todas as etapas e indique possíveis direcionamentos decisivos sobre elas. Para o teatro investigativo, o que precede a cena é o documento, não a dramaturgia. A dramaturgia é criada durante o processo e, em alguns casos, finalizada após o término da primeira temporada de exibição (pois pode sofrer mudanças no decorrer dela) e, então, publicada. Neste ponto, é interessante notar as cenas de Milo Rau como um documento aberto. Tudo no processo é registrado e, em alguns casos, os registros são publicados como obras cinematográficas, dramaturgias e livros de relatos, de processo e de entrevistas.

As cenas de Milo Rau são caracterizadas por uma certa dose de hibridismo: existe a interação com o recurso cinematográfico em cena, que comenta ou complementa obra. Os registros cinematográficos são, geralmente, frutos do trabalho de campo de artista, realizado durante a etapa de pesquisa cênica. Parte da dramaturgia é também encenada e gravada em vídeo durante o trabalho em campo, havendo interação entre os personagens do vídeo e os personagens do palco no momento da apresentação.

Ainda no que diz respeito aos usos da linguagem cinematográfica em cena, Milo Rau costuma utilizar câmeras no palco durante a apresentação para destacar e enfatizar elementos da própria cena. Pode-se dizer que tal técnica cria uma outra camada dramatúrgica na cena, pois, a partir deste recurso, obtêm-se também uma espécie de distanciamento nos moldes brechtianos que ajudam a documentar uma perspectiva sobre o fato trazido ao jogo cênico.

Aqui, o uso dos monólogos, muitas vezes recortados pela projeção, respondem ao problema, já tratado por Brecht, a respeito de uma simultaneidade fundamental de produção e recepção no teatro que dificulta a interpretação subsequente da peça como signo, isto é, no momento de tentar uma interpretação universalizante. Em Milo Rau, por exemplo, direcionar tal recurso para o público, no estilo de “uma fala em cumplicidade”, significa que o público está temporariamente, ou em grande parte, não preocupado com a interação dos personagens

em cena, mas, em vez disso, preocupado com as indagações que o jogo cênico desperta nele: "Como é que isso se relaciona comigo?". Assim, a metainterpretação de acontecimentos no palco e seu consequente questionamento a respeito dos significados, ocorre durante processo de realização do espetáculo e não no fim dele.

Em Brecht, existe o interesse na historicização do tempo presente. Rau está longe disso, embora, indiretamente o faça. A urgência de Milo Rau está no entendimento da política contemporânea como um campo de disputa. A arte, então, consiste em um meio de estabelecer diálogos e proposições para o debate democrático, nos moldes de uma democracia global comum a todos os povos. A ideia de "cidadania global" interessa mais ao artista.

Milo Rau extrai o trágico das narrativas de memória e a partir dele propõe meios de alcançar uma justiça em devir. Tal engajamento que prega o "mobilizar para transformar" é, talvez, uma das continuidades mais eficientes do trabalho de Rau em relação à proposta de Brecht. Por isso, destaco que Brecht embaralhava as instâncias arte e política, confundindo-as em diferentes pontos; enquanto Milo Rau entende a própria política como uma arte. Os projetos de Rau têm mais preocupação política que estética, pois a realização da política sempre implica uma escolha estética. É notório que a arte de Milo Rau encontra o ativismo, pois a arte, para o próprio artista, é uma das linguagens da política. Neste sentido, pode-se dizer que Brecht apela às coletividades; Rau, às multidões.

Cabe destacar que a proposta do "realismo global", elaborada por Milo Rau, indica a organização de um pensamento político-estético que é capaz de atravessar a ordem econômica e permitir a criação de utopias: nas projeções de futuro, um terreno incerto, reside a chamada arte realista. Uma visão otimista, mas que se faz resistente para enfrentar as cruezas das mazelas sociais desencadeadas pelo sistema. É uma perspectiva de enfrentamento: por isso mesmo suas mais recentes obras lidam com o cru da violência e da desumanidade.

Aqui, a proposta do "realismo global" perfaz e atravessa dois caminhos[36], situando-se no cruzamento do que temos como "mundo-base" (ao considerar o mundo material como premissa) e como "em-mundo" (ao propor novas maneiras de ver, conhecer, pensar e ser

[36] Esta proposta é pensada como uma forma de inserir o conceito "realismo global", de Milo Rau, dentro de um movimento bastante comum que tem atravessado algumas linguagens artísticas, como o cinema e a literatura, por exemplo. A partir da década de 1990, tornou-se comum ouvir as expressões "literatura mundial" (*world literature*) e "cinema mundial" (*world cinema*). Tais arranjos estéticos sinalizam uma necessidade contemporânea de entender a arte no contexto da globalização, considerando-se todas as decorrências políticas que cercam este processo. Os dois caminhos aqui propostos são releituras feitas por mim e pelo meu orientador a partir do estudo de Lauren Goodlad intitulado *Worlding realisms now* (2016). Assim, criamos algumas traduções: o termo "mundo-base" para o neologismo "worlded", pois a ideia contida no conceito é a expressão de um "mundo pronto" e tomado como base de criação. Da mesma forma, criamos o termo "em-mundo" que corresponde à palavra "worlding", que indica um mundo em transformação, em processo (para maiores aprofundamentos, ver VALENTIM, F.; PONTES JR., G.R, 2020).

palpável). No jogo cênico, “em-mundo” denota os desdobramentos do acontecimento cênico, pois trata-se de uma perspectiva caracterizada pela contingência, o que implica noções de instabilidade, impermanência estética e ausência de controle. Por “mundo-base”, subtendem-se todos os fatos que a realidade material traz para o evento; é a matéria-mundo que respalda e atravessa as noções de jogar, atuar, performar ou mostrar (como no distanciamento brechtiano).

Por fim, os pontos de encontro, continuidades e rupturas entre os dois artistas, Brecht e Rau, são bastante notórios. É preciso considerar, nesta breve análise realizada, o fato de os artistas estarem situados em contextos históricos distintos, o que nos mostra que ambos os artistas fazem uso das possibilidades proporcionadas pelos recursos técnicos socialmente disponíveis: seja para propor arranjos estéticos ou para elaborar vivências e participações políticas. É importante, pois, atentarmos à inquietude presente no trabalho deles, fato que os mobiliza. Ambos, Brecht e Rau, utilizam a arte para responder às demandas sociais do tempo em que estão inseridos.

1.3 **O valor documental: a cena-documento e o *Manifesto de Gante***

Como já sinalizado nas páginas iniciais desta pesquisa, o movimento de inserir narrativas, documentos e testemunhos pessoais na cena teatral, prática como hoje a conhecemos, pode ser datado a partir da década 1960, através da noção de *docudrama*, cunhada pelo diretor e dramaturgo Peter Weiss [1916 – 1982]. Tal proposta foi inserida dentro da perspectiva de estudos sobre o documentário nos desdobramentos desse gênero dentro da estética do teatro político. A proposta de Weiss formula a ficção teatral a partir das experiências sobre o evento narrado que são colocadas em cena ou que utilizam o fator “experiência” como critério para validar as narrativas produzidas no documento e levadas ao espaço cênico.

Percebe-se, desta forma, um jogo estabelecido entre presente e passado, numa relação de complementaridade, não pregando a reconstrução do passado, mas seu renascimento a partir de uma lógica instaurada no presente da cena. Tal colocação nos leva a pensar a própria noção de “documento” posta na dinâmica cênica como elemento desencadeador de proposições estéticas e de critérios de verdade.

A cena contemporânea dos últimos 20 anos, especificamente, abre possibilidades para pensarmos um regime de verdade e de realidade que norteiam a produção ficcional, destacando-se as potencialidades dela dentro da lógica de uma partilha do sensível, que organiza uma política da estética e uma estética da política, como destaca o filósofo Jacques Rancière (2009a; 2009b). É a partir de tais colocações que começamos a observar que a imaginação é, antes de tudo, uma necessidade política.

Ter a arte teatral como possibilidade de expandir a prática política através da via imaginativa nos dá oportunidades de discutir questões fundamentais pertinentes aos eventos cotidianos, inseridos em um regime de historicidade, e aos problemas que os cercam. Ademais, faz-se pertinente destacar que a reportagem da temática para o evento cênico pode se constituir num modo de inserir a cena, enquanto documento de uma dada realidade, para além dos limites da historiografia, como aponta Carol Martin (2010): existem possibilidades de se encenar a historiografia.

Assim, dada tal conjuntura, é conveniente para o trajeto que irei desenvolver nas próximas páginas, destacar as estruturas de construção dramatúrgica da cena documental, tomando-se a escolha do arquivo e a sua transformação em repertório, principalmente no que concerne aos efeitos do *docudrama* como ferramenta da ficção. Destaco aqui essa noção não como intenção final, mas como uma categoria importante para começarmos a pensar a produção de Milo Rau na contemporaneidade, por duas razões principais: 1. O tratamento dado ao real na produção de Rau é outro, pois interessa ao artista a reconstituição de um evento, a partir de uma ordem de realidade dada pela ficção, extraindo o que há de real nos documentos para a pesquisa e a investigação política; 2. O artista tem divergências com a noção de teatro documentário[37], porém, insistir nesta categorização é importante para este desenvolvimento, pois a produção teórica e artística de Milo Rau nos indica que a sua estética atravessa o gênero documentário para trazer uma outra ramificação, que eu nomeio aqui como "teatro investigativo", algumas vezes também chamado de "teatro pesquisa", neste trabalho.

O desenvolvimento teórico levantado até o presente momento sobre o teatro documentário, situa um mapeamento importante sobre os limites entre a realidade e a ficção, entre os fatos e as verdades, além de possibilitar diálogos com campos de investigação como a estética do "teatro performativo", como nos aponta Josette Féral (2015, p. 131): um teatro afastado da representação, onde "[...] o ator é chamado a 'fazer', a 'estar presente', a assumir os riscos e a 'mostrar o fazer', em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo".

[37] Ver entrevista no Anexo AV desta pesquisa. Eu conversei com Milo Rau quando ele esteve no Brasil para participar da MITSP2019.

As reflexões propostas por Féral reforçam o caráter processual da cena contemporânea, pois a pesquisadora denota que o fazer teatral da contemporaneidade se apropria da arte da performance como uma maneira de inscrever o "real" no arranjo cênico. Assim, é possível destacar, a partir dos estudos de Féral (2015) que a cena teatral pode tomar o tratamento do "fato real" como suporte para a criação, quando: 1. "A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve, desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador" (FÉRAL, 2015, p. 122); 2. O espectador é confrontado com o fazer e com as ações colocadas, das quais só resta a ele mesmo encontrar o sentido, pois o jogo com os signos força a adaptação de seu olhar, fazendo-o migrar "[...] de uma referência a outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética" (FÉRAL, 2015, p. 122).

A relação entre o "fazer processual", que cerca a inserção da performance na cena contemporânea, com a utilização de arquivos pessoais que motivam a construção cênica é um importante ponto a se refletir na abordagem dos relatos e testemunhos na cena teatral. Se, durante a década de 1960, tais utilizações estavam restritas ao que se poderia verificar no papel (materialização do documento) e, a partir de então, levar para a cena, hoje, o próprio corpo em cena é capaz de atribuir veracidade ao discurso oralmente verbalizado no contexto cênico. Nota-se, desta forma, que antes o *docudrama* restringia a significação daquela verdade documental aos limites da historiografia; hoje, a performance documental não só é capaz de expandir os limites da historiografia, como também contestar e confrontar suas limitações, operando deslocamentos de significados a partir do corpo de evidência que se materializa no contexto da cena teatral.

Neste ponto, as noções de Diana Taylor (2013) sobre "arquivo" e "repertório" são fundamentais para se pensar o conjunto de elementos que norteiam a criação cênica. Para Taylor, o arquivo existe na forma de documento, assim como a memória "arquival", que "[...] trabalha a distância, acima do tempo e do espaço; investigadores podem voltar para reexaminar um manuscrito antigo; cartas encontram seus endereços através do tempo e do lugar; discos de computador às vezes cospem pastas perdidas, com o uso do software certo" (TAYLOR, 2013, p. 49). Para a estudiosa, o arquivo além de sustentar uma relação de poder, consegue separar a fonte de conhecimento do conhecedor no tempo e/ou no espaço. Repertório, para Taylor (2013), está mais na ordem da corporalidade, pois requer presença. Ele "[...] encena a memória incorporada – performance, gestos, oralidade, movimento, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível" (TAYLOR, 2013, p. 49).

É importante observar, a partir do estudo realizado por Taylor, que “arquivo” e “repertório” são categorias para marcar relações humanas com a linguagem que medeia tais processos, constituindo-se fontes de produção e partilha de conhecimentos e informações. No mesmo esteio teórico, é possível argumentar, com base em Carol Martin (2010), que a própria experiência transformada em linguagem constitui uma performance. Portanto, se cabe ao teatro documentário uma busca por capturar recortes de uma realidade ou dramatizar realidades em performances, tendo-se por escopo a composição de situações reais, afirmo que toda a cena documental carrega em si uma edição dramática.

No contexto das performances teatrais, a força do corpo que comporta o documento é grande, pois, de acordo com Féral (2015, p. 144), “[...] ele é movido pelos afetos, desejos, libido e pelas sensações do performador [...] Tudo passa por eles. E é sobre seu movimento unicamente que repousa a dinâmica da representação. Mas são corpos que não atuam, eles não têm duplo, nem paradoxo”. A leitura do corpo no teatro performativo, como proposto por Féral, implica entendermos a experiência compartilhada como uma colagem de experiências previamente selecionada pelos artistas da cena para o momento teatral. Nesse processo, interessa a imagem criada para o evento numa dinâmica que relaciona duas fontes dramatúrgicas: a do corpo e a do documento:

> Os corpos do performador são corpos de domínio de si que filtram o real. É por meio deles que a performance se dá; eles são os motores indispensáveis da ação. Pois tais corpos em cena realizam, colocam ações, deslocam coisas, emitem energia, mas jamais se implicam ao nível das emoções. Eles filtram o mundo e projetam imagens. (FÉRAL, 2015, p. 144).

Esse processo reafirma o lugar da performance como uma prática em que o artista da cena se permite marcar pelas formas de alteridade que revestem o acontecimento e inscrevem o corpo nas coisas.

É importante atentar como tal ferramenta serve à construção dramatúrgica da cena de Milo Rau, podendo-se destacar: 1. A historicidade que o corpo carrega, pois retirar o corpo de um contexto real e inseri-lo em um real reconstituído não invalida os fatos compartilhados pelo ator-performer; 2. A dramaturgia documental consiste na seleção de experiências que atendam a uma ordem narrativa a qual pode não ser linear, mas tem que ser coesa e coerente ao fato investigado, pois a investigação é, antes de tudo, a criação de uma verdade a partir de um conjunto de vozes envolvidas no tratamento do fato.

Cabe, portanto, ao artista da cena organizar, na sua disposição para criar, novas combinações do que é disponibilizado e trazido como fato. Jogar com diferentes fatos da realidade, considerando, inclusive, o contraditório dentro do arranjo cênico. A instabilidade é

uma noção que atravessa a ideia de teatro investigativo, pois ela é da ordem de um "real" que escapa ao controle, assim também como demarcada uma situação política na contemporaneidade.

Neste ponto, pode-se destacar que a cena documental também envolve o debate acerca da ideia de "documento". Tal palavra, com origem no vocábulo latino: *documentum*, é o que deriva de *docere*, em uma acepção mais literal: ensinar; o que dá informações. Porém, a divergência histórica situa que, em um primeiro momento, o conceito assume o sentido jurídico: "prova"; sendo, portanto, o debate historiográfico extenso e, por isso, tem levantado, ao longo dos anos, algumas questões importantes sobre a definição do termo:

a. No século XIX, Escola Metódica[38]: o documento era o produto do ato de escrita: as cartas, testamentos, ofícios e tratados políticos, entre outras fontes que, tendo sua autenticidade comprovada, serviriam ao analista historiador. O manual assinado por Charles-Victor Langlois e Charles Seignobos, *Introduction aux études historiques*, por exemplo, propõe a definição da História (e sua limitação?) a partir do que é entendido por documento.

b. No século XX, *École des Annales*: Marc Bloch expande a noção de documento a partir da ampliação dos temas (e da tipologia das fontes) do domínio historiográfico. Assim, tudo que é fruto da ação humana, tudo que é humano, deve guiar a busca do historiador.

> [...] o documento seria não apenas um resto, um vestígio do passado, mas um produto do passado, ou seja, **produzido por relações de força assimétricas, desiguais sempre, de um passado agônico, irregular e contingente**. Bruto, isolado, dificilmente o documento escaparia à síndrome da Biblioteca de Babel: para uma linha razoável ou afirmação direta, aparecem léguas de cacofonias insensatas, confusões verbais e incoerências. Compulsoriamente envolvidos com os vivos – e não com os mortos –, os documentos não são meras relíquias, mas registros espúrios, contingentes, equívocos, aguardando o acalanto da decifração, o fervor da leitura e a aventura da interpretação. **Todo documento contém, em si mesmo, um componente de distorção da realidade**, mas como dizia o percuciente Marc Bloch, "a **intencionalidade do erro pode ser uma impressionante fonte de verdade para o historiador**" (SALIBA, 2017, p. 317-8, **grifos meus**).

c. "[...] o documento não é um documento em si, mas um diálogo claro entre o presente e o documento. [...] todo documento histórico é uma construção permanente" (KARNAL;

[38] Movimento historiográfico de forte influência positivista. Esta corrente ignora o subjetivismo em favor da prática científica e da busca (e respeito) pela verdade. Trata-se de um movimento responsável por estabelecer as bases do método de pesquisa na história. Os historiadores desta corrente pregavam o máximo possível de exatidão no tratamento das fontes. Os princípios fundamentais da Escola metódica podem ser encontrados em dois textos de referência: 1. o próprio manifesto, escrito por Gabriel Monod para a Revista Histórica em 1876; 2. o manual de Langlois e Seignobos publicado em 1898. (ver BARROS, 2012).

TATSCH, 2017, p. 12). Redigo aqui, portanto, que todo documento carrega uma temporalidade própria; mas, sua construção evidencia relações de poder que lhes são subjacentes. Assim, o determinado momento histórico-político-econômico pode decidir o que é documento (e conferir valor a isto).

d. "[...] a noção de documento ampliou-se muito mais do que os historiadores tradicionais queriam, mas, igualmente, não atingiu o patamar de 'qualquer coisa' que certos vulgarizadores do pós-modernismo pregavam. Ocorreu, por certo, um esgarçamento do conceito" (KARNAL; TATSCH, 2017, p. 16).

Saliento duas considerações importantes para, a partir das colocações aqui elencadas, entendermos características inerentes a ideia de documento e, consequentemente, "cena documental" na atualidade: 1. leituras e interpretações distintas são possíveis sobre um mesmo corpo documental, evidenciando que a questão base está mais na recepção do documento que do próprio documento em si. Assim, destaco que o "presente" do ato de recepção é fator de influência na produção de sentido; 2. questões relativas à seleção (e omissão) dos fatos que são pertinentes à narrativa documental apresentada e o estatuto da "verdade" negociado com os grupos sociais.

Sabe-se que o documentário não é apenas uma única coisa: ele é construção, manipulação e distorção de uma determinada realidade. A ideia, que muitas vezes norteia a concepção de uma narrativa documental, está sujeita a mudanças sobre o que pode, realmente, ser considerado documentário, em termos de qualidade dinâmica, aberta e variável que o modelo permite.

Documentar. Documento. Documentário. Esses três vocábulos, entrelaçados na língua portuguesa por critérios semânticos e morfossintáticos, correspondem às faces de uma mesma ação desempenhada em determinado tempo. É um fenômeno que fixa desdobramentos de um presente capturado na escrita, na imagem (estática ou em movimento), na fala, no corpo e no testemunho que se faz de um fato, de um tempo, de si (de nós mesmos) ou do outro.

Documentar é a ação de apreender presentes. Essa dinâmica constitui tentativas de articulação entre história e memória com a costura do tempo "de agora". Isto envolve elementos sempre postos em confronto: a memória, a história e o tempo. Portanto, pode-se dizer que o documento é o recorte de uma realidade capturada em determinada temporalidade. "[...] Para se fazer a história do tempo presente, é preciso manter um distanciamento que não é

dado pelo tempo, mas sobretudo pela ética, que é quase sempre algo que todo mundo acha que tem na medida certa", destaca a historiadora Márcia Maria Menendes Motta (2012, p. 35).

Para Bill Nichols (2005), definir "documentário" envolve questões de ordem relativa ou comparativa. Estudioso (e praticante) das artes cinematográficas, ele nos apresenta um gênero que se estabelece pelo contraste: é documentário o que não é filme de ficção ou filme experimental ou filme de vanguarda. Minha discordância com essa perspectiva se manifesta porque as evidências até aqui apresentadas indicam ser o documento uma própria ficção da História. Contudo, Nichols apresenta um caminho de definição que, embora, à primeira vista (ou leitura), possa parecer simplista, é importante, uma vez que não toma o documentário como uma mera reprodução da realidade – destaco aqui: **realidade**. Ou seja, o próprio documentário carrega, em si, a noção de ficção. A definição, portanto, não deve seguir o caminho dicotômico de opor a realidade à ficção, uma vez que o próprio documento é um material de representação de um dado real.

Ou seja, o documento contém, em si mesmo, representações de uma determinada visão do mundo. Apesar das diferentes definições, algumas generalistas, encontradas nas ciências jurídicas, arquivísticas e históricas, todas convergem para um único ponto: o documento expressa uma visão de mundo submetida a relações de poder e a critérios culturais do que determinado grupo entende por "verdade". Talvez, nunca tenhamos nos deparado antes com a visão manifestada em um documento, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares, posto que nosso olhar e nossa interpretação são direcionados (interpretamos algo não só de acordo com o nosso repertório cultural ou com a nossa visão de mundo, mas também de acordo com a nossa situação/participação no jogo de poder que cerca a realidade). Assim, o jogo se estabelece a partir das percepções de realidade postas no documento em cena que, por sua vez, também opera afirmações sobre as crenças pessoais que temos a respeito do fato partilhado.

O tom informativo que, por exemplo, organiza uma produção cinematográfica, diz respeito às representações que o filme faz do mundo histórico. O teatro documentário, portanto, carrega contradições ao afirmar-se como narrativa do "real". É neste ponto que Milo Rau demarca o seu afastamento com o gênero "documentário", pois o tom ficcional apresenta maior politização ao debate acerca do documento, uma vez que põe em xeque a verdade arbitrária oferecida sobre fatos políticos, econômicos, históricos e culturais.

Carol Martin (2010, p. 17-8), ao analisar os corpos da evidência no teatro documentário, ressalta que "more than enacting history, although it certainly does that, documentary theatre also has the capacity to stage historiography. At its best, it offers us a

way to think about disturbing contexts and complicated subject matter while revealing the virtues and flaws of its source[39]". Já o corpo de evidência na cena de Milo Rau potencializa o discurso ficcional, que expande o fazer histórico para além da historiografia. Sendo assim, tona-se perceptível que Milo Rau assume posicionamentos que, além de afastar a sua estética do gênero "documentário", a coloca como um desdobramento desse. Ele produz uma cena documental e investigativa que parte do documento e que busca uma verdade marginalizada pelo registro.

O próprio "documentário" em si está submetido a um exercício de poder. Portanto, pensar o gênero envolve não apenas mapear os afastamentos que Rau estabelece com ele (embora seus métodos e estudos das fontes apresentem similaridades ao que é proposto pelo gênero), mas também situar a política que cerca a construção documental. Por isso, o termo "cena documental" me soa mais apropriado para nos referirmos ao teatro de Milo Rau. O documento carrega em si uma sequência lógica que é responsável pelo encadeamento da narrativa, sustentada a partir de uma afirmação fundamental sobre o mundo histórico. Desta forma, a arte documental se coloca como dispositivo de reconstituição das marcas e de releituras dos fatos históricos, muitas vezes não enfatizados pelas narrativas oficiais.

O envolvimento mundo/documento é fator primordial, uma vez que o teatro também trabalha com a potência imaginativa dos (e sobre os) fatos:

> documentary theatre emphasizes certain kinds of memory and buries others. What is outside the archive – glances, gestures, body language, the felt experience of space, and the proximity of bodies – is created by actors and directors according to their own rules of admissibility[40] (MARTIN, 2010, p. 19).

A cena documental, à primeira vista, não é um documento no sentido estrito do termo, ela parte de um fato e presentifica alguns dados e elementos existentes nele. Como público, podemos ser capazes de crer (ou não) nos vínculos estabelecidos entre "o mostrado" e o "já conhecido"; de modo semelhante, podemos avaliar a transformação poética ou retórica desse vínculo em um comentário ou ponto de vista acerca do mundo em que vivemos.

A oscilação entre o reconhecimento da realidade histórica e o reconhecimento de uma representação sobre ela é fundamental para que haja o distanciamento crítico no processo de

---

[39] "mais do que encenar a história, embora certamente faça isso, o teatro documentário também tem a capacidade de encenar a historiografia. Na melhor das hipóteses, oferece-nos uma maneira de pensar em contextos perturbadores e assuntos complicados, revelando as virtudes e falhas de sua fonte".

[40] "O teatro documentário enfatiza certos tipos de memória e enterra outros. O que está fora do arquivo – olhares, gestos, linguagem corporal, a experiência sentida do espaço e a proximidade dos corpos – é criado por atores e diretores de acordo com suas próprias regras de admissibilidade".

recepção. Aqui, faz-se importante salientar que o documentário atende às intenções de determinados grupos que o concebem e o produzem. Tanto a seleção e composição do arquivo, e sua consequente transformação em repertório, quanto os questionamentos sobre a arbitrariedade da verdade são determinados por operações de poder.

> [...] there is no recoverable "original event" because the archive is already an operation of power (who decides what is archived, and how?) as well as sometimes a questionable arbiter of truth. (Documents can be distorted, falsified and misrepresentative). [...] As staged politics, specifics instances of documentary theatre construct the past in service of a future the authors would like to create. As twice-behaved behavior, documentary theatre self-consciously blends into and usurps other forms of cultural expression. Such as political speeches, courts of law, forms of political protest, and performance in everyday life[41] (MARTIN, 2010, p. 18-9).

Apropriações do documento operadas como disparadores para a criação artística, especialmente nas linguagens teatral e cinematográfica, configuram-se como um canal para mostrar e questionar realidades sociais e históricas, modificar a perspectiva oficialmente instituída como "verdade", promover discussões sobre ciência, economia, artes, políticas educacionais, entre outras. Porém, deve-se estar consciente de que existe um poder instrumental, ou seja, o que dizemos e decidimos pode afetar o curso dos acontecimentos e acarretar consequências. Assim, tanto o "ver e falar" quanto o "fazer e atuar" são práticas atravessadas pelas estruturas de poder, seja no documentário ou na própria cena documental.

Deste modo, a linguagem investigativa presente na cena documental está engajada na busca de uma intervenção sobre o mundo histórico, ressignificando tanto os modos de perceber e apreender o mundo, quanto as realidades que o constituem. Portanto, o tratamento do documento realizado no âmbito do teatro político possibilita o surgimento do "teatro investigativo". O próprio documento está fortemente relacionado às questões políticas que impulsionam a criação de ficções sobre o enunciador ou o fato narrado.

O teatro investigativo (ou de pesquisa) tem uma estrutura cênica e dramatúrgica alinhada à seleção de dados presentes nos documentos para a cena. Como já discutido anteriormente, a abordagem dos fatos comporta o fator processual: os atores em cena, assim como no teatro performativo, expressam a performatividade do processo e mostram o fazer.

---

[41] "[...] não há um 'evento original' recuperável porque o arquivo já é uma operação de poder (quem decide o que é arquivado e como?) e, às vezes, um árbitro questionável da verdade. (Os documentos podem ser distorcidos, falsificados e falsamente representativos). [...] Como política encenada, instâncias específicas do teatro documentário constroem o passado a serviço de um futuro que os autores gostariam de criar. Como comportamento comportado duas vezes, o teatro documentário mescla-se conscientemente e usurpa outras formas de expressão cultural. Tais como discursos políticos, tribunais, formas de protesto político e desempenho na vida cotidiana".

Ou seja, é um tipo de teatro caracterizado pelo forte teor metateatral. A noção de “realismos” está contida no termo; porém, digo tratar-se de uma prática específica na tipologia que não marca oposições entre “real” e “ficção”, mas que fortalece tais noções como discursos para criar espaços de debate e discussão acerca do compromisso político, social, ético e estético da arte com sua contemporaneidade.

Um dos elementos bastante recorrente na cena de Milo Rau é o uso de biografias como formas de estabelecer articulações com a história, retirando-a dos limites emoldurados pela própria historiografia, o que consequentemente desencadeia a expansão de tal noção para o âmbito das relações pessoais, onde se articulam as memórias pessoais e coletivas desencadeadas pela organização dos fatos. É possível perceber, desta forma, que Milo Rau apresenta uma abordagem diferenciada do documento, pois não basta apenas levá-lo para a cena; é preciso, antes de tudo, explorar as realidades que a verdade ali contida desencadeia.

Nas peças *The Civil Wars* (2014), *The Dark* Ages (2015) e *Empire* (2016), que compõem a *Die Europa Trilogie*, a dramaturgia é predominantemente composta das histórias familiares narradas pelos próprios atores. Essas narrativas atendem a uma ordem de produção dramatúrgica que se articula com as questões até aqui levantadas a respeito da cena documental. Milo Rau utiliza tais relatos para costurar e narrar um contexto histórico sobre questões como a guerra civil, exílio, entre outros, sempre no movimento de aproximação do todo com o particular. Prática sinalizada, inclusive, por Rolf Bossart (2016), no posfácio de trilogia já publicada em livro, como a busca por uma “unidade dramática da humanidade”.

Vê-se que há dois movimentos que se articulam na proposta de real quanto ao que fora aqui exposto como “cena documental”: 1. Interessa ao artista pensar o documento como algo inacabado, pois o testemunho ou o registro de algo constitui uma verdade processual que se constrói em contextos específicos; 2. Explorar a verdade documental implica repensar o documento dentro das dinâmicas temporais, numa lógica de repetição completamente literal do presente através do passado com um olho no futuro, tal como apontado no Manifesto *Was ist Unst?* de 2009 (ver Anexo A).

O referido manifesto expressa uma visão particular do artista em relação à própria arte como um fenômeno. Por isso, ele brinca com a noção conceitual de arte, que por si só já é complexa, através de um documento – um manifesto – publicado em jornal de grande circulação e que apresenta uma nova configuração da arte como campo de disputa política sujeito a produções de verdades a respeito de uma determinada ideia. Este Manifesto é um dos mais importantes no contexto da fundação do International Institute of Political Murder (IIPM).

Die Kunst significa "arte" e a própria subtração da letra "K" durante todo o Manifesto, demarcando inclusive oposições em relação à "arte com K", designa uma nova ideia de arte na conjuntura pós-moderna realista. O objetivo do documento é claro: Milo Rau não descarta tudo o que já foi entendido como arte anteriormente; os documentos produzidos à frente do IIPM denotam o cruzamento artístico da arte com a política e, em alguns casos, o entendimento da arte como forma de intervenção política. Milo Rau expõe no documento as delineações de seu projeto estético e crítico.

A partir da leitura do Manifesto, é possível atentar que *Unst* designa uma forma de arte concebida a partir de uma poética da repetição, do realismo e da literariedade rigorosamente objetivos. Ideia reforçada, ao longo do documento, pela expressão *genau so* (assim mesmo). A estética, portanto, explora no documento os seus ecos, uma vez que o "repetir" implica "transformar", dada a sutileza do processo, pois a arte é a busca por um estado de permanente instabilidade:

> Sagt jemand: ‚Kunst', so antworten wir ihm wörtlich: ‚Unst'. Schreibt jemand: ‚Kunst', so benutzen wir den Radiergummi und gelangen zur Unst. Begegnet uns ein Künstler, so bekehren wir ihn durch ein einziges Wort. Denn die Unst ist die Wörtlichkeit. Und die Liebhaber der Unst sind die Ünstler[42].

O Manifesto expressa o impulso político de Milo Rau, sobretudo, por evidenciar o projeto ético e estético do artista na expressão de uma arte que reflete sua própria poética para colocar-se como propositora de críticas às inúmeras formas de violência política e social. O artista costuma referir o seu trabalho nas entrevistas que concede como um fazer poético debruçado sobre a "antropologia investigativa", influenciado por Marx, Trotsky, Pasolini e Bourdieu. Por isso, o Manifesto evidencia mais que uma forma de subversão do fazer artístico: é uma expansão da ideia de arte e sua exposição como ferramenta para o debate político e social. Susanne Knittel (2019, p. 176) propõe uma análise mais detalhada sobre o emprego do vocábulo *Unst* em vez de *Kunst*:

> This erasure of the first letter lays bare certain resonances: *Unst* can be parsed as beginning with *un-*, that is, with a negative prefix, suggesting that this repetition is also a negation. At the same time, the loss of the *K* exposes the *uns* that was at the heart of *Kunst*. On this reading, *Unst* would denote something communal or shared, something that happens *to us* or that is created *by us*. This reading is supported by the use of the first-person plural throughout Rau's manifesto: "*Unst* is pure

[42] Se alguém disser: "Arte", respondemos literalmente: "Unst" [no sentido de desestabilização]. Se alguém escreve: "Arte", usamos a borracha e temos problemas. Se encontramos um artista, nós o convertemos com uma única palavra. Porque instabilidade [Unst] é literalidade. E os amantes do instável [Unst] são os artistas (sem K) – na jogada retórica de Künstler para Ünstler.

> repetition. For we have understood that art must get rid of itself in order to become one again." Finally, the *st* at the end can be read as a superlative, which, in combination with the other two potential meanings, would indicate that *Unst* is either the most communal form of art or the most antithetical to traditional conceptions of *Kunst*. A response to the question of the place of art in society, *Unst* is defined as a practice, an activity of "collecting, copying, and exhibiting" the detritus of a society's collective memory, a "completely verbatim repetition of the present via the past for the future." This repetition, Rau insists somewhat enigmatically, is undertaken for its own sake. In other words, the repetition does not serve some purpose that would be beyond the given moment; it does not illustrate something else but invites the viewer to look again and more closely at the specific event or thing being repeated. In this sense, the *Ünstler* ([ ]rtist) places his or her trust in the given moment. This is important because it is from this moment that the *Ünstler* derives the tool to dissect or deconstruct it[43].

Dentro deste debate, é possível perceber o entendimento da arte como um posicionamento político que revela a poética de Milo Rau como uma proposta interessada em transformar (e revolucionar) os mecanismos tradicionais de representação e identificação presentes no dispositivo da arte. A leitura dos manifestos publicados por Milo Rau (ver Anexos I, II e III) revela inquietudes em relação à aparente estabilização da Europa quanto à cínica conscientização assumida frente as desgraças que já provocara (e ainda provoca) no paradigma global. O artista, portanto, assume neste primeiro Manifesto o interesse de desestabilizar o comodismo de seu público e engajá-lo na crítica em favor de uma arte política na contemporaneidade.

Deste modo, o Manifesto *Was ist Unst?* denota o interesse de Milo Rau em querer buscar primeiramente o futuro (em termos objetivos), a partir de uma dinâmica particular na concepção de temporalidades: o presente se entende por meio da repetição do passado. Dentro da abordagem defendida não é a ideia de passado como tal que importa; mas o impacto que tal noção desencadeia no presente. Assim, tendo a historiografia a característica de marcar uma cesura, ou seja, um tipo de ruptura entre o presente e o passado, o movimento empreendido pela estética-política de Milo Rau ambiciona borrar tal cesura para revelar (e manifestar – no

---

[43] Esse apagamento da primeira letra revela certas ressonâncias: *Unst* pode ser analisado como começando com *un-*, isto é, com um prefixo negativo, sugerindo que essa repetição também é uma negação. Ao mesmo tempo, a perda do *K* expõe os *uns* que estavam no coração de *Kunst*. Nessa leitura, *Unst* denotaria algo comunitário ou compartilhado, algo que nos acontece ou que é criado por nós. Esta leitura é apoiada pelo uso da primeira pessoa do plural em todo o manifesto de Rau: "*Unst* é pura repetição. Pois entendemos que a arte deve se livrar de si mesma para se tornar uma novamente". Finalmente, o *st* no fim do vocábulo pode ser lido como um superlativo, o que, em combinação com os outros dois significados potenciais, indicaria que *Unst* é a forma de arte mais comum ou a mais antitética às concepções tradicionais de *Kunst*. Em resposta à questão do lugar da arte na sociedade, a *Unst* é definida como uma prática, uma atividade de "coleta, cópia e exibição" dos detritos da memória coletiva de uma sociedade, uma "repetição totalmente literal do presente através do passado para o futuro". Esta repetição, insiste Rau um tanto enigmaticamente, é realizada por si mesma. Em outras palavras, a repetição não serve a algum propósito que estaria além do momento dado; não ilustra outra coisa, mas convida o espectador a olhar novamente e mais de perto para o evento específico ou coisa que está sendo repetida. Nesse sentido, o *Ünstler* ([] rtista) deposita sua confiança no momento dado. Isso é importante porque é a partir desse momento que o *Ünstler* obtém a ferramenta para dissecá-la ou desconstruí-la.

sentido de tornar visível) as demais cesuras que tal lógica da história continua a desencadear (ou criar) no tempo presente. Neste caso, a relação entre experiência pessoal e coletiva designa e afirma uma inscrição do fazer poético como expansão da historiografia para além de seus limites.

O uso de biografias, por exemplo, denota, na poética de Rau, um entendimento da experiência pessoal como, muitas vezes, algo diretamente "histórico". Neste ponto, o uso das biografias em *Die Europa Trilogie* (*The Civil Wars*, *The Dark Ages* e *Empire*) expressa a especificidade dos destinos narrados que atendem à concepção poética. O paradigma indiciário[44] aplicado durante o processo não apresenta o discurso como um "campo aberto" a interpretações outras, uma vez que eles não estão centrados em contingências e possibilidades, decisões livres e oportunidades aproveitadas ou perdidas, como observa Bossart (2016).

Entender, portanto, o uso das biografias, a partir da conceituação de micro-história, é fundamental, uma vez que tal conceito envolve a utilização de procedimentos necessários no trabalho de direção e que são perceptíveis na arquitetura da cena teatral. Valendo-se da metáfora do "inquisidor como antropólogo", pensada por Carlo Ginzburg (2007).

É a partir de tal reflexão que Ginzburg estabelece uma prática interpretativa de caráter interdisciplinar, centrada no detalhe e no âmbito da microanálise: o paradigma indiciário. Assim, colocam-se formas de decifrar e expandir os detalhes da realidade presentes no processo de investigação documental, tendo-se por base o "rastreamento de sinais, indícios, signos", é o que diz Ginzburg (2007). Os princípios do paradigma indiciário podem ser listados, como observa a historiadora Márcia Barros Ferreira Rodrigues[45] (s/d), da seguinte forma: 1. Valorizar as especificidades de cada objeto; 2. Reconhecer o caráter indireto do conhecimento; 3. Inferir as causas a partir dos efeitos; 4. Exercitar a conjectura e a imaginação criativa durante a análise e a pesquisa.

---

[44] Ferramenta da micro-história que, na breve definição apresentada pela historiadora Márcia Barros Ferreira Rodrigues (UFES), consiste no "conjunto de princípios e procedimentos que contém a proposta de um método heurístico centrado no detalhe, nos dados marginais, nos resíduos tomados enquanto pistas, indícios, sinais, vestígios ou sintoma. O que poderia ser entendido por pistas, indícios ou sintomas? Os documentos oficiais, relatórios, decretos leis, fontes secundárias e voluntárias, ou seja, as fontes investigadas pelo pesquisador que, se submetidas a análise semiótica ou sintomal, pode revelar muito mais do que o testemunho tomado apenas como um dado. Entretanto, outras fontes podem e devem ajudar no trabalho de construção da narrativa histórica e da análise sociológica, trata-se das fontes involuntárias, isto é, aquelas que não foram convidadas a testemunhar. Identificadas por acaso, muitas vezes teimam, insistem e se intrometem na pesquisa. Nesse caso, o pesquisador deverá fazer uso de sua intuição e sensibilidade para argui-las com criatividade e inteligência, e estar atento aos atos falhos, as metáforas, as metonímias e aos deslocamentos". Disponível em https://nei.ufes.br/sites/nei.ufes.br/files/RODRIGUES,%20M.B.F.%20e%20COELHO,%20C.M.%20Paradigma%20Indici%C3%A1rio_Breve%20defini%C3%A7ao.pdf Acesso em 15/12/2020.

[45] Presente no mesmo documento citado na última nota-de-rodapé.

Em *Die Europa Trilogie*, não há uma hierarquização entre os relatos pessoais organizados e apresentados. Pelo contrário, existe um agrupamento dramaturgicamente estruturado a partir das interpretações realizadas nas microanálises operadas por Rau. Neste ponto, vale reafirmar que cada peça da trilogia se estrutura a partir de uma temática pertinente para se pensar o cenário europeu contemporâneo. As histórias pessoais ali partilhadas não denotam um discurso ideológico inspirado na meritocracia liberal, tampouco permitem interpretar a supervalorização do fracasso ou do sofrimento. No posfácio da trilogia, Bossart indica que narrativas que compõem as dramaturgias não objetivam contrapor uma história coletiva "abstrata" a um indivíduo "concreto" que seria "mais verdadeiro" dentro de uma perspectiva pós-moderna. O que se desenha na proposição dramatúrgica de Milo Rau é como a própria história de uma pessoa pode ser capaz de provar, seja em seus momentos banais ou especiais, ser uma personificação real e, portanto, controversa e problemática da história europeia como "história mundial". A cena investigativa está debruçada sobre a desconstrução de um imaginário que sustenta uma ideia de Europa única e centrada.

Em relação ao elemento biográfico presente, cabe ressaltar que as apropriações realizadas por Milo Rau refletem muito o que Carlo Ginzburg e Giovanni Levi apresentam no campo de estudos da micro-história. Levi afirma que vivemos uma fase intermediária em que a biografia ocupa o centro das preocupações dos historiadores, mas também denuncia suas ambiguidades. "Em certos casos, recorre-se a ela [a biografia] para sublinhar a irredutibilidade dos indivíduos e de seus comportamentos a sistemas normativos gerais, levando em consideração a experiência vivida" (LEVI, 2006 [1989], p. 167). É interessante notar que a biografia é vista na cena de Milo Rau como propositora de ficções, portanto, neste sentido as ambiguidades (desencadeadas pela noção de acabamento) são interessantes ao trabalho do artista, uma vez que podem apresentar saídas e respostas aos conflitos cenicamente investigados, como no caso do ator Karim Bel Kacem, em *The Civil Wars* (2014).

Na dramaturgia, o referido ator partilha a relação difícil com o pai devido ao caráter violento e pouco afetivo presente na figura paterna. Karim nos conta que chega a se envolver com a filosofia de grupos extremistas, tomando parte em algumas reuniões, influenciado pela figura de Bin Laden, após os ataques do 11 de Setembro. Esse movimento, como nos narra, é motivado pela necessidade de sentir-se parte de algo, uma vez que ele se sente deslocado de tudo, inclusive em casa. Enfrentar as proibições do pai para ele expressa mais medo que respeito. "[…] verbot er mir, wieder in die Moschee zu gehen. Ich bin diskussionslos auf

Distanz gegangen. Ich muss zugeben, dass meine Angst vor ihm größer war als meine Angst vor Gott[46]" (*The Civil Wars*, 2016, p. 74).

A ambiguidade se dá justamente porque as imagens de pai e filho trabalhadas no discurso de Karim sofrem significativas (e processuais) transformações na dinâmica espectatorial. É importante destacar que tais transformações ocorrem não dentro de uma perspectiva romântica sobre uma relação pai e filho (o que não existe na peça), mas no conjunto do mosaico apresentado na dramaturgia *The Civil Wars* (2014), seja no contraponto com o discurso biográfico dos outros colegas com quem compartilha a cena, seja diálogo estabelecido com o caso narrado no prólogo e no epílogo da dramaturgia, apresentado pelo ator Sébastien Foucault que, na pesquisa de campo que realiza, conta a experiência de um pai que luta para resgatar o filho que se alistou no movimento jihadista.

Verifica-se, desta forma, que o trabalho com as biografias operado por Milo Rau tem um objetivo dramatúrgico, pois elas também são os dados do passado que são realocados no presente dentro de uma perspectiva crítica. É o que a ideia de *Unst*, dentro do manifesto, desencadeia: "[...] the principle is that the critical tools with which to analyze a given object must be found in the object itself, and only through literal repetition does the given moment open itself to critique[47]" (KNITTEL, 2019, p. 177). Por esta razão, é importante atentar para o uso da biografia dentro da escrita ficcional dramatúrgica. Para tanto, eu recorto as observações de Giovanni Levi (2006 [1989]) e Pierre Bourdieu (2006 [1986]) sobre a questão biográfica, nas quais se baseia o entendimento de biografia neste trabalho.

a. Com Giovanni Levi, é possível observar que a biografia é um documento repleto de técnicas literárias. Por isso, o estudioso considera a biografia um canal privilegiado, característica que possibilita a transmissão de questionamentos e técnicas peculiares da literatura à historiografia.

> Livre dos entraves documentais, a literatura comporta uma infinidade de modelos e esquemas biográficos que influenciaram amplamente os historiadores. Essa influência, em geral mais indireta do que direta, suscitou problemas, questões e esquemas psicológicos e comportamentais que puseram o historiador diante de obstáculos documentais muitas vezes intransponíveis: a propósito, por exemplo, dos atos e dos pensamentos da vida cotidiana, das dúvidas e das incertezas, do caráter fragmentário e dinâmico da identidade e dos momentos contraditórios de sua constituição (LEVI, 2006 [1989], p. 168-9).

[46] "[...] ele me proibiu de voltar à mesquita. Eu obedeci sem discussões. Eu tenho que admitir que meu temor a ele era maior do que meu temor a Deus".

[47] O princípio é que as ferramentas críticas, com as quais se analisa um dado objeto, devem ser encontradas no próprio objeto, e somente por meio da repetição literal o momento dado se abre para a crítica.

b. Com Pierre Bourdieu, entendemos que a reconstrução do contexto é importante, uma vez que o indivíduo vive um conjunto de instantes, estando ele inserido numa pluralidade de campos. O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, corresponde à entrega à investigação que traz acontecimentos que se ordenam numa ordem não cronológica, estando as sequências ordenadas segundo relações inteligíveis.

> O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o *postulado do sentido da existência* narrada (e, implicitamente, de qualquer existência). [...] o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário (BOURDIEU, 2006 [1986], p. 184, *grifos do autor*).

O uso de narrativas pessoais dentro do projeto cênico de Milo Rau tem intuito político claro: marcar um movimento de politização da memória como caminho para se buscar uma reivindicação coletiva. Ademais, as biografias em cena, como acima sinalizado, destacam a relação existente entre a história individual e coletiva, numa complementariedade, desenhando conjunturas que expandem e contestam a perpetuação de uma perspectiva historiográfica única, forjada nas relações de poder. O projeto político de Milo Rau, neste sentido, insere a biografia de imigrantes e demais sujeitos marginalizados no continente europeu dentro de uma perspectiva historiográfica, estreitando, assim, a relação de pertencimento.

Desde 2007, os trabalhos desenvolvidos pelo IIPM têm se concentrado no tratamento multimídia de conflitos históricos e sociopolíticos. Em termos estéticos, isso representa uma nova forma de arte política altamente condensada no documentário. É uma espécie de “teatro do real” que confronta a ideia de representação, a fim de promover possibilidades de contestar e de encenar a historiografia e a história do tempo presente.

> Since its founding, IIPM has focused on the multimedia treatment of historical and sociopolitical conflicts. The production company has hauled onto the stage such topics as the execution of Nicolae and Elena Ceausescu (“The Last Days of the Ceausescus”), the genocide in Rwanda (“Hate Radio”), and the Norwegian terrorist Anders B. Breivik (“Breivik’s Statement”). Another performance project enacted a battle with a Swiss town parliament over the right of foreigners to vote (“City of Change”). In spring 2013, IIPM brought a completely new theatre format to life with two multi-day judicial spectacles (“The Moscow Trials” and “The Zurich Trials”). And, with “The Civil Wars” (2014), it launched the large-scale project “The Europe Trilogy”, which it continued with “The Dark Ages” in 2015 and concluded in September 2016 with “Empire”. In “Five Easy Pieces” (2016) and “The 120 Days of

> Sodom" (2017), Rau and the IIPM put the theatre's range of instruments of empathy and portrayal to the test – with child actors in the one case and actors with disabilities in the other[48].

A estética de Milo Rau mescla não só a performance em cena, mas a linguagem cinematográfica também nos filmes projetados "ao vivo", que também dialogam com a cena do palco. O artista gosta de criar camadas de realidade para a cena e o recurso tecnológico torna-se uma das estratégias para alcançar tal objetivo, sendo o uso dessa ferramenta bastante recorrente na cena de Rau. Assim, pode-se dizer que, tal como ocorre no teatro documentário, a estrutura tripartida é bastante comum: texto, corpos em cena e tecnologia.

> Those who make documentary theatre interrogate specific events, systems of belief, and political affiliations precisely through the creation of their own versions of events, beliefs, and politics by exploiting technology that enables replication; video, film, tape recorders, radio, copy machines, and computers are the sometimes visible, sometimes invisible, technological means of documentary theatre. While documentary theatre remains in the realm of handcraft – people assemble to create it, meet to write it, gather to see it – it is a form of theatre in which technology is a primary factor in the transmission of knowledge[49] (MARTIN, 2010, p. 17).

A noção de documento apresentada por este trecho é interessante porque o toma como efeito de um processo de mediação entre o fato documentado e o criador. O teatro investigativo (ou de pesquisa), além de propor mediações entre o fato e a crítica, apresenta diferentes percepções sobre o documento para uma leitura em confronto com a perspectiva do público durante a realização da cena. A historiadora Márcia Maria Mendes Motta (2012) observa uma questão importante para caracterizarmos a dinâmica de opor apreensões de um fato e/ou desconstruir uma visão de mundo sobre determinada perspectiva. Para a estudiosa, a "verdade" é uma leitura posta no confronto entre a memória, a história e o tempo:

---

[48] Desde a sua fundação, IIPM tem se concentrado no tratamento multimídia de conflitos históricos e sociopolíticos. A produtora colocou em cena pautas como a execução de Nicolae e Elena Ceausescu ("The Last Days of the Ceausescus"), o genocídio em Ruanda ("Hate Radio") e o terrorista norueguês Anders B. Breivik ("Breivik's Statement"). Outro projeto de performance trouxe para a cena uma batalha com um parlamento da cidade suíça pelo direito de voto dos estrangeiros ("City of Change"). Na primavera de 2013, o IIPM deu vida a um formato de teatro completamente novo, com dois espetáculos judiciais de vários dias ("The Moscow Trials" e "The Zurich Trials"). E, com "The Civil Wars" (2014), lançou o projeto "The Europe Trilogy" em larga escala, que continuou com "The Dark Ages" (2015) e concluiu em setembro de (2016) com "Empire". Em "Five Easy Pieces" (2016) e em "The 120 Days of Sodom" (2017), Rau e o IIPM colocaram à prova a gama de instrumentos de empatia e retrato do teatro – com atores mirins no primeiro caso e atores deficientes no segundo. Disponível em: http://international-institute.de/en/about-iipm-2/ Acessado em 09 de Setembro de 2019.

[49] "Os que fazem teatro documentário interrogam eventos específicos, sistemas de crença e afiliações políticas precisamente através da criação de suas próprias versões de eventos, crenças e políticas, explorando a tecnologia que permite a replicação; vídeo, filme, gravadores de fita, rádio, copiadoras e computadores são os meios tecnológicos do teatro documentário às vezes visíveis, às vezes invisíveis. Enquanto o teatro documentário permanece no campo do artesanato – as pessoas se reúnem para criá-lo, se reúnem para escrevê-lo, reuni-lo para vê-lo – é uma forma de teatro em que a tecnologia é um fator primordial na transmissão do conhecimento".

> É fundamental reconhecer, ainda, que a história não se satisfaz com a narrativa. Não basta, portanto, redigir um acontecimento, relendo o documento ou o testemunho oral como se ele fosse a "fonte da verdade", porque, para se fazer história, é preciso estar atento aos aspectos aparentemente sem importância, detalhes muitas vezes desprezíveis, termos e palavras sem sentido em uma primeira aproximação. Aprender a fazer história significa também aprender a cruzar fontes, produzir embate entre elas e conflitos de interpretações sobre uma evidência; para tanto, é preciso fazer perguntas novas às fontes velhas, em um incessante processo de escape de uma resposta previamente definida e dada como certa, uma vez que fugir das certezas significa, em suma, assumir o caráter detetivesco do historiador (MOTTA, 2012, p. 29).

O teatro, como instrumento de pesquisa, visa à contestação dos fatos e de narrativas que contemplem a versão historiográfica trazida pelos "vencedores" da História. Assim, o fenômeno teatral ambiciona dissuadir a fronteira entre fato e ficção no evento cênico. É possível, desta forma, trazer para o âmbito da cena documental uma reflexão realizada por Carol Martin a respeito do teatro documentário. Segundo a estudiosa, o resultado processual operado através do diálogo com documentos "[…] can invite contemplation of the ways in which stories are told – a form of Brechtian distancing that asks spectators to simultaneously understand the theatrical, the real, and the simulated, each as its own form of truth[50]" (MARTIN, 2010, p. 22).

Portanto, o rigor científico se combina à investigação das estratégias documentais que, pelo viés testemunhal e performativo, pode ampliar as fronteiras formais da cena teatral, ou seja, para aquilo que está além da narrativa e dos próprios documentos. No teatro de Milo Rau, os projetos são frutos de resultados de um longo processo de investigação, que privilegia a criação artística entrelaçada às pesquisas sociológicas, historiográficas ou jornalísticas. Não à toa, seus trabalhos são agrupados por trilogias, uma vez que as temáticas se entrelaçam e a continuidade da pesquisa científica se faz presente, conferindo coerência à organização da obra. Com isso, a dissuasão operada no espectador das fronteiras entre fato e ficção ambiciona um questionamento da própria ideia de verdade que, como já discorrido nestas páginas, pode variar de acordo com o tempo e o espaço.

A noção de campo desenvolvida por Pierre Bourdieu (1983a) é importante para desenvolvermos discussões relacionadas ao "campo artístico" e, por conseguinte, dar sequência às discussões acerca do teatro investigativo como ferramenta de produção política e científica. Bourdieu (1983a) entende o campo científico enquanto sistema de relações, sendo

---

[50] "[...] pode convidar a contemplação das formas como as histórias são contadas – uma forma de distanciamento brechtiano que pede aos espectadores que entendam simultaneamente o teatral, o real e o simulado, cada um como sua própria forma de verdade".

um espaço que compreende um concorrencial, onde se disputa o monopólio da autoridade científica definida, de maneira inseparável, como capacidade técnica e poder social. Ainda de acordo com o sociólogo, "[...] o próprio funcionamento do campo científico produz e supõe uma forma específica de interesse (as práticas científicas não aparecendo como 'desinteressadas' senão quando referidas a interesses diferentes, produzidos e exigidos por outros campos)" (BOURDIEU, 1983a, p. 123).

Dessa forma, Bourdieu amadurece duas noções fundamentais à constituição de sua sociologia na contemporaneidade: "habitus" e "campo". Tais noções têm por ambição apontar caminhos para compreender a íntima relação entre a subjetividade do agente e a objetividade da sociedade, pois, para o sociólogo, a divisão entre indivíduo e sociedade apresenta equívocos, uma vez que uma relação dialética se estabelece continuamente no cruzamento entre agente social e estrutura social. Além de tudo isso, o estudioso afirma que não existe ciência com pretensões à neutralidade. Logo, a disputa simbólico-discursiva travada no campo assegura uma relação de poder sobre a produção dentro do próprio campo.

O intuito que ambiciono aqui é explorar o papel do artista-intelectual (ou do intelectual-artista) no fazer social. Portanto, disputar o território científico para a prática artístico-científica é de suma importância, pois denota um posicionamento científico assumido pelas artes dentro do arranjo social, libertando-a de discursos que a submetam a critérios de interpretação e de valor. Ademais, ao apropriar-se do campo artístico, o artista-intelectual pode designar novos modos de partilha sobre seus modos de funcionamento e de sua produção.

Sendo o "campo" um conceito que visa designar um espaço de embate e rearranjo de posições determinadas, *a priori*, de agentes, marcados pelas relações de poder e com disputas de interesses das áreas, recorto, entre a multiplicidade de tipos de campos e de capitais existentes, dois: o "campo artístico" e o "campo científico". Assim, "campo artístico", na visão de Bourdieu, será também constituído como um espaço para disputa simbólica desempenhada pelos agentes da arte no intuito de alcançar poder de legitimação. É importante ressaltar que tal poder se respalda pelo capital simbólico, que agrega questões de ordem econômica, social e cultural.

"Habitus", por sua vez, é uma noção que implica a relação entre indivíduo e sociedade, pois enfatiza o caráter de interdependência entre eles. Segundo Bourdieu (1992, p. 108), tal noção também é um "[...] produto da história, é um sistema de disposição aberto, que é incessantemente confrontado por experiências novas e, assim, incessantemente afetado por elas". Por essa razão, o sociólogo também entende que o "habitus" irá marcar a diferenciação

dos agentes, de acordo com os campos em que se inserem e com o discurso que manifestam. Ou seja, a partir de tal compreensão, pode-se observar as particularidades presentes no processo de construção identitária, uma vez que a concepção da ideia de "habitus" também implica a mediação a partir da coexistência de diferentes instâncias que produzem valores culturais e referências identitárias.

Deste modo, pode-se observar que, em Bourdieu (1983b), tal concepção é decorrente de uma necessidade empírica de apreender as relações de afinidade entre o comportamento dos agentes e as estruturas e condicionamentos sociais. Assim, o conceito pode ser compreendido como um instrumento que designa todo um

> sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas (BOURDIEU, 1983b, p. 65).

Ademais, para entrelaçar as noções de "habitus" e "campo", eu chamo atenção para o papel do artista-intelectual no contexto da contemporaneidade, a partir da leitura proposta por Eric Hobsbawm (2013), em *Tempos fraturados*. Refletir a formação intelectual envolve estabelecer a relação entre indivíduo e sociedade a partir das instâncias que formam seus valores culturais e suas referências identitárias. Milo Rau é um artista de origem acadêmica, tendo estudado com renomadas figuras de referência das Ciências Humanas no Ocidente, como Tzvetan Todorov e de Pierre Bourdieu.

Rau advém de uma família de classe média, onde teve acesso a livros e a uma impecável formação escolar-acadêmica, incluindo o domínio de cinco idiomas – alemão, francês, inglês, holandês e russo. Foi, desde cedo, influenciado pela família na leitura de Lenin e Trotsky e teve contato com a sociologia marxista francesa, além de diversificada experiência em campo, atuando por anos como jornalista antes de assumir para si a carreira artística. A proposta de arte que ele desenvolve e desempenha é marcada por forte presença coletiva e colaborativa. É curioso atentar que, através da arte, Rau já empreende um movimento sinalizado por Hobsbawm (2013, p. 236) quanto a um dilema do intelectual no século XXI: "[...] os intelectuais pensantes por si não têm condição de mudar o mundo, embora nenhuma mudança desse tipo seja possível sem a sua contribuição. Para isso, é preciso que haja uma frente unida formada por pessoas comuns e intelectuais".

Aqui, arrisco afirmar que a arte pode ser esse meio de unir um coletivo e divulgar saberes e produções de conhecimento capazes de transformar o mundo. Hobsbawm, aqui, olha

com atenção para a segunda metade do século XX e começo do século XXI, indicando que a face solitária do intelectual como oposição política tem sido cada vez menos importante. Um dos pontos que possibilitam tal apagamento é a "sociedade da informação" que, ao mesmo tempo em que demanda mais do que nunca a atividade intelectual, reduz a experiência universitária à qualificação essencial para a classe média e empregos profissionais, o que transforma os diplomados em apenas membros das "classes superiores".

O historiador também observa uma forte tendência dos meios de comunicação contemporâneos a mobilizar a reação pública, como a eleição de Barack Obama à presidência dos EUA e a Primavera Árabe de 2011. Contudo, sabemos que a mobilização pública sem a possibilidade de reflexão também desencadeia prejuízos, de que é um grande exemplo o fenômeno contemporâneo das *fake news*, inclusive dentro da esfera política. A arte pode tanto mobilizar a reflexão quanto o engajamento coletivo. Deste modo, o teatro político de Milo Rau propõe a formação coletiva como resposta ao dilema do século XXI, tal como já observado por Hobsbawm (2013).

Desde 2007, a frente do IIPM, a abordagem artística de Rau tem firmado um interesse sociológico de longo alcance, valendo-se da arte como um instrumento para a elaboração da crítica social, sobretudo no contexto do "realismo global", fenômeno que reflete a responsabilidade global frente às mazelas humanas desencadeadas pelas políticas neoliberais. Neste ponto, como metodologia de investigação artístico-científica, a proposta de Milo Rau parte de observações realizadas sobre o cotidiano social de grupos desfavorecidos pelas políticas econômicas. O recorte de tal ação para a cena teatral objetiva aproximar as pessoas para observar o que se desenha em termos de aspectos políticos e sociais dentro de uma proposta ética e artística.

Assim, a análise e a investigação dos fatos no IIPM seguem determinado rigor científico que atravessam e expandem a leitura dos fatos históricos e analisa a formação de contraditórios. Pode-se afirmar que o artista se situa em uma posição fronteiriça no cruzamento entre arte e pesquisa. De modo a propor os caminhos de seu projeto político-artística, Milo Rau lança manifestos que expressam sua luta dentro do campo artístico. Assim, como o Manifesto *Was ist Unst?*, publicado em 2009 e já apresentado em páginas anteriores, configura uma particular apropriação do fenômeno "arte" pelo artista, outros Manifestos são lançados como forma de orientação estética e expressão política dentro do campo das artes.

Nesta pesquisa, além do Manifesto *Was ist Unst?* (Anexo A), eu apresento mais dois: *Das Genter Manifesto* [Manifesto de Gante], escrito por Milo Rau, em maio de 2018 (ver Anexo AI), após assumir o comando do teatro nacional de Gante, o NTGent, e o Manifesto

Between Utopia and Dissidence [Entre Utopia e Dissidência], escrito coletivamente pela organização do School of Resistance, ainda no âmbito do teatro nacional de Gante, em abril de 2020 (ver Anexo AII). O último manifesto aqui destacado toma os efeitos da desaceleração das atividades humanas, principalmente por decorrência da pandemia mundial desencadeada pela Covid-19. É importante reforçar que tais documentos configuram uma estratégia político-poética para se tomar parte na disputa no campo artístico, por vias da elaboração ética e estética. A nota de abertura do *Manifesto de Gante*[51] diz que

> Every institution has rules, including the theatre, but they are hardly ever made public. For example, it is an unspoken rule at almost all German city theatres that productions (if at all) are not toured across language borders – for cost reasons or because it is impossible to schedule technicians and actors accordingly. This also applies to the content: The classics of the bourgeois era are always the same, from Schnitzler to Ibsen to Dostojewski and Chekhov. Newly developed or even non-European plays, such as non-professional or foreign-language actors, activists or free groups, only appear inside programmes and on studio stages. You have to make a choice: Independent scene or city theatre, production or distribution, classic adaptations for a middle-class audience or international tour circus for the global elite.
> But even if you choose the local model: The city itself is consistently excluded from the work of the "Stadttheater" by a set of implicit rules. It only takes part in the intellectual and artistic work of the theatre through the media and within the framework of discourse formats or premieres. At the most by a few of the so-called "citizens' stages". All attempts to open up the model of the city theatre, to combine urban, national and international modes of production, a continuously cooperating ensemble with openness for guests, have failed because of the implicit limits of the "city theatre" system [...][52]

Estruturado em 10 regras básicas, o *Manifesto de Gante* estabelece, portanto, uma tentativa de situar a arte teatral frente às necessidades e à urgência de nossos tempos, buscando democratizar suas regras e propor uma cena pluriétnica e plurilinguística. Tal manifesto convoca a classe artística a tomar parte na disputa discursiva, assumindo claro

---

[51] O documento na íntegra pode ser encontrado na página: https://www.ntgent.be/en/manifest Acessado em 20 de julho de 2019.

[52] Todas as instituições têm regras, incluindo o teatro, mas quase nunca são tornadas públicas. Por exemplo, é uma regra tácita em quase todos os cinemas urbanos alemães que as produções (se houver) não sejam exibidas além das fronteiras linguísticas - por razões de custo ou porque é impossível escalar técnicos e atores de acordo. Isso também se aplica ao conteúdo: os clássicos da era burguesa são sempre os mesmos, de Schnitzler a Ibsen a Dostoievski e Tchekhov. Peças recém-desenvolvidas ou mesmo não europeias, como atores não profissionais ou de língua estrangeira, ativistas ou grupos independentes, só aparecem em programas e em palcos de estúdio. Você tem que fazer uma escolha: cena independente ou teatro urbano, produção ou distribuição, adaptações clássicas para um público de classe média ou tour circense internacional para a elite global.

Mas mesmo se você escolher o modelo local: a própria cidade é excluída consistentemente do trabalho do "Stadttheater" por um conjunto de regras implícitas. Só participa no trabalho intelectual e artístico do teatro através dos meios de comunicação e no quadro de formatos de discurso ou estreias. No máximo por algumas das chamadas "cenas de cidadãos". Todas as tentativas de abrir o modelo de teatro da cidade, de combinar modos de produção urbano, nacional e internacional, um conjunto de cooperação contínua com abertura para os convidados, falharam devido aos limites implícitos do sistema de "teatro da cidade".

posicionamento político contra as imposições e desigualdades desencadeadas pelo neoliberalismo. O ponto de crítica que surge a partir da publicação deste documento é que ele toma como visão universal a vivência teatral europeia, ignorando produções artísticas e formas de fazer teatro realizadas, inclusive, em nações que ainda estão se desenvolvendo economicamente. Além disso, a hipótese neocolonial é sempre presente, sobretudo para os países que sofreram (e que ainda sofrem) o violento processo de colonização (principalmente, a cultural).

Contudo, o *Manifesto de Gante* tem importâncias ao reforçar nossa tentativa, nesta pesquisa, de conceituar o teatro investigativo. Isto se dá, porque o documento desenvolve uma cartilha para a produção artística. Pode-se atentar, nesta pesquisa, aos pontos do referido documento, que pressupõe uma arte engajada nas respostas para a sociedade contemporânea. Eu seleciono os pontos 2 (dois) e 9 (nove) apresentados no Manifesto, como uma maneira de ilustrar minhas colocações:

> [...]
> Two: Theatre is not a product, it is a production process. Research, castings, rehearsals and related debates must be publicly accessible.
> [...]
> Nine: At least one production per season must be rehearsed or performed in a conflict or war zone, without any cultural infrastructure.
> [...][53]

A partir desse destaque, é possível notar que o teatro é entendido como um processo inacabado, estando sempre aberto e sujeito a novas pesquisas. Além disso, o público deve ter acesso ao próprio material de montagem, pois o espectador é o principal interessado nas discussões promovidas; portanto, deve também estar presente nas etapas do processo de feitura do evento cênico-teatral. Rau parece, por vezes, em determinados momentos, colocar o teatro como resposta aos problemas contemporâneos. Desta forma, a proposta de apresentação em zonas conflituosas delega ao teatro a possibilidade de estabelecer diálogos e debates como forma de levantar possíveis alternativas para o embate travado.

---

[53] [...]

Dois: o teatro não é um produto, é um processo de produção. Pesquisa, *castings*, ensaios e debates relacionados devem ser acessíveis ao público.

[...]

Nove: pelo menos uma produção por temporada deve ser ensaiada ou realizada em zona de conflito ou guerra, sem nenhuma infraestrutura cultural.

[...]

Já o Manifesto *Entre Utopia e Dissidência* expressa um apelo artístico frente às demandas impostas pela pandemia da Covid-19. No documento, são manifestadas posições políticas em relação à tarefa de resistir pela arte ao terror do tempo presente. Entre os pontos argumentados, levanta-se a questão de que apenas um vírus pode interromper o avanço de um outro fenômeno que também destrói vidas: as políticas neoliberais; pois apenas o vírus foi capaz de fazer o que nenhuma outra luta coletiva conseguia fazer: reduzir os preços de produtos básicos à vida em sociedade.

> GOING BACK TO 'BUSINESS AS USUAL' WOULD BE A CRIME.
> **Suddenly, we remember, as a society meaning of 'economy': to support life.** Not to make a profit at any price. Let us use this 'momentum' as a dress rehearsal for great challenges we are facing today: more justice, sustainability... Going back to business as usual would be a crime and an insult to so many people who have lost someone loved. We too, as artists, need to redefine our practice. We need to rethink our relationship with our public, with our fellow citizens, with the world[54].

No ponto acima, além do apelo à vida, antes do interesse econômico, o Manifesto também convoca os artistas a repensarem suas práticas a partir do atual contexto político e econômico. Como alternativa, o próprio documento propõe dois caminhos: O primeiro está centrado na força teatral como um meio de investigar nossas inquietudes. O momento demanda reflexão e o teatro se coloca como uma abertura de possíveis. O segundo retoma a importância da reflexão a partir do teatro e explicita a organização de um coletivo, com artistas no contexto global, voltados ao pensamento da resistência pela arte: "School of Resistance" [Escola de Resistência].

Um dos pontos mais interessantes neste manifesto e, também, igualmente importante para pensarmos o teatro investigativo de Milo Rau é a menção ao fator "trágico". No ponto em que há clara referência à tragédia, observa-se uma articulação desse fenômeno com a uma força do passado que nos cerca e universaliza, de determinada forma, expondo nossas questões puramente humanas:

> THE CLASSIC MISTAKE IN THE GREEK TRAGEDY: THINKING THAT YOU ARE DONE WITH THE PAST.

---

[54] Disponível em: https://www.ntgent.be/en/between-utopia-and-dissidence Acesso em 05/09/2020. Na minha tradução: VOLTAR AOS NEGÓCIOS COMO DE COSTUME SERIA UM CRIME.

De repente, nos lembramos, como um significado da sociedade de "economia": para sustentar a vida. Não ter lucro a qualquer preço. Vamos usar este 'impulso' como um ensaio geral para os grandes desafios que enfrentamos hoje: mais justiça, sustentabilidade... Voltar aos negócios como de costume seria um crime e um insulto para tantas pessoas que perderam um ente querido. Nós também, como artistas, precisamos redefinir nossa prática. Precisamos repensar nossa relação com nosso público, com nossos concidadãos, com o mundo.

> **We thought we knew past – we don't. We thought we could control the present – we can't. We thought we could plan future – we have to think again.** It's the classic mistake in the Greek tragedy: thinking you are done with past, but the past is not finished with you. So, let us remain humble and ambitious. Let us work out new rules for global solidarity. Let us ask difficult questions and come up with answers. Why do we do what we do? Why?
> Let's start again[55].

Sobre a questão do trágico no documento, é importante destacar que Milo Rau tem uma leitura bastante apropriada do fenômeno, pensando-o no conjunto dos agenciamentos biopolíticos e neoliberais que determinam as políticas de vida e de morte na contemporaneidade. É fundamental, aqui, atentar para o fato de que o projeto artístico e político de Milo Rau lida com os fragmentos restantes, do que sobrou, dos eventos de barbárie e, portanto, trágicos que marcaram a nossa formação subjetiva contemporânea.

O teatro investigativo, neste ponto, não apenas evoca um sentimento histórico para extrair verdades marginalizadas, tampouco a estrutura cênica estabelece uma aparente situação de tomada de decisão em vista de uma situação histórica concreta, como também afirma Birgfeld (2019). Os fatos históricos trabalhados na cena de Milo Rau objetivam universalizar os eventos históricos no palco, no sentindo de colocá-los como nossos. Desta forma, *Hate Radio* (2011) expõe em sua dramaturgia, por exemplo, o genocídio ocorrido em Ruanda, em 1994, como um crime universal. A linguagem investigativa está além do fato histórico concreto e da situação específica.

As dramaturgias trágicas são revisitadas nas montagens de Rau com certa frequência. Neste capítulo, observamos como a *Oresteia*, de Ésquilo, é ressignificada a partir de um contexto contemporâneo. Ao pensar os aspectos do trágico, Rachel Gazola (2001) coloca como reflexão o fato de os textos trágicos falarem conosco tão de perto:

> Porque há neles o drama humano, demasiado humano, de existência; há o drama universal do homem envolto em suas afecções, na natureza, no sagrado e no profano, em seus limites e deslimites. Nietzsche adivinhou essa força e reconheceu-a como Dionísio atravessando a tragédia e desnudando o que há de eterno e ilogicizável no homem, um ser dividido, tensional, limitado, por isso mesmo frágil. Isso é o atemporal, aquilo que é sempre reconhecido. O que na tragédia não nos diz mais nada, forçosamente? O que concerne à encenação teatral como ritual mítico

---

[55] O ERRO CLÁSSICO NA TRAGÉDIA GREGA: PENSAR QUE VOCÊ ACABOU COM O PASSADO.

Achávamos que conhecíamos o passado – não sabemos. Pensamos que poderíamos controlar o presente – não podemos. Pensamos que poderíamos planejar o futuro – temos que pensar novamente. É o erro clássico da tragédia grega: pensar que você acabou com o passado, mas o passado não acabou com você. Portanto, continuemos humildes e ambiciosos. Vamos elaborar novas regras para a solidariedade global. Vamos fazer perguntas difíceis e encontrar respostas. Por que fazemos o que fazemos? Por quê?

Vamos começar novamente.

> político e religioso. Nesse ponto, há um distanciamento que não se pode ultrapassar (GAZOLA, 2001, p. 25).

Embora, por razões óbvias e específicas, não se possa falar em tragédia como um gênero atualmente, tal como defendia Aristóteles na Antiguidade, é possível destacar as ressonâncias do elemento trágico na contemporaneidade, explicitando o tom universal que atravessa toda a experiência humana. Para tanto, recorrer à definição clássica de tragédia, como Aristóteles discorreu em sua *Poética*, é um ponto de partida para indicar as recontextualizações dos elementos inerentes a este fenômeno presentes em nossa realidade contemporânea.

Na *Poética*, Aristóteles (1449b 24) escreve que a tragédia é a "[...] imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções". A partir do conceito clássico, como proposto por Aristóteles, é possível destacar três imagens importantes ao nosso debate: "terror", "piedade" e "purificação". Tais imagens são mais referidas ao impacto que o gênero, como descrito, desencadeia no público da antiga polis. Neste sentido, pensar o "terror" e a "piedade" configuram-se como a finalidade desta arte mimética na perspectiva do filósofo.

A definição também é precisa quanto à restrição do termo: as ações de caráter elevado são imitadas, fato que reforça estar a tragédia mais alinhada ao caráter nobre do herói que desperta no espectador o sentimento de compaixão devido ao destino que o mesmo nobre enfrenta. O fator "identificação" é fundamental para que "terror" e a "piedade" ocorram, uma vez que, a partir da identificação do público com as situações apresentadas na cena, ocorre a purificação dos sentimentos, a catarse.

Ainda dentro do repertório clássico, é possível destacar outros conceitos chaves para mapearmos o tom universal que torna a tragédia tão presente ainda em nossa contemporaneidade, tais como *hamartia* (falha trágica), *hýbris* (a desmedida), *moira* (destino). Na tragédia clássica, o poeta possibilita ao espectador da *polis* contemplar a condição humana na figura do herói trágico que, de certa forma, está sujeito a infortúnios, uma vez que o destino, ser todo poderoso e onisciente, expõe a finitude humana a partir das limitações e desejos desmedidos: a poesia trágica expõe a relação do herói com o destino assinalado por si. "O delito do herói trágico é proporcional à sua capacidade de *hýbris*, de ser desmedido. Ao mesmo tempo, é essa capacidade do excesso que lhe dá identidade heroica" (GAZOLLA, 2001, p. 76). Cabe, portanto, ao herói assumir o destino imposto, pois na

Antiguidade, todos os habitantes da *polis* sabiam ser impossível intervir nos fatos sentenciados pela *moira* e *anánke*.

O recorte até aqui proposto a respeito das concepções clássicas nos ajudará a mapear as reverberações do trágico na experiência contemporânea. Raymond Williams (2002) observa que, na conjuntura contemporânea, o sentido trágico é sempre cultural e historicamente condicionado.

> Quando afirmamos que a experiência trágica é uma experiência do irreparável, porque a ação é seguida, sem desvios, até o herói estar morto, estamos tomando a parte pelo todo, o herói pela ação. Pensamos na tragédia como aquilo que acontece por meio do herói. Quando restringimos a nossa atenção ao herói, estamos de forma inconsciente restringindo-nos a uma espécie de experiência que na nossa própria cultura tendemos a tomar como o todo. Estamos inconscientemente restringindo-nos ao indivíduo. E, no entanto, de modo muito amplo, vemos isso transcendido na tragédia. A vida retorna, a vida finaliza a peça, reiteradamente. E o fato de que a vida realmente volte, afinal, e de que os seus sentidos sejam reafirmados e restabelecidos, depois de tanto sofrimento e depois de uma morte tão importante, é o que constitui, de modo muito frequente, a ação trágica (WILLIAMS, 2002, p. 80-1).

O trecho de Williams destaca, além do fato de particularizarmos o herói e não a ação no evento trágico, o paradoxo que cerca a nossa experiência trágica. Ao falar da morte do herói e destacar a ação como um elemento importante para a articulação entre estética e experiência, o estudioso abre brechas para discorrer a respeito dos diálogos que estreitam a tragédia com a cultura contemporânea. O fator "pessoal" é um fator-chave para olharmos o todo nesta pesquisa, pois as relações entre a tragédia e a revolução, que desencadeiam uma série de outras interrelações, nos permitem pensar não só a mudança do herói para vítima, mas também do coletivo para o individual. Tais movimentos expressam um outro tipo de agenciamento na contemporaneidade: as políticas neoliberais.

Raymond Williams (2002) observa que a presença do elemento trágico, na contemporaneidade, está em uma perspectiva pessoal, centrada no homem comum, que está sujeito a sistema que determina o seu destino. Williams (2002) cita seu próprio pai como exemplo de uma vida reduzida a um sistema político-econômico de exploração. Se antes, os deuses definiam o destino dos homens nobres no contexto da polis ateniense; hoje, pode-se dizer que vivemos outras formas de agenciamento ditados pela lógica capitalista/neoliberal. Logo, o "destino" é fruto de uma norma imposta por um sistema, que pode ser entendido pela perspectiva agambeana da "vida nua" ou por uma perspectiva foucaultiana de "biopolítica".

A concepção de "vida nua", formulada por Agamben (2002) toma como paradigma o fato dos campos de concentração, espaço no qual o sujeito que era para ali enviado tinha a sua condição humana subtraída, sendo destituído de qualquer traço que pudesse fazê-lo ser

percebido como um ser digno de humanidade. O conceito de “vida nua” pode ser entendido como uma forma de agenciamento na leitura de algumas peças de Milo Rau, como *Hate Radio* (2011), em que o estímulo ao conflito étnico, como o ocorrido em Ruanda em 1994, subtrai a humanidade do grupo adversário; e em *Das Kongo Tribunal* (2015), em que uma série de conflitos civis é desencadeada por inúmeras questões de ordem política e empresarial.

A ausência da concretização de direitos fundamentais é, de certa forma, condizente ao que Agamben (2002) entende por “vida nua” e tal fato desencadeia também desmedidas (*hýbris*) dentro do paradigma contemporâneo. A violência externa que internalizamos é, em si, uma desmedida. A pesquisa de Felicio Dias (2017; 2019) situa o mundo contemporâneo como o espaço da *hýbris*, pois

> Nesse contexto, sujeito contemporâneo, procriado no centro do capitalismo e que assiste à exacerbação da massificação dos gostos, do bombardeio de imagens e simulacros, da cultura dos *shoppings centers* e das novas organizações de sua comunidade social, nos impede de nos remetermos a um trágico da acepção trágica do mundo grego, e nos obriga a lidar com um cidadão da *polis* da modernidade tardia e de um mundo histórico e social em constante transformação. A sensibilidade desse sujeito é marcada não pela constituição de uma subjetividade tomada pela *hýbris* e pela desmedida, mas sim da sua constituição e naturalização [...] É nesse sentido que a ideia do trágico e da tragédia está relacionada com as forças políticas, econômicas, culturais e sociais no século XXI (DIAS, 2019b, p. 21).

É importante perceber, pois, que os fatores que aqui elencamos no esforço de ressignificar elementos para uma teoria da tragédia se interligam, assim como na lógica clássica. Se na Antiguidade o caráter onisciente da *moira* desencadeava a *hýbris* e a *harmartia*; o contemporâneo lida com os desdobramentos de tais elementos a partir do agenciamento promovido pelas políticas neoliberais (as *moiras* que desencadeiam tanto os sistemas de “vida nua”, quanto os regimes “biopolíticos”).

A era da globalização neoliberal comporta uma outra desmedida, uma vez que permite o fluxo intenso de capitais e empresas multinacionais, mas, por outro lado limita o fluxo de pessoas. Essa é uma das críticas levantadas por Milo Rau que pode ser interpretada em *Compassion* (2018), por exemplo.

Um dos pontos a se discutir, dentro do conjunto de dramaturgias que cercam o projeto estético de Milo Rau, é a crítica realizada sobre a existência de um poder soberano, exercido como forma de controle do Estado. Na perspectiva de Agamben (2002), demonstra-se que o poder soberano está intrinsecamente relacionado à vida, confinando-a e decidindo sua morte. Assim, pode-se compreender como agenciamento “biopolítico” as formas de controle do

Estado sobre a vida dos indivíduos: “na biopolítica moderna, soberano é aquele que decide sobre o valor ou sobre o desvalor da vida enquanto tal” (AGAMBEN, 2002, p. 149).

Tal discussão sobre os agenciamentos biopolíticos remete às obras de Milo Rau selecionadas para esta pesquisa; mas eu gostaria de destacar os relatos trabalhados em *Die Europa Trilogie*, principalmente os dos imigrantes curdo e sírio em *Empire* (2016). Tais narrativas denotam como as decisões políticas estatais interferem e moldam a dinâmica das experiências de vida partilhadas na cena teatral.

> RAMI KHALAF: […]
> *Er zeigt auf seinem Handy die Bilder der Folteropfer, eins nach dem anderen.*
>
> Diese Bilder zu betrachten ist hart. Denn das Gesicht von jemandem, der unter der Folter stirbt, verändert sich sehr. Eines Tages war ich sicher, dass ich das Foto meines Bruders gefunden hatte. Ich betrachtetet es lange. Es war das da.
> Ich schickte das Foto per WhatsApp an seine Frau Kawthar und sie antwortete mir sofort: „Nein, das ist er nicht. Ich bin mir sicher.“
> Ich bin mir nicht so sicher. Sogar jetzt. Ich weiß nicht. Ist es mein Bruder oder ist er es nicht? Ich denke, ich muss einfach irgendwas von ihm wissen. Auch wenn er tot ist.
> Diese Geschichte muss ein Ende haben[56] (*Empire*, 2016, p. 326-328).

Acima, Khalaf relata o encontro do possível corpo do irmão desaparecido há dois anos. Aqui, depreende-se como o relato pessoal repinta todo um discurso histórico no que diz respeito às narrativas de violência e de intolerância. A ruptura historiográfica, possibilitada pelo relato pessoal, indica um movimento de reescritura para explicitar o que as narrativas oficiais omitem: o contexto de um Europa fragmentada e não reduzida apenas aos grandes centros econômicos.

A proposta da trilogia segue este movimento de ruptura, uma vez que a história do continente é contada a partir dos relatos daqueles que compõem suas margens. *Empire* (2016), por exemplo, peça que encerra a trilogia conta a história de dois imigrantes e de dois europeus nascidos nos países periféricos do continente, evidenciando que a ideia da “Europa” historicamente vendida é, na verdade, outra.

---

[56] *Ele mostra em seu celular as imagens das vítimas de tortura, uma por uma*

Olhar essas fotos é muito difícil. O rosto de quem morre sob tensão muda muito. Um dia tive a certeza de que tinha encontrado a foto do meu irmão. Fiquei olhando por muito tempo. Foi essa aqui.

Enviei a foto via WhatsApp para sua esposa Kawthar, e ela respondeu imediatamente: “Não, não é ele. Tenho certeza”.

Eu não tenho tanta certeza. Mesmo agora. Não sei. É meu irmão ou não? Acho que só preciso saber algo sobre ele. Mesmo se ele estiver morto.

Esta história deve terminar.

No conjunto de *Die Europa Trilogie*, é possível perceber com clareza uma relação óbvia que se constrói paralelamente à tragédia clássica: *The Civil Wars* (2014) dialoga com *O jardim das cerejeiras*, de Tchekhov; *The Dark Ages* (2015), com *Hamlet*, de Shakespeare; *Empire* (2016), com *Medeia*, de Eurípedes. Porém, o clássico é posto em diálogo com o elemento trágico das obras. A referência não ilustra, apenas mostra como se dá um eco entre histórias.

Na trilogia, o trágico está presente nos monólogos que são um exercício que coloca a memória como o direito de uma coletividade. Ricouer (2007) nos lembra que o dever de memória é, muitas vezes, uma reivindicação. E é nesta perspectiva que o trágico se manifesta na obra. Basicamente organizadas com mesma estrutura: 4 atores (no caso de *The Dark Ages*, são 5) que compartilham o espaço cênico para compartilharem recortes de suas histórias pessoais e relacioná-las à história do continente europeu.

The Civil Wars (2013) tem por base a história recente do mundo árabe: Síria, palco para uma luta pela liberdade que desencadeou uma guerra civil complexa e violenta que, inclusive, se reflete em algumas cidades do território europeu. A história toma como base a narrativa de um jovem belga que viajou para a Síria para lutar pela formação de um califado. A história deste jovem nos é contada no prólogo da peça por Sébastien Foucault que, em pesquisa de campo, entrevistara o pai do menino.

> SÉBASTIEN FOUCAULT: [...]
> Joris‘ Vater war einer der ersten und wenigen Väter, die sich getraut haben, in der Öffentlichkeit aufzutreten. Nachdem er in allen möglichen Sprachen immer wieder und wieder wiederholt hat: „Mein Sohn ist fortgegangen, unsere Söhne gehen fort, und keiner tut etwas!”, haben die Medien begonnen, sich für ihn zu interessieren. Er hat sich mit zwei Journalisten zusammengetan, um nach Syrien zu gelangen – es ist ihm sogar gelungen, bis in eines der Auffanglager für internationale Dschihadisten vorzudringen. Dort aber glaubt man ihm nicht, als er sagt: „Ich bin nur ein Vater, der seinen Sohn sucht.“ Er wird gefoltert, um Informationen aus ihm herauszupressen, um sicherzugehen, dass er kein Spion ist. Letztendlich gelingt ihm die Flucht und er muss nach Belgien zurückkehren, ohne seinen Sohn gefunden zu haben. Bei seinem Anblick verstand man sofort, dass nichts ihn würde aufhalten können, ehe er nicht seinen Sohn nach Hause gebracht hätte. Und – das sollte ich erst später erfahren – vier Tage nach unserem Treffen ist er wieder nach Syrien gefahren. In seiner aufgeregten Art, die Dinge zu erklären, seinem Zuhörer die Sätze richtiggehend einzuhämmern und um jeden Preis Verständnis einzufordern, lag etwas Aggressives, das mich an meinen eigenen Vater erinnerte, wenn er gerade in einer Krise steckte.
> Seine Geschichten fraßen ihn völlig auf... So erzählte er mir z.B. über den Leader von Sharia Belgium, der seinen Sohn seiner Meinung nach „gebrainwashed” hatte... dabei sprach er mit mir und zeigte mit dem Finger auf mich, als ob ich es sei... Ich dachte, er würde mich gleich schlagen oder anspucken. Und zugleich hatte die Kraft dieses Mannes etwas sehr Beeindruckendes! Wer hat sich nicht einen Vater gewünscht, der zur Stelle ist, wenn man eine Dummheit getan hat, in der Scheiße steckt, verloren ist und Angst hat, der einen in die Arme nimmt und sagt: „Komm,

> mein Sohn, komm mit mir, ich liebe dich, ich hol dich hier raus" (*The Civil Wars*, 2016, p. 33-34)[57].

A narrativa do prólogo desencadeia um mosaico de histórias pessoais que se atravessam e se interpenetram em um processo autoinvestigativo. Eles relembram a própria juventude, a difícil relação com os pais e saída de casa. Além disso, narram seus processos de migração e as relações que estabelecem com o continente europeu. As histórias refletem um quadro europeu em que a política se desdobra. Em um percurso que vai do privado ao público, Milo Rau propõe uma leitura diferente sobre o conflito, pintando cenicamente um quadro vivo de nosso tempo.

A investigação empreendida pelos atores, em cena, é o olhar particular de cada um sobre seu próprio passado; mas, neste jogo investigativo, descobre-se que a história de cada um também é parte da história do jovem belga que foi integrar o jihad na Síria e cujo pai está tentando desesperadamente repatriar. A primeira obra da trilogia pretende, de certa forma, questionar o ponto de ruptura das trajetórias partilhadas, colocando, no centro da investigação teatral, uma Europa em crise, a partir das biografias dos quatro atores.

The Dark Ages (2014) segue a mesma premissa. Porém, enquanto a primeira parte da trilogia toma, como pano de fundo, o aumento do extremismo na parte ocidental da Europa; na segunda parte, cinco atores – da Bósnia, Sérvia, Alemanha e Rússia – são reunidos em cena e contam sua história pessoal durante e após as guerras que serviram de alicerce à construção da Europa. Cada um deles é marcado por uma história de guerra na parte oriental do continente, no recorte que compreende o fim da Segunda Guerra Mundial (1945) até o cerco de Sarajevo (1995). O que norteia a investigação cênica é precisamente o passado sombrio que estruturou a frágil Europa contemporânea. As histórias de guerra e de deslocamentos revelam microrrupturas de experiências que coincidem com as grandes convulsões ideológicas e políticas.

---

[57] O pai de Jori foi um dos primeiros que se atreveu a ir a público denunciar. Depois de repetir em todas as línguas possíveis: "Os nossos filhos vão embora e ninguém faz nada a respeito!". Ele se juntou-se a dois jornalistas para ir para a Síria. Ele até conseguiu chegar a um acampamento para os jihadis internacionais. Mas não acreditaram quando ele disse: "Sou apenas um pai procurando o filho". Ele foi torturado para que tivessem certeza de que ele não era um espião. Ele escapou e teve que voltar para a Bélgica sem encontrar seu filho. Quando você olha para este homem, sabe de imediato que nada o impediria de trazer seu filho para casa. E quatro dias depois de nosso encontro, ele voltou para a Síria. Em sua maneira agitada de explicar as coisas, martelando positivamente suas palavras para o público, havia algo agressivo que me lembrou do meu próprio pai quando ele se via mergulhado em uma crise.

Suas histórias o devoraram. Por exemplo, ele me contou sobre o líder da Sharia na Bélgica, que, em sua opinião, havia feito uma "lavagem cerebral" em seu filho. E ele apontou o dedo para mim, como se eu fosse esse líder. Achei que ele ia me bater ou cuspir em mim. Ao mesmo tempo, a presença desse homem era muito imponente. Quem não gostaria de ter um pai que está lá quando você estraga tudo ou quando está em apuros ou perdido. Que te pega nos braços e diz: "tudo bem, meu filho, eu te amo, vou te tirar daqui".

Vedrana Seksan, atriz do Teatro Nacional da Bósnia, compartilha suas experiências durante o cerco de Sarajevo. No relato, ela demonstra não só como sobreviveu ao bombardeio, mas também como resistiu à longa e profunda crise que se instaurou a partir de então. Apesar dos bombardeios da OTAN, Sanja Mitrović continuou na cidade de Belgrado para dançar.

> SANJA MITROVIĆ: An dem Abend, als das NATO-Bombardement angekündigt wurde, kam mein Vater, um uns aus Belgrad wegzubringen. Um fünf Uhr morgens fuhren wir von Belgrad nach Zrenjanin und ich erinnere mich an diesen verrückten Sonnenaufgang. Ich dachte: „Was zur Hölle geht hier vor? Nach allem, was passiert ist, fallen hier nun Bomben?“ Meine Mutter sagte: „Wir werden nicht in den Atombunker gehen. Wir bleiben hier.“ Und dann begann sie, uns vorzulesen: Dostojewski, Tolstoi, Tschechow, Baudelaire … Mein Bruder hatte einen Hund, Ringo. Wenn die Sirenen losgingen, sprang er immer auf und rannte wie verrückt im Kreis. Und wir saßen da und hörten meiner Mutter zu. Also begannen wir hin und her zu fahren, zwischen Belgrad und Zrenjanin. Wir spielten ein Ratespiel. Wir versuchten vorauszusagen, was das nächste Ziel der NATO sein würde. Dann gingen wir absichtlich in die Nähe dieses Ortes und suchten nach dem Platz mit der besten Aussicht. Einmal ging ich nach Novi Sad und wir saßen auf dem Balkon meines damaligen Freundes und beobachteten die Geschosse – es sah aus wie ein Feuerwerk. Wir sahen das Geschoss fallen und … Zrenjanin wurde nie bombardiert. Wir machten Witze, dass die NATO-Offiziere bei der Planung ihrer Angriffe aus Versehen einen Aschenbecher auf die Landkarte gestellt hatten, genau da wo Zrenjanin liegt, und die Stadt deshalb vergessen wurde. Wir organisierten Partys in Belgrad und wir feierten und feierten und tranken und feierten, nahmen Drogen und gingen dann zurück nach Zrenjanin. Ich fuhr die ganze Zeit hin und her. Unsere damalige Hauptbeschäftigung war, Musik zusammenzustellen. Eine der Mix-CDS hieß „Kollateralschaden“. „Was spielen wir heute Abend?“, war die einzig interessante Frage. Alle wurden ziu DJs. Es war uns scheißegal, dass Bomben auf uns fielen. Es ist seltsam, aber ich hatte die beste Zeit meines Lebens während des NATO-Bomben krank geworden seien. Auch mein Vater starb an Krebs.2001. Aber er rauchte zu viel [58](*The Dark Ages*, 2016, p. 178-180).

[58] Em 1999, na noite em que o bombardeio da OTAN foi anunciado, meu pai veio nos tirar de Belgrado. Às cinco da manhã, dirigimos de Belgrado a Zrenjanin e me lembro desse amanhecer insano. Pensei: “que diabos está acontecendo aqui? Depois de tudo o que aconteceu, as bombas estão caindo aqui agora?” Minha mãe disse: “Não vamos para o abrigo antiaéreo. Vamos ficar aqui”. E então ela começou a ler para nós: Dostoievski, Baudelaire, Tolstói, Tchekhov... Meu irmão tinha um cachorro, Ringo. Quando as sirenes tocavam, ele sempre saltava e corria em círculos como um louco. E nós sentávamos lá e ouvíamos minha mãe ler para nós. Então, começamos a viajar de um lado para outro, entre Belgrado e Zrenjanin. Jogamos um jogo de adivinhação. Tentamos prever onde estaria o próximo alvo da OTAN. Aí nos aproximávamos intencionalmente desses lugares e procurávamos o lugar com a melhor vista. Uma vez, fomos para Novi Sad e lá nos sentamos na varanda do meu então namorado e vimos o bombardeio; parecia fogos de artifício. Vimos como os projéteis cairiam e... Zrenjanin nunca foi bombardeada. Brincamos que os oficiais da OTAN fumaram enquanto planejavam seus ataques e por acidente colocaram um cinzeiro no mapa bem onde Zrenjanin estava. Foi assim que se esqueceram da cidade. Fizemos festas em Belgrado e festejamos e festejamos e bebemos e festejamos, usamos drogas e depois voltamos para Zrenjanin. Eu dirigia de um lado para o outro o tempo inteiro. A principal coisa que fazíamos naquela época era compilar músicas. Um de nossos CDs de mixagem foi chamado de “Dano colateral”. “O que vamos tocar esta noite?” era a pergunta mais importante para nós. Éramos todos DJs. Não nos importamos com as bombas sendo lançadas sobre nós. É estranho falar sobre isso, mas realmente tive os melhores momentos da minha vida durante o bombardeio da OTAN. Depois de 1999, o número de pessoas com câncer aumentou. Muitos deles argumentaram que era por causa das substâncias perigosas nas bombas da OTAN. Meu pai também morreu de câncer. Isso foi em 2001. Mas ele fumava demais.

Através do trecho apresentado, o discurso, que não está desvinculado de um contexto, ajuda a pintar um quadro da face europeia omitida nas narrativas oficiais. A partir desta proposta, Rau nos mostra o quão as nossas construções memorialísticas, por mais íntimas e pessoais que sejam, apresentam traços de coletividade. No trecho acima, por exemplo, é revelado como se dá o cruzamento dos relatos em cena com a história coletiva. Além disso, existe uma relação de afinidade pontual com o trecho do monólogo pessoal de outro ator apresentado na mesma peça. O trabalho de Rau, na trilogia, adota o mesmo procedimento para cada fragmento apresentado, constituindo um grande quadro cênico. Nos próximos atos, Sanja Mitrović relata como ela deixou a Sérvia e foi para a Holanda, onde o Tribunal Penal Internacional para a ex-Iugoslávia seria realizado.

Compondo o mesmo quadro narrativo, o bósnio Sudbin Musić conta como, ainda jovem, sobreviveu a assassinatos em massa e a campos de concentração. No momento presente da cena, ele relata seu trabalho como ativista de direitos humanos em seu local de nascimento. O ponto chocante de sua narrativa é quando ele descreve o processo de identificar os restos mortais de seu próprio pai, que foram encontrados em uma vala comum.

Para terminar de compor o quadro cênico que narra o fracasso do projeto de unificação da Europa e as instabilidades da fundação do continente, Milo Rau traz ao projeto mais dois atores: Manfred Zapatka e Valery Cheplanova. As memórias de Zapatka remontam à Alemanha do pós-guerra, a partir de relatos em que histórias sobre evacuações forçadas e o retorno de seu pai, destruído após sua estada como prisioneiro de campo de guerra, ocupam o centro do discurso cênico. Já Cheplanova conta todo o processo de mudar-se com sua mãe da cidade soviética de Kazan para se estabelecer na Alemanha. A atriz confidencia que no novo país, ela pode se tornar uma titereira e como esta oportunidade permitiu que viajasse pelo mundo com a produção *Hamletmachine* de Heiner Müller.

Todas as histórias em *The Dark Ages* são contadas pela técnica dos *close-ups* íntimos, que aproximam palco e público para partilhar narrativas de refúgio, falta de moradia, justiça, o papel da arte, desespero, perda e continuação da vida. O mosaico composto por Milo Rau localiza, em cada trajetória, a história do continente europeu: narrativas que, do micro ao macro, revelam inúmeros processos de desintegração. No mosaico, as figuras shakespearianas de Hamlet surgem entrelaçadas às histórias de vida, para questionar a existência do mal e a possibilidade de justiça. A cena investigativa expõe a Europa não como um reino, mas uma ruína em que seus atores políticos sempre estão engajados na procura desesperada por uma nova ideologia. Constrói-se, desta forma, uma arqueologia de discursos, que trazem conceitos comuns à humanidade (como morte, sonhos, trabalho e justiça) em um movimento de afeto e

partilha de memórias. Portanto, é possível afirmar que *The Dark Ages* (2014) diz como nós escrevemos a História e o que as grandes narrativas históricas fizeram de nós.

Aqui, eu gostaria também de chamar atenção para a trilha sonora, assinada pela banda eslovena Laibach[59], para a peça. A escolha reforça o aspecto sombrio da unificação da Europa. Todas as críticas realizadas sobre esse espetáculo e que estão disponíveis *online* fizeram menção à escolha da banda, destacando o flerte da banda com a iconografia totalitária, o realismo social, a arte nazi e a cultura pop. Também as críticas destacaram uma curiosidade: o fato de a banda falar em um show em Belgrado, em 1989, sobre o fato de a separação Iugoslávia ocorrer de maneira sangrenta. E, com isso, o simbolismo se confirma em 1995, com a assinatura do Acordo de Dayton, que oficialmente encerra a Guerra da Bósnia, ao som da mesma banda no palco, mas só que na Sarajevo de meados da década de 1990.

Enfim, da mesma forma que *The Civil Wars* (2013) é estruturada, *The Dark Ages* (2014) entrelaça a história individual e coletiva, de modo que as biografias se articulam por meio do questionamento manifestado tanto em relação aos mecanismos quanto em relação às formas de fazer arte, colocando em diálogos o poder e a política. O projeto de *Die Europa Trilogie*, de Milo Rau, objetiva nos lembrar que são as pessoas que fazem realmente a História; os historiadores apenas a dizem.

No projeto, a intimidade das histórias é capaz de perturbar nossas questões sobre o mundo; a partir delas, questionamos as grandes correntes que atravessam a contemporaneidade, que revelam o extremismo como um sintoma. O teatro investigativo,

---

[59] Milo Rau afirma, inclusive, em entrevista para Rose Reiter e Lucia Kramer que "Mich interessiert, dass diese Band die Geschichte Jugoslawiens, aber auch Europas abgebildet hat im Lauf ihrer Karriere. Bereits vor der Wende haben sie in Europa und im Ostblock getourt, haben sehr kritische Alben über das Projekt der EU veröffentlicht und haben Fragen der Identität und der Staatlichkeit in fast allen ihren Projekten reflektiert – einmal haben sie ja sogar selbst einen Staat gegründet und Pässe ausgegeben. Besonders interessant ist aber, dass Laibach nie in der Rolle der Gutbürger oder wie die vom KultFaktor her vergleichbare Band Kraftwerk als quasi-posthumanes Kunstprodukt aufgetreten ist – sondern immer in der Rolle des klassischen „alteuropäischen" Aggressors mit Marschschritt und Fanfaren. Ihr Soundtrack für „The Dark Ages" folgt dem Prinzip der wagnerianischen Überwältigung: Er ist die zugleich bösartige und melancholische Hymne zu den Erzählungen der Schauspieler, in der der kollektive Albtraum des sich auf den Ruinen des Zweiten Weltkriegs und den Massengräbern des jugoslawischen Bürgerkriegs fröhlich vereinigenden Europa fühlbar wird". **Tradução:** "É interessante que essa banda [Laibach] também tenha retratado a história da Iugoslávia e da Europa ao longo de sua carreira. Mesmo antes da transição, eles viajaram pela Europa e pelo Bloco de Leste, lançaram álbuns muito críticos sobre o projeto da UE e refletiram sobre questões de identidade e condição de Estado em quase todos os seus projetos – uma vez que até formaram um estado! Mas é especialmente interessante que a banda nunca apareceu como um "modelo de cidadania" ou como um produto de arte quase pós-humano como o Kraftwerk, uma banda que é comparável a eles em termos de fator de culto, mas sempre no papel de clássicos sofredores da 'velha Europa'. A trilha sonora de 'The Dark Ages' segue o princípio da avassaladora música wagneriana, na maior antítese possível à intimidade da encenação: da mesma forma, é um hino malicioso e melancólico às histórias dos atores, em que o pesadelo coletivo felizmente o une e a Europa torna-se palpável à medida que é construída sobre as ruínas da Segunda Guerra Mundial e as valas comuns da guerra civil iugoslava". Entrevista presente no programa de divulgação da peça disponível em http://international-institute.de/wp-content/uploads/20150116_Pressemappe_The-Dark-Ages.pdf Acesso em 12/01/2019.

portanto, empreende, a partir da proposta, tentativas de lançar luz sobre um presente que assusta à luz de passados individuais.

2 **POR UM REALISMO GLOBAL**

As eleições de Trump nos EUA em 2016 e de Bolsonaro no Brasil em 2018, além da crescente onda conservadora, histérica e fascista que se estende em muitos países do Ocidente, evidenciam um fenômeno bastante particular do paradigma contemporâneo. Esta conjuntura política denuncia a diluição problemática entre os limites do real e do ficcional. É o que pode ser constatado a partir de alguns fenômenos disparadores, decorrentes da falta de criticidade impostas pela naturalização do "realismo capitalista", como nos coloca Mark Fischer (2009).

Em relação a tais fenômenos, é possível observar, por exemplo, o movimento de invenção de notícias, responsáveis por distorcer a realidade, a partir do compartilhamento ostensivo nas redes sociais (*fake news*). Além disso, os casos em que as crenças pessoais condicionam interesses populacionais por serem mais influentes que os próprios fatos objetivos e, por essa razão, acabam também por mobilizar a opinião pública através de apelos emocionais (*post-truth*). Em face a tais problemáticas que se desenham no horizonte contemporâneo, a criação cênica objetiva criar mecanismos que abordem de modo crítico a realidade espetacularizada na atual conjuntura social.

Trata-se, portanto, de uma maneira de inserir a cena teatral na disputa pela verdade dentro deste campo discursivo. Carol Martin[60] (2017) adverte que essa epistemologia problemática não é nova no teatro, uma vez que a historiografia ocidental trava longas batalhas acerca das noções de "realidade" e "verdade". A tecnologia tem determinado peso na conjuntura contemporânea, uma vez que os documentos digitais sustentam (e estimulam) a criação de ficções de si, pois "we live in a world populated with shadows, suspended between the virtual and the real. Podcasts become memories, film and theatre become history. The difference between waking and sleeping, between being live and being recorded, between being present and being a projection of presence, is collapsing[61]" (MARTIN, 2017, s/p).

A partir das reflexões da pesquisadora, é possível realmente perceber que os artistas da cena contemporânea, para dar conta desse mundo e dominá-lo, constroem novos padrões de

[60] "Our reflection talks back" artigo publicado no veículo digital *American Theatre*, em 22 de agosto de 2017, por Carol Martin. Disponível em: https://www.americantheatre.org/2017/08/22/our-reflection-talks-back/ Acesso em 04/04/2018.

[61] Vivemos em um mundo povoado de sombras, suspenso entre o virtual e o real. Podcasts tornam-se memórias, cinema e teatro tornam-se história. A diferença entre acordar e dormir, entre estar ao vivo e ser gravado, entre estar presente e ser uma projeção da presença, está se desmoronando.

conhecimento para tratar a realidade em seu contexto (e em suas múltiplas vertentes) dentro do recorte ficcional proposto para a cena. Tal movimento é empreendido na pesquisa cênica de Milo Rau, na qual os espectadores operacionalizam movimentos de reajustes contínuos de percepção do real na ficção, de maneira que tais manifestações ajudem a produzir respostas críticas e revelações políticas sobre o contexto apresentado.

Martin (2017) pontua que, na era da "pós-verdade digital", o teatro do real não apenas dramatiza a mudança, como, em alguns casos, ele também a incorpora. É deste modo que as cenas contemporâneas, muitas vezes, colocam em xeque a própria capacidade do fenômeno teatral de representar e interpretar eventos. Os fatores metateatral e o distanciamento, como pesquisados e propostos no teatro épico brechtiano, constituem potentes caminhos para se pensar uma cena política, cujos trabalhos visam a transformar não apenas as convicções políticas, mas também as determinações legais sobre tal temática.

Somada a tais fatores, a ideia de "teatro performativo" possibilita a realização de trabalhos que levantam questões a respeito das preferências perceptivas e escolhas éticas; também, as formas como essas se relacionam. Este capítulo explora tais colocações a partir e um mapeamento histórico e crítico que atravessa e expande a noção de "realismo" como fenômeno social e como estética artística.

Nota-se, dentro do paradigma contemporâneo, que a cena teatral realiza reflexões sobre a sua própria capacidade de ver e encenar interpretações complexas de assuntos desafiadores. Para isso, a cena se vale dos movimentos de contestar e de expandir o uso da verdade documental a partir da abordagem ficcional proposta. Portanto, mais do que documental, os resultados são análises provocativas dos acontecimentos representados e do próprio ato de representação, para reverberar Martin (2017).

Por essa razão, o teatro investigativo de Milo Rau apresenta um exercício de expansão radical sobre o tema recortado para a pesquisa estético-política, o que se estende também para as técnicas teatrais e a ressonância potencial do mundo real e dos potenciais resultados que esse tipo de teatro alcança. Martin (2017) também destaca que, diante da tendência atual de emoção e crença dominando os fatos, da dificuldade de apreender a verdade e da preferência pela exegese, é comum que os artistas da cena contemporânea realizem performances que não representam literalmente o real e nem o inventam, mas se esforçam para compreendê-lo.

> Theatre of the real — that is, theatre about real events — is relevant here. Documentary theatre, verbatim theatre, reality-based theatre, theatre of fact, theatre of witness, tribunal theatre, restored village performances […], battle reenactments, and autobiographical theatre are among what has grown into a staggering oeuvre of practices and styles expressing a vast diversity of subject matter. The wide-ranging

> nomenclature and methods indicate the richness of artistic invention and the depth of scholarly inquiry[62] (MARTIN, 2017, s/p).

É neste ponto que eu chamo atenção para o "fazer cênico" de Milo Rau como um meio científico, em que a arte é não só uma maneira de investigar, mas também de propor alternativas para as questões levantadas. Assim, o artista procura estabelecer uma relação dialética com a dinâmica de tratamento dos fatos (e das "verdades" documentais) em cena, estabelecendo relações específicas com a estruturação narrativa da emoção, possibilitando que a própria cena teatral se interponha como um modelo de investigação. A proposição do artista dialoga bastante com o fator temporal, de modo que o processo de interpretar os fatos está sujeito ao exercício de relativização e a instabilidade da interpretação se agrava com o avanço tecnológico da contemporaneidade.

Tal modo de compreensão do realismo traz ao debate a posição de Fredric Jameson (2015) que defende uma abordagem do realismo a partir do ângulo da temporalidade. Na proposta do pesquisador, cada momento histórico promove operações a respeito das temporalidades e suas reverberações na ordem da presença. Em vista disso, a modernidade possibilitou entender um presente a partir da ruptura com a temporalidade cronológica do discurso; ou seja, habitamos um tipo de presença diferente daquele marcado pelo sistema temporal tripartido, passado-presente-futuro, ou mesmo pelo antes e depois. Milo Rau torna evidente o presente da cena como elemento fundamental à pesquisa que desenvolve, fundamental aos *reenactments* (cenas de reconstituição) que ele propõe no jogo cênico.

É importante também destacar que estamos diante de uma leitura do realismo afastada da perspectiva positivista do século XIX, principalmente daquela largamente explorada na França daquele período para aludir a qualquer tipo de representação artística que se disponha a "reproduzir" aspectos do mundo referencial e que, por essa razão, elaboram matizes e gradações que transitam da inofensiva delicadeza até a crueldade da violência social. Contudo, a busca essencialmente positivista empreendida por Erwin Piscator e Peter Weiss, artistas-documentaristas no cânone moderno da vertente marxista, contribui para o mapeamento realizado neste capítulo, uma vez que esses artistas possibilitaram, através da realização teatral, extrair e divulgar uma faceta da realidade, outrora sufocada pelo véu ideológico que serve à visão hegemônica de mundo e aos seus detentores.

---

[62] O teatro do real – isto é, o teatro sobre eventos reais – é relevante aqui. O teatro documentário, o teatro literal, o teatro baseado na realidade, o teatro de fato, o teatro de testemunhas, o teatro do tribunal, as apresentações restauradas em vilas [...], as encenações de batalhas e o teatro autobiográfico entre o que se transformou em uma impressionante obra de práticas e estilos que expressam uma vasta diversidade de assuntos. A ampla nomenclatura e métodos indicam a riqueza da invenção artística e a profundidade da investigação acadêmica.

A cena teatral do século XXI afasta o "fazer científico" em arte de uma tradição positivista, uma vez que se assume a perspectiva ficcional que cria as realidades e promove reflexões sobre ela. A ideia de "realismo global", como defendida por Milo Rau, promove diálogos com tais perspectivas. Isso se dá, inclusive, em virtude da maneira como a nossa própria sociedade se comporta frente aos documentos e ao próprio ato de documentar.

> Site-specific performances, mixes of biography, autobiography, and documentary, fiction and nonfiction, film, visual arts, dance, theatre, and performance art are merging. As the digital world becomes the means of documentation, documentaries become much more than records. Even when absolute conclusions cannot be had, understanding itself is still a generative act[63] (MARTIN, 2017, s/p).

É com base na fala de Martin, acima apresentada, que observo como o teatro do real, no século XXI, apresenta várias características definidoras que, segundo a pesquisadora, incluem a particularização da subjetividade, a rejeição de uma universalidade homogeneizante, um reconhecimento das contradições de encenar o real dentro do quadro do ficcional e de questionar a relação entre fatos e verdade. O teatro investigativo, nesta perspectiva, trabalha com as dificuldades de administrar a ideia de verdade e de descobri-la no processo de construção do assunto explorado em cena.

Baseado nas colocações acima, eu proponho, neste capítulo, um mapeamento sobre a ideia de realismo, enquanto movimento social, estético e político, partindo do que Hal Foster (2014) chama de "virada etnográfica" até chegar às proposições do "realismo global", como defendido por Milo Rau. Além disso, aqui eu busco explicitar e descrever os arranjos poéticos da cena de Rau, indicando os caminhos de sua investigação estético-política no teatro contemporâneo.

Desta forma, nosso percurso se inicia com as reflexões acerca do "realismo do choque" e do "realismo performático", dentro do paradigma do capitalismo tardio, em articulação com as propostas estético-políticas de Milo Rau. Assim, eu pretendo ilustrar como a proposta estética do artista se apropria dos recursos da etnografia e do teatro performativo como elementos fundamentais ao estabelecimento de seu teatro de investigativo.

---

[63] Performances em locais específicas, misturas de biografia, autobiografia e documentário, ficção e não ficção, cinema, artes visuais, dança, teatro e arte performática estão se fundindo. À medida que o mundo digital se torna o meio de documentação, os documentários se tornam muito mais do que registros. Mesmo quando conclusões absolutas não podem ser obtidas, o próprio entendimento ainda é um ato gerador.

2.1 **O real híbrido: esboçando caminhos para o estabelecimento de um realismo global**

É notório que o entendimento da experiência é destacado como fator norteador da estética e, em vista dos caminhos propostos pelo experimentalismo do século XX, é fundamental sublinhar que a realidade não deve ser jamais compreendida na singularidade do termo. Como vimos no capítulo anterior, o realismo crítico endossa, neste caso, fatores como a "relativização" no movimento de compreender as dinâmicas sociais que se desenham em determinada conjuntura. É por tal razão que Schøllhammer (2012) destaca, na profusão de realismos existentes na contemporaneidade, o "realismo do choque" e o "realismo performático", ambos relacionados à transformação da experiência em arte. Tais noções são pertinentes, assim como a do "realismo capitalista" de Mark Fisher (2009), ao estudo da estética do "realismo global" apresentado por Milo Rau.

A partir das reflexões de Hal Foster, em *O retorno do real*, (2014), percebemos que, na arte contemporânea, o "real" sempre volta (ou retorna), assim como na psicanálise lacaniana. A partir desta constatação, o pesquisador destaca a contemporaneidade como constituída de uma repetição: estamos sempre inseridos em um movimento de reconstrução do passado no presente, seja por meio da repetição de padrões ou por revivências de traumas. Assim, o movimento, que intitula a obra, converge com o retorno do referencial, ou seja, transforma-se a visão de um realismo que passa então a ser entendido como um evento de trauma: um efeito da representação agravado para um evento traumático.

Os eventos históricos que marcam as décadas finais do século XX desencadeiam, então, aquilo que pesquisador entende por "realismo traumático" e, dessa forma, o exercício de "[...] contemplação e experiência de uma obra se converte nesta perspectiva em força de interrupção sobre o espectador" (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 133). Para Foster (2014), existe nas culturas artísticas (teóricas e populares) uma inclinação a redefinir a experiência individual e histórica a respeito do trauma.

> De um lado, na arte e na teoria, o discurso do trauma dá continuidade, por outros meios, à crítica pós-estruturalista do sujeito, pois, repito, num registro psicanalítico não existe um sujeito do trauma; a posição é evacuada, e nesse sentido a crítica do sujeito é aqui extremamente radical. De outro lado, na cultura popular, o trauma é tratado como um acontecimento que assegura o sujeito, e nesse registro psicológico o sujeito, embora perturbado, volta como testemunha, atestador, sobrevivente. Eis aí decerto um sujeito traumático, e ele tem autoridade absoluta, pois não se pode contestar o trauma de outrem: só se pode acreditar nele, até mesmo identificar-se com ele, ou não. No discurso do trauma, portanto, o sujeito é a um só tempo evacuado e elevado. E, dessa maneira, o discurso do trauma resolve magicamente

> dois imperativos contraditórios na cultura atual: a análise desconstrutiva e a política da identidade. Esse estranho renascimento do autor, essa condição paradoxal da autoridade ausente, é uma virada significativa na arte contemporânea, na crítica e na política cultural (FOSTER, 2014, p. 158).

Desta forma, "realismo traumático" compreende uma noção de realismo não como o efeito da "representação", mas como fenômeno que constitui um evento de trauma, em termos de violência política ou social. Esse conceito também envolve uma noção de limite entre o que é ou não passível de ser representado. A repetição é uma ideia presente no "realismo traumático" ou "do choque", na percepção de Foster, existe um movimento que se repete no encontro com o traumático, algo que se opõe ao processo de simbolização e, por isso, não estabelece significante, mas deixa o efeito do real. Foster, através da hipótese lacaniana, concebe o traumático como um encontro faltoso com o real. E, na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, tem de ser repetido e repetir não é reproduzir. Trata-se, portanto, de uma imagem que é entendida como índice e arquivo de uma impossibilidade.

Não se trata, pois, da representação de um referente e nem da simulação de outra imagem, ou um significante isolado; mas de uma "captura" do real, feita pela representação, a partir de uma repetição compulsiva de modo a designar o efeito traumático. Por isso, embora signifique a realidade sustentada sobre a forma de repetição, a própria noção de repetição "[...] reconfigura o duplo papel da representação de aproximação e distanciamento, de exposição e de blindagem" (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 135). "A repetição antes serve para proteger o real, compreendido como traumático", afirma Foster (2014, p. 128).

> Hal Foster procura driblar os dois modelos representativos predominantes na crítica das últimas décadas: o modelo *referencial*, por um lado, e o *simulacral*, por outro. O primeiro modelo entende as imagens e os signos como ligados a referentes, a temas iconográficos ou a coisas reais, situadas no mundo da experiência, e o segundo, entende todas as imagens como meras representações de outras imagens, o que converte todo o sistema de representação, inclusive o Realismo, em um sistema autorreferencial. O desafio segundo Foster é pensar a representação contemporânea como ao mesmo tempo *referencial* e *simulacral*, pois ela cria imagens literárias que são conectadas à realidade, mas também desconectadas, são simultaneamente reais e artificiais, afetivas e frias, críticas e complacentes. Para Hal Foster é essa possibilidade de coexistência simultânea dos dois modos de representação que constitui o que denomina o *Realismo traumático*, uma imagem marcada pelo limite do que pode ser representado e ao mesmo tempo índice e arquivo dessa mesma impossibilidade (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 135-6).

É importante atentar como tal estética adquire força documental, pois trata-se de uma concepção de "realidade", cujo choque não cabe à lógica do espetáculo. E, por isso, presentifica os efeitos sensíveis pela tentativa de expor um real impossível. A própria ideia de

representação é posta em xeque: não há meios de representar o choque. Todavia, a impossibilidade tem valor de "verdade"; é um documento. Foster (2014, p. 157) afirma que "uma das consequências é que para muitos na cultura contemporânea a verdade reside no sujeito traumático ou abjeto, no corpo enfermo ou deteriorado". E tal corpo de evidência constitui a base probatória de importantes testemunhos de verdade, de testemunhos necessários contra o poder. Contudo, nos alerta o pesquisador, "[...] existem perigos nessa localização da verdade, tais como a restrição de nosso imaginário político a dois campos, os abjetores e os abjetados" (FOSTER, 2014, p. 157).

Assim, de certo modo, podem-se identificar traços de uma noção de realismo também na poética de Milo Rau, uma vez que os resquícios de evento traumático, presentes na narrativa em cena, atingem a dimensão de um real impossível de ser representado e atentam para a dimensão política que a localização da "verdade" pode produzir. *Orestes in Mosul* (2019), abordada no Capítulo 1 deste trabalho, possibilita que estabeleçamos tal leitura, assim como as obras *Hate Radio* (2011) e *Das Kongo Tribunal* (2015), que serão abordadas no Capítulo 3 deste trabalho.

Portanto, podem-se denotar dois pontos importantes, para o nosso percurso sobre o realismo, a partir do trabalho de Foster (2014): 1. A arte contemporânea tem dimensões que tocam a ideia de trauma, o que implica afirmar que ela pode ser vivida nessa perspectiva, uma vez que ela está envolvida numa lógica do real impossível, que não pode ser representado. Dessa forma, a ordem simbólica que atravessa tal produção está submetida a uma economia psíquica, na ordem do acontecimento traumático. 2. O hiper-realismo propõe um importante debate para a contemporaneidade, pois ele "desrealiza" o real, servindo-se como um refúgio contra ele. O hiper-realismo é, portanto, "[...] uma arte empenhada não só em pacificar o real, mas em selá-lo atrás das superfícies, embalsamá-lo nas aparências" (FOSTER, 2014, p. 137). Ou seja, ele antes exalta que questiona o tempo presente que o cerca, pois procura mostrar a realidade da aparência. Subtende-se, assim, um processo de domesticação do olhar empreendido no fenômeno "arte" e, por isso, duplo movimento em jogo: os objetos artísticos tanto contaminam quanto são contaminados pelo olhar.

O segundo ponto acima apresentado nos é pertinente para pensar o "espectador" na cena contemporânea, pois, ao tratarmos de uma concepção de realidade que não se compromete com a lógica de uma representação ancorada na realidade objetiva ou referencialidade da verossimilhança e da objetividade científica, tem-se que o próprio objeto artístico se coloca como um caminho de aproximação com o trauma. Tal movimento desencadeia rupturas entre o "simbólico" e o "imaginário", que promove distanciamento do

sujeito com o real ao mesmo tempo em que o protege. “A referencialidade é identificada por Foster nos efeitos de um real impossível, em decorrência da derrota das possibilidades representativas” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 136).

> Assim o Realismo extremo volta à figura inicial, na identificação negativa do real que, tanto na dialética negativa adorniana quanto no *Verfremdung* de Brecht, se colocava a serviço de um desvelamento cognitivo das ilusões alienadas da nossa realidade e aqui se propõe a presentificar seus efeitos sensíveis. Recorre de fato a uma figura conhecida da estética moderna, isto é, ao sublime kantiano como a transcendência da experiência estética na derrota das faculdades do juízo. Mas agora, não se trata de uma derrota das faculdades sensíveis diante das exigências da razão, senão de uma derrota do espírito diante do sensível em sua materialidade mais baixa, degradada, repulsiva, violenta e terrível da possível experiência humana. Visto nesta perspectiva, o Realismo traumático de Foster certamente se identifica com uma arte e literatura que radicalizam o efeito chocante e que ao ativar o poder estético negativo, se propõem a romper a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo um choque do real, que já não pode ser integrado ou absorvido no próprio espetáculo (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 136).

A questão política é um fator pertinente à noção de realismo proposta por Hal Foster, pois além de fornecer pressupostos e teorias para interpretar os dados da arte contemporânea, o pesquisador também propõe reflexões para se pensar a produção do objeto artístico. Os dados presentes nas peças artísticas da contemporaneidade estão condicionados por economias, sejam da ordem afetiva, simbólica e, inclusive, monetária. Nessa perspectiva, o recorte que faço sobre as reflexões de Foster para pensar esta pesquisa está sobre a releitura que o autor faz do texto benjaminiano intitulado “o autor como produtor”.

Foster revela, então, como o real se torna o principal assunto do “fazer artístico”, estando a própria Arte em diálogo direto com outros campos de conhecimento. O resultado desse processo revela um desdobramento do papel do artista no contexto da virada etnográfica da arte contemporânea, pois o artista passa também a ser um documentarista. Enfatizam-se, neste caso, como material de coleta e articulação, os aspectos testemunhais, performáticos, relacionais e indiciais que atravessam as formas de interpretar o real.

Para Foster (2014), a contemporaneidade possibilitou o surgimento de um novo paradigma na “arte de ponta”, localizada no espectro político da esquerda. Para ele, o objeto de contestação ainda é a instituição de arte capitalista-burguesa; porém o sujeito da associação mudou. Nesse paradigma, há um sutil e significativo desvio de um sujeito definido em termos de relação econômica para um sujeito definido em termos de identidade cultural, uma vez que a persona “[...] é o outro cultural e/ou étnico, em nome de quem o artista engajado mais frequentemente luta” (FOSTER, 2014, p. 161). Por isso, no redizer de Foster, a contemporaneidade lida com a perspectiva do “artista como etnógrafo”.

Tal mudança de perspectiva, presente na arte contemporânea, associada à perspectiva do etnólogo, possibilita um conjunto de críticas mais perspicaz, pois inserir o artista como um agente antropologista em uma atual conjuntura de estados de ambivalências teórico-artísticas e impasses políticos culturais, implica uma tomada de decisão, uma vez que "[...] a antropologia é o discurso da escolha", afirma Foster (2014, p. 172). E explica que "o papel do etnógrafo também permite que o crítico recupere uma posição ambivalente entre a cultura acadêmica e outras subculturas como posição crítica, especialmente quando as alternativas parecem limitadas à irrelevância acadêmica ou à afirmação subcultural" (*idem, ibidem*). Assim, a crítica é direcionada não apenas à instituição capitalista, mas também às implicações atinentes às ideias de "alteridade" e "cultura". A proposta está centrada na recodificação da prática como discurso, que persistem tanto na perspectiva de uma nova antropologia e na arte antropológica, assim como nos campos do novo historicismo e dos estudos culturais, destaca Foster.

No que concerne às questões relativas à alteridade, Foster (2014) levanta problemáticas muito pertinentes para pensarmos o trabalho de Milo Rau, principalmente, quando indagamos o contexto de uma economia globalizada, considerando-se inclusive o arranjo de geografias imaginárias e materiais no mundo do capitalismo avançado. A partir desse ponto, a questão da localidade adquire maiores contornos, pois Rau aborda questões pertinentes às mazelas que o capitalismo provoca em algumas localidades como problemáticas de ordem global, ou seja, a situação não é um problema restrito apenas àquela região, mas a toda comunidade humana e, principalmente, ao todo hegemônico que lucra com aquilo.

Neste sentido, Foster (2014) chama atenção para o aspecto "localidade" na produção da arte contemporânea, principalmente quando temáticas relacionadas à "memória disciplinar" e à "distância crítica" ocupam o centro do debate. Por essa razão, o pesquisador destaca, em termos metodológicos, a mudança de eixo na abordagem do artista: do vertical (abordagem produtiva que implica envolvimento diacrônico com as formas disciplinares de dado gênero ou meio) para o horizontal (movimento sincrônico de questão em questão social, de debate em debate político). Ou seja, Foster pontua que a própria virada cultural dos anos 1960 demanda uma abordagem metodológica com maior comprometimento ético do artista contemporâneo, que desempenha movimento desviante à procura da prática específica de um meio e da prática específica de um discurso para alcançar um aprofundamento crítico, de valor cultural, dada tal dimensão social. Foster (2014, p. 184-5) avalia que:

> [...] a mudança para um modo horizontal de trabalhar é coerente com a virada etnográfica na arte e na crítica: o artista seleciona um local, entra em sua cultura e aprende o seu idioma, concebe e apresenta um projeto, para depois passar para o novo local onde o ciclo é repetido. [...] Para ampliar o espaço estético, os artistas escavaram no tempo histórico e devolveram ao presente os modelos do passado, de tal modo que novos lugares foram abertos para o trabalho. Os dois eixos [vertical e horizontal] estavam em tensão, mas era uma tensão produtiva; idealmente coordenados, prosseguiam juntos, com o passado e o presente em paralaxe. Hoje, quando os artistas seguem linhas horizontais de trabalho, as linhas verticais às vezes parecem estar perdidas.

Assim, a indagação sobre a possibilidade de falar de um "outro-fora" é caro ao debate proposto por Foster (2014) e, também, na cena contemporânea de Milo Rau. Com o imperativo sistemático de uma economia globalizada, o pressuposto de um "fora" puro é uma questão inviável. "Isso não significa totalizar nosso sistema mundial prematuramente, mas especificar a resistência e a inovação antes como relações imanentes do que como acontecimentos transcendentais" (FOSTER, 2014, p. 166). A perspectiva do "artista como etnógrafo", como proposta por Foster, destaca a alteridade como uma política cultural que implica um entendimento do fenômeno artístico como um campo expandido da cultura.

Assim, a ideia de "'alterização' do eu" é pertinente ao pensamento de uma política da alteridade, mesmo que em tom de "ressentimento na dialética senhor-escravo" como na crítica de Nietzsche[64] a tal política, pois o processo de alterização "[...] reforça o eu por meio da oposição romântica, conserva o eu por meio da apropriação dialética, estende o eu por meio da exploração surrealista, prolonga o eu por meio da perturbação pós-estruturalista etc." (FOSTER, 2014, p. 167).

A "alterização" do sujeito definida como "virada etnográfica" é vista como elemento essencial para a prática crítica que envolve os fazeres da arte e da política. No que diz respeito aqui, ao trabalho de campo desenvolvido por Milo Rau para cada projeto, eu destaco, a partir de Foster (2014), duas características fundamentais que cerca a proposição da etnografia como um método da arte:

I. A dissolução de autoridade etnográfica, possibilidade pelo próprio pensamento antropológico contemporâneo. Elemento que evidencia a observação participativa de modo a propor uma contaminação mútua entre os participantes (autores e personagens) durante o processo em campo. Com isso, eu chamo atenção para o elemento "afetividade" que é fundamental ao processo artístico. Porém, em campo, o que deve ser destacado é o poder de afetar e de ser afetado. Por isso mesmo, a posição da câmera é a de cúmplice da experiência

[64] Ver *Genealogia da moral*, de Nietzsche.

produzida e, consequentemente, os testemunhos colhidos em campo não estão distanciados, mas pertencem a uma ordem da proximidade. Sabendo-se que a oralidade não é capaz de dar conta da completude de uma experiência com o outro, o teatro surge como um dispositivo relacional: em *Orestes in Mosul* (2019), por exemplo, o tribunal, realizado sobre os escombros da cidade, objetiva auxiliar o despertar de uma memória associativa.

II. A "arte quase antropológica", como observa Foster (2014) apresenta uma postura anti-ilusionista. A partir de tal constatação, eu destaco o ato de documentar processos tão comum e fundamental aos projetos de Milo Rau. Esse movimento denota o interesse maior do artista pelo processo de realização do trabalho em vez de priorizar o produto que é levado aos palcos. O fator "processo" é um procedimento indissociável do "fazer artístico", pois a documentação aqui segue uma lógica: tecer uma cartografia está além dos registros das ações na paisagem e das intervenções no espaço social, a prática diz respeito ao mapeamento da experiência estética. Embora se afaste do que se entende a partir do gênero "documentário", a arte de Milo Rau é documental porque trata dos atravessamentos proporcionados pelo processo de experiência com o outro em campo. Destaco aqui, inclusive, que a própria performance é uma estratégia de documentar a presença em campo.

Portanto, é possível observar como as reflexões de Foster (2014) endossam os anseios da prática etnográfica em lidar com a abrangência do discurso em sua totalidade, considerando-se a profundidade histórica que marcam diferentes representações culturais. No teatro investigativo de Milo Rau, tal prática é comum e ela resulta no amplo material coletado que é levado à cena. Nisso, estético e político se embaralham cada vez mais na cena de Rau.

Foster também nos revela o quão o papel do artista se transformou na contemporaneidade. As mudanças são perceptíveis na forma e no conteúdo, indicando que entender "o artista como um etnógrafo" diz mais respeito à relação que ele mantém com o real, o que compreende, inclusive, o processo de encontrar, na arte, os modos de redefinir a experiência individual e histórica no que diz respeito ao trauma (que compreende o processo de colonialidade, a exploração do continente africano, os assassinatos políticos, a crise dos refugiados, o genocídio motivado por ódio, entre outros). O trauma tem dimensões econômicas, políticas, raciais e sexuais.

Para Milo Rau (2019), a verdadeira Europa está na África Central, na Ucrânia, na Síria e, por isso, o artista coloca rígidas críticas aos horizontes mais externos da autoconsciência europeia, expondo a hipocrisia da retórica cristã ainda presente no discurso europeu, principalmente, quando em pauta estão questões relativas à praticidade, à tolerância, à reciprocidade intraeuropeia e, até mesmo, à "solidariedade". Para o artista, trabalhar na África Central permite-lhe expor a "boa" Europa em toda a sua nudez maligna, fora dos discursos sobre a caridade e a compaixão. Assim, pode-se perceber como o processo de "alterização do eu", indicado por Foster (2014), é fundamental para as práticas críticas na antropologia, na arte e na política, pois, na perspectiva de Milo Rau, só é possível tornar-se um etnólogo do pensamento e da prática europeus fora da própria Europa.

> […] what did I find in *Hate Radio*, *The Civil Wars*, or *Congo Tribunal* – which allegedly discuss Rwanda, jihad, and the Congo – other than a description of Europe, the values of the Western world? And the worst part is that in today's world there's no alternative, there's only the multiplied individual, a single global interior, in the real as well as the imaginary. This is the monotone tragedy of globalized capitalism: that the slaves don't free themselves, but rather, together with the master, they want to rule their brothers. […] Contemporary art has not yet found the language for this endgame of mankind, which is currently taking place. Earlier we were talking about my beginnings as an activist in the nineties. In the last two years working on *Congo Tribunal*, I once again worked closely with Jean Ziegler, whom I know from my former activist work. We were both bewildered that what Jean said in the nineties has, over the past twenty years, unfolded across the globe. Socialism is dead, the environmental catastrophe is inevitable, the history of mankind is coming to an end. And there is no art and no theory that is even remotely on the same level of these developments[65] (RAU; BOSSART, 2019, p. 179-180).

Sendo assim, Milo Rau faz uso da linguagem teatral como um instrumento de pesquisa de questões sociais e humanitária, seguindo como norte o conceito elaborado pelo próprio artista: "realismo global". Tal noção atravessa tanto o pensamento sobre o realismo capitalista de Mark Fischer (2009) quanto a teoria cultural na globalização discutida por Roland Robertson (1999). A partir da articulação de dois conceitos-chave, "realismo" e "globalização", Milo Rau propõe uma estética investigativa que indica um caminho de como

[65] [...] o que eu encontrei em *Hate Radio*, *The Civil Wars* ou *Congo Tribunal* – que supostamente discutem Ruanda, jihad e o Congo – além de uma descrição da Europa, os valores do mundo ocidental? E o pior é que no mundo de hoje não há alternativa, há apenas o indivíduo multiplicado, um único interior global, tanto no real quanto no imaginário. Esta é a monótona tragédia do capitalismo globalizado: os escravos não se libertam, mas sim, junto com o senhor, querem governar seus irmãos. [...] A arte contemporânea ainda não encontrou a linguagem para esse fim de jogo da humanidade, que está ocorrendo atualmente. Anteriormente, estávamos falando sobre meu início como ativista nos anos noventa. Nos últimos dois anos trabalhando no *Congo Tribunal*, trabalhei mais uma vez em estreita colaboração com Jean Ziegler, que conheço por meu trabalho anterior como ativista. Nós dois ficamos perplexos com o que o que Jean disse nos anos noventa, nos últimos vinte anos, se espalhou por todo o mundo. O socialismo está morto, a catástrofe ambiental é inevitável, a história da humanidade está chegando ao fim. E não há arte nem teoria que esteja nem remotamente no mesmo nível desses desenvolvimentos.

a arte europeia, numa conjuntura pós-colonialista, pode servir ao Ocidente, a partir de uma crítica da herança colonialista, como uma chamada direta à ação pela realidade.

Para Rau (2019, p. 175), em termos mais precisos, o "realismo global" pode ser definido "[...] on the description of this global network of capital, its nightmares and hopes, its underworld and counterculture[66]". Tal ideia é completamente oposta ao "documentário", pois objetiva:

> […] to *manufacture* a situation that is uncontrollable. Realism is indeed something completely artificial, but also completely artistic: a tribunal in the jungle, a genocide radio station on the stage, a political party for the implementation of foreigner's voting rights, actors discussing their fathers' incontinence. Realism does not mean something real will be represented, but that the representation is itself real. – That a situation arises that carries all the consequences of the real for those involved, which is morally, politically and existentially open. To put it differently, I think the realistic artist generates a utopian lifetime. And, he attempts to look towards the future. Sometimes something comes from it and sometimes not. Our *Congo Tribunal* was not meant as a playful exercise. Rather, it was in every respect a practical guide for an open (litigational) assault on local authorities and their international supporters. The tribunal takes place in the presence of agents from the highest level of government and military, taking place at the heart of the conflict. It is exactly the tribunal that I hope will take place in twenty, fifty or a hundred years in the Congo for those six million who have died in the conflict. From the perspective of madness and real risk, *The Congo Tribunal* was like forcing the leaders of the Islamic State in Northern Iraq to debate the sense and nonsense of Sharia law: this is a debate that must take place now, not in ten or fifteen years after their defeat. This constraining and choking reality spits out the imaginary, the utopian, the future: For me this is realistic art. Because for those who dare to dream, anything is possible. The devil always leaves a hole for the artist to crawl through, they just have to find it[67] (RAU; BOSSART, 2019, p. 177).

Na definição acima, eu chamo atenção para o elemento "incontrolável" atribuído à fabricação de situações. É importante notar que tal elemento é decorrente de um movimento adotado por Milo Rau em reunir pares opostos no arranjo cênico. O encontro entre opostos acaba por produzir um direcionamento não planejado e que, muitas vezes, pode fugir do

---

[66] [...] na descrição dessa rede global de capitais, seus pesadelos e esperanças, seu submundo e contracultura.

[67] [...] *fabricar* uma situação que é incontrolável. O realismo é de fato algo completamente artificial, mas também totalmente artístico: um tribunal na selva, uma estação de rádio genocida no palco, um partido político para a implementação do direito de voto de estrangeiros, atores discutindo a incontinência de seus pais. Realismo não significa que algo real será representado, mas que a representação em si é real. – Que surja uma situação que acarreta para os envolvidos todas as consequências do real, que é moral, política e existencialmente aberta. Em outras palavras, acho que o artista realista gera uma vida utópica. E ele tenta olhar para o futuro. Às vezes, algo vem disso e às vezes não. Nosso *Congo Tribunal* não pretendia ser um exercício lúdico. Em vez disso, foi em todos os aspectos um guia prático para um ataque aberto (litigioso) às autoridades locais e seus apoiadores internacionais. O tribunal acontece na presença de agentes do mais alto nível governamental e militar, tendo lugar no centro do conflito. É exatamente o tribunal que espero que aconteça em vinte, cinquenta ou cem anos no Congo para aqueles seis milhões que morreram no conflito. Do ponto de vista da loucura e do risco real, *The Congo Tribunal* foi como forçar os líderes do Estado Islâmico no Norte do Iraque a debater o sentido e as tolices da lei Sharia: este é um debate que deve acontecer agora, não em dez ou quinze anos após sua derrota. Essa realidade restritiva e sufocante expõe o imaginário, o utópico, o futuro: para mim, isso é arte realista. Porque para quem ousa sonhar, tudo é possível. O mal sempre deixa um buraco para o artista rastejar, basta encontrá-lo.

controle. Rau se vale da lógica dos antagonismos tão comum e bastante presente no jogo dramatúrgico da Antiguidade Clássica, como as figuras de Creonte e Antígona, por exemplo. A ideia de uma dramaturgia do antagonismo, fundamental à compreensão do realismo em Milo Rau, é explicada pelo próprio artista em uma entrevista com Benjamin Wihstutuz (2020). É importante destacar também que não há necessariamente uma oposição entre "situações incontroláveis" ou "situações artificiais", pois o segundo caso é mais comum nas cenas de reconstituição e não invalida a proposta dos antagonismos utilizada por Milo Rau na condução de sua investigação cênica (ver VALENTIM, F.; PONTES JR., G. R., 2020).

A ideia de "realismo global", ultimamente, na produção artística de Rau, tem referido aos marcantes eventos contemporâneos que são carregados de força visual e emocional, como a crise dos refugiados, por exemplo. Principalmente, se tomarmos como referência a sociedade do espetáculo em que estamos inseridos. Milo Rau está na contramão da espetacularização de catástrofes e tragédias, sua proposta estética está voltada a busca de respostas e conscientização, por isso, seu teatro opera como uma ferramenta de pesquisa e de proposição de espaços possíveis para o debate democrática. Trata-se, portanto, de providenciar, na conjuntura contemporânea, novas instituições utópicas fora das instituições governantes.

Em *Das Kongo Tribunal* (2015), observamos essa nova dimensão na arte política com mais detalhes. No Capítulo 3 desta pesquisa, eu descrevo e contextualizo a produção de Milo Rau na África Central, destacando o projeto simbólico desejado com o fazer crítico-investigativo realizado no presente. Em 2017, Milo Rau concedeu uma entrevista ao sociólogo e psicólogo alemão Harald Welzer, que está publicada no livro *Das geschichtliche Gefühl – Wege zu einem globalen Realismus*. Na entrevista, Welzer destaca a inclinação de Milo Rau à formação de Assembleia Geral (uma releitura da Revolução Francesa), ressaltando o parlamento mundial que se instaura na cena teatral, inclusive, referenciando a organização do Tribunal do Congo.

Welzer destaca a dimensão política na arte contemporânea e indaga sobre as repostas que o teatro, enquanto instituição, vem a possibilitar. Rau (2019 [2017], s/p) avalia que "an die Stelle der Kritik der Gegenwart tritt der symbolische Entwurf des Zukünftigen. […] Aber im Grunde stehen wir am Beginn einer Epoche der Institutionalisierung: der Schaffung symbolischer Formen, symbolischer Praktiken und Solidaritäten[68]". Para o artista, a arte

[68] o desenho simbólico do futuro toma o lugar da crítica do presente. [...] Mas basicamente estamos no início de uma época de institucionalização: a criação de formas simbólicas, práticas simbólicas e solidariedades.

demanda ação; por isso o papel do artista contemporâneo é o de empregar o tom investigativo no projeto de arte que desenvolve para que se busquem respostas e não apenas perguntas.

> Der Planet kann sich diese lauwarme Bequemlichkeit nicht mehr leisten. Ich bevorzuge deshalb das brechtianische Künstlermodell: Der Schüler fragt, der Lehrer antwortet. Weil: Die Fragen, die Probleme sind ja da. Wir brauchen jetzt Antworten. Man kann sich irren, und ich zum Beispiel irre mich ja die ganze Zeit, aber es geht darum, es zu versuchen. Die postmoderne Vernunft gefiel sich sechzig Jahre darin, Institutionen zu hinterfragen, sie zu dekonstruieren. Ich glaube aber, das reicht nicht mehr. Man muss außerhalb der Herrschafts-Institutionen neue, utopische Institutionen vorbereiten, die dann da sind, wenn die aktuellen zusammenbrechen. Und das werden sie im Lauf der nächsten Generation. [...] Ein Theaterabend kann drei Stunden dauern, drei Tage oder drei Wochen – und dann bin ich drei Stunden, drei Tage oder drei Wochen in einer möglichen Institution: einem Gericht, einem Tribunal, einem Parlament. Das Theater ist eine symbolische und zugleich totale Institution – jedoch nur, solange es dauert[69] (RAU, 2019 [2017], s/p).

Dessa forma, o teatro de Milo Rau delimita questões, levanta fatos e hipóteses e a presenta a cena como o debate dos fatos, dos documentos. O realismo global dá suportes, portanto, em um primeiro momento, como um norteador de questões para a pesquisa cênica empreendida, porque tal noção, em um contexto de economia globalizada, permite identificar as causas e consequências das mazelas sociais que nem sempre são de ordem da localidade afetada, mas estão situadas em um contexto mais amplo. Assim, a chamada direta para investigar os recortes de realidade apresentados convoca a Europa, onde está situada maior parte do público-alvo de Milo Rau, a debater questões relativas à violência pós-colonial e às mazelas do sistema neoliberal.

> As an activist and sociologist, I find it interesting how Europe responds to this sudden incursion of the real that it so long denied. It doesn't matter where you go outside our continent, which has been so happy for a few short decades: You find massive refugee camps everywhere, nowadays entire nations are refugee camps. Outside our European comfort zone, migration, civil war, deportation, and mass murder are normal. During my travels over the past twenty years, I've seen so much poverty, death and madness that the collective German horror of the past few months is uncanny to me [70](RAU; BOSSART, 2019, p. 180).

---

[69] O planeta não pode mais permitir esse conforto morno. Portanto, prefiro o modelo do artista brechtiano: o aluno pergunta, o professor responde. Porque: As perguntas e os problemas estão aí. Precisamos de respostas agora. Você pode estar errado e, por exemplo, eu estou errado o tempo todo, mas a questão é tentar. A razão pós-moderna viveu sessenta anos questionando as instituições, desconstruindo-as. Mas eu não acho que isso seja mais suficiente. Você tem que preparar novas instituições utópicas fora das instituições governantes, que estão lá quando as atuais entram em colapso. E o farão no decorrer da próxima geração. [...] Uma noite no teatro pode durar três horas, três dias ou três semanas – e então fico três horas, três dias ou três semanas em uma instituição possível: um tribunal, um tribunal, um parlamento. O teatro é uma instituição simbólica e ao mesmo tempo total - mas apenas enquanto durar.

[70] Como ativista e sociólogo, acho interessante como a Europa responde a esta súbita incursão do real que por tanto tempo negou. Não importa para onde você vá fora do nosso continente, que tem sido tão feliz por algumas décadas: você encontra enormes campos de refugiados em todos os lugares, hoje em dia nações inteiras são campos de refugiados. Fora de nossa zona de conforto europeia, migração, guerra civil, deportação e assassinato

É o debate a respeito das relações entre realismo global e artivismo que norteia a conversa[71] de Milo Rau com Rolf Bossart. A formação sociológica e a formação social afetam significativamente a carreira do artista. Um dos fatores que me levam a entender a estética de Milo Rau como um teatro de pesquisa é o fato de o artista desenvolver em seus projetos cênicos formas de pesquisa social a partir de hipóteses coletadas em campos e avaliadas com determinado rigor teórico.

A cena, portanto, é a realização de uma pesquisa em andamento como forma de popularizar as reflexões alcançadas e mostrar que o projeto científico nas Humanidades está em constante movimento, refazendo-se continuamente. Ainda na entrevista indicada, Milo Rau pontua o fato de estarmos presos em um enorme desequilíbrio epistemológico. Para ele, no mundo da arte, ainda somos movidos por discussões acerca de problemas relacionados a forma e a inúmeras questões de detalhes, enquanto isso, a globalização se coloca, há muito tempo, como um fato e como uma questão.

A partir disso, Rau pontua a urgência de uma nova maneira de lidar com o realismo em arte, pois não se trata mais de lidar com sensibilidades privadas, mas com as respostas ameaçadoras que os sistemas políticos e financeiros impõem às subjetividades. "It has to do with humanity, that's how simple it is. The future happens every day, the climate catastrophe is reality. The current migration crisis only announces the tremendous upheavals[72]" (RAU; BOSSART, 2019, p. 178). Assim, uma prática apropriada ao realismo global está na

> […] an attempt to close the monstrous gap between that has appeared between what has happened and how we talk about it. It is regrettable, but we can no longer busy ourselves with populism-bashing and representation critique when the global economy has long been transnational and ahistorical. Ahistorical in the Hegelian sense: Mankind and his history have almost completely vanished as a benchmark for the calculations of economists […] The EU, together with its corrupt partners in Africa, the Middle East, China and the former Soviet Union, pursue a completely inhumane global economic strategy that claims millions of victims. Every second, somewhere on the planet a child dies as a direct result of global economic politics. The destabilization of entire regions and the countless millions of refugees are a condition of our wealth and not a side effect. I say it again and again: The true Europe lies in Central Africa, the Ukraine and Syria. […] I'm tired of these European discourses of practically, tolerance, intra-European reciprocity and comradery. This intoxication with charity and compassion, this Christian rhetoric! It's this humanistic rhetoric that has made me addicted to terror. This is why I work

---

em massa são normais. Durante minhas viagens nos últimos vinte anos, vi tanta pobreza, morte e loucura que o horror coletivo alemão dos últimos meses é estranho para mim.

[71] Também publicada no número 10 da revista digital *Theater der Zeit*, em outubro de 2015.

[72] Está relacionado à humanidade, é tão simples. O futuro acontece todos os dias, a catástrofe climática é realidade. A atual crise de migração apenas anuncia as tremendas convulsões.

> in Central Africa: Where I can see the good-willed Europe in all its malignant nakedness[73] (RAU; BOSSART, 2019, p. 178-9).

É notório que a globalização é um tema bastante pertinente e caro ao teatro de pesquisa realizado por Milo Rau, pois, a partir dele, o artista formula as hipóteses que embasam suas investigações estéticas. Debates sobre o neocolonialismo, as explorações econômico-sociais, os crimes contra a humanidade, entre outros, são tomados dentro da perspectiva de uma política e uma economia globalizada. Com Milton Santos (2020, p. 23), observa-se que o fenômeno da globalização é configurado como o ápice do processo de internacionalização do mundo capitalista. Por essa razão, o geógrafo defende que, para entender tal fenômeno, como de resto, a qualquer fase da história, "[...] há dois elementos fundamentais a levar em conta: o estado das técnicas e o estado da política".

O teórico ainda ressalta que não há separações entre tais elementos e nunca houve na história humana, ao contrário do que muitas teorias têm tentado fazer. "As técnicas são oferecidas como um sistema e realizadas combinadamente através do trabalho e das formas de escolha dos momentos e dos lugares de seu uso. É isso que fez a história" (SANTOS, 2020, p. 23). Ter em vista tal processo é importante, uma vez que o nosso recorte sobre o fenômeno recairá nas relações entre teoria social e cultura global, desdobradas a partir deste fenômeno.

Como já destacado, a Milo Rau interessam os efeitos que sustentam a desumanidade dos processos, como a manutenção das desigualdades, a livre circulação de empresas e de capitais (mas com a existência de restrições a determinados grupos de pessoas), o empobrecimento de algumas regiões causado pela instalação de multinacionais, além de outras problemáticas que a "globalização perversa", como rotula Milton Santos (2020), desencadeia.

Dentre os fatores que se impõe na manutenção da perversidade, tem-se o jogo de dupla tirania imposto pelo dinheiro e pela informação, sempre sustentados por ininterruptas

---

[73] [...] em uma tentativa de fechar a lacuna monstruosa entre o que aconteceu e como falamos sobre isso. É lamentável, mas não podemos mais nos ocupar com críticas ao populismo e à representação quando a economia global há muito é transnacional e a-histórica. A-Histórica no sentido hegeliano: a humanidade e sua história desapareceram quase que completamente como referência para os cálculos dos economistas [...] A União Europeia, juntamente com seus parceiros corruptos na África, no Oriente Médio, na China e na ex-União Soviética, seguem uma estratégia econômica global totalmente desumana que faz milhões de vítimas. A cada segundo, em algum lugar do planeta, uma criança morre como resultado direto da política econômica global. A desestabilização de regiões inteiras e os incontáveis milhões de refugiados são uma condição de nossa riqueza e não um efeito colateral. Repito: a verdadeira Europa está na África Central, na Ucrânia e na Síria. [...] Estou cansado desses discursos europeus de praticamente, tolerância, reciprocidade intraeuropeia e camaradagem. Essa embriaguez com a caridade e a compaixão, essa retórica cristã! É essa retórica humanística que me viciou no terror. É por isso que trabalho na África Central: onde posso ver a Europa de boa vontade em toda a sua nudez maligna.

correlações. Tal jogo, como desenhado por Milton Santos, fornece as bases do sistema ideológico, responsável por legitimar "[...] as ações mais características da época e, ao mesmo tempo, buscam conformar segundo um novo *ethos* as relações sociais e interpessoais, influenciando o caráter das pessoas" (SANTOS, 2020, p. 37, *grifos do autor*). Esse é um dos temas centrais sobre o qual se desenha o debate, proposto por Milo Rau, a respeito do "humanismo cínico", como veremos no estudo de *Compassie* (2018), no Capítulo 3.

> A competitividade, sugerida pela produção e pelo consumo, é a fonte de novos totalitarismos, mais facilmente aceitos [...]. Tem as mesmas origens a produção, na base mesma da vida social, de uma violência estrutural, facilmente visível nas formas de agir dos Estados, das empresas e dos indivíduos. A perversidade sistêmica é um dos seus corolários. Dentro desse quadro, as pessoas sentem-se desamparadas, o que também constitui uma incitação a que adotem, em seus comportamentos ordinários práticas que alguns decênios atrás eram moralmente condenadas. Há um verdadeiro retrocesso quanto à noção de bem público e de solidariedade, do qual é emblemático o encolhimento das funções sociais e políticas do Estado com a ampliação da pobreza e os crescentes agravos à soberania, enquanto se amplia o papel político das empresas na regulação da vida social (SANTOS, 2020, p. 38).

O panorama acima descrito impulsiona a prática etnológica e etnográfica de Milo Rau, uma vez que a dinâmica capitalista, fomentada pela globalização alteia as dinâmicas sociais dentro do campo global, ou a "condição global-humana" para utilizar o termo de Roland Robertson (1999). Assim, questões pertinentes ao "Realismo Capitalista" (Mark Fischer, 2009), que atravessam o trabalho a pesquisa de Milo Rau e sustentam a formulação de sua perspectiva a respeito do "realismo global" refirmam a decadência ética que o paradigma contemporâneo enfrenta. É neste cenário que avalia enfrentarmos um contexto político que julga conveniente financiar o confronto direto entre grupos oprimidos por um mesmo sistema. A lógica empresarial predadora sustenta a monótona tragédia do capitalismo globalizado, que estabelece parâmetros de opressão e de colonização: "[...] that the slaves don't free themselves, but rather, together with the master, they want to rule their brothers. The dream of the oppressed is the same as the oppressor's, which is unfortunately the dream of a luxurious death[74]" (RAU; BOSSART, 2019, p. 179).

A questão que se coloca é a de buscar o elemento humano dentro de tal conjuntura, uma vez que a noção de "indivíduo" se encontra multiplicada dentro de um único interior global (tanto no real como no imaginário). A arte contemporânea deve estar engajada na busca de uma linguagem que atenda criticamente à problemática que privilegia o

[74] [...] os escravos não se libertam, mas sim, junto com o senhor, querem governar os seus. O sonho do oprimido é igual ao do opressor, que infelizmente é o sonho de uma morte luxuosa.

entendimento do mundo como algo favorável à expansão empresarial, mas desfavorável a determinados grupos humanos, continuamente destroçados pela ambição do capital.

> Com a globalização e por meio da empiricização da universalidade que ela possibilitou, estamos mais perto de construir uma filosofia das técnicas e das ações correlatas, que seja também uma forma de conhecimento concreto do mundo tomado como um todo e das particularidades dos lugares, que incluem condições físicas, naturais ou artificiais e condições políticas. As empresas, na busca da mais-valia desejada, valorizam diferentemente as localizações. Não é qualquer lugar que interessa a tal ou qual firma. A cognoscibilidade do planeta constitui um dado essencial à operação das empresas e à produção do sistema histórico atual (SANTOS, 2020, p. 33).

O trecho de Milton Santos torna evidente o fato de que a ciência é um poderoso aliado às práticas de expansão capital e, por isso, é comum o investimento em determinadas áreas do saber que conferem determinado retorno financeiro às agências patrocinadoras. A relação promíscua entre o saber científico e as políticas neoliberais deserta a atenção de Milo Rau, principalmente quando o debate coloca em perspectivas as consequências humanas refletidas nas mazelas sociais. Pensar o papel da arte neste paradigma é tarefa complexa, uma vez que há ainda um confuso entendimento de “arte engajada” como aquela transporta a miséria para o espaço artístico, diz Milo Rau na referida entrevista.

A respeito da discussão a respeito da “arte engajada”, Ekaterina Degot (2015) argumenta que o cínico capitalismo corporativo da atualidade tem suplantado a política democrática para muitos em todo o mundo, por esse motivo, os artistas buscam o fazer democrático em lugares, antes improváveis, ou seja, na própria arte. Assim, a estudiosa avalia que a disputa dentro do próprio território artístico contra as desigualdades estruturais indica uma automática disputa de poder com as instituições e os curadores. O resultado apresenta algumas ambiguidades que nos provoca reflexões não apenas sobre a posição ou o papel do artista, mas também sobre o debate entre arte e capitalização.

É fato que muitos artistas engajados ambicionam fazer alguma diferença política real com os projetos que desenvolvem; contudo, as dinâmicas neoliberais colocam o artista ou em posição de subserviência ao sistema ou como um tipo de artista realista que está atualmente se transformando em organizador de marchas comemorativas ou em um administrador do Facebook, pontua a crítica de Milo Rau (2019). É claro que saber fazer um bom uso do sistema para angariar espaços e expressar a crítica é um movimento positivo; porém, minado pela situação cômoda que é instaurada. A arte é também uma forma de ciência, por isso, é importante pensá-la no contexto de uma economia globalizada.

> In his famous 1935 lecture on the political position of Surrealism, delivered as the Second World War was fast approaching, André Breton stated that humanity lived 'in an era in which man belongs to himself less than ever, in which he is held responsible for the totality of his acts, no longer before a single conscience, his own, but before a collective conscience of all those who want to have no more to do with a monstrous system of slavery and hunger'. One increasingly has this feeling today: as a 'monstrous system' continues to spread out into all layers of life, middle-class intellectuals and artists — to whom Breton was referring — are not just abandoned in their lonely precarity, but are also frequently held responsible (not least by themselves) for exactly this 'collective conscience'. Having interiorized the guilt of being socially isolated and deprived of togetherness, artists are beating themselves up over 'just' being individuals working in private; more than this, they are increasingly ashamed of 'just' being critical and reflexive, as these qualities now signify weakness and inability of action[75] (DEGOT, 2015, p. 21).

A dinâmica "indivíduo" e "coletivo", proposta por Degot acima, implica refletirmos como a arte contemporânea está localizada no cruzamento de tais polos: seja tal dinâmica refletida no criador ou na obra criada. E isso é importante para o entendimento sobre os usos do elemento "individual" que Milo Rau faz sua cena. Ao pensar o papel do artista, nesta dinâmica, Degot (2015, p. 25) deixa claro que o marxismo acadêmico ocidental percorreu, no rastro de 1968, o caminho de Breton. Ou seja, o caminho do individualismo, da crítica e dos lembretes constantes de que o mundo ao nosso redor não tem álibi. E, tendo em vista que o resultado do processo artístico continua, de certo modo, "traumático", é comum que os artistas da contemporaneidade expressem insatisfações, agora, através de práticas coletivistas e de ação imediata (Degot, 2015).

Depreende-se, portanto, que a coletividade não só é manifestada como forma de resposta a um sistema, mas também como um projeto de ação ética dentro da própria arte. O coletivo se coloca como estratégia política que negocia formas de sobrevivência e existência dentro do próprio sistema. De mesma forma, as organizações artísticas (e aqui eu entendo a produtora de Milo Rau, o IIPM) fazem proveito da posição de privilégio que ocupam para visibilizar um conjunto de vozes singulares. Logo, na cena de Rau, aquela voz singular evoca não apenas a força do relato, mas a coletividade.

---

[75] Em sua famosa palestra de 1935 sobre a posição política do Surrealismo, proferida enquanto a Segunda Guerra Mundial se aproximava rapidamente, André Breton afirmou que a humanidade viveu "em uma época em que o homem pertence a si mesmo menos do que nunca, na qual ele é considerado responsável pela totalidade de seus atos, não mais diante de uma única consciência, a sua, mas diante de uma consciência coletiva de todos aqueles que não querem mais se envolver com um monstruoso sistema de escravidão e fome". Cada vez mais se tem esse sentimento hoje: à medida que um "sistema monstruoso" continua a se espalhar por todas as camadas da vida, os intelectuais e artistas da classe média – a que Breton se referia – não são apenas abandonados em sua precariedade solitária, mas também são frequentemente mantidos responsáveis (não menos por eles próprios) exatamente por essa 'consciência coletiva'. Tendo interiorizado a culpa de estar socialmente isolado e privado de união, os artistas estão se culpando por "apenas" serem indivíduos que trabalham em particular; mais do que isso, eles têm cada vez mais vergonha de "apenas" ser críticos e reflexivos, pois essas qualidades agora significam fraqueza e incapacidade de ação.

Retomando o debate a respeito da relação entre arte e capitalismo no contexto econômico globalizado, não só Degot (2015), como também Mark Fisher (2009) sinalizam que a subjetividade é transformada em um produto dentro do atual sistema político e econômico. Neste ponto, Degot pontua uma situação bastante paradoxal, pois tanto a arte quanto o artista também estão inseridos tanto no campo do "consumo" quanto do capital simbólico.

> Maybe organisational artistic initiatives are a way of pragmatic survival for artists in the world of creative capitalism, where the traditional art market is not supporting them anymore, or only marginally, but art is invited to infiltrate every zone of life. It is a step similar to the move towards institutionalised 'artistic research' in academia, which, for years now, has been formalising and bureaucratising the existing inclination of contemporary artists towards processing information, documenting and archiving. In the same way that artists feel economically and socially safer by becoming university professors, they may feel safer in many different ways by becoming directors, or even honorary directors, of organisations, platforms or obscure institutes, and this tells us something about the world we are living in: among other things, that art is now much more welcome in the capitalist system than it was at the time of Breton[76] (DEGOT, 2015, p. 27).

A partir do trecho acima, eu posso destacar até aqui que (1) a arte nunca está fora de um contexto político-social, mesmo aquelas produções que não tomam o político como temática de criação; (2) a função do artista e os diálogos que ele estabelece com o processo de produção põem em evidência mais a imagem do artista do que a própria crítica que ele veicula em sua obra[77]. Não trato aqui sobre a personalização do artista tão comum na sociedade do espetáculo, até porque Rau está na contramão disso. O que mais me interessa é o trânsito entre

[76] Talvez as iniciativas artísticas organizacionais sejam uma forma de sobrevivência pragmática para os artistas no mundo do capitalismo criativo, onde o mercado de arte tradicional não os apoia mais, ou apenas marginalmente, mas a arte é convidada a se infiltrar em todas as zonas da vida. É um passo semelhante ao movimento em direção à "pesquisa artística" institucionalizada na academia, que, há anos, vem formalizando e burocratizando a inclinação existente dos artistas contemporâneos para o processamento de informação, documentação e arquivo. Da mesma forma que os artistas se sentem econômica e socialmente mais seguros ao se tornarem professores universitários, eles podem se sentir mais seguros de muitas maneiras diferentes ao se tornarem diretores, ou mesmo diretores honorários, de organizações, plataformas ou institutos obscuros, e isso nos diz algo sobre o mundo em que nós estamos vivendo: entre outras coisas, a arte é agora muito mais bem-vinda no sistema capitalista do que era na época de Breton.

[77] O engajamento político de Milo Rau e as provocações realizadas em seu teatro são consideradas polêmicas pela mídia europeia. As provocações que o artista coloca em suas obras são constantemente veiculadas em suas controvérsias. Um dos casos polêmicos mais recentes envolve a produção de *Lam Gods*, inspirado no famoso *Ghent Altarpiece*, pintado por Hubert van Eyck e Jan van Eyck no século XV. A recepção do espetáculo despertou certo estranhamento, devido à releitura proposta sobre o cristianismo, uma forte base para a cultura ocidental. Indico a leitura de duas críticas sobre o assunto: a primeira, uma reportagem publicada no *New York Times*, com o título: "Is Milo Rau really the most controversial director in theater?", assinada por Alex Marshall, e disponibilizada no endereço: https://www.nytimes.com/2018/10/03/theater/milo-rau-ntgent-controversy.html (acessado em 12/12/2018); e a segunda, uma entrevista com o artista, realizada por Laura Cappelle e intitulada "Sex, sheep and terror: the scandalous theatre of Milo Rau", publicada no veículo *The Guardian*, disponível em: https://www.theguardian.com/stage/2018/oct/08/sex-sheep-and-terror-theatre-milo-rau-lam-gods (acesso em 05/01/2019).

arte e política: ponto que coloca dois vieses diferentes em relação de complementaridade (a política da arte e a relação política que a própria arte propõe).

Em *Capitalist realism*, Mark Fisher (2019) procura entender o conceito, "realismo capitalista", que intitula sua obra como uma atmosfera difusa, condicionando não apenas a produção de cultura, mas também a regulamentação do trabalho e da educação. Tal fenômeno opera como uma barreira invisível que restringe tanto o pensamento quanto a ação. Para o pesquisador,

> a moral critique of capitalism, emphasizing the ways in which it leads to suffering, only reinforces capitalist realism. Poverty, famine and war can be presented as an inevitable part of reality, while the hope that these forms of suffering could be eliminated easily painted as naïve utopianism. Capitalist realism can only be threatened if it is shown to be in some way inconsistent or untenable; if, that is to say, capitalism's ostensible 'realism' turns out to be nothing of the sort[78] (FISHER, 2009, p. 16).

Portanto, a partir da perspectiva de Fischer, uma ação importante a ser pensada para este cenário consiste na possibilidade de destacar a política emancipatória para romper com a lógica sistêmica da aparência de uma "ordem natural". Assim, eu observo que a relação política proposta pelo teatro político de Milo Rau objetiva alcançar o que deva ser apresentado como necessário e inevitável, em caráter de contingência, à circunstância investigada em cena. Da mesma forma, há o interesse em fazer o que antes era considerado impossível parece alcançável, como o debate promovido em *Hate Radio* (2011), por exemplo.

As noções de "possibilidade" ou de "impossibilidade", no pensamento de Fischer (2009), tomam o entendimento de que "realista", em qualquer ponto do campo social, é uma ideia definida por uma série de determinações políticas. Ou seja, antes o que era tido como "impossível" é atualmente realizado pelo sistema que, por sua vez, torna as possibilidades de outrora em situações irreais, impraticáveis. Fischer (2009, p. 17) situa que "these 'reforms' invariably aim at making impossible what used to be practicable (for the largest number), and making profitable (for the dominant oligarchy) what did not used to be so[79]".

Assim, o estudioso destaca que o "realismo capitalista" é bem sucedido porque é um fenômeno naturalizado na sociedade contemporânea, principalmente, se olharmos para como

---

[78] Uma crítica moral do capitalismo, enfatizando as maneiras pelas quais ele leva ao sofrimento, apenas reforça o realismo capitalista. Pobreza, fome e guerra podem ser apresentadas como uma parte inevitável da realidade, enquanto a esperança de que essas formas de sofrimento possam ser eliminadas facilmente pintadas como utopismo ingênuo. O realismo capitalista só pode ser ameaçado se for mostrado que é de alguma forma inconsistente ou insustentável; se, isto é, o "realismo" ostensivo do capitalismo não for nada disso.

[79] As "reformas" visam invariavelmente tornar impossível o que costumava ser praticável (para o maior número), e tornar lucrativo (para a oligarquia dominante) o que antes não era.

tal efeito desde o fim da década de 1980. Fischer (2009) destaca que uma posição ideológica nunca pode ser realmente bem-sucedida até que seja naturalizada e, por conseguinte, não pode ser naturalizada enquanto ainda for pensada como um valor e não um fato. Este é um dos fatores pelos quais o projeto neoliberal busca eliminar a própria categoria de valor no sentido ético.

A proposta de Milo Rau a respeito do "realismo global" pode ser compreendida como uma forma de desnaturalizar o que é "dado" como natural no percurso ideológico do projeto neoliberal. É importante atentar à própria ideia de teatro político que surge a partir de tal proposta, uma vez que ela é clara quanto à responsabilidade pessoal do artista no campo político dentro do espaço teatral. Assim, torna-se fundamental entender como tal dinâmica é operada no "campo global[80]".

A era da globalização neoliberal transforma fundamentalmente a política do período das economias nacionais, quando as bases sobre a qual a política nacional se desenhava eram dotadas de interesses próprios e o público nacional se organizava como um fórum de debate político. Hoje, é possível notar uma dupla dinâmica: de um lado, os governos afirmam que seu poder criativo está sendo corroído devido às restrições globais. Em outro, houve expressiva diminuição dos espaços para o debate público e político, devido à privatização dos bens e responsabilidades públicas.

O papel do artista, neste contexto é, portanto, intervir esteticamente em prol do autoempoderamento artístico. Para isso, é importante, de acordo com Milo Rau (2019), que haja uma ação política efetiva, que esvazia da estética alguma pretensão de moralidade. Por esta razão, em sua proposta, o artista coloca os sujeitos portadores de responsabilidade nas intervenções cênico-políticas que propõe. O projeto investigativo, neste caso, solicita que tais sujeitos se localizem dentro de tal contexto, de modo a criar a representação de antagonismos já existentes no campo global. Rau coloca em debate o sistema financeiro que se alimenta das mazelas, pois a "representação do mal", na cena investigativa, objetiva explicitar a maneira como os perpetradores negam para ocultar não só maldade, mas também sua falta de responsabilidade.

A proposta política na cena teatral contemporânea se caracteriza muito pelos aspectos formais do que, de fato, por uma simples questão de conteúdo. Hans-Thies Lehmann (2011, p.

---

[80] Entendo "campo global" como conceituado por Roland Robertson (1999, p.46): é um processo "[...] centrado no modo ou nos modos pelos quais nós pensamos a globalidade em relação à sua aparência básica". O autor elabora esta perspectiva de pensamento, uma vez que tenta observar que o fenômeno da globalização é cultural; por isso, ele busca o relacionamento entre os termos epistemológicos, a partir dos quais é possível se pensar o mundo e os objetos primários que parecem nele existir.

7) avalia que “o fato de pessoas politicamente oprimidas aparecerem no palco não torna o palco político. O fato de se notar em uma encenação o engajamento político do diretor como pessoa, o fato de ele assumir publicamente uma posição é louvável, mas não é essencialmente diferente do que ele poderia fazer em outra profissão”. Assim, o político no campo artístico é manifestado na medida em que o teatro apresenta uma disposição para ver e ouvir, que traz uma série de implicações semânticas, afetivas, perceptivas; e por outro, como também observado por Lehmann (2011), uma situação especificamente distinta. Tal suposição “[...] dá a entender que o político entra em jogo à medida que sucede uma superação dessa sequência para ver e ouvir a favor de uma exploração do aspecto situativo” (LEHMANN, 2011, p. 6).

Com isso, mesmo que tenhamos um entendimento mais ou menos exato a respeito do que são e de como agem as forças políticas, elas permanecem muito reais para nós e, na mesma medida, mais inatacáveis. Nesta lógica, sabemos que a própria lógica que cerca a noção de “documento” abriga registros do “fenômeno político”, ficcionalmente materializado. Entre o que pode ser entendido como documento estão os discursos políticos, as propagandas da mídia, documentos do governo, tratados e declarações de direitos humanos, reportagens e investigações sobre assassinatos políticos, além de projetos que compreendem extensas estratégias geopolíticas, imperiais ou mesmo imperialistas empreendidas em nível governamental ou empresarial por agentes público privados.

Embora todas as formas de documento sejam atravessadas pela dimensão histórica, a dinâmica que eles operam estabelece muito mais um equilíbrio de poder do que de identidade, pois oferecem uma representação do político como fenômeno sem forma e, muitas vezes, sem conteúdo explícito (aqui, destaco o fato de o político se manifestar mais pelas relações de forças que manipula em determinada conjuntura, sendo, de fato, o exercício de uma abstração). Neste sentido, Lehmann (2011, p. 13) destaca que a busca na cena contemporânea não deve estar centrada no que é político ou sobre “[...] o efeito político, a substância política na indignação pública sobre o que é mostrado ou dito, ou observado posteriormente, no autodesmascaramento público da crítica, mas na forma de representação da peça”.

> A interrupção do que é representável e calculável politicamente revela o abismo da discursividade e da racionalidade política. A guerra da televisão não é a da Bósnia (nem é só o cotidiano dos explorados na própria cidade): a guerra está aqui. Aqui, onde se assiste, se vê e se ouve. Assim, acontece o “rompimento do presente” neste texto, que deve ser recuperado pela prática teatral política: explosão da consciência [...] (LEHMANN, 2011, p. 13).

A forma do teatro de Rau comunica por si a intenção política no processo cênico-investigativo. Aqui, chamo atenção para os *reenactments* (cenas de reconstituição), bastante presentes em suas propostas teatrais. Para o artista, a reconstituição, em um primeiro momento, está respaldada pela própria instituição teatral, uma vez que há, antes da realização cênica, um acordo totalmente aberto de que tudo é apenas uma peça, uma imagem, uma reprodução, uma repetição que carrega a própria realidade (do evento: a fatualidade lida pelas lentes da ficção). Há, portanto, na dinâmica cênica, um jogo entre o sentido objetivo e o sofrimento subjetivo, nós sabemos "tratar-se de uma imagem", mesmo tomados pela certeza de que aquilo "realmente aconteceu". Para Rau (2019 [2011], p. 173), "a functional reenactment and any functional artwork reactivates the historicity of the spectator's emotion, his corporal, his mimetic urge to witness the absolute worst and the spectator's desire for certainty, to understand it and even make sense of it[81]". No que diz respeito à ideia de "simulacro" que pode cercar tal proposta, o artista pontua que

> […] there is of course two ways to understand the term "simulacrum": The one Barthes introduced in the discussion in the early 1960s and the other was made popular about thirty years later by Baudrillard. For Barthes, the presentation of simulacra was the real core of theoretical practice, its (quasi) staged principle: The theorist presents an (artistic) double to understand their functionality in the deconstruction and reconstruction of the individual components of the source material (something like the different elements of a photograph in an advertisement or the syntactic elements in a sentence by Flaubert). As we know, Barthes later became interested in those parts that did not "work", that were "superfluous" and therefore, as he wrote, "meant nothing other than reality itself". Barthes' concept of simulacrum describes the paradox or impossible work of a representative double, the reenactment's inextricable presence of being-here and being-there, the irrefutable reality content of an image, this constant "oversaturation" of the real. Baudrillard breaks with this relationship – for example, in his investigations of the "documentary" images from the Iraq War – and arrives at a completely different concept of simulacrum. The Baudrillardian simulacrum means an unattached, artistic world of signs without referents, without bodies and above all else without history. For Baudrillard, the Iraq War – which we only know from images – did "not occur". He would have doubtlessly insisted, and as (had I had the opportunity) I would have asked him about the Ceauşescus, that the Romanian Revolution was a pure "tele-revolution". But anyway – and as already mentioned that may seem overly subtle: For reenactment, I find the concept of "simulacrum" very fitting, except I'd like to have it understood in the old-fashioned, Barthesian sense. Because reenactments are, first and foremost, not a product but a practice: The attempt to find an artistic practice that is completely exposed to the impossibility of depicting reality – namely repeating and setting the most original artistic act of all, the depiction of something that has happened[82] (RAU; SASSE, 2019 [2011], p. 173-4).

[81] Uma reconstituição funcional e qualquer obra de arte funcional reativa a historicidade da emoção do espectador, seu corporal, sua necessidade mimética de testemunhar o pior absoluto e o desejo do espectador de ter certeza, de entender o fato e até mesmo de dar sentido a ele.

[82] [...] há, é claro, duas maneiras de entender o termo "simulacro": aquela que Barthes introduziu na discussão no início dos anos 1960 e a outra se tornou popular cerca de trinta anos depois por Baudrillard. Para Barthes, a apresentação de simulacros era o verdadeiro cerne da prática teórica, seu princípio (quase) encenado: o teórico apresenta um duplo (artístico) para compreender sua funcionalidade na desconstrução e reconstrução dos

É possível, portanto, constatar que o "desejo pela realidade" que caracteriza o nosso tempo, demanda novas formas de manifestação e de alargamento. O entendimento barthesiano do termo "simulacro" mais interessa a Milo Rau, neste sentido, pela constituição da dinâmica que a realidade impõe a nós. Assim, o termo "realismo", como praticado no teatro de Rau, deve ser entendido dialeticamente, não apenas por tomar as antinomias que cercam a aplicação do termo, mas por inserir o realismo numa dinâmica cultural como um processo histórico. É neste sentido que a ideia de "realismo global" adquire contornos expressivos e significativos. Aqui, faz-se importante retomar a ideia de "campo global" em Robertson (1999), uma vez que as relativizações sustentam a base do modelo teórico formulado, pois, no paradigma contemporâneo, conforme a globalização avança, os desafios contínuos e crescentes colocam em risco a estabilidade de certas perspectivas (tanto as de participação coletiva quanto individual) acerca do fenômeno. Pode-se dizer, então, as transformações no cenário mundial implicam novas formas de se lidar e compreender o real enquanto fenômeno artístico e político.

Em aspectos sociais e culturais, elementos que norteiam a pesquisa de Robertson (1999), observamos como os Estudos Culturais assumem forte posicionamento nas discussões acerca do "campo global", pois, por ser um campo disciplinar para a criação de espaços representacionais, traz ao debate a preocupação político-social seja com o Outro (na perspectiva da Alteridade), com o fenômeno da migração e a proliferação de diásporas, com o pós-colonialismo, com as políticas identitárias, entre outros. Por essa razão, o "campo global" é tensionado por quatro vetores: relativização das sociedades, relativização de

---

componentes individuais do material de origem (algo como os diferentes elementos de uma fotografia em um anúncio ou os elementos sintáticos em uma frase de Flaubert). Como sabemos, Barthes mais tarde se interessou por aquelas partes que não "funcionavam", que eram "supérfluas" e, portanto, como ele escreveu, "não significavam nada além da própria realidade". O conceito de simulacro de Barthes descreve o paradoxo ou trabalho impossível de um duplo representativo, a presença inextricável de estar-aqui e estar-lá da reconstituição, o conteúdo irrefutável da realidade de uma imagem, essa constante "supersaturação" do real. Baudrillard rompe com essa relação – por exemplo, em suas investigações sobre as imagens "documentais" da Guerra do Iraque – e chega a um conceito de simulacro completamente diferente. O simulacro baudrillardiano significa um mundo artístico independente de signos, sem referentes, sem corpos e, acima de tudo, sem história. Para Baudrillard, a Guerra do Iraque – que só conhecemos por imagens – "não ocorreu". Ele teria, sem dúvida, insistido, e como (se eu tivesse a oportunidade) eu teria perguntado a ele sobre os Ceauşescus, que a Revolução Romena foi uma pura "tele-revolução". Mas de qualquer maneira – e como já foi mencionado, isso pode parecer excessivamente sutil: para a reconstituição, acho o conceito de "simulacro" muito adequado, exceto que gostaria que fosse compreendido no sentido antiquado e barthesiano. Porque as reconstituições não são, antes de mais nada, um produto, mas uma prática: a tentativa de encontrar uma prática artística completamente exposta à impossibilidade de representar a realidade – ou seja, repetir e definir o ato artístico mais original de todos, a representação de algo que aconteceu.

autoidentidades, relativização a referência societária e relativização da cidadania, como observados por Robertson (1999).

> A fluidez, a capacidade de expansão e, em sentido especial, a antidisciplinaridade na preocupação da cultura como representação assim como resistência, sem dúvida, enriquecem o seu tratamento e emprego contemporâneos, e não em último lugar pela sua promoção do tema do *discurso* à condição de prioritário na interpretação e análise das entidades socioculturais grandes ou pequenas. As restrições exercidas por meios convencionais de se pensar, ou mesmo modos não convencionais de se discutir fenômenos de interesse (ou, na verdade, de nenhum interesse), têm que ser continuamente enfrentados sobretudo no que diz respeito à globalidade e à globalização (ROBERTSON, 1999, p. 74).

O que a dinâmica estabelecida no "campo global" fornece é o mapeamento de que as instâncias políticas estão descolando de uma ideia abstrata para se materializar na existência de grupos que existem a partir de um discurso identitário, migratório, diaspórico, pós-colonial, entre outros. Milo Rau emprega recursos para humanizar o debate político no palco do teatro, de modo que os intercâmbios entre os discursos individuais e os discursos coletivos e da História ocupam o centro da cena investigativa. É por esta razão que o "realismo global", além de tentar compreender as relações humanas para além da geopolítica, se coloca como uma estética que humaniza o debate político dentro da fantasia econômica. É nesse contexto que a próxima seção toma por base o realismo performático e os arranjos estéticos da poética de Milo Rau. Assim, eu procuro demonstrar como o realismo é uma noção híbrida, que atende às necessidades do contexto histórico em que é pensada, de modo a promover caminhos para estabelecer o conhecimento e desenhar ideias de "verdade", tal como pontua Jameson (2015, p. 5-6) abaixo:

> Realism, as I argued elsewhere, is a hybrid concept, in which an epistemological claim (for knowledge or truth) masquerades as an aesthetic ideal with fatal consequences for both of these incommensurable dimensions. If it is social truth or knowledge we want from realism, we will soon find that what we get is ideology; if it is beauty or aesthetic satisfaction we are loo king for, we will quickly find that we have to do with outdated styles or mere decoration (if not distraction). And if it is history we are looking for – either social history or the history of literary forms – then we are at once confronted with questions about the uses of the past and even the access to it which, as unanswerable as they may be, take us well beyond literature and theory and seem to demand an engagement with our own present[83].

[83] O realismo, como argumentei em outro lugar, é um conceito híbrido, no qual uma reivindicação epistemológica (de conhecimento ou verdade) se mascara como um ideal estético com consequências fatais para essas duas dimensões incomensuráveis. Se é a verdade social ou o conhecimento que queremos do realismo, logo descobriremos que o que obtemos é ideologia; se é a beleza ou a satisfação estética que buscamos, descobriremos rapidamente que temos que lidar com estilos desatualizados ou mera decoração (se não distração). E se é a história que estamos procurando – seja a história social ou a história das formas literárias – então somos imediatamente confrontados com questões sobre os usos do passado e até mesmo o acesso a ele que, por mais

2.2 **A realidade em jogo: o realismo performático e os arranjos estéticos de Milo Rau**

Dessa forma, tendo em vista que a cena teatral de Rau propõe uma investigação estética sobre os fatos históricos, julgo pertinente discutirmos outra categoria de realismo que não é cara somente ao trabalho do artista, mas também à cena teatral contemporânea em todo o seu arranjo: o Realismo Performático. Em virtude dessa colocação, faz-se importante recontextualizar o fator "autonomia da arte", fundamental à discussão da arte moderna, para o contexto teórico pós-moderna. O termo objetiva designar formas artísticas opostas à identificação estética normatizada por critérios. As noções de teatro performativo e performatividade da cena indicam novas concepções para a criação no campo das artes cênicas na atualidade, opostas inclusive ao modelo de arte burguesa que outrora moldava o fazer teatral no Ocidente. Assim, pode-se afirmar que a performatividade agrega outro conjunto de significados à própria questão da realidade.

É importante trazer a discussão da performance para o âmbito textual, pois aqui podemos situar a dramaturgia da palavra, fundamental ao entendimento da formação do documento histórico (biografias, reportagens, cartas, documentos governamentais, entre outros pertinentes à história factual) que sustenta a base de criação cênica de Milo Rau. Nessa perspectiva, pode-se acentuar o fator "referencial" que motiva a escrita documental, porém a filosofia da linguagem, na perspectiva do britânico John Langshaw Austin (1965) atesta que a própria linguagem desempenha papel performativo, operando a partir de atos falas que estruturam toda uma ordem do discurso, além das afirmações a eles conferidas pelas instituições sociais. Ora, se a escrita documental é ficcionalizada, pois está submetida aos arranjos subjetivos (recorte, seleção e edição) do documentarista, obviamente há função pragmática dos atos de fala tanto nas composições artísticas quanto na escrita ficcional. Portanto, o debate proposto deve voltar-se a uma questão bastante cara às artes, principalmente, às artes da cena ao longo da história ocidental: os tensionamentos entre realidade e ficção. Chamo atenção para tal ponto, porque a escrita performática está em um ponto voltada à caracterização de uma função pragmática, e até mesmo conservadora, dos atos de fala das instituições socais, e, em outro ponto, empenhada no movimento de transgressão das próprias convenções sociais a fim de criar outras realidades possíveis através da ficção

---

irrespondíveis que sejam, levam muito além da literatura e da teoria e parecem exigir um envolvimento com o nosso próprio presente.

(seja a escrita inventiva da história, seja a captura do referencial por uma perspectiva subjetiva ou o exercício da criatividade literária).

Nesse sentido, Schøllhammer (2012, p. 143) identifica uma tendência predominante em promover deslocamentos sobre "[...] o centro das leituras dos conteúdos e das características de discurso e estilo para uma atenção cada vez mais acentuada no fazer pragmático do texto, seus efeitos e sua performance". Com base nas proposições de Wolfgang Iser, a respeito dos atos de ficcionalização, o pesquisador sinaliza uma possibilidade além da criação da dicotomia entre representação e performance, uma vez que o entendimento da mimesis aristotélica por Iser se dá "[...] como criação produtora de sua própria referência que é, em última instância, na perspectiva da antropologia literária, permitir ao leitor um conhecimento melhor de si e da inserção própria no mundo" (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 144).

Na cena contemporânea, a performance é assumida como uma linguagem modelada para compor as estruturas do aqui-agora, potencializando discussões acerca dos limites arte/vida, presença/ausência, tempo/movimento. Renato Cohen (2013) discute que o teatro nada mais é que o ser humano posto no espaço e no tempo. A marca do ator como um ritualizador do instante presente se dá pela realização de ações que preenchem e marcam o acontecimento naquele espaço, naquele instante, sendo a realização viva naquele momento.

Questões pertinentes à quebra da lógica representacional no teatro ganham maior contorno na contemporaneidade. Cabe recriar ou representar o real? A arte deve ser um canal estético, de engajamento? É justo falar em arte pela arte? Hans-Thies Lehmann (2007, p. 227) reflete que o tratamento diferenciado dos signos teatrais acaba por tornar fluídas as fronteiras que separam o teatro das práticas artísticas que aspiram a uma experiência real, como a "arte performática". Tanto Lehman quanto Cohen estudam as formas de ruptura com a representação para valorar o sentido da atuação, pois à medida que o ator entra no "espaço-tempo cênico" ele passa a "significar" (virar um signo) e com isso "representar" (é o próprio conceito de signo, algo que represente outra coisa) alguma coisa.

> O que dá a característica de representação ao espetáculo é o caráter ficcional: o espaço e o tempo são ilusórios (se reportam a um outro instante), da mesma forma que os elementos cênicos (incluindo os atores) se reportam a uma "outra coisa". Eles "representam algo". O público é colocado numa postura de espectador que assiste a uma "história". Tudo remete ao imaginário e aqui existe mais um paradoxo, que fica claro se pensarmos em termos da cena naturalista. Quanto mais eu entro na personagem, mais "real" tento fazer essa personagem, mais reforço a ficção e, portanto, a ilusão (COHEN, 2013, p. 96-7).

Com base no trecho acima, é possível notar que o debate retorna às categorias real e o ficcional, mas, desta vez, buscando-se os momentos de ruptura e de transgressão das fronteiras entre as linguagens do teatro e da performance. Lehmann (2007, p. 226) sinaliza que a introdução de uma fratura entre o representado e o processo de representação nas formas teatrais antiilusionistas e épicas trouxe novos modos de percepção, mesmo que a posição do observador permaneça essencialmente inalterada: ainda que o público seja provocado, sacudido, mobilizado socialmente, politizado, encontra-se "diante" do palco. Nesse sentido, a arte performativa é colocada como um modo de democratizar o espaço e mobilizar a passividade do espectador diante da cena.

Continuamente, os processos de refronteirização entre real e ficcional se atualizam, pois as subjetividades, formadas a partir da segunda metade do século XX, reclamam um projeto artístico que expresse novas relações com o tempo, com o espaço e com a vida. Não convém mais pensar uma expressão artística atrelada às categorias que separam a ficção e a realidade. Híbridos de ficção e vida real, de verdade e história inventada apagam tais limites.

Esse nesse intuito que Marvin Carlson (2016) tece reflexões a respeito de como o teatro moderno se expandiu rumo à noção de realidade. O pesquisador realiza um mapeamento, fazendo menções ao contexto anterior à modernidade tardia, para ilustrar os tensionamentos entre "real" e "ficcional" desenhados ao longo do teatro ocidental e que, de alguma forma, estão presentes em nossa contemporaneidade. As reflexões de Carlson (2016) são importantes para esta pesquisa, uma vez que seu estudo toma, para investigação do real no espaço teatral, as quatro partes fundamentais da produção teatral: as palavras ditas em cena, os corpos dos performers, o ambiente cênico e os objetos em cena.

A inclinação das reflexões do referido teórico leva-nos, de imediato, a pensar a cena de Milo Rau na conjuntura contemporânea, bem como as organizações e arranjos de seu projeto estético-investigativo que parte do fato documental, mas recusa a noção de "documentário". O mapeamento realizado por Carlson revela-nos as inquietudes da cena teatral moderna quanto às experimentações de um realismo cênico e sobre como o teatro opera uma lógica construtiva para operacionalizar o viés crítico-reflexivo da narrativa apresentada, seja a partir da apropriação de discursos históricos e de documentos públicos (como fizeram as primeiras cenas de teatro documentário da história teatral do ocidente), a partir da reencenação dos clássicos por uma perspectiva crítica contemporânea – considerando-se a expansão da apresentação para além da caixa cênica, a partir da inserção da linguagem da performance, dissolvendo as fronteiras entre público e cena, ou seja a partir de explorações sobre o próprio corpo representado (experimentações que submetem o corpo a

situações extremas, podendo causar danos ao performer; uso de corpos cotidianos reais através da presença de não atores na cena do espetáculo e, inclusive, a colocação de atores com alguma deficiência física[84] interessante à proposta do espetáculo).

Interessante é notar como o mapeamento, levantado por Carlson (2016), não opõe a "realidade" à "ficção"; mas mostra como a tradição teatral do ocidente, na ânsia pelo "real", acaba por criar uma relação de complementaridade entre as duas noções. Ponto que Milo Rau claramente expressa:

> […] essentially realism as an aesthetic method is a deficiency: namely, to accept you don't know how to do it, but you have to keep trying no matter what. I research and travel a lot, but that's only the warm-up. When the rehearsals begin, I don't have the slightest idea what will happen. There's no realistic access, no realistic theme *per se*. You cannot prepare yourself and that's also the reason why I always repeat that there's no documentary theatre and also no documentary film. To work realistically quite simply means to bring the real out of the shadow of the document, to drag the so-called actuality into the light of truth, revealing its presence[85] (RAU; BOSSART, 2019, p. 176).

Sobre a dinâmica híbrida entre os tensionamentos do "real" e "ficcional", o diretor de teatro alemão Frithwin Wagner-Lippok (2010) destaca a performatividade como peça fundamental à discussão, pois, colocada na relação ator e público, ela operacionaliza a transgressão dos limites da representação, matematicamente como na lógica da fita de Möbius: uma realidade passa de uma à outra sem interrupções. A metáfora para descrever a oscilação de realidades é precisa, pois ajuda a esboçar o intercâmbio de perspectivas interpretativas a respeito do evento cênico.

> Uma fita normal tem dois lados, se nós cortamos e torcemos 180 graus um dos extremos, colando as duas pontas novamente, obtemos uma fita de Möbius com apenas um lado. E isso é terrivelmente fantasmagórico. Ao dizer que me encontro em um dos planos (da realidade) e olhar para cima, encontro-me simultaneamente

---

[84] E aqui podemos destacar exemplos como os espetáculos do diretor teatral italiano Pippo Delbono [1959 – atual], cuja companhia tem atores portadores de deficiência, que ganham destaque em alguns momentos cênicos; a releitura do clássico shakespeariano *Giulio Cesare* (1997) pelo diretor teatral também italiano Romeo Castellucci [1960 – atual], proposta cênica que também se vale das deficiências físicas dos atores em cena; *Disabled Theater* (2012), do coreógrafo francês Jérome Bel [1965 – atual] e a releitura de *Die 120 Tage von Sodom*, inspirado no texto de Marquês de Sade e no filme de Pasolini, dirigido por Milo Rau em 2017, que também coloca em cena atores com deficiência. Esse trabalho não faz parte do recorte de obras proposto para esta pesquisa.

[85] [...] essencialmente o realismo como método estético é uma deficiência: isto é, aceitar que você não sabe como fazer e, mesmo assim, continua-se tentando não importa o quê. Eu pesquiso e viajo muito, mas isso é apenas o aquecimento. Quando os ensaios começam, não tenho a menor ideia do que vai acontecer. Não há acesso realista, nenhum tema realista *per se*. Você não pode se preparar e essa é também a razão pela qual eu sempre repito que não há teatro documentário e, também, não há filme documentário. Trabalhar de forma realista significa simplesmente tirar o real da sombra do documento, arrastar a chamada atualidade para a luz da verdade, revelando sua presença.

> também no outro plano, de onde olho para baixo. De fato, apenas preciso caminhar alguns passos e já chego lá embaixo, agora mesmo não posso demonstrar, mas quando alguém vai andando por esta fita acaba chegando ao mesmo lugar, no entanto abaixo de si mesmo em sua posição original, olhando para baixo. Isso significa, portanto, que nos encontramos diante de duas realidades em uma superfície normal; pensamos estar sozinhos lá em cima e cremos que lá embaixo se encontram os antípodas. Em nosso caso isso significa que: eu me encontro na "realidade" agora e o outro plano é o interpretado. Que se possa passar de um ponto a outro me parece como um sonho para o artista que trabalha performativamente (WAGNER-LIPPOK, 2010, p. 14-5).

Pensar tal dinâmica é pertinente para refletirmos sobre as camadas de realidade presentes no espetáculo de Milo Rau. Eu tive a oportunidade de conversar [86]com o artista quando ele esteve no Brasil por conta da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo em 2019 (MITSP). Em formato de entrevista, gênero com o qual o artista costuma divulgar com mais frequências seus pensamentos e teorizações, eu perguntei sobre níveis de realidade que ele opera em seus espetáculos. Existem muitas camadas de realidade cênica no espetáculo e todas agregam diferentes significados ao todo cênico; mas, basicamente, podem-se arquitetar três diferentes níveis, destacados, inclusive, na fala do artista: (1) É preciso considerar que a própria apresentação teatral, por si só, já constitui uma realidade. Dessa forma, tem-se a camada de realidade que se coloca no jogo palco e plateia; ou seja, a realidade da narrativa e a realidade do público sobre a narrativa são postas em confronto; (2) Quanto à realidade presente nos documentos utilizados durante o jogo cênico ou que motivam o próprio jogo: existe a realidade dos fatos, de como a mídia os reportou, das pessoas que sobreviveram a ele ou o testemunharam; além disso, existe também o nível do próprio testemunho preparado para a cena, muitas vezes apresentado na camada metateatral, antes de iniciarem o jogo da narrativa a ser mostrada; (3) E a realidade das formas utilizadas (registros fílmicos para fins de complementos ou ilustração, registros fílmicos que interajam com a cena ou complementam-na, projeções da própria cena em tela para enfatizar um contexto, um personagem ou um objeto cênico, e o arranjo espacial da cena: em formato de tribunal, relato distanciado, teatro performativo, entre outros).

Pensar a dinâmica do "performativo" é fundamental para pôr em xeque não apenas a ideia de representação, mas também alcançarmos a proposta estética de Milo Rau. Insisto nessa ideia porque entendo, como estudioso, leitor e espectador do teatro de Rau, que o uso da performatividade é o principal método de investigação estético-política, empreendido pelo artista tanto no International Institute of Political Murder (IIPM) quanto no Das

[86] Como já sinalizado na introdução deste trabalho, a conversa ocorreu no dia 16 de março de 2019, no SESC Vila Mariana em São Paulo, após a realizada de uma sessão de conversa da qual Milo Rau fez parte.

Niederländische Theater Gent (NTGent). Wagner-Lippok (2010, p. 7) afirma que a própria noção de performatividade "[...] faz alusão a um fenômeno que deve ser considerado positivo, extremamente revelador e muito valioso do ponto de vista heurístico, dada sua capacidade de gerar hipóteses", pois é um processo que atravessa e expande a forma (dos eventos, da situação, dos fatos); é, pois, "[...] um fenômeno cuja potência dialética e propriedades paradoxais geraram toda uma paisagem de novas questões, assim como também um desejo por respostas", conclui Wagner-Lippok (*idem, ibidem*).

A realidade é, sem dúvidas, o que é incontrolável ou inexperimentável. Desse modo, pode-se dizer que as camadas propostas na cena de Milo Rau atendem a sua proposta performativa, uma vez que criam a multiestabilidade perceptiva. Erika Fischer-Lichte (2013) destaca que o teatro performativo insere o espectador no jogo proposto, situando na liminaridade entre o real e o ficcional. Segundo a pesquisadora, a ordem de percepção que é orquestrada no jogo cênico fornece caminhos para que o significado seja construído a partir da percepção do espectador. A lógica em cena não está dada, tampouco fechada, ela é processual e dinâmica. Portanto, o teatro de pesquisa de Milo Rau situa o espectador como um co-participante na construção de sentidos do projeto estético-investigativo. A pesquisa está sempre "em aberto"; ela não pode ser fechada no pós-apresentação, pois outros significados ou encaminhamentos conclusivos podem ser gerados em cada nova apresentação.

É importante aqui chamar atenção ao debate proposto por Fischer Lichte (2001), em *Ästhetische Erfahrung, das Semiotische und das Performative*, a respeito do representacional e do performativo no que concerne à experiência de criação de signos cênicos. Para a pesquisadora, não há uma relação de oposição entre ambos, mas uma relação de complementaridade, sendo ambos os lados constitutivos de um único processo. Aqui, chamo atenção à importância do hibridismo, uma vez que a ficção também é fundamental ao processo de pesquisa.

> Das semiotische und das performative bilden entsprechend nicht ein oppositionspaar, sondern ein wechselverhältnis. das semiotische ist auf das performative bezogen, insofern dieses eine wesentliche bedingungen für dir möglichkeit von bedeutungserzeugung darstellt und das performative kann des semiotischen nicht entraten, insofern seine wirklichkeitskontituierenden akte und die wirkung, die sie bei den beteiligten hervorrufen, wenigstens zum teil auf spezifische prozesse der bedeutungskonstitution bzw. auf bestimmte bedeutungen, die diesen akten beigelegt werden können, züruckgehen. Die forschungsperspektiven, welche die semiotische und die performative wende eingeführt haben, sind also eng

> aufeinander bezogen und ergänzen sich gegenseitig[87] (FISCHER-LICHTE, 2001, p. 20).

Dessa forma, chamo atenção ao aspecto "representação", pois o semiótico está contido nessa noção. Assim, como no estudo em 2013, Fischer-Lichte chama a atenção para a questão da experiência estética, uma vez que os pares dicotômicos "real" e "ficcional" são reguladores de nossos comportamentos e nossas ações no mundo, além de operarem como ferramentas para nossa descrição do próprio mundo. Portanto, é fundamental promover a experiência do liminar de modo a situar a mensagem esteticamente comunicada em seu espaço crítico, contestador e propositor de caminhos.

A cena no teatro de pesquisa, e aqui me restrinjo à cena de Milo Rau, coloca o espaço da representação como modo de investigar caminhos e possibilidades. Pode-se dizer que há um projeto de investigação científica em cena que mescla tanto a subjetividade (intenção do artista + interpretação dos dados pelo público) quanto a objetividade da própria pesquisa (do processo de pesquisar: levantar premissas, hipóteses, encenar os fatos).

Sobre o fator "verdade", a pesquisadora de teatro brasileira Heloisa Marina (2020) põe-se indagar sobre o uso de narrativas pessoais como expressão de verdade do próprio evento narrado. Assim, esse modo de "irrupção do real", um tipo entre os experimentalismos da cena contemporânea de que nos fala Lehmann (2017), opera como estratégia de promover uma ruptura, "[...] uma quebra que transgride ou, ao menos, desestabiliza a fronteira que separa a função dos atores (agentes da ação dramática) da dos espectadores (receptores dessa ação), transformando tanto um quanto o outro em agentes receptores" (MARINA, 2020, p. 5). Tendo-se por base a reflexão da pesquisadora, eu gostaria de propor a imagem da testemunha na cena contemporânea, ou seja, uma figura que ainda faz uso da narrativa pessoal, porém a narrativa pessoal compartilhada está fortemente vinculada a um contexto ou a um movimento histórico. Julgo importante tal movimento, pois como aponta o professor americano-israelita Dori Laub, do departamento de psiquiatria da Universidade de Yale, no livro *Testimony – crises of witnessing in Literatura, Psychoanalysis and History*, organizado por Felman Shoshana (1992):

---

[87] As formas semiótica e performativa constituem, consequentemente, não um par de oposições, mas uma relação de reciprocidade. A semiótica é baseada no performativo, na mesma proporção que esta constitui uma condição essencial para que haja possibilidade de produção de sentidos e o performativo não pode dispensar a semiótica, na medida em que os atos performativos que geram uma realidade e o efeito que eles evocam sobre os participantes se baseiam, pelo menos em parte, em processos específicos de constituição de significado ou em significados específicos, que podem ser atribuídos a esses atos. As perspectivas de pesquisa que introduziram a virada semiótica e performativa estão estreitamente relacionadas entre si e se complementam.

> To a certain extent, the interviewer-listener takes on the responsibility for bearing witness that previously the narrator felt he bore alone, and therefore could not carry out. It is the encounter and the coming together between the survivor and the listener, which makes possible something like a repossession of the act of witnessing. This joint responsibility is the source of the reemerging truth. […] The testimony constitutes in this way a conceptual breakthrough, as well as a historical event in its own right, a historical recovery which I tend to think of as a "historical retroaction" (LAUB, 1992, p. 85).

Pensar o testemunho, que é compartilhado durante o evento cênico – e por isso se mescla à narrativa ficcional encenada –, como um dos fatores constituintes da verdade em cena, como coloca a pesquisadora Heloisa Marina (2020) é importante ao estabelecimento do teatro como um campo de pesquisa, onde Milo Rau opera uma estética político-investigativa. Dori Laub (1992, p. 85), a partir de seus estudos sobre as vítimas do holocausto, afirma que o mais importante em todo o processo de testemunhar "[...] is not the simply the information, the establishment of the facts, but the experience itself of *living through* testimony, of giving testimony".

Nas obras de Milo Rau, recortadas para essa pesquisa, denota-se que o fator "experiência" colore de modo fundamental a narrativa ficcional. É o que se percebe quando analisamos *Orestes in Mosul* (2019), *The Civil Wars* (2014), *Empire* (2016), *Hate Radio* (2011), *Das Kongo Tribunal* (2015). Nessas, o testemunho está alinhado à proposta "performativa" como um método, possibilitando o surgimento do teatro como um espaço da "justiça por vir". Talvez esse seja o principal objetivo de Milo Rau com o teatro: "So, I think theater, is first of all this tool of investigation and a tool of justice – that is one thing. Another thing for me interesting, perhaps to let you make peace, is that we have to face the fact: what is 'death', what is 'killing' and what is 'killed', and it is more attractive, in a more basic level, on a second step[88]".

No texto "Theater is a place of truth", publicado no livro *Why theater*, em 2020, Milo Rau expressa sua ambição em observar na arte teatral uma possível resposta às questões de nosso tempo. Para o artista,

> Perhaps theatre is an exercise for our time: one has to come to terms with what little we have. We are human beings, we do not lack anything. We have bodies, a few languages, social norms, a sometimes violent and sometimes promising history. We have each other, but we also have the long paths that every word – especially a "no", a "that can no longer be done", i.e. the revolt – sometimes has to take deep inside us. We have much, but also no abundance. The theatre says: "That must be enough". And I want to see that, in all its extension. A victory of humanity interests me more in the theatre than elsewhere: because it is subject to the rules of reality like no

[88] Fala transcrita da gravação de uma entrevista com Milo Rau, realizada por mim, no dia 16 de março de 2019, no SESC Vila Mariana em São Paulo.

> other. Why theatre? Because the stage makes people appear. Because it – how could that be forgotten? – is our real place. The theatre I like is the place where what we have is there: no more and no less[89] (RAU, 2020, p. 263).

É interessante observar também como sua reflexão desencadeia uma possível interpretação a respeito do processo de criação artística, pois o "teatro lida com o necessário". Nesse sentido, a noção de "verdade" pode ser posta em jogo no tensionamento entre os campos real e ficcional. Nesse movimento, Heloisa Marina (2020, p. 13) destaca "[...] a possibilidade de colocar em dúvida o conceito de real, questionando a dimensão totalizante sobre a verdade", pois mais importante do que afirmar uma verdade é problematizar a noção de verdade com a qual se trabalha. Essa é a dinâmica do teatro de pesquisa, especialmente para Milo Rau.

Obviamente, a noção de "verdade", e até mesmo de "realidade", atende a um sistema de nosso tempo, como Jean-Jacques Roubine (2003) avalia. Ou seja, ao analisar o "naturalismo no teatro", considerando o contexto positivista do século XIX que abraça a estética, o teatrólogo francês no afirma que "cada geração, no fundo, experimenta a necessidade de inventar um novo sistema de convenções que dará, por um tempo, a ilusão da vida, antes de ser por sua vez percebido como tal e rejeitado em nome precisamente, da vida..." (ROUBINE, 2003, p. 113).

Portanto, com base na constatação de Roubine, pode-se afirmar que o "performativo" atende a um sistema de convenções da nossa geração, na necessidade de responder e alcançar a mescla entre arte e vida já sinalizada. Por isso, a performatividade, como ferramenta propulsora de hipóteses, como já avaliamos com base em Frithwin Wagner-Lippok (2010), é fundamental ao teatro de pesquisa. Assim, antes de levantar questões fundamentais a respeito do "teatro performativo", como proposto por Josette Fèral (2015) e Erika Fischer-Lichte (2012), proponho uma atenção especial entre as diferenciações entre "representar", "mostrar" e "ser", apresentadas por Heloisa Marina (2020), tendo em vista que, no entendimento da pesquisadora, as criações contemporâneas, em que incluo o teatro performativo, articulam na

---

[89] Talvez o teatro seja um exercício para o nosso tempo: é preciso aceitar o pouco que temos. Somos seres humanos, nada nos falta. Temos corpos, algumas linguagens, normas sociais, uma história ora violenta ora promissora. Nós temos uns aos outros, mas também temos os longos caminhos que cada palavra – especialmente um "não", um "isso não pode mais ser feito", ou seja, a revolta – às vezes tem que levar para dentro de nós. Temos muito, mas também não temos abundância. O teatro diz: "Isso deve ser suficiente". E quero ver isso, em toda a sua extensão. Uma vitória da humanidade me interessa mais no teatro do que em qualquer outro lugar: porque está sujeito às regras da realidade como nenhum outro. Por que teatro? Porque o palco faz as pessoas aparecerem. Porque – como isso poderia ser esquecido? – é o nosso verdadeiro lugar. O teatro de que gosto é o lugar onde está o que temos: nem mais nem menos.

composição cênica tais diferenças estratégicas, principalmente como a cena é carregada por uma verdade subjetiva ou uma experiência subjetiva de um fato histórico.

> As modificações ocorridas no contexto teatral do século XX fizeram despontar três aspectos que delimitam camadas distintas de atuação: *representar, mostrar/apresentar e ser*. Entendo o *representar* situado no campo da atuação realista, em que existe um personagem a ser representado e o caráter pragmático da encenação não se faz tão eminente. O *mostrar* ligado à atuação metateatral, em que o caráter pragmático do acontecimento cênico se faz evidente. E o *ser* como uma busca pela *não atuação*, em que a realidade factual pretende se fazer presente (MARINA, 2020, p. 8-9, *grifos da autora*).

Essas estratégias são fundamentais para pensarmos a cena contemporânea, principalmente a noção de "teatro performativo". Nesse sentido, é importante, primeiramente, destacarmos a reflexão de Josette Féral (2015, p.113) a respeito de que todo o teatro contemporâneo é, de certa forma, performativo, pois o teatro se beneficiou das aquisições promovidas pela estética da performance, o que, de certo modo, possibilita a mescla entre arte e vida à linguagem teatral. Ou seja, a linguagem do teatro contemporâneo não é apenas uma representação, mas também uma forma de ação.

Desse modo, "o início da narração sublinha, de maneira muito clara, a colocação em primeiro plano da *execução das ações* por parte dos *performers* que cantam, dançam, contam, às vezes encarnam a personagem, mas que saem dela completamente na sequência" (FÉRAL, 2015, p. 120, *grifos da autora*). Esse é um movimento bastante comum, principalmente, na cena de Milo Rau. Nessa proposta, "o espectador é confrontado com esse fazer, com essas ações colocadas, das quais só lhe resta, a ele próprio, encontrar o sentido" (*idem, ibidem*). Nesse sentido, é importante salientar também uma das observações da pesquisadora, ainda sobre esse fazer estético: "[...] as obras performativas *não são verdadeiras, nem falsas*. Elas simplesmente sobrevêm" (FÉRAL, 2015, p. 121, *grifos da autora*).

No livro *Ästhetik des Performativen*, Erika Fischer-Lichte (2012) destaca, como elementos da linguagem da performance, as características de autopoiese, emergência, imprevisibilidade, acontecimento e irrepetibilidade. Contudo, chama-nos atenção em especial, o último capítulo da obra, que recebe o título "Die Wiederverzauberung der Welt", onde aspectos como "reauratização", dramatização, metamorfose ganham mais ênfase e são importantes para complementar as colocações de Féral (2015) que aqui apresentamos para pensarmos o "teatro performativo" de Milo Rau.

Fischer-Lichte (2012) entende a estética do performativo como o que visa a arte de cruzar fronteiras, não apenas no que diz respeito às fronteiras entre arte e vida, mas também

quando pensamos o jogo que se estabelece no espectador entre o fictício e o imaginário. Para a pesquisadora,

> Wenn Künstlerische und technische Mittel so eingesetzt werden, daß der Schauspieler als präsent und die Dinge als in Ekstase begriffen in Erscheinung treten, daß sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ihr phänomenales Sein lenken, ja es dieses phänomenale Sein ist, das auffällig wird, dann tritt im bzw. durch den Leib des Schauspielers und in den Dingen bzw. durch sie nicht etwas anderes in Erscheinung, sondern sie selbst in ihrer flüchtigen Gegenwart. Die Schauspieler / Performer erzeugen Präsenz und zeigen sich den Zuschauern in dieser von ihnen erzeugten Präsenz. Indem Menschen und Dingen gegenwärtig, als sie selbst erscheinen, erscheint die Welt als verzaubert. Das heißt, Verzauberung entsteht im Kern aus der Selbstreferentialität, als Befreiung von Verstehensleistungen, als Enthüllung der „Eigenbedeutung“ von Mensch und Dingen[90] (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 325).

Logo, o espectador é fundamental ao processo que ela chama de encantamento, pois ele se encontra no espaço liminar – como já sinalizamos em outro estudo da mesma autora ainda neste capítulo. Porém, na estética do performativo, a pesquisadora atenta para o fato que o próprio processo de encenação já pressupõe a distinção entre encenação e realização cênica no sentido de que a percepção do espectador e sua reação ao que é percebido são os fatores que criam a realização cênica (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 327). Ainda no que tange à recepção do espectador, Féral (2015), ao discutir as noções de mimese e teatralidade no teatro performativo, entende que o trabalho do espectador se baseia no rastreamento de uma mimese, pois a hipótese aventada pela teórica é a de que a teatralidade é apenas mais uma das modalidades do ato mimético.

Para Féral (2015), a noção de teatralidade está atrelada ao fato de expectar, pois tal noção nasce do olhar do espectador, que percebe tal dualidade, a fricção entre realidade e ficção. Desse modo, “[...] a teatralidade sempre tem, em seu núcleo, a duplicidade do olhar, da percepção que reconhece a existência simultânea de realidade e ficção e sua mútua exclusão” (FÉRAL, 2015, p. 110), por isso, “[...] o olhar do espectador lê nos corpos em cena o movimento dessas forças [o confronto entre a ordem e a desordem, o instintivo e o simbólico] em ação constante, que reativam incessantemente o processo do jogo e o fragilizam. O espectador lê o jogo de fricções e tensões perceptível na ação cênica” (FÉRAL, 2015, p. 111).

---

[90] Quando os meios artísticos e técnicos são usados de tal forma que o ator apareça como presente e as coisas pareçam em êxtase, que atraiam a atenção do espectador para seu ser fenomenal, sim, é esse ser fenomênico que se torna visível; então, ocorre no (ou através do) corpo do ator e nas coisas (ou através delas) não algo mais na aparência, mas eles próprios em sua presença fugaz. Os atores / performers criam presença e mostram-se ao público nesta presença que criam. Com pessoas e coisas aparecendo como elas mesmas, o mundo parece “encantado”. Ou seja, o encantamento surge no âmago da autorreferencialidade, como liberação da conquista do entendimento, como revelação do “autossignificado” das pessoas e coisas.

Assim, pode-se afirmar que o que caracteriza o teatro de pesquisa de Milo Rau é o não fechamento das significações. Isso não implica dizer que falta encerramento às cenas, muito pelo contrário: sua proposta poética apresenta estruturas de início, meio e fim (muitos espetáculos são, inclusive, divididos em capítulos, alguns apresentando prólogos e epílogos). Contudo, a sequência lógica das cenas indica aos espectadores quem são os sujeitos, quais são os fatos, como eles se desencadeiam e quais são as premissas políticas que norteiam tal pesquisa (ou tal apresentação cênica).

Erika Fischer-Lichte (2012) entende, nesse sentido, que o conceito de encenação compreende todo o planejamento cênico realizado para o evento; mas no que diz respeito ao "teatro performativo", o próprio conceito de encenação deve incluir a reflexão de seus próprios limites. Existe também o estreitamento de tal conceito à noção de "acontecimento", como pontua a referida pesquisadora. Esse esforço de teorizar o processo de recepção do espectador, assumindo-se a mescla entre realidade e ficção e a performatividade como ferramenta de pesquisa, assinala que a multiestabilidade da percepção do espectador é fundamental ao andamento do jogo cênico.

> Denn es ist die Inszenierung, die jeweils auch spezifische Strategien zur Erregung und Lenkung von Aufmerksamkeit entwirft. Sie trägt dafür Sorge, daß die Materialität der Aufführung jeweils auf eine Weise performativ hervorgebracht wird, daß die so erscheinenden Elemente die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich ziehen und zugleich deren Aufmerksamkeit auf den Akt der Wahrnehmung gelenkt wird. Es ist die Inszenierung, die darauf hinwirkt, daß einerseits das Erscheinenden, auch das Unscheinbare, das Gewöhnliche auffällig wird, ja transfiguriert erscheint, und andererseits der Wahrnehmende im Akt der Wahrnehmung bemerkt, wie die Bewegungen, Licht, Farben, Laute, Gerüche etc. ihn affizieren, ja transformieren. Inszenierung läßt sich in diesem Sinne auch als ein Verfahren bestimmen und beschreiben, das auf die Wiederverzauberung der Welt – und die Verwandlung der an der Aufführung Beteiligten – zielt[91] (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 330).

Para pensar a poética de Milo Rau, principalmente, no contexto do teatro performativo, tal como estou mapeando, eu sugiro retomarmos o debate proposto por Ekaterina Degot (2015), já apresentado neste capítulo, sobre a relação paradoxal

[91] Porque é a encenação que também projeta estratégias específicas para despertar e direcionar a atenção. Ela garante que a materialidade da performance seja evidenciada performativamente de forma que os elementos, que assim aparecem, atraiam a atenção do público e ao mesmo tempo direcionem sua atenção para o ato de percepção. É a encenação que tem por objeto que, por um lado, o que aparece, incluindo-se os elementos pouco aparentes ou ordinários, se converta em algo chamativo, ou até mesmo apareça transfigurado; e por outro lado, pretende que o observador perceba no ato da percepção como os movimentos, luz, cores, sons, cheiros etc. podem afetá-lo e até mesmo transformá-lo. Nesse sentido, a encenação também pode ser definida e descrita como um processo que visa reencantar o mundo – e transformar os envolvidos na performance.

("aproximação excludente") que a arte desenvolve no contexto capitalista. Isso será necessário para estabelecer determinados parâmetros a fim de levantar entendimentos a respeito do ativismo político no projeto de investigação estético-política que Milo Rau desempenha. Aqui, julgo importante salientar que, embora o IIPM se configure como uma produtora, dotada de personalidade jurídica e com capital de investimento privado, muitas obras e produções do artista recebem investimento tanto investimento público quanto privado.

O ativismo na arte contemporânea tem muitas conotações e, nesse ponto, é importante destacar que a lógica do mecenato empenhada por instituições públicas ou privadas tem como finalidade a publicidade. Ademais, as práticas de "ação" e "resistência", bastante presentes na arte da contemporaneidade, implica positivas reformas sociais que também podem ser interessantes ao mercado. A discussão é complexa, pois é preciso especificar contextos e tradições culturais concernentes ao relacionamento "sociedade e arte": aqui, eu me restrinjo ao panorama das artes contemporâneas do campo progressista na sociedade europeia. E nesse cenário, Degot (2015) afirma que há uma virada mais ontológica que ativista.

> There is an interesting moral undertone behind this activism. One increasingly hears that all art initiatives should be read and evaluated in a very basic, fundamental manner, in consideration of whether they do any good for society, or at least, whether they minimise harm (less transcontinental flights, less damage to the climate, less exploitation and inequality in working conditions). It is a question of the sustainable value art can produce, which, interestingly, seems to come more often from inside the art world than from outside it. And although critical observation and analysis is one obvious value that art has long produced, the current art scene seems to have lost unconditional faith in its force. Both the classical bourgeois institution of art (production of luxury commodities for individual consumption through the institution of collecting) and its cognitive-capitalist iteration (critical knowledge production for consumption through the institutions of exhibitions, biennials and, lately, artistic research) are perceived by many of their current practitioners as deeply and irrevocably flawed. Since critique itself is unsatisfactory, the 'original sin' of art is not to be dealt with through critical or self-critical practices, but only through repentance: one has to act. And indeed, it is not enough just to act 'good'; one must be 'good'. It is not an activist turn we are currently witnessing, perhaps, but an ontological one[92] (DEGOT, 2015, p. 22).

[92] Há uma conotação moral interessante por trás desse ativismo. Cada vez mais se ouve que todas as iniciativas de arte devem ser lidas e avaliadas de uma maneira muito básica, fundamental, considerando se fazem algum bem para a sociedade, ou pelo menos, se minimizam os danos (menos voos transcontinentais, menos danos ao clima, menor exploração e desigualdade nas condições de trabalho). É uma questão do valor sustentável que a arte pode produzir, o que, curiosamente, parece vir mais de dentro do mundo da arte do que de fora dele. E embora a observação crítica e a análise sejam um valor óbvio que a arte produz há muito tempo, a cena artística atual parece ter perdido a fé incondicional em sua força. Tanto a instituição clássica burguesa de arte (produção de mercadorias de luxo para consumo individual por meio da instituição de colecionar) e sua iteração cognitivo-capitalista (produção de conhecimento crítico para consumo por meio de instituições de exposições, bienais e, ultimamente, pesquisa artística) são percebidas por muitos de seus praticantes atuais são profunda e irrevogavelmente falhos. Visto que a própria crítica é insatisfatória, o "pecado original" da arte não deve ser tratado por meio de práticas críticas ou autocríticas, mas apenas por meio do arrependimento: é preciso agir. E, de fato, não é suficiente apenas agir 'bem'; um deve ser 'bom'. Não é uma virada ativista que estamos testemunhando atualmente, talvez, mas uma virada ontológica.

Dessa forma, entendo o teatro de pesquisa como um tipo de arte que mescla o ativismo político e ação social em sua própria estrutura. Assim, a passividade da crítica é negada de modo que, em seu lugar, surja um projeto artístico dotado de uma dimensão de ação política real como parte de seu próprio campo representacional. Nota-se que o papel da arte, dentro do próprio ativismo político, exige que os modos "reais" tenham maior infusão de arte para apoiar a reivindicação do que se propõe – em aspectos teatrais, o "performativo" atende a tal demanda.

No que diz respeito à pesquisa crítica relacionada à arte, destaco o processo de significação que a ação de "representar" desencadeia no contexto da arte contemporânea, possibilitando, inclusive ressignificações dentro do próprio campo artístico. "The representation of a murder scene, as artistic as it may be, nonetheless spreads uncontrollably into reality; the literal meaning cannot be excluded, and should perhaps even be the first to be considered. A pipe is a pipe after all, hence it is the right thing to 'call a pipe a pipe'[93]" (DEGOT, 2015, p. 23).

Pensar tal questão é importante para observarmos os encaminhamentos artísticos que a arte propõe. Por isso, a força política da imagem é não somente aquilo produzido no encontro, mas também o que é dado ao processo de abstração do próprio espectador. Tal ponto está fortemente atrelado à noção de "teatralidade", apresentado por Féral (2015), e à de "reencantamento do mundo", apresentada por Fischer-Lichte (2012).

> The particular confusion between the regime of representation and critique understood as 'art' and the activist regime of 'real life' is something new. Whereas once upon a time the viewer who jumped onstage in order to save Desdemona was called naïve, naïvety is now rehabilitated as a revolutionary instrument; the activist turn insists on reconsidering any sort of art and reading it at face value. This shift should be distinguished from the historical avant-garde's claims of blurring the boundaries between art and life, since it was still under the rules of art's typical uselessness that avant-gardist 'art-life' works were to be judged. It is well known that Vladimir Tatlin's Letatlin (1929–31) did not, in fact, fly; and it is not by the body count that we assess the self-shooting scenarios of Chris Burden or Marina Abramović. Institutional-activist initiatives, by contrast, will hardly brag about their ineffectiveness. Here, we are finally out in the real world, bidding farewell to the arts and their cult of failure, and recognising initiatives by their fruit[94] (DEGOT, 2015, p. 22-23).

[93] A representação de uma cena de crime, por mais artística que seja, ainda assim se espalha incontrolavelmente na realidade; o significado literal não pode ser excluído e talvez deva até ser o primeiro a ser considerado. Afinal de contas, um cachimbo é um cachimbo, portanto, é a coisa certa 'chamar um cachimbo de cachimbo'

[94] A confusão particular entre o regime de representação e crítica, entendidos como "arte", e o regime ativista da "vida real", é algo novo. Enquanto outrora o espectador que subia no palco para salvar Desdêmona era chamado de ingênuo, a ingenuidade agora é reabilitada como instrumento revolucionário; a vez do ativista insiste em reconsiderar qualquer tipo de arte e lê-la pelo valor de face. Essa mudança deve ser diferenciada das alegações

Dessa forma, eu destaco dois movimentos fundamentais ao processo de recepção da cena contemporânea: “testemunhar” e “participar”. As práticas artísticas da contemporaneidade, principalmente como proposto pelo teatro de pesquisa, objetivam à construção de saídas possíveis às mazelas de nosso tempo, a partir de uma ação de contrapeso dentro da relação paradoxal que é estabelecida com o sistema econômico. Assim, o fator “resistência”, proporcionado nesse paradigma artístico, consiste na criação de um espaço, no interior desse próprio sistema, que possibilitem as ações implicadas no processo de recepção.

*

Tendo apresentado leituras sobre os vários mecanismos políticos, econômicos e sociais que circundam a produção artística de Milo Rau, faz-se necessário destacar as percepções teóricas sobre os arranjos poéticos do artista. Tal realização se dá com o objetivo não só de caracterizar com mais eficiência as obras de Rau aqui recortadas para análise, mas também para respaldar a premissa que motiva o desenvolvimento desta pesquisa: a constituição de um teatro de pesquisa.

Para tanto, eu recorro a duas publicações que sistematizam de modo mais objetivo a estrutura estético-composicional dos trabalhos de Milo Rau. O primeiro texto, intitulado “Milo Raus Theater der Revolution”, é assinado por Johannes Birgfeld[95] e está publicado no livro de Milo Rau, *Das geschichtliche Gefühl – Wege zu einem globalen Realismus*, lançado em 2019. O segundo texto, intitulado “The documentary doubles of Milo Rau”, é assinado por Frederik Le Roy[96] e foi publicado na plataforma digital *Etcetera* e no portal *The Theatre Times* em 2017.

Birgfeld (2019) propõe uma leitura dos trabalhos de Milo Rau a partir das noções de mimesis, imersão, tragédia e realismo global, propondo uma divisão do conjunto de obras do

---

da vanguarda histórica de confundir as fronteiras entre arte e vida, uma vez que ainda era sob as regras da inutilidade típica da arte que as obras de “vida artística” de vanguarda deveriam ser julgadas. É bem sabido que Letatlin de Vladimir Tatlin (1929–31) não voou, de fato; e não é pela contagem de cadáveres que avaliamos os cenários de autodisparo de Chris Burden ou Marina Abramović. As iniciativas de ativismo institucional, ao contrário, dificilmente se gabarão de sua ineficácia. Aqui, estamos finalmente no mundo real, despedindo-nos das artes e do seu culto ao fracasso e reconhecendo as iniciativas pelos seus frutos.

[95] Studiendirektor im Hochschuldienst in der Germanistik (Neuere deutsche Literaturwissenschaft) an der Universität des Saarlandes. / Departamento de Literatura Alemã Moderna da Universidade de Saarland (Alemanha).

[96] Assistente de pós-doutorado no departamento de História da Arte, Musicologia e Estudos Teatrais da Universidade de Gante. Eu utilizo a versão do texto publicada no *The Theatre Times* (disponível em https://thetheatretimes.com/documentary-doubles-milo-rau/ Acesso em 15/10/2020).

artista em dois grandes grupos[97]: o primeiro voltado às "peças de representação"; e o segundo, às "peças de intervenção". Denota-se que o critério utilizado pelo pesquisador para a categorização é o modelo. Eu acrescento não se tratar de uma divisão fixa, pois, embora existam aspectos formais que diferenciam tais grupos, o intuito sempre atende a uma poética estético-investigativa, pois, eu afirmo que todas as cenas de Milo Rau têm intuito crítico e político que misturam o ativismo à pesquisa científica.

Segundo o pesquisador, o que diferenciaria um grupo de outro é o fato de as peças do segundo grupo não fornecerem nenhuma repetição performativa em um sentido mais estrito; portanto, as peças de intervenção não estão associadas a nenhuma prática de desempenho regular, sendo apresentadas uma vez. Porém, existem algumas exceções como o próprio pesquisador reconhece. Ainda em relação ao segundo grupo, o público do teatro, nesse caso, particular apresentada relação direta com a temática investigada em cena.

Nos dois projetos, há intenções e preocupações consistentes a respeito de questões sociopolíticas, como eu já pontuei no Capítulo 1 desta pesquisa. Além disso, as apresentações cênicas apresentam suposições dramatúrgicas básicas que norteiam a investigação estético-política. Le Roy (2017), por sua vez, destaca a proposta de Milo Rau na fronteira da encruzilhada entre arte e academia. Isso porque o rigor científico das propostas cênicas é claro e está emparelhado com uma investigação completa das estratégias performativas que expandem os limites da representação. No entanto, Le Roy limita a produção de Rau ao "teatro documentário", não indicando os desdobramentos que o próprio artista faz a partir dos documentos.

Milo Rau embaralha as certezas factuais, reconstituindo eventos e processos históricos. A cena teatral problematiza continuamente as negociações a realidade e as camadas de realidades constituídas no jogo cênico. Nesse ponto, Birgfeld (2019) pontua que o "real" é necessário ao evento, pois a análise não é suficiente por si só. Por isso, destaco a importância do teatro performativo, como proposto por Josette Féral (2015) e Erika Fischer-Lichte (2012), na linguagem cênica de Milo Rau, pois não assegura apenas a dose de real necessário, mas coloca a performatividade como método de realização da pesquisa.

Entendo que o real também é fundamental ao teatro de pesquisa de Milo Rau porque, como ativista social, o artista tem impulso mais urgente agir e convocar à ação a partir do movimento de retratar condições sociais exploradoras, desumanas, da natureza, entre outras

[97] Em relação as obras recortadas para esta pesquisa, no primeiro grupo estariam situadas as peças *Family* (2020), *Orestes in Mosul* (2019), *Compassie. De geschiedenis van het machinegeweer* (2018), *Empire* (2016), *The Dark Ages* (2015), *The Civil Wars* (2014) *Hate Radio* (2011), *The last days of the Ceausescus* (2009); e no segundo, *Das Kongo Tribunal* (2015).

mazelas sociais. O teatro de Milo Rau está empenhado em promover uma revolução mais abrangente no que diz respeito às condições econômicas e sociais. Por isso, tomando-se o contexto de um realismo capitalista (Mark Fischer, 2009) e de uma cultura globalizada (Roland Robertson), Rau promove um projeto de universalizar as discussões sobre as deficiências locais desencadeadas pela economia neoliberal. O seu ativismo artístico (Ekaterina Degot, 2015) se manifesta a partir do realismo global, assumindo o teatro político como ferramenta de luta, pois, através do jogo cênico, é possível mudar o discurso, a ordem simbólica e, até mesmo, provocar disrupturas na história da humanidade.

Assim, o teatro é nada mais que uma potente ferramenta sociopolítica, pois investe na construção dialética da realidade, destacando seu potencial pedagógico no processo de partilha histórica, do conhecimento humanamente produzido e do aspecto democrático tão caro à sociedade contemporânea. O artista da cena, no teatro de pesquisa, deve, portanto, entregar à plateia uma repetição literal do presente, que problematize o passado e alcance propostas para o futuro. Trata-se, pois, de um processo próprio de investigar o passado, questionar o presente e construir um futuro possível.

Por isso, o teatro político, além de criar realidades, é expandido em sua própria lógica de análise e desconstrução de circunstantes e circunstâncias, e como Birgfeld (2019) coloca, é um projeto estético que, no teatro de Milo Rau, deve ir além da ironia e do distanciamento. É reafirmar o trabalho de Rau com as diferentes camadas de realidade no jogo cênico. As técnicas perpassam diferentes meios e saberes, valendo-se do uso de diferentes tecnologias, da historiografia e da própria política. O intuito estético é norteado pela necessidade de desconstruir as noções que cercam a verdade imposta, a legitimação de discursos e ações hegemônicos e a instituição do conhecimento padrão.

A noção de “imitação” é outra questão fundamental à poética de Milo Rau, destacam tanto Birgfeld (2019) quanto Le Roy (2017), pois o artista coloca como base central em sua produção a eficácia do teatro como um veículo de construção, mesmo que temporária, da realidade. A importância do caráter mimético adquire especial importância nesse ponto, que o “imitar” é uma competência humana e, a partir desse ponto, Rau define uma habilidade que é pensada a partir da experiência em jogo:

> Theater ist nichts anderes al die völlig konkrete Rückbesinnung auf diese ganz simple aristotelische Tatsache: dass alles, was wir für real erachten, nichts anderes ist als eine soziale Verabredung. Klar, das ist eine Erkenntnis aus dem Soziologie-Proseminar. Aber Spielen oder Inszenieren, wie ich es verstehe, bedeutet, die im Normalfall einfach als natürlich und zwingend hingenommene Wirklichkeit nicht analytisch oder ironisch aufzulösen, sondern sie in all ihren Konsequenzen zur

> Erscheinung zu bringen, sie in Aktion zu zeigen. Das ist ja der Grund, warum Theater überhaupt als Kunstform entwickelt wurde: als Umgang mit dieser zugleich natürlichsten und phantastischsten Fähigkeit des Menschen, nämlich aus dem sozial Imaginärem Realität zu schaffen. Wenn mich einige als Dokumentarist bezeichnen, so basiert das auf einem Missverständnis. Denn was man auf einer Bühne tut, ist grundsätzlich das Gegenteil von Dokumentieren – es sei denn, Seiltanz ist dokumentarisch, weil die Erdanziehungskraft dokumentiert wird[98] (RAU; BOSSART, 2019b [2013], s/p).

O artista chama tal processo de criar a realidade, tendo-se por base o imaginário social, de "inteligência da imitação" e, a partir dessa ideia, podemos entender que a própria experiência é construída por meio da prática imitativa. E, portanto, o jogo cênico está centrado no processo criador e criativo forjado na formação da experiência do ser a partir de trocas com as formas da realidade. A cena da pesquisa é, portanto, um ensaio e um desenho de um recorte sobre o mundo.

Milo Rau opera assim com o fator decisivo do processo mimético ao colocar o jogo cênico como uma imitação que é tratada como realidade. Nossa relação espectadora diante desse jogo é o de tratá-lo como realidade, mesmo que dentro de uma temporalidade específica. Aqui, destaco o potencial tanto da mimese quanto do ato de ficcionalizar (Iser, 2013), pois a própria pesquisa científica é, de fato, uma produção ficcional – dado que é o recorte e a seleção de uma realidade concreta, sendo abordada por conceitos e métodos que perpassam leituras inventivas e imaginativas. Com isso, mais uma vez, afirmo a relação de complementaridade que é estabelecida entre "real" e "ficcional", também cara ao teatro de Milo Rau.

Assim, o espectador é posto em contato com o outro, dentro do processo de investigação cênica. Birgfeld (2019) destaca dois movimentos que implicam tal processo diretamente, a saber: a "artificialidade exibida" e "as reviravoltas autorreferenciais"; já Le Roy (2017) tenda compreender tal processo a partir do que chama de "duplicação alegórica". As próprias nomenclaturas sintetizam bem o que as tentativas de conceituação visam a definir. Eu tento responder a tais questões, voltando-me às camadas de realidade existentes na

---

[98] O teatro nada mais é do que um retorno completamente concreto a este fato aristotélico muito simples: tudo o que consideramos real nada mais é do que um encontro social. Claro, essa é uma conclusão do proseminar de sociologia. Mas brincar ou encenar, a meu ver, não significa dissolver analiticamente ou ironicamente a realidade, que normalmente é simplesmente aceita como natural e irresistível, mas sim fazê-la aparecer em todas as suas consequências, mostrá-la em ação. É por isso que o teatro se desenvolveu em primeiro lugar como forma de arte: como forma de lidar com esta, ao mesmo tempo, a mais natural e fantástica capacidade humana, nomeadamente de criar realidade a partir do imaginário social. Se alguém me chama de documentarista, é por engano. Porque o que você faz em um palco é basicamente o oposto de documentar – a menos que andar na corda bamba seja documentário porque a força da gravidade é documentada

cena de Milo Rau, das quais falei em páginas anteriores, para sistematizar a dinâmica do espectador dentro do próprio processo de investigação.

Obviamente, o performativo está presente e ocupa uma das camadas: Milo Rau não tem interesse na ilusão cênica; ele explicita o próprio processo de criação: em cena os atores transitam claramente entre o testemunho e o personagem, além disso, há repartições do plano dramatúrgico, pois a história que embasa a pesquisa é frequentemente interrompida (ou invadida) pelas camadas de realidade cênica que são orquestradas no momento do evento. Em algumas obras, inclusive, a linguagem metateatral se constitui como um dos elementos de abordagem do fato investigado[99].

> Allein der Blick auf die Arbeit mit Kameras auf der Bühne zeigt eine Strategie der Förderung einer zwar nicht ununterbrochenen, aber immer neu höchst intensivierten Versenkung des Publikums in die Erzählungen einer Figur und in ihre in besonderem Maß zur Vermittlung von Emotionen geeigneten Mimik. Weil die Erzählungen durch die Projektion zudem scheinbar zu an das Publikum gerichteten Monologen werden, fordern sie das Publikum effektiv auf, individuell zum Erzählten eine Haltung einzunehmen, sich direkt dazu in Bezug zu setzen. Das Erzählen als dramaturgisches Verfahren erlaubt es Rau drittens, höchst komplexe gesellschaftspolitische Verhältnisse auf der Bühne zu verhandeln, ohne zu diesem Zweck aufwändige Spielsituationen erfinden und in Szene setzen zu müssen[100] (BIRGFELD, 2019, s/p).

O trecho destacado evidencia uma das operações de uma das camadas de realidade em cena: a metainterpretação dos acontecimentos no palco. O uso de câmeras em cena, que também atua em diálogos com as projeções, não só corrobora o tom performativo do teatro de Milo Rau, como também direcionam o olhar do espectador, como a técnica dos *close-ups* de que falei acima. As ênfases e recortes sobre as expressões faciais, promovendo sobre elas um foco intenso e contínuo, possibilita um recorte específico, dentro da própria ação cênica, sobre uma pessoa, uma narrativa ou uma imagem. Dentre os efeitos, é possível destacar: (1) a dinâmica visualidade e percepção. A aproximação com o público é enfatizada na tentativa de um diálogo face a face; (2) a duplicação do próprio jogo narrativo. Processo que também

---

[99] Para esse desdobramento, ver análise do espetáculo *Five Easy Pieces* (2016) em VALENTIM, F. V. & PONTES JUNIOR, G. R. "A cena contemporânea e os efeitos do real: *Five Easy Pieces* e o paradigma da realidade em Milo Rau". In *Dramaturgia em Foco*, v. 4, n.2, Petrolina-PE, p. 66-90, 2020. Disponível em https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1165 Acesso em 18/01/2021.

[100] O simples fato de olhar a obra com câmeras em palco mostra uma estratégia de promover uma imersão não ininterrupta, mas sempre muito intensificada do público nas histórias de um personagem e em suas expressões faciais, particularmente adequadas para a transmissão de emoções. Porque as projeções fazem as narrativas parecerem monólogos dirigidos ao público, elas efetivamente desafiam o público a adotar uma atitude individual em relação ao narrado, a se relacionar diretamente com ele. Em terceiro lugar, a narração como um processo dramatúrgico permite que Rau negocie relações sociopolíticas altamente complexas no palco, sem ter que inventar e encenar situações de jogo complexas para esse fim.

evidencia a autorreferencialidade, pontuada por Birgfeld (2019). Nesta pesquisa, há dois trabalhos que são basicamente estruturados em torno do recurso (1): as cenas de prólogo e epílogo de *Compassie. De geschiedenis van het machinegeweer* (2015/2018) [Capítulo 3] e *Empire* (2016), como apresento na próxima seção.

> Im Grund ist *Empire*, wie auch die anderen Teile, eine zweistündige Studie über das Gesicht des Schauspielers, das „schauspielernde Gesicht“ – es sind ja, wie ich am Beispiel von *The Civil Wars* ausgeführt habe, immer bewusst sehr verschiedene Spielweisen, die in den einzelnen Stücken vorkommen. Wir haben immer einen *method actor* (in *The Dark Ages* ist das Vedrana Seksan, in *Empire* Rami Khalaf), einen Nichtschauspieler aus Überzeugung oder Zufall, also, Regisseur, Performer oder Aktivisten, einen unausgebildeten „Bauernschauspieler“, wie Akillas Karazissis sagt, und einen oder zwei „Stars“, deren Gesichter so berühmt sind, dass sie immer auch für etwas anderes, für eine gewisse Leidensqualität, für die „Mutter Maria“ oder dia Angelopoulos-Figuren etwa bei Maia Morgenstern stehen[101] (RAU, 2019 [2017], s/p).

Percebe-se que o recurso (1) possibilita, a partir do estudo direto do rosto do ator, também o estudo da própria narração. As técnicas de *close-up* aparecem em momentos biográficos (ou autobiográficos) das obras. Portanto, o uso dessa técnica permite precisão na partilha dos textos que se deslocam da cena para explicitar a “dialogicidade” do próprio espetáculo, embora também o recorte promovido pela câmera nos permita ler tais deslocamentos como monólogos que ganham destaque na produção de sentido conferida pela recepção do próprio espectador. É importante chamar atenção para o fato de que a transição entre as camadas de realidade no jogo cênico coloca em *xeque* a produção de significados que são produzidos durante o ato performativo. Em *Orestes in Mosul* (2019), como vimos no Capítulo 1, por exemplo, o jogo de apropriação da tragédia grega adquire novas dimensões significativas a partir dos recortes projetados ao longo do espetáculo.

Como veremos no Capítulo 3, em *Hate Radio* (2011), há o enquadramento do enredo a partir das projeções de vídeo dos relatos autobiográficos que são proferidos pelas testemunhas / sobreviventes do genocídio em Ruanda. O próprio ato de narrar se desenha aqui ao espectador, pois o que é dito em tela opera mais como um complemento e um comentário da própria cena do que um próprio processo de validação sobre o que está sendo encenado /

[101] Basicamente, Empire, como as outras obras, é um estudo de duas horas do rosto do ator, o “rosto [ativo] da atuação” – como expliquei tomando *The Civil Wars* como exemplo; há sempre estilos de jogo cênico muito diferentes que são usados de forma deliberada nas peças individuais. Sempre temos um ator profissional (em *The Dark Ages* é Vedrana Seksan; em *Empire*, Rami Khalaf), um não ator por convicção ou por acaso, ou seja, um diretor, um performer ou um ativista, um “ator camponês” destreinado – como Akillas Karazissis diz –, e uma ou duas “estrelas” cujos rostos são tão famosos que sempre representam outra coisa, uma certa qualidade de sofrimento, a “Mãe Maria” ou as figuras de [Theo] Angelopoulos, por exemplo, como [a atriz] Maia Morgenstern.

pesquisado. Trata-se de um processo de detalhamento que toma por foco a ambição de orquestrar todas as facetas complexas daquele recorte de realidade no jogo cênico. Ou, como pontua Birgfeld (2019, s/p), tem-se uma liberdade extrema, "[...] sowie eine extreme Freiheit, alle möglichen Facetten und Komplexe der Wirklichkeit auf der Bühne aufzurufen, sie zum Gegenstand des Spiels zu machen, ohne sie tatsächlich spielen zu müssen[102]".

Nota-se que o recurso (1) também abre uma relação de dependência e complementaridade com o recurso (2), uma vez que o recorte narrativo em *close*-up no próprio rosto do ator também implica um processo de alegorização da própria cena. Nesse ponto, o que Le Roy (2017) chama de "duplicação alegórica" consiste no desdobramento de uma das camadas de realidade operadas por Milo Rau. Os atores, ao desempenharem o monólogo para a câmera, enquanto a imagem é simultaneamente projetada na tela atrás do palco, evidencia a si mesmo como figuração no jogo cênico, o que pode agregar significações tanto denotativas quanto conotativas. Além da projeção da ação no palco, em tela também aparecem imagens e registros fílmicos que operam como duplicação da própria cena, articulando-se as cenas íntimas de um cotidiano recortado e/ou algumas anedotas biográficas, como veremos na análise de *Familie* (2020) e de *Empire* (2016) na próxima seção. Tais recortes comentam a cena e a complementam como mostras sociais da pesquisa que é realizada durante o espetáculo, o que possibilita ao espectador construir conjuntamente um significado para diagnosticar e analisar as tensões históricas de nossa sociedade e de nosso tempo.

É importante atentar também como tal processo de alegorização possibilita caminhos para a imersão e para o detalhamento do projeto do realismo global empreendido por Milo Rau durante a pesquisa cênica. A técnica não explicita uma tentativa de esgotar a meta-reflexão do fazer poético teatral, mas situar a própria construção cênica no fazer poético social, firmando no espetáculo o seu ponto de referência em dada realidade sociopolítica. Isso não significa o estabelecimento de uma identificação utópica com o papel (ou o contexto) desempenhado. O projeto é político e estético, pois localiza na pesquisa cênica uma crítica e uma alternativa "porvir".

Nesse ponto é importante pensar dois desdobramentos: (1) o lugar da crítica; (2) a prática solidária. A respeito de tais pontos, convém afirmar que o processo de identificação com uma personagem em cena não é algo incentivado pelo espetáculo. As biografias

[102] bem como uma liberdade extrema para evocar todas as facetas e complexidades possíveis da realidade no palco, para torná-los [os testemunhos em projeção] o sujeito do jogo sem realmente ter que jogá-los [nesse caso, a referência contextual é relacionada aos testemunhantes].

utilizadas em cena operam como testemunhos do fato, situando cena, contexto e crítica. Além disso, as narrativas pessoais tanto evidenciam o relato de experiência (Dori Laub, 1992) quanto demarcam as diferenciações entre o "mostrar" e o "ser" (Heloisa Marina, 2020). O ator desempenha papel político: como no teatro de Bertolt Brecht, ele mostra a personagem e não cria laços de identificação pessoal com ela. A personagem é um meio de se alcançar a crítica pretendida dentro daquele campo artístico.

> [...] Was passiert mit einer Person – und ich meine nicht nur die körperliche, sondern auch die biographische, die politische Person –, wenn sie auf die Bühne, also in Erscheinung tritt? Was heißt Inszenierung, was bewirkt die Rahmung durch die Bühne? Was wird aus einem Zeitzeugen oder einem Schauspieler, wenn er über sich selber sprechen? Es geht heute also um Theater als Präsenzmedium. Denn Theater liefert keine Informationen, Theater stellt Gegenwärtigkeit her – Gegenwärtigkeit von Vergangenem, aber auch von Zukünftigem. [...] Heute wenden wir uns [...] der Kritik der Zeugenschaft zu. In diesem Zusammenhang werde ich versuchen, einige Begriffe zu klären. Zum Beispiel: Was heiß Wahrheit auf der Bühne im Spannungsfeld zwischen Schauspiel und Zeugenschaft? Sie kennen die Debatte: Auf der einen Seite steht der Schauspieler, der auf der Bühne in seiner Rolle etwas rein Fiktives erzählt, auf der anderen Seite der Zeitzeuge, von dem man annimmt, dass alles, was er erzählt, etwas authentisch Erlebtes ist. Auf der einen Seite die Darstellung, das Künstlerische, das Ungewöhnliche, die Interpretation. Auf der anderen das Gewöhnliche, das gerade nicht Künstlerische, die Erfahrung und Expertise des alltäglichen Lebens[103] (RAU, 2019 [2017], s/p).

A arte teatral de Milo Rau é voltada ao fazer, à ação. Portanto, a pesquisa teatral proposta não visa "informar" o espectador, mas desenhar, na produção de presença, a construção do conhecer, que também se dá pela emoção. Birgfeld (2019) ratifica tal posição. Sua leitura a respeito do teatro de Rau mostra que, muito mais do que acessar um processo intelectual de cognição do espectador, o artista deseja evocar reações emocionais". Fundamental ao fazer científico de Rau é a experiência da recepção, pois a "imersão" é uma experiência pretendida, não no aspecto semiótico, mas investigativo.

É importante pontuar o aspecto "imersivo", pois, como afirma Rau (2019), essa característica é um ponto incentivado pelo seu orientador acadêmico, Pierre Bourdieu, que o incentivou a buscar, no cotidiano comum, uma forma de aprendizagem. Segundo o próprio

---

[103] [...] O que acontece com uma pessoa – e quero dizer não só o físico, mas também o biográfico, a pessoa política – quando ela aparece no palco? O que significa encenação, o que a estrutura do palco faz? O que acontece a uma testemunha contemporânea ou a um ator quando falam sobre si mesmos? Portanto, hoje se trata do teatro como meio de presença. Porque o teatro não fornece nenhuma informação, o teatro cria o presente – o presente do passado, mas também do futuro. [...] Hoje, voltamo-nos para a crítica do testemunho. Neste contexto, tentarei esclarecer alguns termos. Por exemplo: O que significa verdade no palco na área de tensão entre atuação e testemunho? Você conhece o debate: de um lado está o ator que conta algo puramente fictício no palco em seu papel, do outro lado está a testemunha contemporânea, que assume que tudo o que ele conta é algo vivido autenticamente. Por um lado, a representação, o artístico, o inusitado, a interpretação. Por outro lado, o comum, o não artístico, a experiência e o saber da vida cotidiana.

Milo Rau, a técnica de entrevista narrativa não pressupõe um distanciamento do pesquisador com o sujeito, mas a construção de um projeto conjunto. É por essa razão que o trabalho de campo é fundamental ao seu teatro. Tal herança aprendida com Bourdieu é central no trabalho do artista:

> Das Gemein-Machen mit einer Sache, das ist meine Arbeitsweise, völliges Eintauchen, eben ‚investigative Anthropologie', und hier setzt natürlich auch die übliche Kritik an meiner Arbeit an: dass ich nach beobachtenden Projekten wie *Hate Radio* […] moralischaktivistische wie *Das Kongo Tribunal* gemacht hätte, von der Vergangenheit in die Gegenwart getren sei[104] (RAU, 2019 [2017], s/p)

Ou seja, a imersão proporcionada pelo trabalho de campo realizado pelo artista não objetiva encontrar documentos para retratar ou alienar, mas para criar e estabelecer uma relação afetiva com aquele espaço e sentir a experiência das pessoas que o habitam. Trata-se, portanto, de um movimento que ambiciona conhecer e internalizar uma atmosfera histórica e social (e, também, material), uma espécie de legitimação que possa, posteriormente, associar-se de maneira livre, em termos criadores. Milo Rau pontua que todas as suas peças são baseadas em pesquisas, em documentos, em depoimentos, em visitas de campos, mas, elas também são ficções.

> Es gibt keinen Unterschied zwischen Deskription und Praxis, es gibt keinen allein beschreibenden oder allein reproduzierenden Realismus. Oder wie ich immer wieder sage: Realismus heißt nicht, dass etwas Wirkliches repräsentiert wird. Realismus heißt, dass der Vorgang der Repräsentation selbst real wird[105] (RAU, 2019 [2017], s/p).

O tipo de legitimação procurado pelo artista no trabalho de campo, para posterior associação, diz respeito a um fator inerente à lógica do documento, como já discutido no Capítulo 1 desta pesquisa: a verdade documentada está sujeita à subjetivação do documentarista, assim como a historiografia também é fruto de um trabalho subjetivo do historiador. Dessa forma, seria incoerente afirmar há verdade consistente proporcionada pela história e pela memória. Além disso, o ato de ir à pesquisa de campo se coadunar com a visão de realismo que é proposta por Milo Rau: o objetivo do artista não é retratar o mundo, mas

---

[104] Tornar-me comum com alguma coisa: essa é a minha maneira de trabalhar, totalmente imerso, na verdade, como em uma 'antropologia investigativa', e é aí que entra a crítica usual ao meu trabalho: que, depois de observar projetos como o *Hate Radio*, eu o teria feito com ativistas morais e, assim como *Das Kongo Tribunal*, deve ser separado do que já foi feito para o presente.

[105] Não há diferença entre descrição e prática, não há realismo apenas descritivo ou reprodutor. Ou, como sempre digo: o realismo não significa que algo real seja representado. Realismo significa que o próprio processo de representação se torna real.

criar mundos dentro da prática de teatral que possibilitem processos de imersão, como se ele fosse real.

Em relação ao aspecto imersivo, Birgfeld (2019) analisa que se trata de um processo que objetiva criar presença e densidade, sendo o principal método de recepção pretendido por Milo Rau em suas peças pretendido. Para o pesquisador, é tal processo que assegura a dialética entre a ilusão e a autenticidade, que invade o público no questionamento sobre "o que fazer?". O espectador de Milo Rau é, portanto, testemunha íntima de uma situação recortada e investigada durante o processo de encenação. Birgfeld observa que, em determinados momentos, a cena parece tão real que o espectador se sente estimulado a uma tomada de posição sobre algo que é contraditório demais para se posicionar de alguma forma. Por isso, o pesquisador indica que os meios artísticos empregados por Milo Rau objetivam, em um primeiro momento, criar um sentimento histórico e, a partir disso, criar uma situação de tomada de decisão.

> Die entscheidende konzeptionelle Idee besteht darin, mithilfe der Arbeit der Schauspieler auf der Bühne, mit den Mitteln der Mimesis also, unterstützt durch technische Mittel wie die Kamera etc., eine Welt so zu entwerfen, dass sie die „perverse Kraft" dessen besitzt, was man, so Rau, ein „Bild" nennen könnte: Dieses ist hermetisch, es ist aber auch situativ, kurz: Es ist traumatisch. In ein Bild, wie ich es verstehe, kann man nur eintreten, man kann es nicht „betrachten". Die Immersion des Zusehers dient dabei nicht als „kulinarischer" Zeitvertreib (s. Brecht), sondern soll auf zwei Ebenen Entscheidendes leisten:
> 1. Die Versenkung erzeugt, was Rau als das „geschichtliche Gefühl" bezeichnet: keine abstrakte, begrifflich klare Erkenntnis, sondern einen Zustand, „welcher weiß", genauer: dass „atmosphärische Eintreten in die Sinnzusammenhänge der Geschichte, die ein Zeitzeuge […], ein Autor […] oder eben ein Zuschauer erleben kann, oft in hypnotischer Plötzlichkeit".
> 2. Die schauspielerische Arbeit und das geschichtliche Gefühl schaffen „eine Rezeptionssituation […], in der das Verhandelte so intensiv erlebt wird, dass die Barriere zwischen passivem Zuschauen und aktivem Nachvollzug überschritten wird, in der der Zuschauer mitschuldig wird an etwas, in das er rein faktisch betrachtet nicht direkt verwickelt ist[106]" (BIRGFELD, 2019, s/p).

[106] A ideia conceitual decisiva é usar o trabalho dos atores em cena, com os meios da mimese, apoiados por meios técnicos como a câmera, etc., para projetar um mundo de tal forma que possua o "poder perverso" do que se poderia, segundo Rau, chamar de "quadro": Isso é hermético, mas também é situacional, em suma: é traumático. Só se pode entrar em uma imagem como eu a entendo, não se pode "olhar" para ela. A imersão do espectador não serve como um passatempo "culinário" (ver Brecht), mas deve alcançar coisas decisivas em dois níveis:

1. A imersão cria o que Rau chama de "sentimento histórico": não um conhecimento abstrato, conceitualmente claro, mas um estado que "conhece", mais precisamente: aquele "acontecimento atmosférico no contexto do sentido da história, do qual um testemunho contemporâneo [...], um autor [...] ou mesmo um espectador pode experimentar, muitas vezes com rapidez hipnótica'".

2. O trabalho de atuação e o sentimento histórico criam "uma situação de recepção [...] em que o negociado é vivenciado de forma tão intensa que é ultrapassada a barreira entre a visão passiva e a compreensão ativa, na qual o espectador é cúmplice de algo em que é de um ponto de vista puramente factual não está diretamente envolvido".

Portanto, reforço a importância do fator histórico para a produção de Milo Rau. A arte teatral é tomada como um modo de investigar o presente e, em consequência, historicizá-lo. Nesse jogo desencadeado pela imersão, o "sentimento histórico" se coloca como um desdobramento decorrente de inúmeras releituras do aspecto trágico (ver considerações sobre a tragédia no Capítulo 1). A criação de realidades no palco, baseada em aspectos e aparências do "real" no mundo concreto, não está apenas destinada ao que Birgfeld (2019) pontua: "sentimento histórico" e "uma aparente situação de tomada de decisão, a partir de dada situação histórica concreta".

Milo Rau, ao lidar com os fatos históricos, objetiva universalizar tais eventos no palco, retirando deles todo e qualquer aspecto que denote alguma "estetização". Em um contexto contemporâneo, onde a economia é globalizada, as relações de causa e consequência são desencadeadas pelo agenciamento político neoliberal a que estamos submetidos. Se a crença humana entendia que o destino era modelado pelos deuses outrora, sabemos hoje que não só o nosso destino, mas também o de países em situações de vulnerabilidade estão submetidos a questões de ordem biopolítica.

Por essa razão, há o impulso na poética de Milo Rau em universalizar os eventos históricos, parte-se do específico para atingir o universal: o genocídio, ocorrido em Ruanda, em 1994, não foi apenas um crime da população ruandesa, mas um crime universal; a guerra civil na República Democrática do Congo também é de responsabilidade universal. Ambos os exemplos serão discutidos a partir das obras *Hate Radio* (2011) e *Das Kongo Tribunal* (2015), respectivamente, no Capítulo 3. A pesquisa cênica de Milo Rau está situada, portanto, além do fato histórico concreto. As hipóteses levantadas e o rigor do método empregado visa inserir o espectador na "elucidação do universal". O trágico em Milo Rau, então, adquire essa conotação.

> Pier Paolo Pasolini ist für mich, wie vielleicht für viele andere, einer der wichtigsten Bezugspunkte in meinem Künstlerischen Schaffen. Auf der einen Seite in seiner Liebe zum Archaischen,in seinem Vitalismus – und auf der anderen Seite in seinem hochkomplexen Marxismus, der ihm sowohl den unermüdlichen Einsatz für die Befreiung Bewegungen als auch deren Kritik ermöglichte. […] Ja, vielleicht bin auch ich mit meiner Bindung an die griechischen Klassiker, an Pasolini, eine „Kraft aus der Vergangenheit", und diese Remininszenz feiert die transzendente Möglichkeit der Kunst, wenn auch als tragische[107] (RAU, 2019, [2017], s/p).

[107] Para mim, como talvez para muitos outros, Pier Paolo Pasolini é uma das referências mais importantes no meu trabalho artístico. Por um lado, em seu amor ao arcaico, em seu próprio vitalismo – e por outro lado, em seu marxismo altamente complexo, o que lhe permitiu trabalhar incansavelmente pelos movimentos de libertação, além de criticá-los. [...] Sim, talvez eu também, com a minha ligação aos clássicos gregos, e a Pasolini, seja uma "força do passado", e esta reminiscência celebra a possibilidade transcendente da arte, ainda que trágica.

A referência ao cinema de Pasolini é claramente manifestada no teatro de Milo Rau, principalmente no que diz respeito ao entendimento e aos (re)usos da tragédia clássica em cena (ver *Orestes in Mosul* no Capítulo 1). Assim, o que interessa a Milo Rau é o fator "compaixão" que o tom trágico pode desencadear. É importante notar um ponto de interesse especial: o teatro político, sobretudo, o de influência e vertente brechtiana é anti*catarse*, como sabemos[108]. O ponto de equilíbrio aqui, portanto, se manifesta na apropriação que Milo Rau faz da tragédia, pois, para o artista, o fator crítico no teatro de pesquisa deve desencadear dois movimentos: a empatia e o impulso à ação, estando eles dispostos em uma relação de complementaridade.

Nesse sentido, pensar o tom da "catarse" no teatro de Milo Rau implica pensar a empatia, a compaixão. Já Birgfeld (2019) relaciona o tom trágico em Milo Rau aos procedimentos que o artista delineia em cena, como a mimese, o realismo global e a promoção da imersão, pois tais práticas possibilitam o desenvolvimento da compaixão e o estímulo do público à ação. Tenho concordâncias com a colocação de Birgfeld nesse ponto, porém acho que a menção ao Trágico em Milo Rau implica uma apropriação (e releitura) da Tragédia de modo mais detalhada, promovendo retornos ao conceito clássico, como fiz no Capítulo 1, além de pontuar a influência de Brecht em Milo Rau, quando trazemos tal contexto para análise.

Para finalizar esta seção, eu retomo o elemento "História" na proposta estético-investigativa de Milo Rau, pois, como veremos mais detalhadamente no Capítulo 3, esse é o importante fundamental à crítica do presente para que se construa o esboço simbólico do futuro. Nesse sentido, o artista entende, a partir da cena teatral, a possibilidade de preparar novas instituições utópicas fora das instituições de governo:

> […] So wird es Sie nicht überraschen, dass uns in den heute besprochenen Stücken vor allem ein Aspekt interessieren wird: die Darstellung von Gewalt und die Spannbreite der Emotionen, die damit zusammenhängen. Wir werden vom Gefühl der Empathie sprechen, die einen überfällt, die animalisch ist – und von diesem anderen Gefühl, dem Mitleid, das reflektiert ist, in dem ein Erleben, eine Absicht steckt. Wo liegt der Unterschied zwischen Voyerismus, zwischen Miserabilismus

[108] A discussão em Brecht nesse ponto, pode ser esclarecida a partir da colocação de Anatol Rosenfeld (2011, p. 141) de que [...] a intenção de apresentar um "palco científico" capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico burguês. Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde". Contudo, as ideias de "empatia" e "compaixão" em Milo Rau não implicam a "passividade burguesa", mas um efeito que pode desencadear a ação do espectador.

> und dem Herstellen von Solidarität? Wann schaut man nicht mehr auf einen anderen, sondern auf den Menschen, also auf sich selbst? Was ist das: Katharsis, also dass man versteht, dass das, was auf der Bühne erzählt wird, dieses syrische oder afrikanische oder längst vergangene oder virtuelle Elend ein Schicksal ist, das uns alle, das mich betriff?
> Von der Seite der Paxis, also des Theatermachers, gesellen sich zu diesen Fragen drei weitere, die wir bereits im Rahmen der ersten Vorlesung theoretisch gestreift haben. Erstens: Was wird gezeigt, was greife ich als Autor oder Regisseur oder Erzähler aus dem Fluss der Zeit heraus, was kann von all den Geschichten im Plural zur Geschichte im Singular werden? Dann, noch einmal, die ethische Frage: Wer erzählt? Wer darf erzählen? Die alte Lessing'sche Repräsentations-Frage also: Was ist wert, dargestellt zu werden – nur die Schicksale der Könige oder auch die Tränen der Waschfrau? Und wie zeigt man das alles? Wie, wo, an *wem* stellt man Gewalt dar, Mord, Vergewaltigung, Erniedrigung? Und schließlich: Ist Geschichte überhaupt erzählbar in Einzelstimmen? Denn natürlich ist der Bombenkrieg (von dem der deutsche Schauspieler Manfred Zapatka in *The Dark Ages* erzählt) oder der jugoslawische Bürgerkrieg (an den sich im gleichen Stück zwei bosnische Darsteller und eine serbische Darstellerin erinnern) mehr als eine private Geschichte der Ängste und des Verlusts[109] (RAU, 2019 [2017], s/p).

2.3 **Entre dois rios: a Micro-história e a Ekphrasis**

No teatro de Milo Rau, a narração é um dos recursos mais potentes para a realização da pesquisa estético-investigativa que a sua cena propõe. A partir de releituras de uma perspectiva épica e distanciada, a cena possibilita ao ator romper o espaço da ficção para apresentar narrativas de si. Percebo, no projeto de Milo Rau, uma forma de realização daquilo que Hannah Arendt (1991) conceitua como "teia das relações humanas". Para a filósofa, a "teia" corresponde a uma mediação subjetiva que não é tangível, mas é tão real quanto o mundo das coisas que visivelmente temos em comum. "Quase sempre a ação e o discurso se referem a essa mediação, que varia de grupo para grupo, de sorte que a maior parte das

---

[109] [...]

Portanto, não será surpresa para você que estejamos interessados no principal aspecto nas peças discutidas hoje [em relação às obras trabalhadas no curso que ele proferiu]: a representação da violência e a gama de emoções associadas a ela. Falaremos do sentimento de empatia que te vence, que é animal – e desse outro sentimento, a compaixão que se reflete, e no qual há uma experiência, uma intenção. Qual é a diferença entre voyerismo, miserabilismo e criação da solidariedade? Quando você não olha mais para outra pessoa como olha para si mesmo? O que é: catarse, para que se entenda o que é narrado no palco, essa miséria síria ou africana, ou qualquer outra longínqua ou virtual, é um destino que afeta a todos nós, que me afeta?

Do lado da prática, ou seja, do fazer teatral, juntam-se mais três questões a essas, já abordadas teoricamente na primeira palestra. Primeiro: o que é mostrado, o que eu, como escritor, diretor ou narrador, retiro do fluxo do tempo, o que pode passar de todas as histórias no plural à história no singular? Então, novamente, a questão ética: quem está dizendo? Quem sabe? A velha questão da representação de Lessing: o que vale a pena ser representado – apenas o destino dos reis ou as lágrimas da lavadeira? E como você mostra tudo isso? Como, onde, para quem é retratada a violência, o assassinato, o estupro, a humilhação? E, finalmente: a história pode ser contada em vozes individuais? Porque, é claro, a guerra de bombardeios (da qual o ator alemão Manfred Zapatka fala em *The Dark Ages*) ou a guerra civil iugoslava (que dois atores bósnios e uma atriz sérvia lembram na mesma peça) são mais do que uma história particular de medos e perdas.

palavras e atos, além de revelar o agente que fala e age, *refere-se* a alguma realidade mundana e objetiva" (ARENDT, 1991, p. 195, *grifos da autora*); é por isso que a filósofa afirma ser esta teia "[...] tão vinculada ao mundo objetivo das coisas quanto o discurso é vinculado à existência de um corpo vivo" (*idem, idem*, p. 196).

O conjunto de obras do artista se baseia em uma escrita dramatúrgica que parte da vida (e das experiências) dos atores (e não atores) da cena. Os relatos, assim, conferem uma visão "de dentro" a respeito do problema tratado, a vivência política em tal conflito, além de testemunhos de sobrevivência compartilhados por aquele que assumem o centro do palco. Milo Rau realiza uma curadoria dos restos, uma vez que estes se configuram como índices do que a História documenta. Neste sentido, é importante também destacar que a construção das relações entre sujeitos implica uma relação entre o tempo e o espaço, pois cada subjetividade compreende uma maneira e uma percepção próprias de do mundo em comum que mediam. *Empire* (2016) é uma das obras de Milo Rau inteiramente construídas a partir de relatos biográficos dos atores na cena. Aqui, o mosaico narrativo é cuidadosamente pintado com um pincel que fora mergulhado no sangue das existências individuais: na cena, pessoas em situação de deslocamentos forçados, de exílio e de refúgio compartilham suas experiências de vida dentro da ideia de "Europa" massivamente vendida pelo sistema econômico. Assim, Milo Rau costura as linhas desta teia, compondo um grande painel que direciona também os olhares para sua investigação em cena que põe em evidência a própria essência do teatro.

> O fato de que toda vida individual, compreendida entre o nascimento e a morte, pode vir a ser narrada como uma história com princípio e fim, é a condição pré-política e pré-histórica da História, a grande história sem começo nem fim. Mas o motivo pelo qual toda a vida humana constitui uma história e pelo qual a História vem a ser, posteriormente, o livro de histórias da humanidade, com muitos atores e narradores, mas sem autores tangíveis, é que ambas resultam da ação (ARENDT, 1991, p. 197).

A narração é posta como elemento central para selecionar, organizar e apresentar as experiências de vida. Contudo, Rau não objetiva apresentar no espetáculo o biográfico como uma vida constituída em um todo coerente e orientado, podendo ser apreendido como uma expressão unitária da intenção subjetiva e objetiva de um projeto, como denuncia Pierre Bourdieu[110] (2016 [1986]). As biografias apresentadas como um recorte em processo atendendo a sequências ordenadas segundo relações inteligíveis ao desenvolvimento cênico.

[110] Diálogos a respeito do "biográfico" como uma das formas de documento e do fazer histórico foram abordadas no Capítulo 1 desta tese. Tal debate teve por base as reflexões de Giovanni Levi (2016 [1989]) e Pierre Bourdieu (2016 [1986]).

Ademais, o espaço ficcional no teatro de Milo Rau é destacado, havendo a reafirmação deste como um produtor de realidades.

O fator político que o teatro assume é condizente a sua prática de articular as relações humanas. Desta forma, o diálogo entre a História e o indivíduo é atravessado pelo fator ficcional, algo inclusive notado por Hannah Arendt (1991) ao descrever a teia das relações humanas. Portanto, entendo a construção da cena documental a partir da dinâmica estabelecida entre o fictício e o imaginário.

Desta forma, as reflexões de Wolfgang Iser (2013) denotam claramente que realidade e ficção não se opõem, mas estabelecem relações de interdependência, complementaridades e intercambialidades. Assim, a articulação entre tais elementos – realidade e ficção – é realizada pelo imaginário, através do que o teórico chama de "atos de fingir".

Entender a dinâmica de partilha e composição de cenas a partir de relatos e testemunhos do ser implica desenhar o teatro de pesquisa como uma realização artístico-estética que toma ficção como ferramenta de investigação científica. O jogo operado pela dramaturgia, portanto, possibilita compreender o documento (político, jurídico, histórico) em toda a sua dimensão ficcional. Para Iser (2013), o imaginário é experimentado de modo fluido, cuja ausência de um referencial específico permite a invenção de outras realidades. É por meio do imaginário que se cria, projeta e forja realidades outras. O tom político no teatro não só operacionaliza a dinâmica das relações humanas no jogo cênico, como também possibilita a realização de imaginários a partir da investigação dos elementos dados pela cena.

Nesse ponto, chamo também atenção para a relação triádica entre o real, o fictício e o imaginário, tal como estudada por Iser (2013), no teatro de Milo Rau. Pensar a criação como um possibilitador de significações e significados dinâmicas de realidade que cercam os atos de fingir[111]. Esse entendimento é fundamental para a leitura das duas obras abordados nesta seção: *Empire* (2016) e *Familie* (2020).

As peças teatrais, indicadas no parágrafo anterior, atendem a projetos distintos de Milo Rau, por isso são conduzidas e artisticamente pensadas de modos muito particulares. Contudo, as duas cenas apresentam em comum a relação entre "indivíduo" e "coletivo" de maneira bastante precisa, indicando a universalidade das temáticas que não são comuns. Assim, observo que, como em todo o trabalho de Milo Rau, há o interesse bastante latente em ler as narrativas individuais dentre de um processo histórico mais amplo.

---

[111] Wolfgang Iser divide em três os "atos de fingir" presentes no texto literário: seleção, combinação e autodesnudamento. O desenvolvimento de cada um nesta secção pode acarretar uma quebra do limite de páginas previsto em edital para apresentação do projeto.

Empire (2016), por exemplo, é uma peça de encerramento do projeto *Die Europa Trilogie*, iniciado em 2014. Como essa produção, Milo Rau ambiciona compor uma crônica comovente de existências construídas sobre os escombros do tempo ou que foram enterradas por eles. Assim, a proposta a proposta cênica objetiva delinear uma ideia de continente, a Europa, em perene equilíbrio entre fluxos migratórios e derivas totalitárias. Portanto, os quatro atores em cena narram suas experiências de vida de modo a articular a sua história ao continente em declínio. A peça articula temáticas como liberdade, perdas, traumas e violências a partir das experiências muito particulares dos quatro atores Akillas Karazissis, Ramo Ali, Maia Morgenstern e Rami Khalaf.

Familie (2020), por sua vez, é uma produção menor que completa outra trilogia apresentada por Milo Rau. Tal projeto começou com *Five Easy Pieces* (2016), em que crianças contaram a história do molestador de crianças Marc Dutroux, e foi seguida de *La Reprise* (2018), que reconstruiu o assassinato de Ihsane Jarfi em um ato aleatório de violência homofóbica. *Familie* (2020) coloca em pauta discussões sobre "vida" e "morte" a partir de caso real de suicídio coletivo ocorrido em 2007, em Calais, no norte da França. O evento é totalmente inexplicável, pois além de não deixar nenhuma explicação aparente, a pesquisa de campo realizada pela equipe de Milo Rau, encontrou relatos de uma família unida, com pequenos (e raros) casos de depressão, sem problemas financeiros notáveis ou históricos de distúrbios mentais. Nada parecia indicar o que iria acontecer na noite do dia 25 de setembro de 2007. Desta forma, Milo Rau coloca em cena um casal de atores, suas duas filhas e os cachorros da família (a família Peeters-Miller) para imaginar como foi a última noite da família Demeester, antes do suicídio. A profundidade do tema é tratada com delicadeza, ressaltando os medos e anseios comuns a toda a família.

*

Em uma conversa com o dramaturgo Stefan Bläske, que assina junto com Milo Rau algumas dramaturgias do IIPM, Rau discute o projeto *Die Europa Trilogie*, iniciado em 2014 com *The civil wars* e finalizado em 2016 com *Empire*. A conversa que recebe o título "Thou shalt not make any graven image"[112], em alusão à passagem bíblica, torna evidente que a intenção, desde o início, era fazer da trilogia uma grande sinfonia de vozes. Por essa razão, a

[112] Não farás para ti nenhuma imagem de escultura.

obra *Empire* (2016) é colocada como uma possibilidade de "fechamento[113]" de algumas questões, a saber: as imagens da violência, a dimensão psicológica da história e como ela pode ser narrada, o fato religioso e a questão identitária, a crise humanitária e o fluxo migratório, todas levantadas desde 2014 em pesquisas de campo realizadas anos antes do primeiro espetáculo.

> In "Empire" we're bringing to a conclusion the perhaps fundamental metaphorical thread of the entire trilogy – the movement of the sons in "The Civil Wars" from their domestic living rooms to Syria and northern Iraq and the parallel aesthetic movement of the trilogy from portraits of citizens' souls à la Chekhov via the world of power struggles in Shakespeare's plays to the giant tableaux of exile in Classical drama. On the one hand, we're doing this by researching locally in the Syrian-Iraqi border region, speaking with IS-sympathizers as well as their victims. On the other, by following up on the topic of the beaten sons and on the questions of compassion, extremism, guilt and possible salvation in the extreme biographies of the Syrian performers, but also in Maia Morgenstern's filmography (she played Mary in Mel Gibson's "The Passion of the Christ") and on a very real level: one objective of our journey to the Iraqi and Syrian Kurdish areas is actually that Ramo Ali can see his mother and home again. […] I'm rather less interested in the socio-psychological level of it. What really interests me is the question about the underground currents of history which people navigate beyond their conscious minds. What, in fact, does exile mean? What does it mean when a tradition is truly and irrevocably broken? When the "old Europe" disappears, just as the ancient civilizations of antiquity disappeared? There is a very late text from Pasolini, written shortly before he died, in which he mourns the death of the tragic. The sons and daughters, he writes with an eye on the 1968 generation, refuse to bear the guilt of their parents. The individual has finally liberated itself, actually into mass consumption, puberty, the baseless grin of a brainless "target group". For me, if I may venture to make an analysis, Salafism is a similarly negative liberation: a shedding of any kind of past by conversion. A liberation from the social "I" into what Husserl called the transcendental ego – a transference into a radical, ahistorical solipsism in which the other has ceased to exist[114] (RAU; BLÄSKE, 2016, p. 235).

---

[113] Escolho o vocábulo "fechamento" e não "encerramento". A partir da fala de Milo Rau na entrevista, entendo que o interesse dele é "fechar o projeto" no intuito de concluir a pesquisa social que realiza e não esgotar o debate a respeito das temáticas, tendo em vista que elas ressurgem em trabalhos do artista que são posteriores à própria Trilogia.

[114] Em "Empire", estamos concluindo o fio metafórico talvez fundamental de toda a trilogia – o movimento dos filhos em "The Civil Wars" de suas salas de estar domésticas na Síria e no norte do Iraque e o movimento estético paralelo da trilogia dos retratos das almas dos cidadãos à la Chekhov através do mundo das lutas pelo poder nas peças de Shakespeare aos gigantescos quadros do exílio no drama clássico. Por um lado, estamos fazendo isso pesquisando localmente na região da fronteira Síria-Iraque, falando com simpatizantes do Estado Islâmico e também com suas vítimas. Por outro lado, acompanhando o tema dos filhos espancados e as questões de compaixão, extremismo, culpa e possível salvação nas biografias extremas dos intérpretes sírios, mas também na filmografia de Maia Morgenstern (ela interpretou a Virgem Maria no filme de Mel Gibson, "A Paixão de Cristo") e em um nível muito real: um objetivo de nossa jornada para as áreas curdas do Iraque e da Síria é que Ramo Ali possa ver sua mãe e voltar para casa. [...] Estou menos interessado no nível sociopsicológico disso. O que realmente me interessa é a questão sobre as correntes subterrâneas da história que as pessoas navegam além de suas mentes conscientes. O que, de fato, significa exílio? O que significa quando uma tradição é verdadeira e irrevogavelmente quebrada? Quando a "velha Europa" desaparecer, tal como desapareceram as antigas civilizações da antiguidade? Há um texto muito tardio de Pasolini, escrito pouco antes de sua morte, em que ele lamenta a morte do trágico. Os filhos e filhas, escreve ele de olho na geração de 1968, recusam-se a suportar a culpa dos pais. O indivíduo finalmente se libertou, na verdade no consumo em massa, na puberdade, no sorriso sem fundamento de um "grupo-alvo" sem cérebro. Para mim, se posso me aventurar a fazer uma análise, o salafismo é uma liberação negativa semelhante: um derramamento de qualquer tipo de passado por conversão.

Basicamente, Milo Rau apresenta as bases do projeto de investigação empreendido em *Empire*. O método empregado se vale dos aspectos relacionados à "micro-história", uma vez que a narração individual é posta como um elemento norteador do contexto histórico, explorando as implicações gnosiológicas para transformá-las num elemento narrativo. Assim, o artista-pesquisador ambiciona trazer ao debate cênico as reflexões sobre eventos maiores e mudanças históricas que cercam, por exemplo, a própria ideia de Europa. Nesse sentido, os recortes sobre as trajetórias individuais estão articulados a uma camada de fatos que se complementam nos esforços de olhar o passado em articulações como o presente. Ou seja, o império europeu está evidentemente em declínio (a crise humanitária e as políticas antirrefúgio da segunda década dos anos 2000 esclarecem isso). Contudo, a fragilidade da fortaleza europeia, banhada por um mal-estar social e econômico, está exposta desde o seu passado histórico: o declínio dos grandes impérios (o Russo, os Habsburgos, o Otomano e, também, o Britânico), as duas grandes guerras, além de um mosaico decorativo de alguns Estados-nação, mais empenhados na expressão do poder de uma falsa soberania do que no engajamento expressivo de defesa dos direitos humanos.

Milo Rau, portanto, nos diz que a sua trilogia deve ser entendida como uma sinfonia de vozes que são permeadas e moldadas por aquela história europeia, sendo tais vozes as responsáveis por comentá-la e se evidenciarem como os produtos vivos dela durante a cena investigativa. *Empire*, portanto, é um projeto cênico que se propõe a cruzar as fronteiras da Europa em direção ao sul: em cena, tem-se dois atores que vieram da Síria para a Europa. Uma das premissas investigativas para a poética cênica é, portanto, a indagação a respeito da própria ideia de "fronteira", pois: onde exatamente estariam localizadas as fronteiras, que indicam o fim de território do Império europeu?

Na referida entrevista, por exemplo, Milo Rau responde à questão das fronteiras, destacando os fatores políticos e históricos que estão presentes em tais noções. Por ser um fenômeno inteiramente ficcional (política e história) que permeia tal concepção, cabe à pesquisa cênica voltar-se à própria ficção. Portanto, a micro-história não é condizente com o exercício de relativizações que reduzem a historiografia à dimensão textual, pelo contrário, o jogo com narrativas incomensuráveis entre si, na cena de Milo Rau, objetiva coletar os significados dos fragmentos do passado no presente e no mundo, uma vez que a configuração

---

Uma libertação do "eu" social para o que Husserl chamou de ego transcendental – uma transferência para um solipsismo radical, a-histórico, em que o outro deixou de existir.

do próprio mundo pode ser, também, adaptada a formas de civilidade existentes da contemporaneidade. Sobre a questão das fronteiras, Milo Rau aponta:

> It's no coincidence that we're having this conversation in Erbil in northern Iraq. Here of course in Kurdistan, the western – meaning Syrian – part of which used to be actor Ramo Ali's home, the destructive historical reality of Europe becomes apparent. For example, the Kurdish problem was only created by the so-called Sykes-Picot Agreement of 1916, in which France and Great Britain established their spheres of influence within the disintegrating Ottoman Empire: these artificial borders at once made the Kurds minorities in three different countries – in Iraq, Syria and Turkey. The Sykes-Picot Line also divided the family of our other Syrian actor, Rami Khalaf. This imperial aspect of Europe is repeated in the biographies of our older actors, the Greek Akillas Karazissis and Romanian Maia Morgenstern: Akillas Karazissis' family came to Greece after the Russian Revolution and the expulsion of Greeks from Asia Minor following World War I, in a way as a result of the reaction of the shattered Ottoman Empire to European imperialism. And, as Belarusian Jews, Maia Morgenstern's family was expelled and to a large extent murdered during the last great European imperial experiment before the EU – carried out by the Nazis[115] (RAU; BLÄSKE, 2016, p. 227).

O espetáculo proporciona um estudo detalhado sobre o rosto do ator em cena, dentro do jogo proposto por Milo Rau: os atores contracenam para uma câmera que projeta suas imagens na tela ao fundo do espetáculo. Basicamente, narração é a base de todo o evento e pesquisa cênica. Divida em cinco partes ("Theorie der Abstammung", "Die Exile", "Ballade des Gewöhnlichen Menschen", "Über die Einbildungskraft", "Heimkehr")[116], além de um prólogo e um epílogo também apresentados em forma de narração. Ao público, são apresentados os testemunhos de tensão e sobrevivência de Akillas Karazissis, um grego que fugiu do regime do coronel; uma atriz romena de raízes judias Maia Morgenstern, cuja família foi massacrada durante a Segunda Guerra Mundial, um sírio, Rami Khalaf, e um curdo sírio, Ramo Ali, que tiveram que deixar sua pátria que entrou em colapso por motivos políticos e econômicos.

---

[115] Não é coincidência que estejamos tendo essa conversa em Erbil, no norte do Iraque. Aqui, é claro, no Curdistão, a parte ocidental – ou seja, a Síria –, onde era a casa do ator Ramo Ali, a destrutiva realidade histórica da Europa se torna aparente. Por exemplo, o problema curdo só foi criado pelo chamado Acordo Sykes-Picot de 1916, no qual a França e a Grã-Bretanha estabeleceram suas esferas de influência dentro do Império Otomano em desintegração: essas fronteiras artificiais imediatamente transformaram as minorias curdas em três diferentes países – no Iraque, Síria e Turquia. O Tratado Sykes-Picot também dividiu a família de nosso outro ator sírio, Rami Khalaf. Este aspecto imperial da Europa é repetido nas biografias de nossos atores mais velhos, o grego Akillas Karazissis e a romena Maia Morgenstern: a família de Akillas Karazissis veio para a Grécia após a Revolução Russa e a expulsão dos gregos da Ásia Menor após a Primeira Guerra Mundial, em uma forma como resultado da reação do Império Otomano destruído ao imperialismo europeu. E, como os judeus bielorrussos, a família de Maia Morgenstern foi expulsa e em grande medida assassinada durante o último grande experimento imperial europeu antes da União Europeia – realizado pelos nazistas.

[116] Em português, o título de cada parte poderia ser traduzido da seguinte forma: Teoria da Ancestralidade (parte 1), O exílio (parte 2), Balada do homem comum (parte 3), Sobre a imaginação (parte 4), Retorno ao lar (parte 5).

No início do espetáculo, há uma fachada de edifício destruída; depois, na própria facha, revela-se um interior doméstico reconfortante. No cenário, bules de café e fotografias, uma mesa, uma pia, algumas cadeiras, quadros e uma cama. Há riqueza nos objetos de cena que ajudam a orquestrar o jogo, pois, embora a peça se construa inteiramente no monólogo para uma câmera de vídeo, os personagens em cena conseguem ver e ouvir uns aos outros. A proposta da cenografia é a de recriar uma casa comum, talvez semelhante àquela descrita por Ramo Ali, durante o texto que ele nos apresenta logo no prólogo do espetáculo: a casa onde ele cresceu e que localizada em al-Qamishli, no norte da Síria.

> RAMO ALI: Ich bin Kurde, ich komme aus dem Norden Syriens. Bei uns fragt man als erstes, wenn man jemanden trifft: Aus welcher Gruppe kommst du, aus welchem Stamm? Wir aus unserer Familie wissen nicht, woher wir kommen – mein Vater sagt einfach: „Wir sind Dschaii.“ Das heißt: Menschen, die aus den Bergen kommen. Aber dann lachen die Leute nur und sagen: Alle Kurden kommen aus den Bergen. Denn Kurde bedeutet: „Sohn der Berge“. Wir Kurden sind in Syrien eine Minderheit. Wenn ich zu Hause Theater spielte, musste ich immer Arabisch sprechen. Hier in Deutschland spreche ich Deutsch auf der Bühne. Ich wollte aber immer in meiner Muttersprache spielen, es immerhin einmal ausprobieren: eine Figur spielen, auf Kurdisch[117] (*Empire*, 2016, p. 244).

O trecho acima inicia o espetáculo. Realizei tal recorte para mostrar como as afirmações apresentadas pelos protagonistas respondem a um suposto “Quem é você?”. Tal dinâmica cria relações de proximidade com o público, que recebe o relato e organiza os rastros da história partilhada. O espectador é fundamental à proposta da pesquisa cênica, uma vez que ele é o antropólogo que interpreta um fato e o narra, dentro da dinâmica da “micro-história” de que nos fala Carlo Ginzburg (2007). Além disso, tal dinâmica é atravessada pelo fator ficcional, colocando as narrativas de si dentro de uma correlação entre o fictício e o imaginário, como Wolfgang Iser (2013) reflete. A narração tem força histórica, pois o homem que testemunha é um fato e a narração de eventos sempre é atravessada pelo viés subjetivo. Por essa razão, Ginzburg (2004) destaca que todo depoimento só pode dar testemunho de si mesmo, do seu momento, da sua origem, do seu fim, e de nada mais. Dentro dessa lógica, *Empire* (2016) promove alguns desdobramentos no processo de recepção, uma vez que

[117] RAMO ALI: Eu sou curdo e vim do norte da Síria. Em nossa tradição, a primeira coisa que você pergunta quando encontra alguém é: De qual grupo você é, de qual tribo? Não sabemos de onde vem a nossa família – meu pai apenas diz: “Nós somos Dschaii”, que significa “pessoas das montanhas”. Mas então as pessoas simplesmente riem e dizem: todo curdo é das montanhas, porque curdo significa “filho das montanhas”. Os curdos são minoria na Síria. Quando eu fazia teatro em casa, sempre precisava falar árabe. Aqui na Alemanha falo alemão no palco, mas sempre quis atuar na minha língua materna, pelo menos uma vez: interpretar um personagem em curdo.

> [...] o mundo artificial é lido com os 'olhos' do mundo sociopolítico e este, com os olhos do mundo artificial. Tal reciprocidade de 'leituras' dirige atenção cada vez mais para os signos *qua* signos, porque estes, em vez de se limitarem a presentificar um significado, indicam uma falta de adequação (ISER, 2013, p. 299).

Similar ao "Ich bin Kurde, ich komme aus dem Norden Syriens", estão outras aberturas: "Sou carpinteiro"; "Meu nome é Akillas"; "Eu sou romena"; "Eu sou o mais jovem", todas abrem o relato de cada um dos 4 participantes do espetáculo que se revelam ao público. A dinâmica receptiva é clara, pois o jogo estabelecido com o público implica o de revelar significações, revelar algo oculto, contestar algo dado, imaginar outro possível e introduzir, nesta dinâmica, o que foi excluído em tudo o que foi tornado presente, para falar como Iser (2013). O impulso autobiográfico evidencia a condição humana de personagens de uma vida real no palco da ficção. Assim, Ramo Ali, Akillas Karazissis, Maia Morgenstern e Rami Khalaf se colocam como vozes, dentre um conjunto de outras vozes, em um movimento incessante que atravessa História: narrar é um ato político. Assim, a própria visão de história é posta em continuidade, numa dinâmica de tempo circular, pois é preciso que ela volte a atar os fios da memória e costure através das palavras um tecido decifrável.

Desse modo, entre a trama e a urdidura de *Empire* (2016), existem as cores dos acontecimentos privados; contudo, à medida que os olhares e as confissões operam como uma lançadeira nesse tear cênico, percebe-se que esses fios desenham os contornos da própria História. Subtende-se, a partir da falar de Milo Rau, que o espetáculo apresenta uma movimentação que lhe é inerente: um relacionamento da História para as histórias, do contexto público para o privado; ou seja, a obra de Rau se desenrola a partir de um mergulho íntimo nas memórias dos quatro atores que encenam a si mesmos no palco.

Ramo Ali conta para o público como a infância com um pai severo é um vislumbre de um passado enfrentado apenas alguns meses antes, já que, durante os ensaios, para a realização cênica, ele decide voltar para casa por alguns dias. O retorno implica um movimento quase épico, pois, além do estranhamento, há deslocamentos que reforçam o duplo caminhar: do desprender-se e do aproximar-se, comuns às práticas de êxodo e de repatriação. Esse duplo caminhar marca as vidas-narrativas apresentadas no palco de Milo Rau: a chegada de Karazissis à Alemanha, escapando da ditadura dos coronéis na Grécia, durante a década de 1970; o percurso pela Europa realizado Khalaf, que fugiu de uma Síria devastada pela guerra e, entre as andanças, ele vai para Paris com um passaporte romeno forjado, onde trabalhou na estação de rádio Rosanna enquanto vasculhava entre as fotos das vítimas assassinadas do regime sírio a possibilidade de localizar seu irmão perdido; e,

também, as viagens e migrações de Maia Morgenstern, que cresceu sob o regime de Nicolae Ceaușescu na Romênia e, devido à sua carreira internacional no cinema, ela vive como nômade. O processo de narrar e detalhar cada trajetória em cena, responde ao fluxo ininterrupto, compondo a forma usual de uma "história de vida" e, ao mesmo tempo, permitindo às memórias construírem narrativas de ficção a partir da própria realidade.

As histórias de vida são partilhadas à mesa da cozinha. Os atores se expressam em suas próprias línguas maternas, na tela, além das imagens capturadas em cenas, há legendas em língua alemã: código linguístico que une as quatro trajetórias no palco. Raramente, há troca direta com o público, mas os atores narram sempre diante de uma câmera que é continuamente operada por um deles. A projeção dos rostos em tela, além do estudo pretendido por Milo Rau, possibilita que a encenação neutralize a proximidade que as histórias gradualmente criam, com uma alienação intransponível. Trata-se de um processo de atração e afastamento, pois somos ouvintes de um testemunho e experienciamos o fluxo narrativo, podendo oferecer apenas o "ouvir" como contrapartida. Todas as histórias testemunham um curso de vida excepcional com muitas diferenças, mas também muitas interfaces. É interessante notar como o tom anedótico marca a efetiva aproximação, pois as experiências dos atores já foram, em algum momento, também vividas por nós. Esse tom traz à narrativa questões a respeito de relacionamentos familiares difíceis, o papel da religião na formação cultural e educacional, questões relativas à sexualidade e à vivência sexual, temas que carregam em si mesmo uma certa dose de universalidade.

> The European Trilogy negates external time and focuses on the internal. It works in accordance with the principle Chekhov suggested as an inscription on a ring as his artistic credo: "Nothing passes away". We know that memory refers to an existential, cultural truth rather than to a historical one. It defies time; in memory, the past remains present. Even the future – and this is without doubt the tragic dimension of the aesthetic – is nothing else but the past in a transformed guise. But of course, aside from this fundamental principle of dramaturgy, "Empire" contains very tangible stories. The two Syrian actors are both refugees – the Kurd Ramo Ali after being detained in the Palmyra torture prison which paradoxically was temporarily liberated by IS. And in fleeing, both were once again confronted with the truth of the European empire: its exclusivity, border controls, asylum system, its repressive tolerance and, ultimately, its historical blindness. On the one hand, following the stories of internal ("The Civil Wars") and inner-European wars ("The Dark Ages"), in "Empire" I wanted to explore Europe as a large strategic and cultural space, to research the continent from its peripheries in the Middle-East, Romania and Greece, as well as with regards to its own origin stories. On the other hand, in "Empire" we're continuing to pursue the fundamental questions of the trilogy: what is a war between citizens, a civil war? What – precisely – is power, and what is powerlessness? Why do we believe? And what is the impact of the European

> history of violence on our bodies, hearts and the images of our time?[118] (RAU; BLÄSKE, 2016, p. 229).

A fala de Milo Rau nos respalda quanto à dimensão histórica dos impérios europeus confrontadas no paradigma contemporâneo. Se atentarmos com mais atenção às histórias de vida da judia romena Maia Morgenstern e do grego Akillas Karazissis, é possível perceber que o testemunho se manifesta em um nível mais profundo, pois tomam a perspectiva de um discurso sobre um mundo perdido e a busca de um lar em um novo mundo. Os dois atores têm suas raízes familiares na Europa dos impérios Habsburgo e Russo, e em Ceausescu e no domínio colonial grego. A partir do relato dos artistas em cena, é possível perceber como o discurso se constrói a partir da experiência da perda: ambos denotam o fato de experimentar o empobrecimento da periferia do sul da Europa. Outro ponto está centrado nas experiências narrativas de Ramo Ali e Rami Khalaf: o refúgio. Com a escolha de um sírio e de um curdo sírio, Milo Rau leva a Europa a um mal-estar duplo. Não apenas no que diz respeito a imensa incapacidade do continente de lidar com o fluxo de refugiados, mas também uma amnésia em relação à sua própria responsabilidade nele. O rastro histórico é evidente: Não só a Síria, como todo o Oriente Médio, são regiões incompatíveis com a lógica do colonialismo europeu e, por isso, foram transformadas em um conjunto artificial de países. Portanto, a presença de Khalaf e Ali, em cena, depõe duas vezes contra a própria Europa. Os artistas narram a dificuldades para entrar na fortaleza europeia, além de partilhar o que foi necessário fazer para entrar na Europa. Por extensão, a mesma Europa, que impõe dificuldades, é também parcialmente responsável pela implosão da terra natal desses artistas, em virtude da questão colonial e da afirmação do regime de Bashar al-Assad.

O "entre rios" que intitula esta seção também faz correlação metafórica ao encontro de rios na cena de Milo Rau: o Rio Tigre, de extrema importância para o Oriente Médio, e o

---

[118] A Trilogia Europeia nega o tempo externo e se concentra no interno. Funciona de acordo com o princípio que Tchekhov sugeriu como uma inscrição feita em um anel como seu credo artístico: "Nada passa". Sabemos que a memória se refere a uma verdade existencial e cultural, e não a verdade uma histórica. Isso desafia o tempo; na memória, o passado permanece presente. Mesmo o futuro – e esta é sem dúvida a dimensão trágica da estética – nada mais é do que o passado em uma aparência transformada. Mas é claro, além deste princípio fundamental da dramaturgia, "Empire" contém histórias muito tangíveis. Os dois atores sírios são refugiados – o curdo Ramo Ali depois de ser detido na prisão de tortura de Palmyra, que paradoxalmente foi temporariamente libertada pelo Estado Islâmico. E, ao fugir, ambos foram novamente confrontados com a verdade do império europeu: sua exclusividade, controles de fronteira, sistema de asilo, sua tolerância repressiva e, em última instância, sua cegueira histórica. Por um lado, acompanhando as histórias de guerras internas ("The Civil Wars") e dentro da Europa ("The Dark Ages"), em "Empire", eu quis explorar a Europa como um grande espaço estratégico e cultural, para pesquisar o continente de suas periferias no Oriente Médio, Romênia e Grécia, bem como no que diz respeito às suas próprias histórias de origem. Por outro lado, em "Empire" continuamos a perseguir as questões fundamentais da trilogia: o que é uma guerra entre cidadãos, uma guerra civil? O que – precisamente – é poder e o que é impotência? Por que nós acreditamos? E qual é o impacto da história europeia da violência nos nossos corpos, corações e nas imagens do nosso tempo?

Danúbio, desempenhou importante papel histórico nas sociedades que atravessou e hoje percorre nove países do continente europeu. Por um lado, as histórias narradas são quase cronologicamente partilhadas, atravessando a vida dos quatro atores, desde a juventude, à maturidade profissional, até ao desaparecimento dos seus pais ou entes queridos mais próximos; por outro, os eventos refletem a ascensão e declínio das eras e seus marcos temporais, fato que delineia no próprio espetáculo uma circularidade expressa por uma geografia histórica, atravessando fatualidades que vão de regimes comunistas às fontes árabes, da Shoah ao terrorismo.

Empire (2016) traz duas imagens mitológicas muito caras à cultura Ocidental: a Virgem Maria e Medeia[119]. Tais imagens carregam em si mesmas tanto os fenômenos da maternidade quanto o da migração. A imagem da Virgem Maria sempre foi um símbolo que integrou o imaginário do personagem Ramo Ali. Ele nos conta que, durante sua infância, aos nove anos, sonhou pela primeira vez com a figura religiosa e, desde então, ele sempre teve a curiosidade de saber quem era aquela mulher. Sua curiosidade de criança chega a criar embaraços durante uma aula com o professor de Islã, pois na cultura religiosa em que fora criado, era proibido fazer menção a outras religiões. A figura cristã também está presente nos relatos da atriz judia Maia Morgenstern, que também interpreta a Virgem Maria no filme de Mel Gibson *A Paixão de Cristo*. A atriz traz memórias do período de gravação e sobre como o fato de ser judia ser tornou objeto de curiosidade da imprensa no período de lançamento do filme. A atriz entende a personagem como uma figura literária da própria cultura: "Ich glaube nicht, dass es einen Unterschied zwischen einer Figur von Tschechow und der Mutter Maria gibt. Für mich ist ihr Leiden einfach das Leiden einer Mutter, die sieht, wie ihr Kind gefoltert und getötet wird[120]" (*Empire*, 2016, p. 290-292). Contudo, o interesse da imprensa esteve mais relacionado à questão íntima e religiosa da atriz:

---

[119] Para fugir da perseguição do rei Herodes, Maria e José vão para o Egito, pois, caso eles permanecessem na Judeia, Jesus poderia ser morto. Situação o que não se distancia de muitas circunstâncias de refugiados na atualidade. Além disso, existe a devoção de Nossa Senhora também como mãe dos refugiados, o que pode ser conferido em https://www.migrante.org.br/pastoral-da-mobilidade-humana/o-culto-a-nossa-senhora-mae-dos-migrantes/ Acessado em 05/01/2021.

Já leitura de Medeia como feiticeira se dá por sua condição de estrangeira. Ela foge da Cólquida, onde era filha do rei Eetes, com Jasão, ajudando-o a construir sua imagem de "herói". Em todos os lugares por que passou, Medeia foi desprezada e associada à bruxaria. Ela chega com Jasão à Corinto na condição de estrangeira. Quando Jasão decide se casar com Glauce, filha do rei de Corinto, Medeia tem seu destino determinado pelo arranjo político da época: o exílio.

[120] Não acho que haja diferença entre um personagem de Tchekhov e a Virgem Maria. Para mim, o sofrimento dela é simplesmente o sofrimento de uma mãe que vê seu filho sendo torturado e morto.

> Als der Film herauskam, begann eine andere Folter für mich: die Pressekonferenzen, die große Kontroverse.
> „Warum haben sie diese Rolle akzeptiert?“
> „Verstehen Sie, was Sie da gemacht haben?“
> Es hieß, der Film sei antisemitisch, und in einer Synagoge in Bukarest hat mich ein alter Mann sogar angegriffen. Ich war mit meinen beiden Mädchen dort, Eva und Anna. Er spuckte mich an und sagte Dinge, die ich hier nicht wiederholen möchte. In einer Pressekonferenz fragte mich ein amerikanischer Journalist, ein Schwarzer: „Glauben Sie, dass Jesus Gottes Sohn ist?“
> Mir war klar, es wäre ein Fehler, wenn ich ja sage – denn ich bin ja Jüdin. Aber genauso wäre es ein Fehler, wenn ich nein sage, weil ich Mutter Maria in Gibsons Film spiele.
> Also antwortete ich ihm: „Sind wir nicht alle Kinder Gottes?[121]“ (*Empire*, 2016, p. 292).

Nota-se que existe a interpretação de tais figuras em relação à dor da perda, do sofrimento e, também, a associação delas com a possibilidade de novos recomeços. Questão importantes para a encenação. A referência dramática de Medeia é colada ao relato da atriz Maia Morgenstern, que já interpretou Medeia em outra produção teatral, e de Akillas Karazissis, que já interpretou Jasão em diferentes produções teatrais. O jogo dramático que se estabelece entre os atores denota que a arte de Milo Rau não se esgota no uso de uma outra linguagem e nas possíveis superestruturas interpretativas que essa mistura determina. *Empire* (2016) tem o ritmo dilatado e mutável: Morgenstern, após declarar em seus fragmentos narrativos o peso de deixar os filhos (às vezes por mais de dois meses), por conta de compromissos artísticos, encena com Karazissis a cena em que Jasão descobre que Medeia assassinou seus filhos. O desdobramento da cena teatral, superpondo a camada ficcional da dramaturgia clássico, não apenas estabelece a dinâmica do “teatro dentro do teatro”, mas também insere tal dispositivo como artefato que explicita o teor ficcional do evento cênico que antes estava apenas restrito aos aspectos performativos por trás da autobiografia.

Nesse momento, também é colocada uma reflexão sobre a própria natureza da arte do palco e o vínculo que ela tem com a condição humana. Hannah Arendt (1991, p. 200) destaca “[...] o teatro como a arte política por excelência”. A filósofa indica que a própria palavra “drama” denota que atuar é verdadeiramente uma imitação de atuar. Portanto, “somente no

---

[121] Quando o filme saiu, outra tortura começou para mim: as entrevistas coletivas e a grande controvérsia.

“Por que você aceitou esse papel?”

“Você entende o que estava fazendo lá?"”

Diziam que o filme era anti-semita e um velho chegou a me atacar em uma sinagoga em Bucareste. Eu estava lá com minhas duas filhas, Eva e Anna. Ele cuspiu em mim e disse coisas que não quero repetir aqui. Em uma entrevista coletiva, um jornalista americano, um homem negro, me perguntou: “Você acredita que Jesus é o Filho de Deus?”

Eu sabia que seria um erro se dissesse que sim – porque sou judia. Mas também seria um erro se eu dissesse não, porque eu interpretei Mãe Maria no filme de Gibson.

Respondi-lhe: “Não somos todos filhos de Deus?”

teatro a esfera política da vida humana é transposta para a arte. Pelo mesmo motivo, é a única arte cujo assunto é, exclusivamente, o homem em suas relações com outros homens" (ARENDT, 1991, p. 200). Medeia demarca o tom trágico da pesquisa cênica de Milo Rau, ao mesmo tempo que acentua o tom político que compõe a teia de relações que, na cena, está estabelecida pelo artista.

> MILO RAU: I studied ancient Greek for five years at secondary school and, ever since I translated Euripides' "The Trojan Women" into German for my final assignment, I have been preoccupied by the question of tragedy: what is this dark knowledge that doesn't give birth to anything new but instead unfurls the nightmare of past crimes? Why do the gods test humankind? I was brought to "Medea" – also around 20 years ago – by Pasolini's film adaptation: in some ways an almost ethnographic and also – of course especially with Callas playing Medea – operatic and borderline melodramatic, even risible film. A fantastic mixture! "Medea" revolves around – and this dramaturgy was emphasised by Pasolini, the great bard of the decline of old, even ancient Europe into mass consumption – the incompatibility of traditional communities and civilisation. What differentiates the circular, ritualistic knowledge of traditional communities from the historical, linear knowledge of modern civilisations? What is the difference between sentimentality and suffering, ritual and esotericism, bartering and consumption? At the same time, "Medea" poses the question of the origins of guilt and, with it, the history of violence and that's a question we have repeatedly asked ourselves during rehearsal: where precisely does the tragedy begin? With Jason's raid on Colchis, with Medea's murdering of her brother, with Jason's abandoning of Medea or with the jealous Medea killing her children, which Euripides added to the myth? As coincidence would have it, Akillas Karazissis has played Jason several times and, to a certain extent, identifies with his rationality. Maia Morgenstern, on the other hand, has portrayed Medea in a production that's become a classic. Added to this are the other topics: the terrible, insecure situation of the others, the immigrants. And the essential obliteration of the tragic in the enlightened idea of a blended family by Jason, who has no sense of Medea's fundamental pain and the blindness of her desire[122] (RAU; BLÄSKE, 2016, p. 231-3).

[122] MILO RAU: Estudei grego antigo por cinco anos na escola secundária e, desde que traduzi "As mulheres troianas", de Eurípides, para o alemão como minha tarefa final, tenho me preocupado com a questão da tragédia: o que é esse conhecimento sombrio que não dá à luz nada novo, mas, em vez disso, revela o pesadelo de crimes passados? Por que os deuses testam a humanidade? Fui trazido para "Medeia" – também há cerca de 20 anos – pela adaptação cinematográfica de Pasolini: de certa forma um filme quase etnográfico e, também, – é claro especialmente com Callas interpretando Medeia – operístico e melodramático, até mesmo um filme risível. Uma mistura fantástica! "Medeia" gira em torno – e esta dramaturgia foi enfatizada por Pasolini, o grande bardo do declínio da velha, mesmo da velha Europa ao consumo de massa – a incompatibilidade das comunidades tradicionais e da civilização. O que diferencia o conhecimento circular e ritualístico das comunidades tradicionais do conhecimento histórico e linear das civilizações modernas? Qual é a diferença entre sentimentalismo e sofrimento, ritual e esoterismo, troca e consumo? Ao mesmo tempo, "Medeia" coloca a questão das origens da culpa e, com ela, da história da violência e esta é uma questão que nos perguntamos repetidamente durante os ensaios: onde exatamente começa a tragédia? Com o ataque de Jasão à Cólquida, quando Medeia assassina o próprio irmão, com o abandono de Medeia por Jasão ou com a ciumenta Medeia matando seus filhos, o que Eurípides acrescentou ao mito? Por coincidência, Akillas Karazissis já interpretou Jason várias vezes e, em certa medida, se identifica com a racionalidade do personagem. Maia Morgenstern, por outro lado, retratou Medea em uma produção que se tornou um clássico. A isto se somam os outros temas: a situação terrível e insegura dos outros, os imigrantes. E a obliteração essencial do trágico na ideia iluminada de uma família mesclada de Jasão, que não tem noção da dor fundamental de Medeia e da cegueira de seu desejo.

Os relatos também possibilitam que, durante o processo de investigação cênica, a expressão do sofrimento se desenhe com maior concretude, além da referência dramatúrgica. O ator Rami Khalaf partilha a experiência do irmão desaparecido e, também, o processo de busca que empreende quando trabalha na Rádio Rosanna em Paris. O artista relata procurar em mais de 12.000 fotos de pessoas torturadas até a morte em busca de seu irmão.

> [Er zeigt auf seinem Handy die Bilder der Folteropfer, eins nach dem anderen]
> Diese Bilder zu betrachten ist hart. Denn das Gesicht von jemandem, der unter der Folter stirbt, verändert sich sehr. Eines Tages war ich sicher, dass ich das Foto meines Bruders gefunden hatte. Ich betrachtetet es lange. Es war das da.
> Ich schickte das Foto per WhatsApp an seine Frau Kawthar und sie antwortete mir sofort: „Nein, das ist er nicht. Ich bin mir sicher."
> Ich bin mir nicht so sicher. Sogar jetzt. Ich weiß nicht. Ist es mein Bruder oder ist er es nicht? Ich denke, ich muss einfach irgendwas von ihm wissen. Auch wenn er tot ist.
> Diese Geschichte muss ein Ende haben[123] (*Empire*, 2016, p. 326-8).

A história de perdas e incertezas é bastante presente nas narrativas apresentadas. Rami Khalaf também fala da perda da mãe um ano antes da estreia do espetáculo, em 2015. Assim como as imagens das vítimas de tortura que ele partilha no palco são apresentadas, ele também compartilha com a plateia um áudio de sua mãe. Aliás, o uso de tais corpos de evidência é presente em muitas narrativas apresentadas em cena. Elementos do arquivo pessoal dos artistas são trazidos para o palco em complemento aos fatos narrados / partilhados durante o evento cênico.

Ramo Ali passou vários meses nas prisões de Assad. Em cena, ele descreve os interrogatórios na prisão que, além de incluírem técnicas de tortura, também funcionavam como uma espécie de psicoterapia. Quando ele foi para Alemanha, ele começou a contar suas histórias de voo no palco, relatando ser predominantemente escalado como um refugiado de quem se espera que conte sua história. Ou seja, Ali expressa como o sofrimento interessa ao espetáculo, tendo em vista que há um lugar "exótico" que o estrangeiro, fetichizado, ainda ocupa na cena teatral europeia. Milo Rau analisa tal ponto em relação à "[…] the strange circumstance of existing in an absurd and tragic world without any divine assistance. But how

---

[123] [Ele mostra fotos das vítimas de tortura em seu celular, uma por uma]

Olhar para essas fotos é muito difícil. O rosto de quem morre torturado muda muito. Um dia tive a certeza de que tinha encontrado a foto do meu irmão. Eu olhei para ele por um longo tempo. Ele estava lá.

Enviei a foto para sua esposa Kawthar via WhatsApp e ela imediatamente respondeu: "Não, não é ele. Tenho certeza".

Eu não tenho tanta certeza. Mesmo agora. Eu não sei. É meu irmão ou não? Acho que só preciso saber algo sobre ele. Mesmo se ele estiver morto.

Esta história tem que acabar.

do you dodge the passivity of being an object of history, how can you cope with this entire atrocious reality from the Holocaust to the Syrian civil war without becoming one of the inanely grinning consumers of Pasolini's text?[124]" (RAU; BLÄSKE, 2016, p. 241).

Empire (2016) segue tal caminho: o enfrentamento de uma existência (ou circunstância) absurda desenhada pelo sistema neoliberal que agencia muitas vidas dentro da lógica da biopolítica. Nos relatos em cena, algumas narrativas trazem também o tom do "retorno ao lar", temática cara à experiência daqueles que vivem a sensação de refúgio. Ramo Ali, por exemplo, visitou o túmulo de seu pai durante a viagem de pesquisa realizada pela equipe de Rau para a realização do espetáculo. A sensação de "regresso ao lar" também existe, a vários níveis, na narrativa de Akillas Karazissis. Tal questão, "o retorno", fecha toda a narrativa do espetáculo, pois está em grande parte concentrada nas partes 5 ("Heimkehr") e no "Epilog". Nessas passagens a ideia de "lar" sofre significativas reviravoltas, pois o lar deixado existe apenas como uma lembrança afetiva e já não é mais aquele de outrora.

> AKILLAS KARAZISSIS: Griechenland hat sich sehr verändert in den letzten 50 Jahren. Wenn ich heute durch Thessaloniki oder Athen gehe, dann ist da nichts mehr, wie es war. Alles ist niedergerissen worden, alles wurde neu gebaut. Das Thessaloniki, diese düstere Stadt der Junta gibt es nicht mehr. Das Einzige, was genau gleich aussieht wie vor 50 Jahren, ist das Haus meines Vaters am Meer.
> In seinen letzten Jahren hat mein Vater fast nur noch dort gewohnt, manchmal mehrere Monate am Stück. Er trank viel, er rauchte viel, und einen Fuchs hat er fast adoptiert. Einmal, da saß er mit einem Glas Whiskey im Haus, draußen regnete es, und mein Vater hört an der Tür: Tock, Tock, Tock. Er ging hin, und da stand der Fuchs an der Tür. Sie haben sich nur angeschaut, mein Vater und der Fuchs, und irgendwann sagte mein Vater: „Nein, kein Fuchs im Haus."
> Er ist Ende 1998 gestorben, an Lungenkrebs. Als er am Tag nach seinem Tod im Sarg lag – seine Malerfreunde standen[125] (*Empire*, 2016, p. 348).

As lembranças do pai são compartilhadas em cena em tom de compaixão. O ator diz experienciar o amor pelo pai enquanto este está no seu leito de morte, pois, na redescoberta da própria história, se descobre também o amor. Ponto que também se estende quando o artista

---

[124] "[...] estranha circunstância de existir em um mundo absurdo e trágico sem qualquer ajuda divina. Mas como você se esquiva da passividade de ser um objeto da história, como você pode lidar com toda essa realidade atroz, do Holocausto à guerra civil na Síria, sem se tornar um dos consumidores de sorriso estúpido do texto de Pasolini?"

[125] AKILLAS KARAZISSIS: A Grécia mudou muito nos últimos 50 anos. Se eu passar por Thessaloniki ou Atenas hoje, nada é o que era antes. Tudo foi demolido, tudo foi reconstruído. Thessaloniki, esta sombria cidade da junta já não existe. A única coisa que parece exatamente igual a 50 anos atrás é a casa do meu pai à beira-mar.

Em seus últimos anos, meu pai viveu quase exclusivamente lá, às vezes por vários meses. Ele bebia muito, fumava muito e quase adotou uma raposa. Uma vez, ele estava sentado em casa com um copo de uísque, estava chovendo lá fora, e meu pai ouviu na porta: Tock, Tock, Tock. Ele foi lá e lá estava a raposa na porta. Eles apenas se entreolharam, meu pai e a raposa, e a certa altura meu pai disse: "Não, nenhuma raposa em casa".

Ele morreu no final de 1998 de câncer de pulmão. Quando ele se deitou no caixão um dia após sua morte – seus amigos pintores estavam de pé.

rememora sua atuação em uma montagem de *Ajax*, produção que não trazia, a bem dizer, "bons atores" para a cena, mas o ator promove o esforço de experimentar a dedicação performática dos camponeses gregos, escalados para a cena, quase como um exercício de revelação. É nesse ponto que eu destaco o exercício de utilizar o teatro como um "disparador" de sensações, o que situa a pesquisa cênica de Milo Rau fora de qualquer fazer científico entendido nas lógicas do "positivismo". A seleção de Rau é clara, pois há o entendimento bastante definido de que todo depoimento confere um testemunho de si mesmo, apenas de si, do seu momento, da sua história e do seu fim e nada além. Rau explica que enxerga a conexão entre brutalidade e salvação, além de observar com maior precisão, questões como a "imaginação", a "fé", e a "experiência trágica" em *Empire* (2016):

> MILO RAU: Once a society has become atheist there is no way back to faith – or only in autistic, inorganic ways like Salafism. "Empire" once again describes this transition from "faithful" societies to consumer societies in depth. Akillas Karazissis grows up in the conservative Greece of the military Junta and experiences the 1970s in Germany as a manic-depressive phase of liberation – only to then have his Greek identity catch up with him and to make his peace with it. The Romanian Maia Morgenstern distances herself from her Jewish background and is only confronted again with her religion whilst filming in Auschwitz and then on the occasion of the reactions to "The Passion of the Christ". The most extreme transition, of course, is experienced by Ramo Ali who is thrown from traditional western Kurdistan into the southern German theatre scene where people temporarily convert to Islam for a laugh. But alongside this sociological perspective in "Empire" there is also an existential one: faith in the sense of the New Testament, that is, as the source of pity. And here, the gaze of the Mother Mary on her suffering son is decisive: when his mother looks at him, Jesus is released from his divinity into a mortal existence. He returns to being the child that suffers. Rami Khalaf tells an anecdote about a controversial Saudi TV series which featured the first four caliphates: the Prophet Mohammed is only ever shown as a blaze of light. It is forbidden to look at him, even more so to portray him, l*et al*one touch him. He remains invisible, untouchable. Mother Mary gazing upon the mutilated body of her son who, in dying upon the cross, has been subjected to the classical world's most humiliating form of death: for me, this signifies the triumph of mortal love over all the transcendental, solitary adventures of the ego with which the European Trilogy – and the history of faith overall – is so full. Which brings us to the central question of the Trilogy: who is the performer on the stage, from which perspective are they speaking when they talk about "themselves"? Akillas Karazissis, for example, has a very clear understanding of the role of the actor and the impossibility of being "someone else". The question of identity is posed in an existential way for both Syrians: Rami Khalaf has to pretend to be a Romanian and Ramo Ali a Palestinian in order to circumvent the doorkeepers and Cerberuses of the European empire[126] (RAU; BLÄSKE, 2016, p. 237-239).

[126] MILO RAU: Uma vez que uma sociedade se torna ateísta, não há como voltar à fé – ou apenas de formas autistas e inorgânicas como o salafismo. "Empire" mais uma vez descreve em profundidade esta transição de sociedades "fiéis" para sociedades de consumo. Akillas Karazissis cresceu na conservadora Grécia da Junta militar e vivenciou os anos 1970 na Alemanha como uma fase maníaco-depressiva de libertação – apenas para então ter sua identidade grega alcançada e fazer as pazes com ela. A romena Maia Morgenstern se distancia de sua formação judaica e só é confrontada novamente com sua religião durante as filmagens em Auschwitz e depois por ocasião das reações a "A Paixão de Cristo". A transição mais extrema, é claro, é vivida por Ramo Ali, que é jogado do tradicional Curdistão ocidental para o cenário teatral do sul da Alemanha, onde as pessoas se

A poética de Milo Rau indica assim um estreitamento bastante pertinente do trágico com questões relativas ao que é da ordem cotidiana. A primeira interrogação que *Empire* (2016) nos coloca é sobre a possibilidade de a história poder de fato ser contada por vozes individuais. Por essa razão, a noção de "teia das relações humanas", desenvolvida por Hannah Arendt (1991) é importante para entendermos a chave da cena investigativa de Milo Rau e as hipóteses que ele apresenta com a cena. *Die Europa Trilogie*, da qual *Empire* (2016) faz parte, opera com o procedimento de uma colagem de biografias individuais como uma própria "história individual". Assim, a operação promovida por Milo Rau em cena é como uma maneira de articular o individual e o coletivo além mesmo da complexa reflexão conceitual que cerca a noção de "história". Birgfeld (2019) observa com exatidão que a mesma estratégia se aplica, inclusive, às explicações detalhadas do conjunto de projetos que não pertencem apenas ao conjunto das peças representacionais, mas também às formas de um teatro de intervenção.

O empenho de Milo Rau é percebido tanto no conjunto de peças narrativas quanto as reencenações. O cruzamento "individual" e "coletivo" adquire novos contornos e coloca a instituição teatral como um espaço para a realização do real que é negado pela própria realidade. Através desse posicionamento artístico, surgem as assembleias, os tribunais, as reconstituições, todos desdobramentos do fazer artístico-investigativo do teatro de Rau. Dessa forma, é a partir do fenômeno artístico que Milo Rau e os participantes estabelecem um não vinculativo, pois em cena os participantes jogam com os aspectos ausentes "de uma historiografia" oficial. Ou seja, os jogadores em cena tratam o fato investigado com a seriedade de um acontecimento real e o poder do teatro é de tornar presente o ausente, ou seja: tornar "real" o que não é (ainda) real. Esse jogo investigativo ficará mais claro após a

---

convertem temporariamente ao Islã para rir. Mas ao lado desta perspectiva sociológica em "Empire" existe também uma perspectiva existencial: a fé no sentido do Novo Testamento, isto é, como fonte de piedade. E aqui, o olhar da Mãe Maria sobre seu filho sofredor é decisivo: quando sua mãe olha para ele, Jesus é libertado de sua divindade para uma existência mortal. Ele volta a ser a criança que sofre. Rami Khalaf conta uma anedota sobre uma polêmica série de TV saudita que apresentou os primeiros quatro califados: o Profeta Maomé só é mostrado como um raio de luz. É proibido olhar para ele, ainda mais para retratá-lo, muito menos tocá-lo. Ele permanece invisível, intocável. Mãe Maria contemplando o corpo mutilado de seu filho que, ao morrer na cruz, foi submetido à forma de morte mais humilhante do mundo clássico: para mim, isso significa o triunfo do amor mortal sobre todas as aventuras transcendentais e solitárias do ego com o qual a Trilogia Europeia – e a história da fé em geral – está tão cheia. O que nos leva à questão central da trilogia: quem é o performer no palco, de que perspectiva eles falam quando falam de "si próprios"? Akillas Karazissis, por exemplo, tem uma compreensão muito clara do papel do ator e da impossibilidade de ser "outra pessoa". A questão da identidade é colocada de forma existencial para ambos os sírios: Rami Khalaf tem que fingir ser um romeno e Ramo Ali um palestino a fim de contornar os porteiros e os Cerberos do império europeu.

abordagem de *Hate Radio* (2011) e *Das Kongo Tribunal* (2015) no terceiro capítulo deste trabalho.

Concernente a esse uso do espaço teatral, Birgfeld (2019) indica que as formas monológicas, predominantes em *Empire* (2016), por exemplo, objetivam um efeito imediato no público. Segundo o pesquisador, a sequência de depoimentos apresentada, somada aos conhecimentos de que contextos sociopolíticos reais estão sendo negociados (assassinatos reais, estupros reais, xenofobia, expulsões, entre outros), coloca o ouvinte em situação de confronto com questões de culpa, mesmo que não esteja pessoalmente envolvido nos eventos e, portanto, que se sinta compelido a reagir emocionalmente.

Empire (2016) objetiva torna visível a imagem do estrangeiro dentre do solo europeu, criando vínculos de proximidade com o público, uma vez que muitas histórias compartilhadas são comuns a todos nós. Os depoimentos em cena revelam uma imagem multilíngue acerca de desejos e ansiedades, de sucessos artísticos ou de impulsos eróticos, o que obviamente não representa, dentro da realidade protegida do palco, qualquer barreira. É preciso reafirmar: embora cada um atue em seu próprio idioma, os atores se percebem e se entendem na cena, havendo momentos de riso e de emoções, inclusive as mínimas reações involuntárias expressas nos rostos que são projetados em cena.

Além de promover certa proximidade entre público e cena, as projeções trazem outros registros imagéticos que conferem determinada materialidade visual ao que é trazido discursivamente em cena. Na tela, por exemplo, uma curta sequência do filme de Theo Angelopoulos, *Ulysses Gaze*, é apresentada, além de um vídeo amador feito por Ramo Ali, quando ele vai ao cemitério dar as boas-vindas ao seu pai, em que também são projetadas as fotos cruas dos rostos inchados pela tortura do regime de Assad compartilhadas por Rami Khalaf. Assim, o efeito de recepção, tal como pontuei em Birgfeld (2019) acima, é alcançado de modo eficaz e eficiente, uma vez que o enxerto do meio audiovisual duplica a ação e amplifica a recepção emocional do espectador, conferindo realidade documental à verdade já cristalina das vidas vividas e cenicamente expostas.

Em relação à música tocada no espetáculo, Milo Rau considera sua escolha cênica em articulação com todo o tom assumido em *Die Europa Trilogie*. Em *Empire* (2016), por exemplo, ele trabalha em cena com a música de Eleni Karaindrou, que já compôs peças sonoras para trilhas dos filmes de Theo Angelopoulos. A musicista grega é conhecida pelo

fato de suas composições reunirem elementos tradicionais e clássicos, como é o caso da trilha sonora de *Ulysses Gaze*[127] (1995), de Theo Angelopoulos.

> MILO RAU: Music plays an important role in the Europe Trilogy. Like the backstages that link the privacy of the stories and anecdotes with the "big story" in all three parts, music is an element in this format that goes beyond the individual characters – into the history of music, but also into deeper traditions, actually almost to the histories of nations and ideologies. In The Dark Ages we worked with the Slovenian band Laibach, who sang of the decline of the great modern ideologies and the rise of the EU with all its inherent contradictions. For Empire the decision to work with Eleni was soon clear. Hardly anyone has tried in the past decades to combine elements of ancient and folk music like her with modern, epic and ultimately, indeed, filmic composition principles. Essentially, Eleni really has created a form of "imperial" music: music that is ethnographic in the positive sense, which preserves the instruments and sounds of the different peoples in their specific forms, at the same time trying to tell an epic European story about collective experiences of exile and loss. That becomes almost allegorically visible in the scene from Angelopoulos' Ulysees' Gaze, where a dismantled Lenin statue is transported along the Danube in Romania in an almost endless take, underscored by Eleni's music – a film in which the Romanian actress Maia Morgenstern played the leading role, a woman who experienced the fall of communism at first hand[128] (RAU; BLÄSKE, 2016, p. 233).

Elementos como a música, que é estrategicamente pensada dentro de um todo estético que cerca a Trilogia, são fundamentais para reforçar o tom ficcional de uma dada realidade cênica. Neste sentido, convém ressaltar que *Empire* (2016) é um recorte muito específico sobre um aspecto importante da história europeia, sem refleti-la em sua totalidade (essa nem é a intenção, por assim dizer). Os quatro atores não estabelecem julgamentos morais e, tampouco, esclarecem as circunstâncias dadas no evento cênico. As histórias deles não coincidem apenas com suas vidas, mas apenas uma versão dessas que é artisticamente interpretada. Com razão aparente, a seleção de narrativas é proposital, pois as versões para a

[127] Estudar um pouco mais sobre a compositora para esta pesquisa me levou a descobrir este álbum, que acompanhou os momentos solitários de escrita desta tese. Trilha sonora completa disponível no *Spotify*: https://open.spotify.com/album/1VmyT074zIV2xRqbtdjg3P?si=v7fr05H9TwCmq9DAekRlyA Acessado em 18/12/2018.

[128] MILO RAU: A música desempenha um papel importante na Trilogia da Europa. Como os bastidores que ligam a privacidade das histórias e anedotas com a "grande história" em todas as três partes [da Trilogia], a música é um elemento neste formato que vai além dos personagens individuais – na história da música, mas também em tradições mais profundas, na verdade quase às histórias de nações e ideologias. Em The Dark Ages, trabalhamos com a banda eslovena Laibach, que cantou sobre o declínio das grandes ideologias modernas e a ascensão da União Europeia com todas as suas contradições inerentes. Para a Empire, a decisão de trabalhar com Eleni logo ficou clara. Quase ninguém tentou nas últimas décadas combinar elementos da música folclórica e antiga como ela com princípios de composição modernos, épicos e, ultimamente, até mesmo fílmicos. Essencialmente, Eleni realmente criou uma forma de música "imperial": música que é etnográfica no sentido positivo, que preserva os instrumentos e sons dos diferentes povos nas suas formas específicas, ao mesmo tempo em que tenta contar uma história europeia épica sobre experiências coletivas de exílio e perda. Isso se torna quase alegoricamente visível na cena de Ulysees' Gaze, de Angelopoulos, onde uma estátua desmontada de Lenin é transportada ao longo do Danúbio na Romênia em uma tomada quase infinita, ressaltada pela música de Eleni – um filme no qual a atriz romena Maia Morgenstern interpretou o papel de protagonista, uma mulher que experimentou a queda do comunismo em primeira mão.

cena alternam anedotas leves e pesadas, de empatia e de sofrimento, e novamente: de proximidades e de distanciamentos. Não há psicodramas, a alternância no nível dramatúrgico objetiva romper com as monotonias que poderiam ser inerentes à escolha cênica de Milo Rau, principalmente, no que diz respeito à hipótese (indivíduo / história) que desencadeia o processo estético-investigativo. Nesse sentido, a peça levanta questões a respeito do conceito de "realidade", do papel do teatro e em relação aos significados inerentes ao ato de recontar um passado doloroso.

No posfácio da dramaturgia impressa de *Die Europa Trilogie*, editada em 2016, Rolf Bossart, um dos integrantes da equipe de Milo Rau, responsável pelo trabalho editorial bibliográfico do artista, afirma que se objetiva dar forma a uma proposta de busca pela "unidade dramática da humanidade", uma vez que o mundo da narrativa histórica e científica é um campo aberto, constituindo-se de uma multiplicidade de povos e civilizações movidos pelo medo e ganância, por interesses e instintos, o que gera, por consequência, uma luta pelo poder entre homem e homem, governante e súdito, tribo e clã, e entre nações. "A world of this kind perpetually threatens to break up into individual and national centres of power, which rise and fall without any apparent reason, without any sense of the 'dramatic unity of humanity'"[129] (RAU; BOSSART, 2016, p. 355).

Desse modo, pode-se destacar que a pesquisa cênica se debruça na investigação de uma história europeia verdadeiramente alternativa, em direção à periferia em vez do centro da Europa Ocidental. Porém, uma das críticas possíveis ao processo artístico é sobre a ideia de "Europa" que cerca a estética de Milo Rau em *Empire* (2016): nessa última obra da trilogia, especificamente, o artista cria um estado idiossincrático da Europa por meio de uma polifonia de histórias de vida pessoal, trazendo ao centro do debate cênico o continente tanto como uma ideia quanto uma realidade, enraizada em um passado compartilhado por todos os artistas. Tal escolha estética reafirma em termos políticos a incerteza de um "futuro", acentuando-se uma perspectiva pessimista. O fator geopolítico contorna o argumento cênico: a Europa está assentada em um passado comum (contexto de guerras e consequentes traumas); contudo, a experiência compartilhada do passado dos primeiros Estados membros da União Europeia encontra-se fragilizada em virtude do próprio alargamento do bloco. Esse ponto é o que o próprio "império" ambiciona personificar através das vozes do sul da Europa que viveram um passado diferente dos países "fundadores" da Europa Ocidental. No universo cênico, coloca-se então que o fluxo da vida pode ser compreendido e apreendido em suas qualidades

[129] Um mundo desse tipo ameaça perpetuamente se dividir em centros de poder individuais e nacionais, que se erguem e caem sem qualquer razão aparente, sem qualquer sentido da "unidade dramática da humanidade".

específicas: as de uma tragédia que sempre começou apenas no final do próprio espetáculo. Assim como a fala de Akillas Karazissis que declara Agamemnon no epílogo de *Empire*: "Ich trete jetzt durchs Tor / Ein in mein Haus und an den Herd, / Um dort zuerst die Götter zu begrüßen, / Die mich weit fort / Und wieder heim geleitet haben. / Und dann? / Dann beginnt die Tragödie[130]" (*Empire*, 2016, p. 350). Ou seja: o fim do espetáculo marca simbolicamente o início da própria tragédia.

> What is also tragic, in the broadest sense, is the circumstance that the individual stories do not paint a picture of an innocent diversity, but that each for itself instead takes on the assertion of a conflicted, impossible unity (Europe or humanity?) as a task for the future, but above all as a bearing, and enduring, of the guilt of the ancestors. The heroic moment of the drama lies in this free act of humility, which is the necessary basis for any constructive notion of unity. Thus the actors of the Europe trilogy offer an impressive counter-image to the nihilistic-narcissistic terrorists of our times. For it is this guilty and painful past – one's own and that of society – which the suicide-murderer must destroy. In his narcissistic mania, he is unable to bear or endure anything, shudder at anything, or grieve. And so what manifests itself in this contradiction is ultimately nothing less than the tragic fundamental question of humanity, which the modern age, for all its effort to prevent and suppress suffering, has never been able to fully solve: under what conditions can the suffering we experience make our soul wise or fill it with hate?[131] (RAU; BOSSART, 2016, p. 359).

Assim, seria incorreto afirmar que *Die Europa Trilogie* busca uma identidade própria, pois não há nenhuma pista artística que nos permita interpretar tal posicionamento. O que deve ser básico ao entendimento do projeto artístico que cerca as peças *The Civil War* (2014), *The Dark Ages* (2015) e *Empire* (2016), é o próprio fato de uma identidade própria da Europa nunca ter, de fato, existido. Tomar a ideia de "Europa" como um projeto econômico calculado é algo que atravessa toda a produção. E, apesar da União Europeia, nenhum movimento político fora verdadeiramente empreendido em favor do trabalho de unificação ou de uma identidade comum que seja compartilhada entre os membros. A hipótese da "unidade dramática da humanidade" surge como uma busca no momento de descontrole do

[130] Eu agora passo pelo portão / em minha casa e no fogão, / para saudar os deuses lá primeiro, / que me conduziram para longe / e para casa novamente. / E depois? / Então começa a tragédia.

[131] O que também é trágico, no sentido mais amplo, é a circunstância de que as histórias individuais não pintam um quadro de uma diversidade inocente, mas que cada um por si assume, em vez disso, a afirmação de uma unidade conflituosa e impossível (Europa ou humanidade?) Como uma tarefa para o futuro, mas acima de tudo como uma sustentação e perpetuação da culpa dos ancestrais. O momento heroico do drama reside neste ato livre de humildade, que é a base necessária para qualquer noção construtiva de unidade. Assim, os atores da trilogia Europa oferecem uma contra imagem impressionante aos terroristas narcisistas-niilistas de nossos tempos. Pois é esse passado culpado e doloroso – o seu próprio e o da sociedade – que o assassino suicida deve destruir. Em sua mania narcisista, ele é incapaz de suportar qualquer coisa, estremece com qualquer coisa ou lamenta. E assim o que se manifesta nesta contradição é, em última instância, nada menos do que a trágica questão fundamental da humanidade, que a idade moderna, com todo o seu esforço para prevenir e suprimir o sofrimento, nunca foi capaz de resolver: sob que condições pode o sofrimento que experienciamos tornar nossa alma sábia ou enchê-la de ódio?

emaranhado econômico que atinge a situação atual do mencionado bloco. E daqui eu destaco dois pontos importantes: a presença de um grego e de uma romena em *Empire* (2016) representa o status problemático dos estados membros periféricos do bloco, como Romênia e Grécia, postos como "irmãos fracos" na atual conjuntura econômica que assombra a União Europeia. Tendo em vista o primeiro ponto, o segundo se concentra na questão do "refúgio", pois as pessoas nessa situação migram para países específicos da Europa e não para a "Europa", enquanto um ideal concretizado.

Portanto, *Empire* (2016) põe também em evidência as fragilidades de um império em ruínas, pois a Europa é apenas uma ideia ou um embrião de realidade. Os refugiados e migrantes na verdade mostram que ela nada mais é do que um conjunto de países conectados por uma aventura econômica fora de controle. Sendo assim, a pesquisa cênica evidencia que talvez a identidade europeia possa ser apenas pensada a partir de um passado e preocupações compartilhados, como manifestado no relato dos quatro migrantes que revisitam suas vidas dentro daquele império. Milo Rau procura os restos e os ecos de uma Europa diluída e perdida.

O jogo de aproximações estabelecido pelo artista, nesse sentido, visa a destacar semelhanças que o Outro tem conosco. O fechamento da trilogia indica, pois, a Europa como um projeto a ainda ser realizado, apesar de inúmeros problemas internos e globais; além disso, a posição sociopolítica de Milo Rau reforça a cautela do projeto e sua resignação quanto à ideia de uma posição "soberana" para o continente no cenário global. Tal postura esvazia possíveis ambiguidades que podem surgir no processo de recepção da obra, pois há o equilíbrio entre a conexão emocional que se desenha no jogo cênico e sua promessa política no contexto das relações globais.

O jogo entre individual e coletivo, dominado nas produções de Rau, está sempre submetido às intenções cênicas do artista. Tal dinâmica é fundamental à construção de sua poética, como estreitaremos a partir do Capítulo 3 desta pesquisa. Por enquanto, eu gostaria de apresentar também, nesta seção, outra obra de Milo Rau que mostra um outro uso da questão do fator biográfico em cena, evidenciando a ficção como um instrumento necessário ao entendimento do real em seus diversos contornos. Em contraste com projetos maiores já dirigidos pelo próprio artista (*Die Europa Trilogie*, *Das Kongo Tribunal*, *Orestes in Mosul*), *Familie* (2020) é uma produção notavelmente menor, mas estratégica, porque se volta ao ambiente familiar para explorar temas existenciais mais profundos. Basicamente, a peça toma como ponto de partida o caso de suicídio coletivo da família Demeester, ocorrido em Calais, no norte da França, em 2007.

Para tal produção, Milo Rau estabelece uma pesquisa sociológica que se vale de recursos da Autoetnografia, estabelecendo colagens de fatos e situações. No site do NTGent, a peça é apresentada como "[…] an experiment, an ethnological study of today's private life, an exhibition of the everyday. And in the normality, the big question arises: why are we here? On stage: a real Family[132]". Por isso, a produção de Milo Rau utiliza a vida privada de um casal de atores e suas duas filhas: "Actors An Miller and Filip Peeters will not only act together as a couple, but for the first time in their career they will be on stage with their two teenage daughters Leonce and Louisa – and their dogs[133]". Dessa maneira, o artista utiliza as vidas e experiências dos Peeters-Millers em paralelo com a dos Demeesters. E, às vezes, há sobreposições das unidades familiares. Explora-se, portanto, o significado do microcosmo familiar em um mundo à beira da (auto)destruição. A investigação cênica de Milo Rau é operada no íntimo de um núcleo familiar. Colocando o público como testemunha do cotidiano daquelas camadas ficcionais: o mistério que envolve a história dos Demeester e os testemunhos-ações dos Peeters-Millers.

A estrutura cênica ocorre em uma simulação que propõe um duplo de vidro da casa dos Demeesters em Calais, no centro do palco, completo com cozinha, quarto, banheiro, sala de jantar e sala de estar – a riqueza de detalhes é minimamente cuidada, incluindo-se as latas de lixo e os móveis de jardim localizados no exterior da casa. A precisão realista do cenário permite que o pai continue a cozinhar, que a mãe ligue para os pais, entre outras ações típicas de um cotidiano familiar, como se nós, o público, não estivéssemos lá na maioria das vezes. O ambiente familiar é, assim, fechado, pois a intimidade privada revela o "quem é quem" naquela dinâmica. O público está sempre fora do que acontece dentro da casa, pois a família é um universo particular e se estrutura paralelamente ao quadro social. O único meio de os espectadores acessarem aos acontecimentos no interior da casa é a partir de um filme projetado ao vivo na tela acima do palco. Ou seja, assistimos a tudo de fora da casa, sendo permitido o contato com apenas aquilo que a câmera nos mostra. Metaforicamente, operamos como a vizinhança que bisbilhota aquele cotidiano diferente ao nosso; estamos sempre à distância.

A proposta de Rau é audaciosa, pois foge completamente ao que é esperado de uma cena sobre um "drama familiar". Não há drama ou conflito que centre o núcleo de ações no

---

[132] [...] um experimento, um estudo etnológico da vida privada de hoje, uma exibição do cotidiano. E na normalidade, surge a grande questão: por que estamos aqui? No palco: uma verdadeira família. Disponível em https://www.ntgent.be/en/productions/familie-ntgent Acessado em 13/07/2020.

[133] Os atores An Miller e Filip Peeters não apenas atuarão juntos como um casal, mas pela primeira vez em suas carreiras eles estarão no palco com suas duas filhas adolescentes Leonce e Louisa – e seus cachorros. *Idem*.

jogo: o público é tomado pela ingenuidade dos quatro atores, a aparente espontaneidade da vida que vivem no palco e a aflição, pois o destino daquela família já é conhecido pelo público (o caso dos Demeesters). A peça é um estudo sobre o próprio processo de "reconstituir" um evento e o que torna *Familie* (2020) importante no conjunto de obras analisada nesta pesquisa é o fato de a peça tratar um fato sobre o qual não há nenhuma explicação. Nada se sabe ao certo sobre o que aconteceu. A narrativa coloca o comum em cena e, neste caso, o mundano se torna fascinante. As sequências de abertura e encerramento entre as partes que compõem o quadro da obra, a peça habilmente trabalhada desenrola listas de prazeres íntimos dos atores, seja ao assistir a filmes em dias de chuva, ao mostrar as preferências literárias, repetir práticas do cotidiano doméstico, como cozinhar, ou até mesmo, fazer o que não percebemos no momento do ato, como rabiscar durante uma ligação telefônica. A família em cena é cuidadosa, ordinária e insignificante; contudo, eles expressam o que somos na cena da vida: seres que encontram, dia após dia, maneiras de desafiar o desespero existencial, bem como lidar com ele.

O cenário e a encenação reforçam nossa posição naquele jogo: não fazemos parte da família e, por isso, apenas acompanhamos as lutas que compartilham, as discussões que levantam, as piadas internas, as histórias, as memórias e as histórias frequentemente repetidas. Trata-se de um envolvimento que instiga a nossa curiosidade, pois nessa cena do teatro de pesquisa de Milo Rau cabe a nós o trabalho de associar as questões. Aqui, o estranhamento é nosso; à cena, cabem as duas articulações de que nos fala Heloisa Marina (2020): "representar" e "ser". Assim, como *voyeur*, o público acompanha o desenrolar de um drama familiar em que os membros, por sua vez, também assistem à família de outra pessoa como uma intrusa em seu espaço privado. A dinâmica dos Peeters-Millers é dotada de estranha normalidade e um esforço para amenizar o fingir de estar em cena. E tal como Iser (2013) avalia no jogo entre o fictício e o imaginário, o ato de fingir realiza uma transgressão de limites no espaço da relação triádica entre o real, o fictício e o imaginário. Nota-se, portanto, uma dupla dinâmica operada no jogo cênico: a articulação real e ficcional na narrativa cênica e o processo de recepção do público que observa e que realiza o imaginário associativo, uma vez que o fato de nós estarmos assistindo, enquanto público, a encenações de relacionamentos familiares reais em paralelo à história trágica de um caso factual aumenta nossa angústia.

> Os componentes da tríade se diferenciam na mesma medida em que possuem funções distintas, cabendo porém ao ato de fingir, enquanto modo operatório decisivo destas relações recíprocas, um significado crescente; isso porque ele se determina como a transgressão de limites daquilo que organiza e daquilo de que provoca a configuração. O ato de fingir, como a irrealização do real e a realização do

> imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que certo ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo formulado e (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado (ISER, 2013, p. 34).

Portanto, os atos de fingir possibilitam a abertura de determinadas configurações, diferentes entre si, frente à proposição fictícia que é apresentada. Iser (2013) destaca o tom de diferenciação entre tais configurações, uma vez que: a seleção implica a intencionalidade do ato ficcional; a configuração, o relacionamento; e o autodesnudamento, o pôr-entre-parênteses. A investigação cênica em *Familie* (2020) pode, portanto, ser desdobrada: há determinações quanto à facticidade dos campos de referência na obra – articulação com o dado (o caso factual sobre o mistério que cerca os Demeesters) e o não dado (a representação da dinâmica familiar dos Peeters-Millers). O fictício, enquanto um "objeto transicional" posto em jogo, ressalta Iser (2013, p. 51), seria um fato porque "[...] por intermédio dele se realizam contínuos processos de troca, ainda que em si mesmo seja ele um nada, pois existe apenas por estes processos de comutação".

Ademais, qualquer tentativa de entendimento, leitura, interpretação, reconstituição do caso de suicídio coletivo que envolve os Demeesters, não será possível, senão pelo viés fictício. O mistério se dá por não motivos e explicações aparentes para o ocorrido. Rau, portanto, recorte para a investigação cênica o que poderia ter sido aquela rotina familiar, uma vez que não houve absolutamente nada de espetacular no pequeno evento ocorrido em Calais: foi estranho e silencioso. A tragédia, em 2007, atraiu relativamente pouca atenção da mídia local, sendo os corpos encontrados somente dois dias após o incidente. Junto deles, localizou-se apenas uma pequena nota misteriosa e enigmática, sem nenhuma assinatura. Mais uma vez, entre os escritos, não havia nenhuma motivação aparente, apenas a observação: "On a trop déconné. Pardon.[134]"

A produção de Milo Rau não está interessada em descobrir o significado por trás dos suicídios: a pesquisa cênica não se reduz ao dilema shakespeariano do "ser ou não ser". O artista aceita que as ações dos Demeesters sejam desconhecidas. E, mesmo que houvesse mais informações sobre o caso, ainda assim julgaríamos inexplicável o caso. Por isso, eu avalio que, em *Famile* (2020), o artista propõe um ensaio artístico-científico sobre as potencialidades do ficcional (que, como discutimos ao longo deste capítulo, é peça-chave para o entendimento do "realismo global").

[134] Nós erramos demais. Desculpa.

Diferentemente das duas peças que compõem esta trilogia, *Five easy pieces* (2016) e *La reprise* (2018), Milo Rau tem apenas como documentação o fato (o caso de suicídio coletivo) e o muito pouco que foi dito sobre ele. Por isso, a cena do artista nos oferece, como destaca a crítica de Mark Fischer[135] para o jornal *The Guardian*: "[…] a kind of dark, secular mass, at once a celebration of all life has to offer in its smallest, most trivial moments, and a painful recognition that sometimes it can be too much"[136].

Familie (2020) trata a profundidade do assunto proposto de modo muito conciso, independente e, também, bonito. Em cena, obviamente, tem-se o núcleo familiar de classe média da Europa Ocidental que, de modo diferente do que é feito nos veículos de massa da sociedade do espetáculo, expõe a cotidianidade, as lutas existenciais e pequenas questões que fazem parte de todo e qualquer núcleo familiar. O ensaio sobre as potências do ficcional operam dramaturgicamente no nível discursivo e, dentro da perspectiva verbal, podemos retomar o recurso da ekphrasis, apresentado no Capítulo 1, como ferramenta analítica.

Em relação à dramaturgia da palavra, orquestrada em *Familie* (2020), o verbo embaralhas as perspectivas de realidade do fato e da ficção. O fictício, dessa forma, reformula as realidades postas pelos fatos e as transgride no discurso cênico. Assim, o fictício possibilita a realização do imaginário, inclusive como parte do produto verbal. Pode-se, portanto, estender tal noção para todo o conjunto de obras artísticas assinadas por Milo Rau, pois na pesquisa cênica, a ficção é desnudada como tal e propõe transgressões ao mundo referencial a partir das práticas de "combinar" e "selecionar" dinâmicas factuais:

> Obrigado a verbalizar-se, [o imaginário] pode se mostrar como tal apenas por meio da abertura da organização textual. Esta abertura adere tanto à intencionalidade do texto quanto ao relacionamento e ao pôr-entre-parênteses. Pois, na intencionalidade, as decisões de escolha – adequadas aos campos de referência extratextuais correspondentes, dos quais derivam os elementos selecionados – não são capazes de se verbalizar, no relacionamento, tampouco se verbaliza a correlação dos campos semânticos intratextuais, ou o acontecimento revolucionário de sua transgressão. No pôr-entre-parênteses, por fim, a finalidade não se verbaliza porque foi ela que se apresentou entre parênteses. [...] O fictício oferece [...] ao imaginário a possibilidade de que este se faça presente no produto verbal do texto, na medida em que a própria língua é transgredida e enganada, para que, no engano da língua, o imaginário, como causa possibilitadora do texto, se torne presente (ISER, 2013, p. 52).

---

[135] Não confundir o jornalista com o teórico de "realismo capitalista". São homônimos e não a mesma pessoa. O teórico faleceu em 2017.

[136] Mark Fisher publicou a crítica "Milo Rau's soulful hymn to life on the brink of death" para o jornal britânico *The Guardian* em 05 de janeiro de 2020. O trecho destacado pode ser traduzido como "[...] um tipo de missa sombria e secular, ao mesmo tempo uma celebração de tudo que a vida tem a oferecer em seus momentos menores e mais triviais, e um doloroso reconhecimento de que, às vezes, isto pode ser demais". A crítica completa pode ser lida através do link: https://www.theguardian.com/stage/2020/jan/05/familie-review-milo-rau-ntgent-ghent-belgium-real-life-family. Acessado em 12/06/2020.

A ficção opera seleções e combinações, colocando entre parênteses o mundo que apresenta. Assim, tal processo evidencia que não se pode proferir nenhuma afirmação verdadeira acerca do mundo ali posto, observa Iser (2013). Portanto, avalio que o jogo cênico opera duas básicas produções de realidades, quando consideramos a própria cena teatral como o discurso. As instâncias de produção são condizentes ao que Dominique Maingueneau (2008b) compreende como "situação de comunicação" (primeira instância) e "cena da enunciação" (segunda instância). A primeira está articulada ao ponto de vista sociológico, considerando-se o processo de comunicação e uma posição "exterior" ao ato; o segundo, ao processo "do interior", referente à situação que a fala pretende definir e ao quadro pragmaticamente mostrado durante o movimento em que ela se desenrola:

> A obra se legitima criando um enlaçamento, dando a ver ao leitor um mundo cujo caráter convoca a própria cenografia que o propõe e nenhuma outra: através daquilo que diz, o mundo que ela representa, a obra tem de justificar tacitamente essa cenografia que ela mesma impõe desde o início. Porque toda obra, por sua própria apresentação, pretende instituir a situação que a torna pertinente. O romance "realista" é realista não somente por seu conteúdo, mas também pela maneira como institui a situação de enunciação narrativa que o torna "realista". Enunciação ameaçada por sua própria natureza, a obra literária liga de fato aquilo que diz às condições de legitimação das condições de seu próprio dizer. Logo, a cenografia é ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, estabelecer que essa cenografia de onde vem a fala é precisamente *a* cenografia necessária para enunciar como convém (MAINGUENEAU, 2008b, p. 253, *grifos do autor*).

Milo Rau é cuidadoso em cada construção discursiva que compõe a estética de suas obras. Não só as camadas de realidade ou o conjunto da espacialidade, mas também as imagens verbais são trabalhadas para atingir a finalidade da pesquisa. Por isso, chamo atenção para a plasticidade do discurso verbal dentro da dinâmica etnográfica proposta pela cena de Milo Rau. É interessante notar, primeiro, que Maingueneau (2008b, p. 253) esclarece a noção de "cenografia", como conceito adotado no repertório de estudos do discurso, alegando que ela não se configura como um "procedimento" ou "[...] o quadro contingente de uma 'mensagem' que se poderia 'transmitir' de diversas maneiras; ela [a cenografia] forma unidade com a obra a que sustenta e que a sustenta".

A dramaturgia textual de *Familie* (2020), mesmo não ocupando centralidade no jogo cênico, reforça tom investigativo da proposta. Existe o caso factual que embasa a proposta da peça, porém, é preciso que o público tenha acesso às pistas textuais colocadas dentro da própria dinâmica. A estrutura da peça ajuda a orquestrar uma espécie de encadeamento lógico, pois a obra apresenta, além de quatro atos, uma introdução, em que cada membro da família

inicia uma estrutura de discurso com as repetidas construções sintáticas “I like...”. Tal repetição objetiva não só criar aproximações com o público (movimento empreendido inteiramente nessa parte da narrativa cênica) através da manifestação de gostos comuns, banais e corriqueiros, mas também para colocar a própria vida como um objeto de análise, uma vez que, no quarto ato, somos informados pela personagem-atriz Lou que aquele era um exercício de escrever as coisas que fazem a vida valer a pena, pequenas coisas que são importantes para eles e, talvez, para mais ninguém.

Os títulos de cada ato, projetados em cena, também são imagens verbais (ekphrasis), que situam o público quanto às articulações com o fato posto à investigação. Os atos são: “Killing Time”, “Family Dinner”, “The Last Move” e “Final Preparations”[137]. A íntima dinâmica familiar exposta em cena é às vezes rompida por momentos em *off*, em que cada ator (ou membro da família) sai de atuação construída (com base no caso Demeester) para manifestar e discutir as ansiedades pessoais sobre a criação dos filhos, sobre o início de uma carreira, entre outras ações relacionadas ao crescimento humano em sociedade. São tais elementos que caracterizam a “missa sombria”, como Mark Fisher nomeia em sua crítica ao espetáculo, criando-se um estado de poesia sobre as ansiedades e frustrações típicas de nosso tempo.

Milo Rau propõe o embaralhamento de fronteiras entre realidade e ficção que acaba por obscurecer, de certa forma, não apenas as fronteiras entre os atores em cena e o caso Demeester, mas também as experiências do espectador. *Familie* (2020) é um exercício ficcional para alimentar imaginários a respeito do que seria aquela última noite que, se não fosse pelo suicídio, poderia ser qualquer noite. Na introdução, a personagem Lou expõe o caso que motiva a investigação estética de Milo Rau:

> *Camera remains on the pictures in the bathroom. Music starts.*
> *Title tableau FAMILY*
> LOU *(into the camera on the forestage)* Last spring, our parents asked us if we want to play with them on stage, just as a family – exactly at the moment when we already started to go our own ways. At this time, me and my sister went to boarding school since a year, so I was at home only in the weekends. That wasn´t a problem first, I had asked for it myself… But after a year, I missed home, I felt disconnected and lonely, I even cried myself to sleep sometimes. And then, I was in a summer camp and was sick, I couldn´t sleep, and I started thinking… I started thinking, very clearly: I don’t want to live, it has no use. It was just like ‘If had now a gun, I would shoot myself in the head’. But I didn’t have a gun. That´s how I started writing.
> *She presents her book.*
> I wrote down my thoughts, and I put these dark letters in the lowest drawer of my desk. My mum found one in which it said that I can’t stand this world anymore. My

[137] “Matar o tempo” (ato 1), “Jantar em família” (ato 2), “O último movimento” (ato 3) e “Preparativos finais” (ato 4).

mum knew that a friend of mine from another boarding school just had hanged himself. I talked a lot with my mom and my grand mom. She always listens to me. And then I started researching about people that suicided. Finally, I found this case, the case of Family Demeester. I put everything in my diary I could find: all pictures, articles, etc. Why did they do it? Why did this family kill themselves? They were a happy family, no financial problems, no illness. But on the 25th of September 2007 they killed themselves. A neighbor found them two days later, all four hanged inside the winter garden.

I talked first to my sister, if we can stage this case. She agreed. Concerning my parents, I think they were just happy do something together with us… and we started researching together. Video please.

Videos of Calais start.

It happened in Coulogne, a suburb of Calais. Perhaps you know Calais from the news: it's this city in the North of France, just at the border of the Canal. There was Rodin – the French sculptor – who made a very known statue: "The citizens of Calais", which you can find in front of the city council. Then, we visited the house of the Demeesters. The neighborhood was built in the 1960s for people who had lost their farms and had to move to the city. We tried to talk to everybody who might know something about the family. But nobody could tell us what happened that night. It was a family like ours, living in a nice house, with a garden. Behind the house, the fields start and a bit further away: the ocean. Here we are at the cliffs.

Video ends.

The police didn't find anything special. It was an evening like every evening, like in every family. Just that it was the last one. And we asked ourselves: What would our family do at their last evening?[138] (*Familie*, 2020, p. 3-4)

---

[138] *A câmera permanece nas fotos no banheiro. A música começa.*

Quadro de título FAMÍLIA

LOU (*para a câmera no proscênio*) Na primavera passada, nossos pais nos perguntaram se queríamos atuar com eles no palco, como uma família – exatamente quando já começamos a seguir nossos próprios caminhos. Nessa época, eu e minha irmã fomos para o internato há um ano, então eu ficava em casa apenas nos fins de semana. Isso não foi um problema a princípio, pois eu mesma tinha pedido... Mas depois de um ano, senti saudades de casa, me senti desconectada e sozinha, às vezes eu chorava até dormir. E então, eu estava em um acampamento de verão e estava doente, não conseguia dormir, e comecei a pensar... comecei a pensar, muito claro: eu não quero viver, não adianta. Era como 'Se eu tivesse agora uma arma, eu atiraria na minha cabeça'. Mas eu não tinha arma. Foi assim que comecei a escrever.

Ela apresenta seu livro.

Anotei meus pensamentos e coloquei esses escritos sombrios na gaveta mais baixa de minha escrivaninha. Minha mãe encontrou um em que dizia que eu não aguento mais este mundo. Minha mãe sabia que um amigo meu de outro colégio interno tinha acabado de se enforcar. Conversei muito com minha mãe e minha avó. Ela sempre me escuta. E então comecei a pesquisar sobre pessoas que cometeram suicídio. Finalmente, encontrei este caso, o caso da Família Demeester. Coloquei em meu diário tudo que pude encontrar: todas as fotos, reportagens etc. Por que eles fizeram isso? Por que essa família se matou? Eles eram uma família feliz, sem problemas financeiros, sem doenças. Mas no dia 25 de setembro de 2007 eles se mataram. Um vizinho os encontrou dois dias depois, todos os quatro enforcados dentro do jardim de inverno.

Falei primeiro com minha irmã, se era possível encenarmos este caso. Ela concordou. Quanto aos meus pais, acho que eles ficaram felizes em fazer algo conosco... e começamos a pesquisar juntos. Vídeo, por favor.

Começa o vídeo em Calais.

Aconteceu em Coulogne, um subúrbio de Calais. Talvez você conheça Calais pelo noticiário: é esta cidade no norte da França, bem na fronteira do Canal. Foi Rodin – o escultor francês – que fez uma estátua muito conhecida: "Os cidadãos de Calais", que se encontra em frente à Câmara Municipal. Em seguida, visitamos a casa dos Demeesters. O bairro foi construído na década de 1960 para pessoas que perderam suas fazendas e tiveram que se mudar para a cidade. Tentamos conversar com todos que possam saber algo sobre a família. Mas ninguém poderia nos dizer o que aconteceu naquela noite. Era uma família como a nossa, morando em uma bela casa, com jardim. Atrás da casa começa a área verde dos campos e um pouco mais longe: o oceano. Aqui estamos nos penhascos.

O vídeo termina.

Desse modo, Lou demarca a cenografia discursiva sobre a qual se desenvolverá todo o jogo cênico. Ela introduz ao jogo sua família "real" que, ao apresentar-se também como ficção, narrará toda a dinâmica cênica proposta por Milo Rau. A proposta teatral imagina as últimas horas dos Demeesters em 2007.

> A noção de "cenografia" adiciona o caráter teatral de "cena" a dimensão da *grafia*. Essa "-*grafia*" não remete a uma posição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à inscrição legitimadora de um texto, em sua dupla relação com a memória de uma enunciação que se situa na filiação de outras enunciações e que reivindica um certo tipo de reemprego. A *grafia* é aqui tanto quadro como processo; logo, a cenografia está tanto a montante como a jusante da obra: é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação. A situação no interior da qual a obra é enunciada não é um quadro preestabelecido e fixo; ela está tanto a montante como a jusante da obra porque deve ser validada pelo próprio enunciado que permite manifestar. Aquilo que o texto diz pressupõe uma cena de fala determinada que ele precisa validar mediante sua própria enunciação (MAINGUENEAU, 2008b, p. 253, *grifos do autor*).

Sendo assim, Maingueneau situa a ideia de "cenografia", dentro dos estudos do discurso, como o centro em torno do qual gira a enunciação. Portanto, o discurso da arte constitui sua identidade a partir de uma negociação entre o seu direito de construir um dado mundo mediante uma dada cena de fala correlativa que atribui um lugar a seu espectador, destaca o estudioso. As metáforas geográficas ressaltam isso bem na citação destacada, pois estar "à montante" ou estar "à jusante" toma como referencial a proximidade de um ponto da nascente do rio: quanto mais próximo dessa, estamos à montante; e quanto mais próximo da foz, à jusante. Comparação que explicita ser a "cenografia", no campo de estudos do discurso, uma articulação entre a obra (dotada de autonomia) e as condições de seu surgimento.

Desse modo, em *Familie* (2020), a paratopia criadora de Milo Rau (e dos Peeters-Millers) propõe o cruzamento do caminho vivido e do caminho da obra que é apresentada ao público. O método da performance etnográfica para apresentar as dinâmicas de uma unidade familiar destaca não só que há de comum entres as instituições familiares, como também as particularidades (os rituais, os anseios, a linguagem corporal, entre outros). Há um esforço para aproximar as questões da família em cena com as nossas próprias questões, pois a investigação cênica examina o que significa viver e manter uma "família" na lógica contemporânea, principalmente quando se põe em evidência os pares: dependência e independência, companhia e solidão, presente e passado.

A polícia não encontrou nada de especial. Foi uma noite como todas as noites, como em todas as famílias. Só que foi o último. E nos perguntamos: O que nossa família faria na última noite?

Neste ponto, é importante atentar a uma relação bastante presente no teatro de Milo Rau, sobretudo nas grandes produções: o fator experiência. Ou seja, a família na cena é mostrada como uma unidade que, por sua vez, carrega em si própria um conjunto de individualidades. A complexidade do debate levantado na peça consiste na tentativa de mapear etnograficamente como cada membro familiar ali alcança a mesma conclusão (mesmo que por convencimento) a respeito de decidir pelo suicídio. A ficção desenha respostas para isso a partir do depoimento da filha mais velha do casal de atores, eu retorno à Lou:

> LOU This is a song I really love: "Tristes Apprêts" from Rameau. It's from an opera, it's sung at a funeral: "Mournful apparitions, pale flames, day more frightening than darkness".
> The whole Family Demeester was dressed beautifully, when the firefighters found them. Like in an ancient ritual: with their favourite costumes on, a costume for eternity.
> *The rest of the family joins at the garden table.*
> As I want to become a designer, I developed a costume for every one of our family. For my sister, I made something colourful, to reflect her character, she gets lots of colours and structure. For mum, I have chosen something that makes her look a bit like an angel. Even if she isn't tall, she can make a big impression. The sweater for underneath represents her rough side.
> Daddy gets an ordinary suit, with a special lining. Because he is a man with principles and also a male man. You can really trust in him, but when you look closely, you'll find a lot of edges and unexpected things.
> For myself, I chose a costume with many layers. I'm somebody who takes time to trust people and to open up myself. So let's say these layers stand for a kind of mask. It's a beautiful costume, where you can hide in.
> *An, Leonce and Filip enter the house.*
> LOU *(into the camera)*
> When the bodies of the Demeesters were found, there were no evidence of violence, except of some scratches from the ankles from the chairs, because the children were twitching while choking. The parents necks were broken, but the children suffocated.
> Even if you decide for it yourself, in the end your body will fight death. I thought a lot about dying, and the strangest thing about death is: Everything continues, just without the person who died. Without me. Without my family. That's unimaginable, isn't it?
> When I had these dark thoughts and wanted to suicide, I called my mother. And we talked, about everything. Or she told me stories, just to not stop talking, I guess, like this story about Flaubert. Rehearsing this play, we discussed over and over the meaning of life. But to be honest, nobody had an answer, that convinced me. One day, I was writing in my book: The world is broken, sick. We only make it worse. So why should we stay? There is nothing worse then to realize that something is wrong and not do anything about it. If you have to die anyway, why not now? So we started writing down the things that make life worth living, little things that are important to us, maybe to nobody else.
> I like the sound of raindrops against windows.
> I like the world's languages.
> I like to play with candels.
> I like the scarf grandma knits for me.
> I like […]
> *Lou enters the house. The girls say goodbye to the dogs.*

> *When everything is prepared, An goes to the children's room*[139] (*Familie*, 2020, p. 15-17).

A trecho acima com a fala de Lou antecede a cena do suicídio, quando os pais ajudam as filhas a subirem nos bancos e colocarem as cordas no pescoço. A esposa ajuda o marido e, depois, sobre para colocar a corda em si mesma, com a ajuda da filha mais velha, que está no banco ao lado. Os quatro pulam de mãos dadas, na frente do público. Os corpos ficam visivelmente pendurados em cena por um pouco mais de três minutos, imóveis, diante do público. *Blackout*. Em tela, projetam-se as seguintes informações acerca do caso da família Demeester:

---

[139] LOU Essa é uma música que eu adoro: "Tristes Apprêts" do Rameau. É de uma ópera, é cantada em um funeral: "Aparições tristes, chamas pálidas, dia mais assustador do que escuridão".

Toda a Família Demeester estava lindamente vestida, quando os bombeiros os encontraram. Como em um antigo ritual: com seus trajes favoritos, um traje para a eternidade.

O resto da família junta-se à mesa do jardim.

Como quero me tornar designer de moda, criei um figurino para cada um de nossa família. Para minha irmã, fiz algo colorido, para refletir a personagem dela, ela ganha muitas cores e estrutura. Para mamãe, escolhi algo que a faz parecer um pouco com um anjo. Mesmo que ela não seja alta, ela pode causar uma grande impressão. O suéter por baixo representa seu lado áspero.

Papai ganha um terno comum, com um forro especial. Porque ele é um homem de princípios e, também, um homem. Você pode realmente confiar nele, mas quando você olha de perto, você encontrará muitas arestas e coisas inesperadas.

Para mim, escolhi um traje com muitas camadas. Sou alguém que leva tempo para confiar nas pessoas e para me abrir. Então, digamos que essas camadas representem uma espécie de máscara. É uma linda fantasia, onde você pode se esconder.

An, Leonce e Filip entram na casa.

LOU (*para a câmera*)

Quando os corpos dos Demeesters foram encontrados, não havia evidência de violência, exceto alguns arranhões nos tornozelos causados pelas cadeiras, porque as crianças se contorciam enquanto se sufocavam [com as cordas]. Os pescoços dos pais foram quebrados, mas os filhos sufocados.

Mesmo que você decida por isso sozinho, no final seu corpo lutará contra a morte. Pensei muito em morrer, e o mais estranho da morte é: tudo continua, só sem a pessoa que morreu. Sem mim. Sem minha família. Isso é inimaginável, não é?

Quando tive esses pensamentos sombrios e quis o suicídio, liguei para minha mãe. E conversamos sobre tudo. Ou ela me contou histórias, só para não parar de falar, eu acho, como essa história de Flaubert. Ensaiando esta peça, discutimos continuamente sobre o significado da vida. Mas para ser honesto, ninguém tinha uma resposta, isso me convenceu. Um dia, eu estava escrevendo em meu livro: O mundo está quebrado, doente. Nós apenas pioramos as coisas. Então, por que devemos ficar? Não há nada pior do que perceber que algo está errado e não fazer nada a respeito. Se você tem que morrer de qualquer maneira, por que não agora? Então começamos a escrever as coisas que fazem a vida valer a pena, pequenas coisas que são importantes para nós, talvez para mais ninguém.

Eu gosto do som das gotas de chuva contra as janelas.

Eu gosto das línguas do mundo.

Eu gosto de brincar com velas.

Eu gosto do lenço que a vovó tricota para mim.

Eu gosto de […]

Lou entra na casa. As meninas se despedem dos cachorros.

Quando tudo está preparado, An vai para o quarto das crianças

> *Tableau 1:* The whole Family Demeester is buried in the same grave, a family grave on the cemetery of Attaques, 10 minutes by car from their home.
> *Tableau 2:* Even if the press called the neighourhood "cursed", the neighbours are still the same like in 2007. A fireworker buyed Demeester house for 125'000 euro.
> *Tableau 3:* The suicide of the Demeester became a classical case. A psychologist stated that it was an expression of a "deep and general feeling of guilt".
> *Cars passes by and light the empty house, the sound of birds raises up and fills the room.*
> *Tableau: The End*[140] (*Familie*, 2020, p. 17-8).

De forma a estreitar leitura a respeito da *Ekphrasis* na dramaturgia, eu proponho retomarmos o último depoimento de Lou aqui apresentado. Em Mitchell (1994), no Capítulo 1, observamos que a *Ekphrasis* implica uma relação triangular (e não binária), pois a estrutura social não deve ser compreendida inteiramente como um encontro fenomenológico entre o sujeito e o objeto. O aspecto triangular compreende troca em que as relações do eu e do outro, texto e imagem, estão triplamente inscritas.

Ou seja, depreende-se, no jogo ecfrástico, três tipos distintos de relação: verbo e imagem (a criação discursiva), o "eu" e o outro (relação dialógica), e o "eu" e o objeto artístico criado (expressão do meu desejo pela visualidade enquanto ser que enuncia). É por essa razão que Mitchell entende tal fenômeno em relação ao desejo do artista (fator subjetivo): "ekphrasis typically expresses a desire for a visual object" (MITCHELL, 1994, 164). Ou seja, é no encontro ecfrástico que o artista dá a sua obra que ele deseja (em termos de visualização) como um presente para o receptor. Por essa razão, pode-se afirmar que todos os elementos que compõem a estética da obra de arte são intencionais. Embora não tenhamos controle sobre a produção de imaginários (mais relacionado ao efeito receptivo), como vimos em Iser (2013), a ficção segue caminho distinto.

Aqui, as imagens verbais se configuram como estratégias que mapeiam não só os rumos da ficção, mas também a produção imaginativa sobre a narrativa criada. O discurso de Lou demarca relação da ficção encenada por sua família no palco com o caso documental a respeito da família Demeester. A atriz-personagem organiza discursivamente a comparação sobre a falta de desejo pela vida com o incidente ocorrido em 2007. Existe o espaço "seguro"

---

[140] *Projeção 1:* Toda a família Demeester está enterrada na mesma sepultura, uma sepultura de família no cemitério de Attaques, a 10 minutos de carro da casa.

Projeção 2: Mesmo que a imprensa chamasse a vizinhança de "amaldiçoada", os vizinhos ainda são os mesmos de 2007. Um bombeiro comprou a casa de Demeester por €125.000.

Projeção 3: O suicídio do Demeester se tornou um caso clássico. Um psicólogo afirmou que era a expressão de um "sentimento profundo e generalizado de culpa".

Carros passam e iluminam a casa vazia, o som dos pássaros sobe e enche a sala.

Projeção: Fim [do espetáculo].

da cena, sabemos disso e a própria atriz não o nega quando faz menção ao espetáculo que está apresentando e os efeitos que seus ensaios desencadearam nela.

A descrição da morte e dos corpos sinaliza como os Peeters-Miller irão cometer o suicídio segundos depois. Porém, Lou oferece a imagem do evento que se aproxima: ela descreve as roupas que desenhou e reforça a sensação de angústia que a acompanha desde o início do espetáculo (ela é a única em cena a falar que, fora do espaço seguro da ficção, já pensou em cometer suicídio). O substantivo "máscara" e o verbo "esconder", quando fala[141] da roupa que desenhara para si, materializam visualmente a sensação de fuga que a atriz-personagem sinaliza desde o início do espetáculo. Ainda, é Lou que verbaliza o discurso mais próximo ao que fora escrito ("On a trop déconné. Pardon") no único bilhete encontrado com os corpos dos Demeesters: "We only make it worse".

Os estudos da *Ekphrasis* realizados por James A. W. Heffernan (1991), embora mencionem as contribuições de Mitchell (1994), apresentam pequenas distinções. Heffernan (1991) confere maior objetividade ao uso do termo, retirando-o do campo da intenção, pois para ele tudo o que a ekphrasis representa em palavras deve ser representativo. Por essa razão, faz-se uso do conceito para indicar as estratégias verbais como técnicas pictóricas para representar uma imagem e, assim, poder ser impresso em uma forma que se assemelha à pintura que representa verbalmente.

> What I propose is a definition simple in form but complex in its implications: ekphrasis is the verbal representation of graphic representation. This definition excludes a good deal of what some critics would have ekphrasis include-namely literature about texts. It also allows us to distinguish ekphrasis from two other ways of mingling literature and the visual arts—pictorialism and iconicity. What distinguishes those two things from ekphrasis is that each one aims primarily to represent natural objects and artifacts rather than works of representational art. Of course pictorialism and iconicity may each remind us of graphic representation. Pictorialism generates in language effects similar to those created by pictures, so that in Spenser's Faerie Queene, for instance, John M. Bender has found instances of focusing, framing, and scanning[142] (Heffernan, 1991, p. 299-300).

[141] "[…] these layers stand for a kind of mask. It's a beautiful costume, where you can hide in" / "[...] essas camadas representam uma espécie de máscara. É uma fantasia linda, onde você pode se esconder ".

[142] O que proponho é uma definição simples na forma, mas complexa em suas implicações: ekphrasis é a representação verbal da representação gráfica. Esta definição exclui uma boa parte do que alguns críticos gostariam que a ekphrasis incluísse – a saber, literatura sobre textos. Também nos permite distinguir a ekphrasis de duas outras maneiras de misturar literatura e artes visuais – pictorialismo e iconicidade. O que distingue essas duas coisas da ekphrasis é que cada uma visa principalmente representar objetos e artefatos naturais, em vez de obras de arte representacional. É claro que o pictorialismo e a iconicidade podem nos lembrar de uma representação gráfica. O pictorialismo gera na linguagem efeitos semelhantes aos criados por imagens, de modo que em Spenser Faerie Queene, por exemplo, John M. Bender encontrou exemplos de focalização, enquadramento e digitalização.

Os estudos da *Ekphrasis* revelam repetidamente uma resposta narrativa à impossibilidade pictórica e o impulso de contar histórias que a linguagem, por sua própria natureza, parece liberar e estimular. As contribuições de Heffernan (1991) reforçam o fenômeno da *Ekphrasis* como aquele que se vale de um meio de representação para representar outro, sendo tal fenômeno na contemporaneidade responsável por minar o próprio conceito de verossimilhança. Em relação à dramaturgia de *Familie* (2020), as imagens de vida e morte que a peça convoca são particularmente atrativas, no sentido do debate proposto pela cena.

Desde os momentos iniciais da narrativa, o público é informado sobre como a apresentação terminará: sabemos que a família vai se enforcar. E todas as menções ao factual constroem a visualidade da cena do espetáculo antes mesmo de ela ocorrer. Por isso, entendemos, para além da questão ficcional, que os corpos pendurados no do espetáculo materializam a imagem do que o verbo cuidadosamente nos antecipava. O documento, posto como meio de representação, representa o outro meio: o espetáculo. A história já não está mais restrita ao caso dos Demeesters, mas sobre como os Peeters-Miller lidam, no recorte teatral, com a questão do suicídio.

Familie (2020) apresenta as dualidades de dentro de cada família: contradições do retrato de "uma família feliz" em paralelo às lutas que internamente são realizadas por cada um de seus membros. A cena investigativa examina como tais aspectos pequenos, pessoais e, inclusive, abstratos de uma vida e experiência compartilhadas singularizam, ao mesmo tempo em que unem, os sujeitos na dinâmica humana.

Heffernan (1991, p. 302) nos diz que "in fact, since the picture of a moment in a story usually presupposes the viewer's knowledge of the story as a whole, ekphrasis commonly tells this story for the benefit of those who don't know it, moving well beyond what the picture by itself implies[143]". E é justamente este o movimento empreendido por Milo Rau: ele se vale de um caso local, ocorrido em 2007, torna tal caso conhecido do público que recebe a narrativa cênica e, através dos jogos imagéticos verbais, expande a história factual para além da mescla "real" e "ficcional".

O discurso dramatúrgico reforça o que está entre as questões de vida e de morte: é um tratado performativo sobre o "suicídio", que destaca a importância do ordinário e do cotidiano nas dinâmicas humanas. Assim, Rau propõe uma leitura da impossível coexistência entre

[143] Na verdade, uma vez que a imagem de um momento em uma história geralmente pressupõe o conhecimento do espectador da história como um todo, a ekphrasis geralmente conta essa história para o benefício daqueles que não a conhecem, indo muito além do que a imagem em si implica.

presença e ausência para que a dramaturgia traga ao debate cênico a nossa própria mortalidade, fragilidade e loucura coletiva. O esforço do artista segue tal caminho: colocar o indivíduo como um sujeito da história.

Por essa razão, o conceito de “teia das relações humanas”, de Hannah Arendt (1991), apresentado na abertura desta secção, será expandido no Capítulo 3. A partir disso, pretende-se abrir articulações a respeito de questões relativas ao indivíduo e o coletivo, a micro-história e as reverberações do trágico dentro do que Milo Rau entende como “realismo global”.

3 MILO RAU: A CENA CONTEMPORÂNEA E OS LIMITES DA HISTORIOGRAFIA

Para Walter Benjamin, a História é uma construção realizada a partir do presente que, por sua vez, dentro de uma temporalidade benjaminiana, implica uma ideia de vivência (*Erlebnis*). Ou seja, o passado é uma interpretação de um período pela perspectiva presente: é relampejante e sempre presente quando mobilizado. "O passado só se deixar fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido" (Tese 5 – BENJAMIN, 2005). Para uma cena teatral que toma as narrativas de memória como base para construção, tal perspectiva benjaminiana sobre a História atende ao projeto político. Aqui, coloca-se a História em regime de partilha, onde o presente ilumina e atualiza as imagens do passado.

No teatro investigativo, as narrativas de memória são destacadas no movimento de clarear as imagens do passado, uma vez que elas estão situadas dentro de uma ordem coletiva, como uma reivindicação ou um apelo à justiça que própria História deve às suas vítimas. Por esta razão, a "memória" deve ser entendida aqui como um processo que atribui significados às experiências e as torna inteligíveis. A memória é, portanto, uma forma de narrativa artesanal que constrói processos de reconciliação entre História e coletividades.

Desta forma, este capítulo sinaliza como as narrativas de memória denunciam as lacunas da historiografia e buscam, na cena teatral, reflexos no tempo presente. O movimento não é o de reconstrução do passado, mas explicita o que se perpetua como passado no evento cênico. A política do acontecimento instaurada no jogo cênico, portanto, revela como o "fazer estético-político" possibilita a construção de redes simbólicas voltadas ao diálogo, aos confrontos e à realização de uma justiça porvir.

O objetivo deste capítulo é destacar como o projeto político que cerca o teatro de Milo Rau se estrutura como uma heterotopia que contesta e propõe transformações de realidades. Para tanto, os conceitos de "memória", "narração" e "experiência" ocupam o centro das análises cênico-dramatúrgicas. Ademais, a ideia de confronto é trabalhada, tomando-se por base o entendimento do artista a respeito do "humanismo cínico", utilizado para referir-se às situações de cumplicidade com as mazelas políticas, posição resultante de conveniências ou comodismos.

3.1. **A cena como testemunha da história**

Como narrar a dor do outro? Por que narrá-la? Essas duas perguntas retomam importantes debates a respeito do papel político-social das artes no contexto cultural contemporâneo do Ocidente, principalmente no paradigma pós-Brecht que marca todo o teatro ocidental de tradição e influência europeias. Chamo atenção para tais especificações porque todo um contexto de globalização, que atravessa o "fazer artístico", implica também uma crítica aos próprios efeitos dela. Nossa relação com o fenômeno da globalização é paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que ampliou formas de intercâmbio entre as diferentes partes do mundo, acentuou também as desigualdades e os insistentes processos de colonização política e cultural. Os efeitos da globalização são diretamente percebidos nas economias e nas políticas imperialistas, que disputam não apenas o poder territorial, mas também o controle de matérias-primas para alimentar as indústrias e, também, a tecnologia.

Esse cenário também nos coloca frente a frente aos conceitos discutidos por Judith Butler (2016), em *Quadros de guerra*, a respeito da "vida precária" e de vidas que são passíveis de luto, pois "a questão não é saber se determinado ser é vivo ou não, nem se ele tem o estatuto de 'pessoa'; trata-se de saber, na verdade, se as condições sociais de sobrevivência e prosperidade são ou não possíveis" (BUTLER, 2016, p. 38). Desde o século XIX, as disputas imperialistas dedicaram maior violência a um projeto neocolonizador que se traduz não apenas na imposição cultural, mas também nas relações de trabalho e no investimento em conflitos locais e intranacionais. Não à toa, a paz ainda é um importante objeto de discussão, pois os rastros de destruição deixados pela sede de lucro não cessaram após os acordos assinados por grandes potências nacionais depois de duas grandes guerras, tampouco a divisão do mundo fora superada com a Queda do Muro de Berlim nos anos finais do século XX. Pelo contrário, a destruição é interessante ao capital, pois a guerra, além de lucrativa, atende a interesses particulares de instituições internacionais. A História, nos diz Walter Benjamin, é a dos vencedores, pois aos vencidos, não só a palavra, mas também a memória lhes são negadas: "[...] os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer" (BENJAMIN, 2005 [1940], p. 12).

É nessa perspectiva que Milo Rau direciona a sua crítica, pois uma economia global não exige apenas entender os indivíduos como parte de uma comunidade supranacional, como almeja a Declaração Universal dos Direitos Humanos, mas demanda de toda

comunidade universal um engajamento para que nenhuma condição humana seja ferida, principalmente quando o movimento que infringe o documento parte de nações historicamente favorecidas que deveriam responsabilizar-se por assegurar a paz e o respeito à integridade individual.

É com base nessas colocações que o artista traz o continente africano em três espetáculos: *Hate Radio* (2011), que trata de um marcante momento do genocídio de Ruanda em 1994 – com sobreviventes do confronto no elenco; *Das Kongo Tribunal* (2015), que aborda o contexto de guerra civil ainda presente na região leste da República Democrática do Congo, marcada por um impasse político que envolve tropas do governo, rebeldes e várias milícias, além da ONU, de ONGs e de empresas empenhadas em explorar os recursos naturais da região (ouro, cobalto e tantalita) – no elenco também há sobreviventes e refugiados desse conflito armado, além de importantes figuras que representam empresas e instituições políticas; e *Compassion: The History of the Machine Gun* (2018), em que Milo Rau dirige críticas ao cinismo europeu no que diz respeito à questão da "ajuda humanitária". Nessa última produção, pode-se dizer que a peça é um exercício de autocrítica, pois também há um "eu" europeu traduzido ali na imagem da protagonista em cena; na obra, o "humanismo cínico" é, de certa forma, desmascarado. Para o artista, as guerras civis no continente africano, além de toda a crise humanitária em escala mundial, são, em grande parte, um produto da globalização.

É comum atribuirmos a Raymond Williams a colocação de que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que imaginar o fim do capitalismo, uma vez que seus estudos nos direcionam para tal observação. Porém, é com o mesmo pensador da cultura que entendemos que a experiência da luta não é diminuída na derrota. Desta forma, é no presente que se desenham e se aplicam os recursos de esperança, pois a própria História contemporânea trabalha com a perspectiva da morte do futuro. O que temos é a estrutura de pensamento preponderante: o "futuro" não existe.

Por isso, é interessante notar com Williams (2011; 2015) como se dá a noção de "experiência", também fundamental ao entendimento da poética artístico-política de Milo Rau. Para o britânico, a experiência não é apenas aquilo que aconteceu conosco, mas também o que queríamos que acontecesse; portanto, esse fenômeno também se molda em nossa situação sócio-histórica. É a experiência do "porvir" que marca a crítica cultural materialista, pois procura-se a contradição em um mundo estruturalmente contraditório. Ora, se a paz é uma condição da revolução, como salientam Negri e Guattari (2017) e, por essa razão, uma resposta coletiva se esboça na tragédia que o capital impõe à vida, será nas contradições que

sustentam tal sistema que uma ética política e humanitária será encontrada. Desse modo, pode-se afirmar que a linguagem investigativa de Milo Rau extrai o fator político no debate a respeito dos aspectos do trágico na contemporaneidade.

Neste ponto do trabalho, eu gostaria de chamar atenção para os sujeitos que são postos em cena dentro do projeto artístico de Milo Rau. Se o teatro é uma estruturação da experiência vivida, cotidiana, que se apresenta como tal e, além disso, uma estrutura que mostra uma ação para engajar o público em um processo de tomada de consciência a respeito de um fato ou de uma formação política, é fundamental observar as conjugações individuais e coletivas que cercam o discurso da experiência.

Hate Radio (2011), por exemplo, é um projeto cênico que ambiciona reconstruir uma transmissão da Radio-Télévision Libre des Mille Collines (RTLM), um dos principais veículos políticos de propaganda na incitação dos ouvintes ao genocídio de Ruanda em 1994. A reconstrução cênica teve por base documentos e depoimentos de testemunhas, que foram selecionados e arranjados pelo próprio Milo Rau. A partir da apresentação cênica, criou-se uma obra audiovisual documentária que traz os depoimentos de Valérie Bemeriki, uma das locutoras entrevistadas por Rau na prisão, George Ruggiu, um mediador belga também atuante na rádio naquele período e o advogado de Ruggiu.

O intuito da cena é explorar o papel da RTLM como um instrumento do genocídio de Ruanda e, por isso, o espetáculo também apresenta o recorte do programa desta estação popular que, no auge da crise étnico-política de Ruanda em 1994, convocava os cidadãos para assassinatos, através de discursos de ódio, em momentos misturados à música pop, à cobertura de esportes e aos demais comunicados políticos sobre o clima de tensão instaurado.

Para este trabalho, estamos tomando como base duas gravações: a primeira de um documentário criado a partir das apresentações de 2011. Nessa obra cinematográfica, há depoimentos dos atores que têm relação direta com o conflito. Além do documentário, utilizamos para análise, uma gravação realizada de uma apresentação de *Hate Radio*, em 26 de fevereiro de 2019, como parte integrante do evento *Same Same But Different Festival*[144], realizado em Gante, na Bélgica. O festival foi organizado por CAMPO, Vooruit, NTGent e Black Speaks Back, tendo como uma das temáticas o tema do descolonialismo no teatro belga. Em ambos os projetos cênicos, documentário e teatro, a cena de *Hate Radio* se dá a partir da reconstituição do espaço da RTLM.

[144] No link a seguir, é possível obter informações mais detalhadas sobre o festival. Para ver os créditos da produção e imagens, acesse https://www.vooruit.be/en/agenda/112/Hate_Radio/Milo_Rau_IIPM/

Na releitura da proposta para a apresentação em 2019, a transmissão é realizada como em uma réplica ao vivo do estúdio de rádio original, estando os espectadores munidos com um aparelho para assistirem à transmissão com fones de ouvido. Durante a performance, as paredes do estúdio de rádio se transformam em superfícies de projeção para uma intrincada videoinstalação com as histórias selecionadas de pessoas envolvidas naquele conflito, sejam elas os antigos perpetradores ou as vítimas.

Alguns atores que desempenharam os papéis de personagens da referida emissora de rádio são, eles próprios, sobreviventes do genocídio em Ruanda. Destaco dois: o ator ruandês Diogène Ntarindwa, que interpreta o comentador Kantano Habimana, e a atriz ruandesa Nancy Nkusi, que deixou o país e foi para a Bélgica em 1994. Ela interpreta Valérie Bemeriki em algumas apresentações, inclusive a que deu origem ao filme documentário[145], cedendo entrevistas à produção desse, inclusive.

É curioso notar uma fala da atriz cedida ao registro fílmico, quando ela mesma se indaga: por que fazer o espetáculo? Na resposta, ela diz que contar esta história, depois de todo o silêncio, reflete para si a necessidade de apresentar seu respeito a todas essas pessoas que ela nunca conheceu. Todas essas pessoas que conheceram os pais dela e que perderam suas vidas. Ainda, a atriz revela que tinha recusas pessoais em se ver e falar de si como uma "sobrevivente" ou como alguém que foi resgatada de algo. Somente a partir do processo de construção do espetáculo, quando pode ler a história de sua antiga nação com mais cautela e ver o que aconteceu aos seus compatriotas, ela pode assumir para si o termo "sobrevivente", pois se percebe como alguém de sorte que foi resgatada e que agora pode voltar ao país e subir ao palco para contar esta história. Para ela, é narrando a história dos outros (seus parentes e pessoas próximas) que ela consegue se enxergar como uma "sobrevivente" e "acertar as contas" com a história de seu país, nutrindo um sentimento de orgulho e pertencimento, pois se reconhece ruandesa durante o processo.

Outro ponto do relato da atriz indica uma cesura na história, se tomarmos como ponto a personagem Valérie Bemeriki – a única mulher naquela transmissão que sintetiza em si tanto a inteligência discursiva (George Ruggiu) quanto o carisma e o tom direto (Kantano Habimana) de seus companheiros de programa. Os atores têm a preocupação em destacar o que está além da historiografia: a humanidade daqueles três que, através de um discursivo completamente equivocado, acreditavam fazer a coisa certa. No estúdio, por exemplo, uma imagem da Virgem Maria, a camisa de Valèrie Bemeriki que apresenta a imagem de Nelson

[145] Este estudo toma por base a obra documentária audiovisual produzida em 2011 e o registro fílmico da apresentação em 2019.

Mandela, o discurso dos três que denota aversão ao nazismo, chegando a comparar, inclusive, os *tutsis* (a etnia "inimiga") ao exército de Hitler. Uma das camadas do espetáculo é o caráter contraditório da própria condição humana. E isso fica claro ao observarmos, nos minutos finais do documentário, Valèrie Bemeriki já idosa, na prisão, ao lado de Milo Rau, recebendo amigavelmente explicações e imagens do espetáculo.

Nancy Nkusi observa que a figura histórica que interpreta, Valèrie Bemeriki, é uma mulher forte. Contudo, ela é obcecada por seu amor ao país, por tudo o que está associado a ele. Na apresentação, Valèrie tem um dos discursos mais inflamados a favor do extermínio dos *tutsis* e a atriz busca investir no amor incomensurável que a figura tem, pois a personagem não é apenas louca. A estrutura de construção de pensamento que marca as três figuras históricas em cena tem bases coloniais, pois as pistas trazidas para cena – que não estão restritas apenas às falas das personagens, mas às gravações do período, incluindo entrevistas, e demais fatos históricos trazidos pela locução – mostram como o conflito entre as diferentes etnias (*hutus e tutsi*) segue os mesmos moldes de controle e domínio territorial importado pelos europeus.

O jornalista e professor Alexandre Santos (2005) observa tal fato no artigo "Ruanda: as chagas abertas de uma nação". Como especialista em História da África, ele avalia que "a tragédia humanitária ruandesa é daquelas atrocidades anunciadas cujas pistas vinham sendo apresentadas e acumuladas durante décadas, sem que algo objetivamente concreto fosse feito para mudar o curso inelutável dessa história" (SANTOS, 2005, p. 128). Essa afirmação é feita a partir de um mapeamento histórico realizado pelo próprio pesquisador que não nega a existência de conflitos étnicos entre *tutsis* e *hutus* anteriores à chegada dos colonizadores alemães. Porém, como ele observa, o rastilho que explodiria em 1994 passou a se acumular de maneira mais intensa com a chegada dos belgas que assumem a administração das colônias alemãs na África, após a derrota da Alemanha na I Guerra.

> Quando os primeiros colonizadores alemães alcançaram, em fins do século XIX, a região onde hoje estão Ruanda e Brurundi, encontram hutus e tutsis vivendo em relativa harmonia e dispersos em vários grupos populacionais. Originários de fluxos migratórios diferentes, ao coabitarem os mesmos espaços ambos desenvolveram uma língua comum, dividiram e disseminaram uma mesma religião e construíram uma vida social que os levou naturalmente à miscigenação [...] quando os alemães iniciaram a colonização efetiva da região começaram a utilizar instrumentalmente uma distinção que só foi mantida entre os próprios ruandeses para identificar as famílias de origem pastoril (os tutsis) das de origem agrícola (os hutus). Para facilitar o controle e a administração das áreas ocupadas, os alemães fizeram o que era comum aos colonizadores de qualquer época: elegeram um "grupo social" como parceiro, o transformaram em casta, o colocaram em posições-chave da administração colonial e, paulatinamente, dividiram os ressentimentos e raivas em relação ao colonizador com essa nova classe social. O que os alemães fizeram foi

> simplesmente juntar os conceitos da "ciência das raças", em voga na Europa da segunda metade do século XIX, com aquilo que eles entenderam da realidade social que encontraram. Portanto, depois de um longo e impreciso período em que as diferenças entre as duas "etnias" vinham sendo diluídas, os alemães estabeleceram arquétipos físicos para novamente separar os descendentes da "tribo evoluída" da "população negróide nativa". Assim aos hutus se imputou a marca dos rostos sólidos e redondos, a pele escura, o nariz achatado, os lábios grossos e a mandíbula quadrada. Aos tutsis, as características do que se imaginava as mesmas dos ancestrais nômades do Norte: pele mais clara, rosto delgado e comprido, nariz e lábios mais finos e o queixo estreito. A estratificação étnico-social começava ali, com a separação da população entre os dois grupos. Os alemães deram aos tutsis o status de elite privilegiada com acesso à educação, ao treinamento nas Forças Armadas e aos postos na administração local que mais geravam atrito com a população: a exploração do trabalho e a cobrança de impostos. A agudeza dessa clivagem foi mantida e fomentada durante a administração belga. É bom lembrar que ao ganharem da Liga das Nações o direito à administração de Ruanda em 1919, como parte dos espólios pagos pela Alemanha após a derrota na I Guerra, os belgas já encontraram lá essas divisões étnicas, porém se utilizaram de maneira ainda mais perversa dessa polarização social para exercer o controle local, disseminando mito da superioridade tutsi. Entre os anos de 1933 e 1934, os belgas organizaram um censo populacional com o intuito de emitir "carteiras de identidade étnicas" nas quais era carimbada em grandes letras vermelhas a "procedência" do indivíduo. Como analisou Gourevitch, qualquer que tenha sido o significado das denominações "hutu" e "tutsi" antes do período colonial, elas não tinham a menor importância já que os belgas terminaram de transformar Ruanda num país de forte rivalidade étnica. E o "canto do cisne" da administração belga conseguiu ser ainda mais cruel, sedimentando o caminho que levaria Ruanda aos acontecimentos de 1994 (SANTOS, 2005, p. 128-9).

Philip Gourevitch (2006), também citado por Alexandre dos Santos, apresenta, no livro *Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias*, um quadro mais detalhado da história ruandesa durante o século XX que expõe a perspectiva estrangeira e a violência da colonização. Relatos de missionários estrangeiros, dentre esses, o monsenhor Louis de Lacger, destacam o sentimento de unidade nacional e o sentimento patriótico, apesar de contrastes e pluralidade de "raças". Era muito mais conveniente para os colonizadores manterem, como projeto, a divisão da nação e incitar entre os povos coabitantes a disputa. "Colonização é violência, e há muitas maneiras de levar a cabo essa violência", afirma Gourevitch (2006, p. 54) e destaca que, além de chefes militares e administrativos e de um exército de clérigos, os belgas enviaram cientistas "[...] que trouxeram balanças, fitas métricas e compassos e saíram pesando ruandeses, medindo sua capacidade craniana e realizando análises comparativas da protuberância relativa de seus narizes" (*idem*, *ibidem*).

Ambos os estudiosos – Gourevitch (2006) e Santos (2005) – deixam claro o clima acentuado de divisão e de tensão que se manteve, inclusive após a independência ruandesa em 1962. Nesse cenário, a etnia *hutu* é maioria, correspondendo a 90%; enquanto os *tutsis*, a 9%. Após conquistar independência plena, Grégoire Kayibanda foi empossado presidente e, assim, "[...] a ditadura hutu se mascarou de democracia popular, e as lutas pelo poder em Ruanda se

tornaram um assunto interno da elite hutu, assim como haviam se resumido no passado às rixas entre os clãs reais tutsis" (GOUREVITCH, 2006, p. 60). O líder, na época, referia-se a Ruanda como "duas nações em um Estado".

> O presidente Kayibanda era, para dizer o mínimo, um líder insípido e sem carisma, e seus hábitos reclusos sugerem que sabia disso. Instigar as massas hutus a assassinar tutsis parecia ser o único meio de que era capaz para manter vivo o espírito da revolução. O pretexto para essa violência popular era encontrado no fato de que de tempos em tempos bandos armados de monarquistas tutsis que haviam fugido para o exílio empreendiam incursões repentinas em Ruanda. Esses guerrilheiros foram os primeiros a ser chamados de "baratas", e eles próprios passaram a usar a palavra para sugerir sua clandestinidade e a crença de que eram indestrutíveis. Seus ataques eram espasmódicos e ineficazes, mas a retaliação hutu contra civis tutsis era invariavelmente imediata e extensiva (GOUREVITCH, 2006, p. 62).

A dita "revolução" trouxe um resultado, além do exílio de muitos da etnia *tutsis*, a cristalização da segunda república, em 1973, com Juvénal Habyarimana que, concorreu sem oposição. Após duas décadas no poder, em uma gestão marcada por escândalos de corrupção e de ineficazes tentativas de lidar com o conflito étnico cada vez mais acirrado, em 1994, "o avião em que viajavam o Presidente de Ruanda e do Burundi fora atingido por dois mísseis lançados de fora do perímetro do aeroporto de Kigali" (SANTOS, 2005, p. 133). Os meios de comunicação que já eram habilmente utilizados pelo governo *hutu* como veículos de propaganda antitutsi, sendo os mais influentes o jornal Kangura ("faça despertar") e a rádio RTLM (Radio et Télevisión Libres des Milles Collines), trataram de atribuir a responsabilidade do atentado, até hoje não resolvido, aos "baratas" (*tutsis*). O cenário do genocídio já estava mais do que armado.

Em *Hate Radio* (2011), alguns eventos históricos desses acima detalhados estão claramente explícitos; outros são mais evidentes para aqueles que têm maior familiaridade com a história de Ruanda. O teatro de Milo Rau se incumbe de contextualizar a história para o espectador; contudo, é um tipo de arte que também exige do espectador, fora daquele contexto, uma maior atenção (e, também, informação) a respeito dos eventos de ordem mundial. Embora trate a questão da RTLM no contexto do genocídio de Ruanda, o diretor compreende que tal situação não é apenas de responsabilidade local, mas do imperialismo europeu, da ONU (que demorou a se manifestar) e de Washington, entre outras potências globais, que resistiram o quanto podiam para reconhecer e enviar propostas de intervenção a favor da paz.

Das três figuras históricas postas em cena, Valèrie Bemeriki, Kantano Habimana e George Ruggiu, essa última é de nacionalidade belga. Ele assume a faceta mais "racionalista"

da questão, realizando comparações históricas para avaliar convenientemente a realidade local. A presença de Ruggiu na RTLM é simbólica, pois evidencia a direta influência da herança do pensamento europeu para aquele conflito. Ali, ele exercia o papel do homem branco, intelectual e europeu que trouxe os efeitos antiocidentais para o jogo. Os planos de enunciação da cena são bastante específicos, pois, em cada um Milo Rau opera os níveis de realidade cênica. O primeiro deles, o plano histórico, já foi apresentado; fiquemos, portanto, com o segundo plano, apontando caminhos para analisar as contribuições dos dois atores para o espetáculo[146].

Pode-se dizer que a característica "investigativa" que cerca toda a poética de Milo Rau lida com o que a socióloga estadunidense Avery Gordon (2008) chama de *ghostly matters* ("matérias fantasmáticas", em minha livre tradução). A pesquisadora entende, por esse conceito, os fins que ainda não terminaram, como as mortes que não apagam a presença, o fim de uma guerra que ainda deixa rastros de destruição e incita novos conflitos, o fim da colonização que não terminou com a lógica colonialista, entre outros. Para ela, *ghost*, fantasma, é um meio conceitual de revelar produtivamente como o discurso hegemônico exclui a história de perda e ausência no trauma histórico.

A percepção da pesquisadora é fundamental para a discussão da linguagem investigativa na poética de Milo Rau, uma vez que a socióloga traz em seus estudos o interesse pelas consequências de regimes políticos opressores e violentos. Gordon avalia que o discurso social apresenta falhas ao tentar incluir histórias silenciadas de forma violenta porque nós, humanos, somos preparados para prestar atenção ao visível, ao presente, ao modismo, e desacostumados com o invisível, o ausente e/ou o não ocorrente. Dessa forma, a representação teatral pode tornar visível e presente o que é muitas vezes ignorado pela tradição historiográfica.

O teatro investigativo, realizado por Milo Rau, propõe a análise dos fatos de modo a sinalizar cesuras na escrita da história, pois o poder afetivo do que está ausente desafia a integridade do sujeito e do corpo social, como sinaliza Gordon (2008). O fantasma, portanto, se torna uma figura que descobre como os indivíduos e as sociedades são impactados pelo que não está mais presente (ou pelo que poderia estar presente). Outro ponto nas pesquisas de

[146] Preciso chamar atenção aqui para o fato de que privilegiarei o documentário sobre o espetáculo por trazer, além do relato pessoal, a apresentação da atriz Nancy Nuksi, que é ruandesa e tem uma história direta com aquele conflito. No espetáculo registrado em vídeo a que também tive acesso, outra atriz performa a personagem Valèrie Bemeriki. Essa atriz é congolesa e, apesar de ser proveniente de um contexto histórico também particular – ainda a ser tratado neste mesmo capítulo, não estabelece relações locais que são úteis para a análise que aqui proponho.

Gordon que também é de especial relevância para esta pesquisa, acerca do recorte de obras de Milo Rau para análise de sua poética, é a ideia de *haunting* (assombração).

Destaco essa segunda noção porque tal conceito trabalhado pela socióloga compreende as relações entre poder, conhecimento e experiência no domínio da lógica capitalista de um estado ou de um de terrorismo. Neste ponto, pouco interessa aos seus estudos as demandas de autenticidade etnográfica impostas por aqueles que esperam por uma narrativa "verdadeira" e "totalizante" de um sujeito abusado pelas circunstâncias violentas a que fora exposto. Esse ponto nos permite um diálogo direto com as considerações sobre o realismo indicadas por Milo Rau na palestra que recebe o título "Violence, research, realism: an insight into some works of the IIPM", proferida em 2016[147]. Além disso, tanto Gordon (2008) quanto Rau (2016) se indagam em que medida o investigador pode fazer parte da história que investiga, pois, para a socióloga, o fantasma fala com o investigador de uma maneira diferente da que fala com os outros e, portanto, a linguagem crítica é capaz de expressar um interesse reflexivo não apenas no objeto de investigação, mas também no próprio investigador.

Observa-se, portanto, um alargamento do campo do teatro investigativo na cena contemporânea, devendo sua linguagem perpassar os seguintes pontos: (a) a relação entre vida individual e experiência histórica; (b) a micro-história e (c) o sujeito trágico. As três obras recortadas para este capítulo, *Hate Radio* (2011), *Das Congo Tribunal* (2015) e *Compassion* (2018), nos ajudam a observar e articular tais pontos dentro da poética investigativa.

É a partir das observações de Jeanne Marie Gagnebin (2018), em *Walter Benjamin: os cacos da história*, que eu gostaria de chamar a atenção para os entrelaçamentos e conexões entre a vida individual e a existência histórica, marcadas por uma forma particular de vivência e de relação com o tempo. A pesquisadora propõe que, para avaliar o hoje, é preciso retomar com maior atenção um fator desencadeador de uma conjuntura da modernidade: pois a noção de tempo está cindida de seu objeto, como se o tempo não fosse a própria vida ou a história, mas transcorresse ao largo delas. Para a pesquisadora, há uma não aceitação articulada a essa noção de tempo e o ensaio "O narrador" de Walter Benjamin (2012 [1936]) destaca conceito de experiência como elemento de contraposição à temporalidade. Com isso, Gagnebin (2018) nos provoca sobre "como pensar o tempo da história?".

Esse ponto nos coloca reflexões pertinentes à ideia de presente, uma vez que a narração redireciona o tempo da história, abrindo lacunas e preenchendo outros vazios. Tal ideia é cara o teatro contemporâneo que ensaia as formas do presente da cena e, a partir de

[147] Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r95G4JGSTVQ. Acesso em 12 de dezembro de 2018.

Brecht, encontra nas quebras temporais um gesto crítico, pois elas promovem interrupções na história da História. O recurso cênico como forma de inscrever o presente como forma de historicização implica pensar o próprio presente como uma temporalidade capaz de revelar "possíveis": "[...] o que foi um dia possível no passado, e o que é possível hoje?" (GAGNEBIN, 2018, p. 27).

Na contemporaneidade, lidamos com o tempo da duração, que é plural, policrômico, totalmente diferente de uma noção monocromática e linear, como queria a lógica racionalista. É como se Apolo cedesse espaço à contagem de Dioniso, provocando sensações paradoxais, próprias de uma mudança de paradigmas culturais: somos presenteístas; mas ainda presos a uma noção de controle do tempo.

Isso evidencia nossa extrema dificuldade em entender não só os fatos, mas a produção deles. Por isso mesmo, o presente é um lugar das cesuras e da busca de contradições: é nas temporalidades dos testemunhos que os fatos se desenham não só para o testemunhador, mas também para o ouvinte. E, nesse ponto, destacamos a estrutura do teatro de Milo Rau: o plano do testemunho ocupa importante posição em todas as produções do IIPM e do NTGent, inclusive a produção *Hate Radio* (2011), que se distancia um pouco em virtude de a cena ser inteiramente a reconstituição de um programa da Radio et Télevisión Libres des Milles Collines (RTLM).

O movimento de lembrar implica a transformação do fato e, consequentemente, do presente. Em *História e narração em Walter Benjamin*, Gagnebin (2013) indica que o passado subverte o ordenamento tranquilo do discurso estabelecido. Contudo, o lembrar não objetiva a construção de outro discurso histórico ao qual se opõe, mas a subversão necessária para abrir fissuras e novos modos de olhar para aquela história.

> Intervenção que não significa, é importante observá-lo, a oferta apressada de uma narrativa substitutiva. Não se trataria, portanto, em particular nas teses "Sobre o Conceito de História", de propor uma outra interpretação de seu passado à humanidade, o que a historiografia marxista, fez muitas vezes com essa boa vontade fatal, bem conhecida. O historiador "materialista" tem, decerto, suas hipóteses de explicação e de compreensão próprias que o orientam. Mas seu trabalho não visa produzir um outro discurso histórico tão exaustivo e coerente como aquele ao qual se opõe. O conhecimento do passado não é um fim em si; porém, se a exatidão e a precisão históricas são imprescindíveis, é porque devem permitir ao historiador interromper, com conhecimento de causa, a história que hoje se conta, para inscrever nessa narrativa, que parece se desenvolver por si mesma, silêncios e fraturas eficazes (GAGNEBIN, 2013, p. 104).

Observa-se um duplo movimento da busca da "verdade" – e aqui, eu diria, para retomar as discussões em Gordon (2008), as "matérias fantasmáticas", uma vez que os fins

infindáveis constituem assombrações. Essa busca é nada mais que uma oportunidade de diferenciação histórica encontrada na prática de um decifrar paciente do passado no presente. E isso fica evidente na fala do ator ruandês Diogènes Ntarindwa que, na época do conflito, fazia parte da FPR, as forças rebeldes *tutsis* contra o governo e, nos bastidores do espetáculo, ele diz se lembrar das informações trazidas naquela reprodução do programa à época e achar engraçado como aquele veículo exagerava dados para reforçar o sentimento "combativo" que incitavam: "Mais il y avait des choses qui m'ont fait rire: quand quelqu'un vous dit que vingt cafards sont arrivés mais que nous en avons tué 50, honnêtement il faut rire"[148]. Em cena, ele interpreta um dos comentadores daquele período, Kantano Habimana, uma figura popular que sabia mesclar política e interesses futebolísticos, área em que também atuava. "Tout le pouvoir et le soutien moral de tous étaient nécessaires. La RTLM n'était donc pas une radio qui s'amusait tout le temps mais son objectif était plutôt d'avoir un programme équilibré, d'être le plus représentatif possible"[149]. O depoimento do ator é rico em termos de memórias afetivas, pois ele vive tanto o momento do exílio com os pais quanto o retorno para participar do conflito através da FPR.

> Quand je suis rentré au Rwanda, je n'ai pas trouvé le Rwanda dont mes parents nostalgiques m'avaient parlé auparavant pendant qu'ils étaient en exil. Le pays du lait et du miel, le pays des vaches, où il ne fait ni trop chaud ni trop froid, le pays tempéré, le pays poétique – car ma relation avec ce Rwanda immatériel était basée sur les chansons et les histoires de mes parents. Cependant, lorsque je suis arrivé au Rwanda, les choses étaient exactement le contraire. Cette douceur du Rwanda n'existait pas – je n'ai vu que de la violence. Quand je suis arrivé, la nuit tombait et je ne voyais presque rien du tout à cause principalement de ma myopie. Cependant, je pouvais sentir quelque chose et je n'oublierai jamais l'odeur de quelque chose et je n'oublierai jamais l'odeur. Quand le soleil s'est levé, j'ai vu des cadavres, partout… J'étais au milieu d'un paysage plein de cadavres.[150]

A partir da fala do artista, que também é sobrevivente daquele evento histórico, denota-se que o discurso da experiência é capaz de mesclar passado e presente e, isso se dá

---

[148] Transcrito do registro fílmico analisado. Tradução: "Mas havia coisas que me faziam rir: quando alguém te fala que chegaram vinte baratas mas matamos 50, sinceramente você tem que rir".

[149] Transcrito do registro fílmico analisado. Tradução: "Todo o poder e apoio moral de todos eram necessários. A RTLM não foi, portanto, uma estação de rádio sempre entretida, mas o seu objetivo era antes ter uma programação equilibrada, ser o mais representativa possível".

[150] Fala transcrita do registro fílmico analisado. Tradução: "Quando voltei para Ruanda, não encontrei a Ruanda de que meus pais nostálgicos haviam me falado antes, enquanto estavam no exílio. A terra do leite e do mel, a terra das vacas, onde não faz nem muito calor nem muito frio, a terra temperada, a terra poética – porque a minha relação com este Ruanda imaterial se baseava nas canções e histórias dos meus pais. Porém, quando cheguei a Ruanda, as coisas eram exatamente o contrário. Essa gentileza ruandesa não existia – eu só vi violência. Estava escurecendo quando cheguei e quase não conseguia ver nada, principalmente devido à minha miopia. No entanto, eu podia sentir o cheiro de alguma coisa e nunca vou esquecer o cheiro de alguma coisa e nunca vou esquecer o cheiro. Quando o sol nasceu, vi cadáveres, por toda a parte ... estava no meio de uma paisagem cheia de cadáveres"

não por meio da realização plena de um passado que se consuma no presente, mas por um passado não contado/mostrado/verbalizado que, de certo modo, redireciona o olhar e a perspectiva sobre o próprio fato. No relato, é possível observar a existência de uma Ruanda que deveria corresponder às expectativas de uma memória afetiva, além de destacar que os dados partilhados por aquela mídia eram manipulados para atender a interesses específicos.

O relato traz em si, principalmente, o aspecto do não acabamento. A História é construída por elementos inacabados e, a partir deles, podem-se tecer continuidades. O caráter investigativo do teatro, nesta pesquisa cênica, visa às lacunas existentes nos grandes eventos e é por isso que o testemunho, como já sinalizado no Capítulo 2 deste trabalho, ocupa posição fundamental. O evento teatral reúne diferentes percepções e leituras do espetáculo e, nesse ato de compartilhamento, confere-se continuidade à narração de uma experiência que não está mais no âmbito individual. Em Benjamin, a experiência histórica coletiva é capaz de redimir o passado, pois o encontro do passado com o presente não libera o indivíduo solitário do julgo do tempo.

> [...] o verdadeiro objeto da lembrança e da rememoração não é, simplesmente, a particularidade de um acontecimento, mas aquilo que, nele, é criação específica, promessa do inaudito, emergência do novo. Se a lembrança se contenta em conservar piamente o passado numa fidelidade inquieta e crispada, ela se torna, sub-repticiamente, infiel a ele porque negligencia o essencial: o que havia nele de renovação e que só pode repetir-se sendo outro, criação e diferença (GAGNEBIN, 2013, p. 105).

Tem-se, desta forma, uma conjugação entre crítica e ação política. Portanto, a operação que caracteriza o teatro investigativo de Milo Rau é o ato de captar os fragmentos da história, nos cacos perdidos pelo conformismo de uma perspectiva historiográfica dominante. E não só em exemplos como *Hate Radio* (2011) e *Das Congo Tribunal* (2015), mas também em produções como *Die Letzten Tage der Ceausescus* (2009) – projeto de estreia do IIPM; *Die Moskauer Prozesse* (2012-2013); *The Civil Wars* (2014), *The Dark Ages* (2015), *Empire* (2016); *Orestes em Mosul* (2019); entre outras produções.

Desta forma, a linguagem investigativa coloca o teatro de pesquisa na prática da escrita historiográfica, uma vez que busca conferir continuidades à história dos vencidos, podendo a experiência desses emergir no espaço do presente. No cruzamento entre o individual e o coletivo, as formas teatrais contemporâneas apresentam estruturas democráticas de compartilhar e tornar discursos visíveis. Em um teatro que trabalha com questões históricas, com a historicização de nossa época, a subversão da capacidade de ação não está presa ao passado, mas à coletivização do discurso cênico. A luta e a experiência histórica

coletivas fundem o tempo com seu objeto e, a partir daí, retiram-se as possibilidades de futuro do caráter previsível das narrativas dominantes. O teatro pode historicizar o próprio presente, buscar alternativas às mazelas de nosso tempo; mas, como o *Angelus Novus* de Paul Klee, tem o seu rosto virado para trás.

> A ideia de *interrupção* e, de maneira mais específica, o conceito de *cesura* preenchem assim na reflexão historiográfica de Benjamin uma função dupla: em primeiro lugar, criticam uma concepção trivial da relação histórica, em particular uma relação de causalidade determinista, tão fácil de estabelecer *a posteriori*; a essa causalidade achatada opõe a intensidade de um encontro súbito entre dois (ou mais) acontecimentos que, de repente, são (com)preendidos pela interrupção da narração e se cristalizam numa significação inédita: processo de significação baseado na semelhança repentinamente percebida entre dois episódios, que podem estar distantes na cronologia, e, ao mesmo tempo, baseados em suas diferenças reveladoras de uma inserção histórica distinta [...] Em segundo lugar, a cesura opera uma ruptura no desenvolvimento falsamente "épico" da narrativa; contra a ilusão tentadora que queria ver no fluxo de nossas palavras a abundância da natureza, ela lembra que nossa narração (em particular nossa "história"!) não segue por si mesma, que ela é o resultado de decisões singulares, até arbitrárias, e não o fruto de um processo universal e orgânico. Em particular, a cesura impõe uma advertência imperiosa a esta pretensão de absoluto e de infinito de um discurso que funda sua competência no seu próprio desenvolvimento; pela parada, pela queda súbita da linguagem, ela marca seu fim, sua morte e o que, nessa última exaustão, seria sua fonte indizível. No âmago de nossa linguagem a cesura é, assim, como o eco privilegiado desta interrupção que Benjamin qualifica de messiânica, pois destrói a continuidade e se erige em totalidade histórica universal e salva o surgimento do sentido na intensidade do presente (GAGNEBIN, 2013, p. 105-6).

A narração que provoca cesuras é bastante artesanal, nos diria Benjamin (2012 [1936]), pois ela não tem interesses em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. O filósofo nos diz que ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele, imprimindo na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso, para usar a mesma metáfora do pensador alemão. Provocar cesuras é uma importante estratégia para o artista do teatro investigativo, pois ele é também um materialista histórico. Como já sinalizamos, Brecht ajuda-nos a responder tais questões no paradigma da modernidade (ver Capítulo 1, ponto 1.2). Resta-nos atentar para como a cena contemporânea se apropria de tal recurso.

O espaço da cena representa uma prática da luta, na qual os dominados citam as lutas daqueles que outrora venceram; mas cabe ao artista, que é um materialista histórico, "escovar a história a contrapelo", valendo-se do discurso cênico para colocar, por meio da prática combativa sufocada pela vanglória dominante, formas de luta, resistência e existência históricas. A possibilidade de cesuras a partir da experiência histórica coloca em xeque a

vitória incessante daqueles que não param de vencer. O presente, desta forma, abre margens para leituras do passado e nos provoca a criação de novas formas de experiência.

A tarefa do historiador materialista não é apresentar de início outro sistema explicativo ou uma "contra-história" plena e valente, oposta e simétrica à história oficial, afirma Gagnebin (2013), mas produzir rupturas eficazes. Tal como o artista, deve provocar um abalo, um choque que imobiliza o desenvolvimento falsamente natural da narrativa. Gagnebin reafirma que o movimento não é o de arquivar e tesaurizar o passado numa espécie de fidelidade exangue, pretensamente desinteressada e científica, como afirma o historicismo, mas ela destaca que o materialista histórico "[...] não pretende dar uma descrição da história 'tal como ela ocorreu de fato'; pretende fazer emergir as esperanças não realizadas desse passado, inscrever em nosso presente seu apelo a um futuro diferente" (2018, p. 67).

A "experiência" é um fator-chave para a narrativa *Hate Radio* (2011), podendo-se afirmar que há, de certa forma, um apelo da experiência nessa construção. A estrutura do espetáculo é, de certa forma, básica: a localização espacial trazida pela cenografia é idêntica à de uma transmissão de rádio. Aqui, é importante destacar que as obras de Milo Rau não investem em uma cenografia realista. Geralmente, o artista opta por poucos recursos cenográficos no plano da cena do palco; porém, *Hate Radio* (2011) se distancia um pouco dessa concepção. No palco, há uma caixa de vidro de 16m², indicado no programa, como uma réplica do estúdio Kigali da RTLM – sendo a montagem validada por Valérie Bemeriki, quando as imagens do espetáculo são apresentadas a ela na prisão. Em cena, os atores usam fones de ouvido, falam ao microfone, tomam notas, atendem ligações, riem, fazem piadas e tocam música, seguem o *script* de uma rádio, com todas as características de um programa convencional. O próprio Rau reconhece que assistir a uma transmissão de rádio é algo chato, pois não há ação. Contudo, espectador deve se indagar sobre o efeito de assistir a uma transmissão de rádio ao vivo. Ainda mais quando a apresentação visa trazer recortes de monólogos e programas realmente transmitidos na rádio RTLM, em Ruanda, no dia mais assustador do genocídio de 1994.

Como já explicado em parágrafos anteriores, a rádio apoiou a matança massiva e a violência, além de encorajar, junto com a guarda presidencial, a formação de uma força paramilitar, uma milícia, chamada *Interahamwe* (cuja tradução apresenta sentido próximo a "aqueles que atacam juntos"). A rádio auxiliou e incitou, relatando ao vivo aos seus ouvintes onde *tutsis* e *hutus* moderados estavam escondidos ou vivendo. Em períodos em que a violência atingiu o ápice, a historiografia aponta que o grupo chegou a reunir cerca de 30 mil pessoas.

Na apresentação teatral, os espectadores podem ouvir a produção por meio de um pequeno rádio portátil que está, basicamente, conectado à apresentação a que se assiste no palco. A ideia é reforçar ao espectador que, na verdade, se trata de uma transmissão ao vivo, com momentos que são ora cativantes ora entediantes. O acesso aos fones ajuda o espectador a ouvir com exatidão os que está sendo dialogado dentro do estúdio – a caixa de vidro – no palco.

Como eu tive acesso ao espetáculo filmado para realizar esta pesquisa, eu recorri a relatos de críticos[151] que avaliaram tal experiência e afirmaram conseguir ouvir os atores sem os fones oferecidos pela produção, embora eles estivessem um pouco abafados pela caixa de vidro. Contudo, a retirada dos fones traz outra experiência ao espectador, uma vez que o teatro está repleto de uma paisagem sonora que indica o período pluvial em Kigali (o material recortado para a apresentação corresponde ao mês de abril, o mês mais chuvoso). O investimento estético é proporcionar ao espectador a sensação de uma Ruanda ambientada no clima daquele período.

Todo esse investimento na experiência do espectador se justifica com o fato de que o público acessa o meio retórico do genocídio através de um meio físico reproduzido em cena. Ora, os assassinos também não são convocados pelo apelo sonoro? Os fones, portanto, são uma maneira de indicar que o público está fazendo uso do mesmo dispositivo que os assassinos.

Naquele contexto em que soldados e policiais encorajaram cidadãos comuns a participar da matança e, em alguns casos, os militares obrigaram civis *hutus* a assassinar *tutsis* vizinhos[152], a necessidade de exterminar o diferente foi amplamente "naturalizada", mesmo em um mundo que vivia o período relativamente recente ao final da Segunda Guerra e, também, após a Declaração Universal dos Direitos Humanos. Os participantes do genocídio recebiam, com frequência, incentivos como dinheiro ou comida. Em alguns casos, os mandantes dos crimes disseram aos *hutus* que poderiam se apropriar das terras dos *tutsis* que assassinassem[153].

---

[151]. "Hate Radio – Disturbing verbatim play about rwandan genocide". Crítica assinada por Fergus Morgan, publicada em março de 2019, no portal *The Stage*. Texto disponível em https://www.thestage.co.uk/reviews/hate-radio-review-at-ntgent--disturbing-verbatim-play-about-rwandan-genocide Acesso em 13 de Agosto de 2020.

[152] G1 / Portal BBC: "Entenda os fatos que levaram ao genocídio em Ruanda". Disponível em: http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL928522-5602,00-ENTENDA+OS+FATOS+QUE+LEVARAM+AO+GENOCIDIO+EM+RUANDA.html Acesso em 01 de Janeiro de 2019.

[153] *Idem*.

Trata-se de um tipo de programa de rádio que pode ser ouvido em qualquer lugar, mas com o cinismo e o sarcasmo típicos daquele período, embalados, inclusive, com os ritmos da cultura pop dos anos 90. As dinâmicas da rádio são fielmente reproduzidas, mantendo-se também os discursos que rompem com a lógica de uma conversa não linear, em que nada acontece, mas que sustentam os apelos entusiasmados.

O espetáculo faz parte do repertório daquilo que é entendido como *Reenactments* [reconstituições]. Além dos três anfitriões já mencionados – Kantano Habimana (Diogène Ntarindwa), Valérie Bemeriki (no documentário é interpretada por Nancy Nuksi; em cena, por Bwanga Pilipili), o moderador belga Georges Ruggiu (Sébastien Foucault) –, há o DJ Joseph Rudatsikira (Afazli Dewaele), responsável por conferir o tom de entretenimento e informação às ondas de rádio. É importante frisar que esse é o único personagem fictício, criado para a dramaturgia.

Há que se destacar dois pontos para os quais Rau nos chama atenção como objeto de investigação: (1) Os criminosos das palavras; (2) As contradições da cultura: (in)justiça e compaixão. A reconstituição lida com temas bastante caros aos participantes, pois não só ativa uma experiência de trauma, mas também mexe com a narrativa de toda uma coletividade. LaCapra (2014) observa que a experiência em relação à compreensão histórica não deve ser vista apenas como uma forma de reconstrução objetiva do passado. Ao se relacionar com a compreensão, ela envolve afeto tanto no sujeito observado quanto no observador.

Desta forma, no que diz respeito à experiência coletiva, a narrativa da memória apresentada no espetáculo toca no aspecto trágico, pois reforça uma experiência passada que se perpetua como narrativa e que assombra e clama por reparação. Os pontos 1 e 2 acima atravessam a pesquisa cênica de Milo Rau, pois busca-se, a partir dos relatos, uma ideia de justiça sobre um passado que se presentifica nas narrativas.

Em relação ao primeiro ponto, é óbvio que os três anfitriões (que intercalam funções: locutores, comentaristas e mediadores) são um recorte do todo que a Radio-Télévision Libre des Mille Collines (RTLM) representou como instrumento de comunicação na campanha pró-genocídio de 1994. A "reconstituição" cênica – reconstituir é uma das etapas da investigação – visa tanto à análise das práticas quanto dos efeitos[154],

[154] Em 14 de dezembro de 2009, a locutora da RTLM Valérie Bemeriki foi condenada por um sistema de tribunal chamado "Gacaca courts". Tal corte é um sistema de justiça comunitária que é reivindicado pelo Estado de Ruanda como aquele que está enraizado na "tradição". Pode-se dizer que, de fato, se trata mesmo de um sistema punitivo fundamentalmente novo baseado no encarceramento e no trabalho público forçado. Uma curiosidade é em relação ao termo "gacaca" que intitula a corte. Ele pode ser traduzido como "grama baixa", referindo-se ao

não à toa, o documentário traz cenas do julgamento e a fala do advogado de Georges Ruggiu[155]. A ação do Tribunal Criminal Internacional contra a RTLM começou em outubro de 2000, junto com o julgamento de Hassan Ngeze, diretor e editor da revista *Kangura*.

É importante frisar que *Hate Radio* (2011) é uma reconstituição, mas não uma recriação individual da RTLM real. Embora se valha de fatos (a dramaturgia extrai partes de monólogos e conversas reais, transcritas de transmissões antes e durante o genocídio), a cena de Rau promove uma transmissão inteiramente nova, e não, mais uma vez, a performance de uma transcrição existente. A reconstituição em si, como característica da obra do artista, é referente à recriação da atmosfera, o que, muitas vezes, toca o conceito de "memória", que se desencadeia por dois sentidos: visão e audição. Portanto, a reconstituição do programa da estação de rádio está mais para o esforço de responder às lembranças daqueles que a ouvem – e, de certa forma, a ouviram – do que a reconstituição fiel de um fato histórico real.

Também é conveniente salientar que a reconstituição se dá com base no que a estação seria em dias atuais. Tem-se duas ordens de presença: o presente da cena e o que é tornado "presente" pelas pessoas que lembram – o "talvez se lembrem mal" também é igualmente possível nessa fórmula. Ou seja, o jogo está além de uma noção sobre o passado relido pelas lentes do presente, uma vez que se evidencia inclusive a fragilidade dos fatos. A ficção não tece juízos de valor sobre a história; pelo contrário, as cenas de reconstituição de Milo Rau com o IIPM são cuidadosas ao apontar conjecturas de causa e consequência (nem sempre relacionais, mas relativas) para aquilo que é narrado em cena. A produção é específica quanto à reconstituição da atmosfera, naquele recorte, do genocídio; porém, pode-se dizer que o debate que a cena promove é extremamente atual, uma vez que ela ilustra em tempo real como funciona a incitação do ódio por vias discursivas, valendo-se de um nível absolutamente pragmático e retórico sobre o funcionamento do ódio às diferentes etnias (e, consequentemente do racismo). Desse modo, a cena objetiva envolver

---

espaço público onde os homens mais velhos da vizinhança (*abagabo*) costumavam se reunir para resolver problemas locais. A locutora foi sentenciada por essa corta à prisão perpétua por seu papel na incitação a atos genocidas. Fonte (sobre as informações do "Gacaca courts"): GERAGHTY, Mark. "Gacaca, genocide, genocide ideology: the violent aftermaths of transitional justice in the New Rwanda". In *Comparative Studies in Society and History*, n 2, v. 62, p. 588-618, Cambridge University Press, 2020.

[155] Confessou culpa pelas acusações de incitamento à prática de genocídio e, em 2000, foi condenado a 12 anos de prisão pelo International Criminal Tribunal for Rwanda. Ele tem nacionalidade belga, filho de uma mãe belga e um pai italiano, e se envolveu na política ruandesa dois anos antes do genocídio. Convém ressaltar que Ruggiu foi o único não ruandês acusado de envolvimento no genocídio. Fonte: BBC News. "'Hate radio' journalist confesses". Reportagem publicada em 15 de maio de 2000. Disponível em: /http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/749079.stm (arquivo). Acesso em 15 de Julho de 2020.

o público na produção do racismo, destacando como as habilidades discursivas podem "dissuadir" as pessoas de seus valores humanos.

A versão do espetáculo apresentada em 2019 é iniciada (e, também, encerrada) com uma série de monólogos anteriormente gravados, que são projetados nas laterais do estúdio no palco – o uso de um segundo plano, em vídeo, projetado pode ser entendido como uma assinatura dos espetáculos de Milo Rau. Os monólogos foram montados a partir de registros de diferentes fontes, sendo grande parte composta por entrevistas conduzidas pelo próprio Rau e por sua equipe, durante o processo de pesquisa pré-produção e, também, durante os ensaios. Esses registros discutem os dias anteriores ao genocídio, o momento do genocídio e as consequências dele. No plano documental, além de relatos trazidos pelos depoentes no plano da projeção sobre as atrocidades ocorridas entre 7 de abril e 15 de julho de 1994, enfatizou-se o papel da RTLM.

É curioso observar como os narradores descrevem, em seus relatos, a frieza do veículo comunicativo, agregando informações que denotam o fervor apaixonado do discurso, como, por exemplo, moderadores que juravam ao vivo – fato antes inimaginável, para aquele contexto e naquele período, em uma nação extremamente católica, além do tom espontâneo que assegurava a popularidade misturada a uma *playlist* que atraía e agradava aos ouvintes. Um aspecto importante nesses relatos é uma estratégia discursiva comum, como salienta a historiografia, às práticas de guerra: a desumanização do adversário. Deste modo, os moderadores encorajaram a violência a partir de práticas que desumanizaram os *tutsis*, em virtude mesmo de todo o contexto histórico que já fora aqui apresentado.

Destaco também que, no espetáculo ao vivo, os monólogos garantem a definição do cenário para a atmosfera construída pela transmissão ao vivo: a reencenação central do *Hate Radio* (2011). Explico: ao analisar o espetáculo de 2019 gravado, tive a desconfiança da existência de uma outra camada além do plano teatral, pois, como vimos no Capítulo 2, é característica da poética de Milo Rau o manejo de diferentes planos de realidade em cena. Tal desconfiança foi confirmada pela crítica que esteve presente no próprio espetáculo: durante a apresentação de *Hate Radio*, o evento contou transmissão ao vivo de uma estação de rádio localizada fora do teatro (informação confirmada com a equipe de Milo Rau).

Início de espetáculo. As persianas do estúdio são lentamente levantadas e as luzes se acendem. Os três moderadores e um soldado – que é mais um adereço de cena – estão no palco, enquanto o DJ está sentado sozinho em sua cabine com uma mesa de operação: um equalizador de som, um toca-fitas e um telefone. Se compararmos com o cenário do registro documentário, poderemos observar que, em 2019, a cenografia propõe um estande

muito mais sujo: pequenas rachaduras na parede, fios visíveis, uma confusão de cabos, entre outros; ao mesmo tempo em que mantém elementos cenográficos já conhecidos por quem já assistira ao espetáculo: uma estátua da Virgem Maria que pisca em néon, um mapa rudemente desenhado de Ruanda em um quadro branco no estúdio com notas coladas nele, garrafas de cerveja próximas aos moderadores e no canto do estúdio junto a uma garrafa de café sob um carrinho.

Em ambas as reconstituições cênicas, tem-se um estúdio dos anos 90: suportes com fitas antigas, além de uma referência clara a Simon Bikindi[156] na parede de vidro em um ponto estratégico no interior do estande, além de pôsteres de Snoop Dogg[157] e Tupac Shakur[158] pendurados nas paredes interiores. Além disso, algumas referências musicais tocadas durante o espetáculo ajudam a dar o tom das intenções postas em cenas, basta atentar às letras das canções "Rape me", de Nirvana, "I like to move it", de Reel 2 Reel e "Le dernier slow", de Joe Dassin, reproduzidas durante o espetáculo (na gravação de 2019, há momentos em que o som das músicas é aumentado, o que me leva a crer que houve mudança da música da rádio em cena para o sistema de som central do teatro). Tal mudança ocorre, principalmente, quando os moderadores interagem com a música: Kantano Habimana e Georges Ruggiu dançam, cerram os punhos (sinal de apoio e expressão de unidade, força, desafio ou resistência), além de cantar (ou fingir cantar) ao microfone com dramaticidade, ações que recontextualizam o conteúdo musical na cena. Por vezes, tal momento soa como um "alívio cênico", pois o cinismo exagerado dos personagens interpretados pelos atores se confunde com a comicidade.

A conversa em cena apresenta muitas nuances, mas em todas as facetas se destaca o discurso sobre o extermínio, estupro e "baratas" (termo usado pelos moderadores para se referirem aos *tutsis*). Os apelos são enfáticos à ação, encorajando seus ouvintes a não mostrarem misericórdia ao inimigo "construído". O *ethos* discursivo promove a aproximação com o suposto ouvinte daquela rádio (em alusão aos ouvintes de 1994), mas também com os espectadores, uma vez que os monólogos histéricos e apaixonados estão absurdamente próximos de veículos de comunicação contemporâneos (de uma cobertura

---

[156] Cantor e compositor ruandês, muito popular em Ruanda, por suas canções de cunho patriótico que estiveram presentes nas listas de reprodução da estação de Rádio Nacional de Ruanda, inclusive, em momentos anteriores ao genocídio, antes que a Frente Patriótica de Ruanda assumisse o poder. O artista foi julgado e condenado por incitação ao genocídio pelo Tribunal Criminal Internacional for Rwanda (ICTR) em 2008. Fonte: *Fox News*. "Rwandan pop star gets 15 years for role in genocide" – 02/12/2008 (arquivo). Disponível em: https://www.foxnews.com/story/rwandan-pop-star-gets-15-years-for-role-in-genocide.amp Acesso em 12/12/2018.

[157] Rapper Estadunidense.

[158] Rapper Estadunidense.

jornalística da *Fox* nos EUA ou de um programa como o *Cidade Alerta* no Brasil). Há um clima de típicas produções que se valem de uma postura pseudointelectual para utilizar jargões como forma de justificar o ódio e atos de violência.

Para Roland Barthes (1975, p. 315), a noção de *ethos* comporta traços do caráter que o orador deve mostrar ao auditório para causar boa impressão, não se importando com sua sinceridade. Desta forma, uma informação enunciada diz, ao mesmo tempo: "sou isto, não sou aquilo", ou seja, é a maneira de dizer que, de certa forma, autoriza a construção de uma verdadeira imagem de si, aponta Maingueneau (2008a). Portanto, a credibilidade se dá pela partilha de valores que a troca discursiva estabelece: tanto os ouvintes da RTLM quanto a audiência contemporânea são antiviolência, anticorrupção, anticriminalidade e contra quaisquer outras formas de injustiça, mesmo que creditem confiança a um discurso de ódio para manifestar isso. É paradoxal, mas real. E é aí que está o trunfo da estratégia cênica de Milo Rau: a linguagem investigativa permite partir do específico para o universal. Não é apenas uma forma de analisar os fatos por uma via estético-investigativa, mas investigar a produção de fatos e como eles se proliferam em um contexto de realismo global.

Existe uma forma de universalização que se vale de exemplos específicos, concretos e históricos em um nível intelectual e teórico. Portanto, é possível mapear como se dá a construção da crença das pessoas nesse tipo de propaganda. Em *Hate Radio* (2011), a violência é manifestada no plano verbal apenas; ela está presente nas imagens evocadas pelos enunciadores, principalmente nas mentiras e invenções ditas com absoluta confiança, além de reivindicações de autoridade sobre o uso de coisas que parecem fatos, mas não são. Os moderadores "lançam" inúmeras informações e fatos narrativos, sem tratá-los por uma abordagem que privilegie as progressões lógicas; eles apenas seguem para o próximo tópico, a próxima pauta, e tudo que esteja "coeso" com suas próprias lógicas discursivas, convenientemente construídas.

A linguagem corporal é, obviamente, também um elemento marcante: eles falam com tanto fervor, agarram-se desesperadamente aos microfones e chegam ao ponto de quase sobrepor falas. Em seguida, eles se afastam com dramaticidade ensaiada e cerram os punhos com a certeza do que dizem, do que pode fazer sentido e de como deveria fazer. Para sustentar o *ethos* discursivo, os moderadores apelam para as tentativas de analogias: eles comparam os *tutsis* e os *hutus* moderados ao exército nazista, como já sinalizado. Além disso, ironicamente, o único moderador branco naquele espaço, o belga Georges Ruggiu, durante os apelos que realiza, utiliza uma retórica pós-colonial familiar aos

ruandeses e compara os perpetradores aos lutadores franceses em prol da liberdade na Segunda Guerra Mundial. E a imagem evocada pela palavra “barata” demarca uma forma de aproximação dos moderadores com seus ouvintes, subentendendo-se pela via discursiva as orações: “nós não somos as ‘baratas’; eles são”.

Percebe-se que a cena da enunciação recorre, neste recorte, ao que Maingueneau (2008b, p. 92) chama de “cena validada”, aquela que já está instalada na memória coletiva, para conferir a existência aos enunciados proferidos. A cenografia, palavra do léxico teatral apropriada por Maingueneau (2008b), situa a cena genérica em outro plano que, em *Hate Radio* (2011), é o fato histórico (o recorte do papel da RTLM no genocídio de Ruanda), pois o debate que nos enlaça é a produção do discurso de ódio no plano político. Ademais, é comum notar no debate político a existência daquilo que Maingueneau (2008b) também chama de “terceiro invisível”, uma noção que pré-concebe a ocorrência de um espectador entre os co-enunciadores: “eu” e “tu”. Dessa maneira, a formação discursiva é construída de acordo com o que se ambiciona transmitir a esse “espectador”.

Tomemos, como exemplo, na cena investigativa, os dois contextos que se desenham nos planos de realidade cênica operados por Milo Rau:

I. A realidade da dramaturgia: co-enunciadores – moderadores e DJ no espaço da RTLM que, por questões político-ideológicas, promoveram propaganda contra os *tutsi* e os *hutus* moderados. Nesse caso, pode-se subentender que a RTLM também ocupa o espaço de mediação nesse contexto, uma vez que seleciona pautas (inclusive os ouvintes-participantes e as músicas) e se responsabiliza pelo conteúdo, permitindo a produção de sentidos contida nos enunciados. O terceiro invisível estaria localizado na imagem dos ouvintes;

II. A realidade cênico-teatral: o dramaturgo surge como um enunciador, pois cria a ficção a partir dos fatos e seleciona os trechos que melhor se articulam com as intenções que deseja alcançar (a dramaturgia é o primeiro nível de enunciação); o diretor também se coloca como um enunciador, uma vez que seleciona elementos que vão conferir a materialidade visual à dramaturgia construída, valendo-se de recursos semióticos que ajudarão a compor o contexto que a própria dramaturgia conclama, além de outros recursos extracênicos (como as projeções de monólogos nas laterais, por exemplo). Em *Hate Radio* (2011), é importante salientar que Milo Rau assina tanto a dramaturgia quanto a direção (a direção é o terceiro nível de enunciação). Além disso, os atores que, como vimos, também agregam experiências

> pessoais à narrativa nos planos paralelos, atuam como enunciadores, pois, assim como os elementos técnicos (cenografia, figurino, maquiagem, sonoplastia, projeção, iluminação), ocupam o segundo nível da enunciação. A cena como um todo é o próprio espaço de mediação, uma vez que ela exibe as escolhas da direção e da dramaturgia. E, no debate político que a cena promove, o espectador ocupa a posição de "terceiro invisível".

Poderíamos estender a análise às narrativas cinematográficas em documentário sobre *Hate Radio* (2011) e *Das Kongo Tribunal* (2015), produzidas após as apresentações teatrais e que também compõem nosso *corpus* de análise. Porém, isso consistiria na alteração do ponto II unicamente (realidade cênico-teatral), uma vez que o roteirista entraria em substituição ao dramaturgo no primeiro nível da enunciação, o editor e montador dividiriam o terceiro nível da enunciação com o diretor e a cena teatral – que motivou a produção do documentário.

Assim como em outros eventos históricos e temas que Milo Rau e o IIPM procuram explorar em projetos e produções artísticas, não se pode dizer que *Hate Radio* (2011) procura explicar ou dar conta de um evento histórico de diferentes proporções, como o Genocídio em Ruanda, em quase duas horas de apresentação. E como em um projeto de pesquisa, Milo Rau define o recorte, identifica os atores, mapeia as consequências e levanta hipóteses para, em seguida, conduzir todo o processo estético-investigativo em cena. Além disso, muita coisa se transforma na sala de ensaio, pois é preciso destacar o caráter processual da linguagem investigativa, principalmente quando o espetáculo dá aberturas ao trabalho com não atores que também partilham suas narrativas e percepções sobre o fato abordado.

O espetáculo é bem-sucedido ao propor análises contextuais sobre como não só a violência, mas também o discurso de ódio são frutos de processos históricos complexos e, muitas vezes, desencadeados por questões "trazidas" para aquela localidade. A ambiência reconstituída em cena também nos coloca diante de tal problemática no contexto global contemporâneo, uma vez que se seguem os mesmos recursos para tal produção discursiva. Rau converte a típica naturalização e fetichização da violência (seja propagada pela RTLM ou pelos outros veículos de mídia atuais) para um propósito político, pois é na política que se restabelece o debate humanitário. A luta é pelo que sobra para a humanidade, além das lembranças.

> Segundo relatos dos que participaram das matanças, no começo era mais difícil, depois foram se acostumando aos gritos, aos olhos vidrados, às lágrimas que escorriam em pálidos rostos de bocas silentes. Técnicas foram sendo aprimoradas para otimizar resultados. Jovens e crianças foram iniciadas, deste modo, tornaram-se homens participando do coletivo trabalho de extermínio. As mulheres hutus muitas vezes acompanhavam seus maridos. Ajudavam na localização dos fugitivos e, como prêmio, feito o serviço, os despojavam de seus pertences, de suas ensanguentadas roupas. Vasculhavam as virilhas das mortas em busca de algo de valor escondido em suas agora ressecadas entranhas. Aproveitavam para vigiar maridos evitando que seus garbosos varões sucumbissem às tentações carnais antes do abate, preservando-lhes as virtudes cristãs (RAMOS FILHO, 2018[159], s/p).

O artista trabalha sobre os restos, sobre como os sujeitos herdam o evento ocorrido e suas percepções ao retornar ao espaço da cena para falar sobre ele, naquilo que Avery Gordon (2008) chama de *ghostly matters* ("matérias fantasmáticas") e de *haunting* (assombração) – conceitos já discutidos em parágrafos anteriores. Milo Rau está muito mais interessado nas formas de agenciamento político que estão presentes na contemporaneidade. Não à toa, a ficção ocupa o centro do debate histórico e o sujeito trágico é trazido no contradiscurso da espetacularização da violência, uma vez que ela esvazia o sentimento de sofrimento, que também é social e coletivo.

De igual modo, o apelo da experiência em *Hate Radio* (2011) objetiva coletivizar a dor, não por uma via melodramática e sensacionalista, mas de modo político. O próprio Milo Rau observa que, em encenações como *Hate Radio*, só é necessário remover poucas frases e afirmações específicas para que aquele contexto encenado seja percebido e encontrado em qualquer outro lugar, pois o discurso é assustadoramente familiar. Trata-se do movimento que vai do particular ao universal.

> O pesadelo, todavia, não havia terminado. Os efeitos pós-traumáticos se perenizaram. Milhares de sobreviventes aleijados, amputados, seviciados, violados, sequelados seguiam ali, na condição de vítimas, ou de expectadores das atrocidades. Não houve uma guerra civil, houve um massacre. Não houve sequer guerra durante esses intermináveis 100 dias. Havia burocratas vaidosos e bandos armados de porretes ou facões, caçando pessoas nos pântanos, nas montanhas, nos bairros, nas igrejas, motivados pelo ódio construído pelos meios de comunicação. Eram fascistas, tornaram-se fascistas, embora a maioria nem soubesse o significado desta palavra. A reconstrução do país, passados esses 24 anos, ainda está em andamento. Já não há hutus ou tutsis, todos são ruandenses, mas esta é outra história[160].

---

[159] "A temporada dos facões: uma reflexão sobre a crueldade humana", assinado por Wilson Ramos Filho para a revista *Cult* (18/04/2018). Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/temporada-dos-facoes/ Acessado em 12/06/2018.

[160] *Idem.*

A produção trabalha com as lembranças e memórias do evento histórico: aquelas dos campos de matança, dos massacres nas igrejas e em locais públicos, dos facões, das valas comuns, das pilhas de ossos, entre outras. A cena de Rau, de memórias do genocídio, também se respalda na produção de conhecimento sobre o evento que advém da distância temporal e do olhar retrospectivo. Trata-se de uma cena que registra nas entrelinhas as responsabilidades pelo genocídio que perpassam as tensões geradas durante o período colonial e os fracassos da ONU e, além disso, o movimento de fuga dos *hutus* para a República Democrática do Congo, após o genocídio de Ruanda, o que contribuiu também para desencadear um outro genocídio no Congo – *Das Kongo Tribunal* (2015).

No teatro, *Hate Radio* (2011) se encerra com uma declaração que denota a importância de se debater tal questão, pois se a humanidade produziu um genocídio, certamente produzirá muitos mais – para parafrasear a declaração final da peça. Tal provocação nos retira do lugar seguro promovido pelas distâncias históricas e/ou geográficas, uma vez que os fatos operam não só a denúncia do que foi, mas também do que pode ser.

O conflito em Ruanda foi "transferido" para a República Democrática do Congo. Historicamente, é sabido que o "encerramento" do conflito em Ruanda começa a se desenhar quando a Frente Patriótica Ruandesa (RPF), composta por um grupo rebelde de exilados *tutsis*, com o apoio do exército de Uganda, conquistou territórios e, no dia 4 de julho, ocupou a capital, Kigali, declarando-se um "cessar fogo". Houve tentativas de promoção de um governo multiétnico naqueles primeiros momentos, mas a proposta foi frustrada.

Com a chegada da RPF ao poder, muitos *hutus*, cerca de dois milhões[161], fugiram pela fronteira com Zaire, hoje a República Democrática do Congo, com a finalidade de evitar represálias. De acordo com o portal da *BBC Brasil*[162], os "grupos de direitos humanos dizem que a RPF matou milhares de civis hutus quando eles tomaram o poder – e mais depois que eles entraram na República Democrática do Congo para perseguir a *Interahamwe*. A RPF nega".

Entre os refugiados, estão os *hutus* acusados de envolvimento nos massacres. Na República Democrática do Congo, há muitas milícias formadas pelos *hutus* que, de certa forma, se apropriaram da estrutura de assistência de grupos de ajuda humanitária. Muitas

---

[161] De acordo com o portal *BBC Brasil*, que apresenta uma breve síntese do evento. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/04/140407_ruanda_genocidio_ms Acessado em 12/06/2018.
[162] *Idem*.

pessoas morrem por cólera na região sem ter acesso à ajuda básica. O governo de Ruanda, liderado pelos *tutsis*, já realizou duas invasões no Congo com o objetivo de eliminar as forças *hutus* que migraram para região. Além disso, há grupos de rebeldes *tutsi* ainda ativos no Congo, armados pela RPF em Ruanda, e que não depõem armas com o temor de se colocar sob o risco de mais um genocídio. A RPF acusa a República Democrática do Congo de permitir a atuação de milícias *hutus* em seu território. Em resposta ao confronto iminente, alguns moradores formaram grupos de autodefesa e os civis do leste da República Democrática do Congo sofreram as consequências. Até o presente momento[163] da escrita deste trabalho, a Missão das Nações Unidas na República Democrática do Congo (MONUSCO, anteriormente MONUC), uma das missões de manutenção de paz da ONU, ainda tenta resolver o conflito.

Além das implicações acima descritas, a guerra civil do Congo apresenta outros fatores, além daqueles trazidos pelo genocídio de Ruanda em 1994, por exemplo. O embate não se dá apenas pela predominância política na África Central, mas também por questões econômicas estratégicas à participação no processo de globalização, uma vez que a região leste da República Democrática do Congo é rica em termos de recursos naturais. De acordo com a reportagem do *Deutsche Welle*[164], "de ouro a cobalto e tantalita, há uma alta concentração de cobiçados metais raros e matérias-primas na região, necessários para a produção de telefones celulares e outros aparelhos eletrônicos, razão pela qual investidores estrangeiros estão migrando para o país".

Tais questões motivaram a produção *Das Kongo* Tribunal (2015), do IIPM. Milo Rau tem o intuito de explorar a região, principalmente no que diz respeito aos interesses econômicos que colocam a República Democrática do Congo no centro da globalização. A produção traz para o debate político o que há de lucrativo na guerra, despertando olhares para formas de agenciamentos contemporâneos que demarcam o retorno de aspectos do trágico, uma vez que não é mais a vontade divina dos deuses, como na tragédia clássica, que define o destino, mas uma força sistemática imposta pelo modelo capitalista. Ou seja, o mapeamento se dá por pensar as forças que massacram o sujeito contemporâneo, cujo destino trágico é regido por relações biopolíticas em um contexto de economia neoliberal.

Para começar a contextualizar *Das Kongo Tribunal* (2015) partirei de duas críticas: a primeira, que recebe o título "The most ambitious political theatre ever staged? 14 hours

---

[163] Portal da ONU. Disponível em https://news.un.org/pt/story/2019/12/1698451 Acessado em 04/04/2020.

[164] Reportagem DW. https://www.dw.com/en/the-congo-tribunal-art-taking-over-where-justice-fails/a-41376413. Acessado em 04/04/2020.

at the Congo Tribunal[165]", assinada por Kate Connolly para o jornal *The Guardian*, em julho de 2015, e a segunda, que recebe o título "'The Congo Tribunal': Art taking over where justice fails"[166], assinada por Jochen Kürten para o jornal *Deutsche Welle*, em novembro de 2017. A primeira foi publicada antes da apresentação, em 2015, da sessão-audiência ocorrida em Berlin, que foi escolhida como palco para a segunda parte do tribunal devido ao papel originalmente desempenhado na corrida pela África do século XIX, na disputa das potências colonialistas para dividir o continente. A segunda crítica foi lançada em 2017 um pouco antes do lançamento do filme, destacando não só uma entrevista com o próprio Milo Rau, mas também a recepção "confusa" do espetáculo anos anteriores. Todos os registros marcam o reconhecimento de que algo de revolucionário no teatro político estava acontecendo. O texto assinado por Kürten traz como título uma apropriação da crítica publicada no jornal semanal alemão *Die Zeit*.

A crítica de Connolly destaca as questões político-estéticas que motivaram tanto a concepção quanto a execução do projeto. Nela, coloca-se como a proposta de Milo Rau contribui para o posicionamento político do continente europeu em um contexto de críticas pós-coloniais. O recorte informativo é preciso, pois toma-se os três dias de inquérito na cidade de Bukavu, na República Democrática do Congo, nos meses anteriores à apresentação em Berlin, para conferir materialidade documental à poética encenada. O processo de inquérito realizado em Bukavu colocou ex-rebeldes diante de vítimas de massacres, governo diante de políticos da oposição, economistas diante de filósofos, com a finalidade de examinar as origens do conflito e as razões para sua continuação. Connolly explicita o método investigativo de Milo Rau de modo que sua reportagem nos ajuda compreender os propósitos da pesquisa cênica que eu tento mapear neste trabalho.

Durante as investigações, Rau confirma sua hipótese de que a guerra civil no Congo é em grande parte um produto da globalização, pois ele afirma, na reportagem de Connaly, que "this war has continued to rage is no longer to do with ethnic antagonism, but commodities, like coltan, niobium, or cassiterite, which are seen as essential to our 21st century lives, and are to be found in abundance in the Democratic Republic of Congo[167]". Além disso, ele confirma que o caos é conveniente ao lucro, pois sempre há alguém que

---

[165] "O teatro político mais ambicioso já encenado? 14 horas no Tribunal do Congo". Disponível em: https://www.theguardian.com/world/2015/jul/01/congo-tribunal-berlin-milo-rau-political-theatre

[166] "'O Tribunal do Congo': Arte assumindo onde a justiça falha". Disponível em https://www.dw.com/en/the-congo-tribunal-art-taking-over-where-justice-fails/a-41376413 Acesso em 12/12/2018.

[167] Essa guerra não tem mais a ver com antagonismo étnico, mas com mercadorias, como coltan, nióbio ou cassiterita, que são consideradas essenciais para nossas vidas no século XXI e podem ser encontradas em abundância na República Democrática do Congo.

lucra, inclusive quando se considera a "indústria da ajuda humanitária"[168]: "My impression is that everything and everyone from the immediate neighbours, the rebel organisations, the international mining companies, even the government and the NGOs, profit from the perpetual chaos. This is nothing but a war economy[169]".

Como o próprio título da jornalista já indica, a primeira parte da audiência durou um pouco mais de 14 horas, valendo-se do material da pesquisa de campo, dos depoimentos de envolvidos reais no conflito, como vítimas, políticos e empresas para investigar a responsabilidade de uma série de agentes envolvidos, incluindo-se corporações internacionais, o Banco Mundial, as Nações Unidas, as ONGs e os governos (tanto atuais quanto os anteriores) do Congo.

Por questões óbvias, eu não tive acesso à gravação inteira do espetáculo, apenas a trechos dele que estão publicados, em língua inglesa, na página do projeto. O *site* recebe o nome da obra *The Congo Tribunal* e pode ser acessado pelo *link* http://www.the-congo-tribunal.com/. A partir do endereço, pode-se observar uma continuidade do projeto, pois há constantes atualizações de notícias sobre a questão, além de outras informações básicas sobre a obra no teatro, em filme e em livro. Para esta pesquisa, eu utilizo os depoimentos realizados na apresentação cênica, que estão presentes no *site* na aba "Hearings"; também, eu utilizo a obra cinematográfica *Das Kongo Tribunal*, inspirada nas pesquisas e na apresentação teatral. O filme foi lançado no ano de 2017. Por utilizar a obra cinematográfica, achei pertinente trazer a crítica de Jochen Kürten para o jornal *Deutsche Welle*, que nos deixa subentender a obra cinematográfica como culminância do projeto (não encerramento), trazendo também uma entrevista com Milo Rau, que avalia todo o processo de certa forma.

A crítica de Kürten destaca como a obra cinematográfica retoma a peça teatral, pois os efeitos das apresentações foram bastante positivos. É preciso considerar que a resposta da investigação artística dada àquela comunidade traz a esperança de uma "justiça" porvir, uma vez que o país também não conta com um sistema judicial completo em funcionamento, o que faz com que os perpetradores da violência continuassem a caminhar

[168] Termo utilizado pela jornalista holandesa Linda Polman para se referir às ONGs postas no banco dos réus. Polman é uma das maiores críticas das organizações internacionais de ajuda humanitária destacando quão raramente tais organizações assumem a responsabilidade e como muitas vezes são míopes a algumas questões. Ela defende a assinatura de um Código de Conduta, uma vez que os trabalhadores humanitários e soldados estrangeiros não têm o conhecimento local, linguagem ou sensibilidade cultural, argumenta ela em clara referência às forças humanitárias da ONU.

[169] Minha impressão é que tudo e todos, desde os vizinhos imediatos, as organizações rebeldes, as empresas internacionais de mineração, até mesmo o governo e as ONGs, lucram com o caos perpétuo. Isso nada mais é que uma economia de guerra.

entre pessoas inocentes. Na ausência de uma abordagem jurídica das questões locais, abordadas por tribunal real, seja internacional ou nacional, a encenação "artística" de um caso judicial, que envolve pessoas reais (todos os atores da encenação são pessoas reais que apresentam suas queixas naquele conflito), surpreendeu a população daquela região e redondezas, pois a arte se coloca como um espaço para o debate de questões jurídicas urgentes, promovendo uma sensação de justiça.

O tribunal é fictício, mas envolve protagonistas reais do conflito na República Democrática do Congo. A encenação segue o protocolo de procedimentos jurídicos reais, trazendo à cena figuras como promotores, advogados de defesa, juízes e testemunhas, todos sendo chamados. O filme traz imagens da encenação e, também, entrevistas com moradores daquela região. No texto de Kürten, a presença das entrevistas no filme permite que os espectadores deixem o processo ser absorvido enquanto ouvem a realidade da vida cotidiana na República Democrática do Congo.

O projeto de Rau reverbera toda a ambição estética do que ele compreende como "realismo global", pois não apenas coloca a arte como um modo de responder às questões sociais, mas também de investigá-las, uma vez que os modelos econômicos que sustentam a política da globalização desencadeiam uma série de prejuízos humanitários a diversos grupos humanos do globo. Rau[170] é incisivo ao responder na entrevista que "this globalized economy demands globally acting art".

Ainda na entrevista, Rau se diz satisfeito com o resultado do filme, pois a obra reúne tudo que o comoveu nos anos de pesquisa: "It is a staged tribunal, but everything about it is real: From the mine worker to the rebel to the cynical minister to the attorney from The Hague, all participants play no other role than themselves"[171]. Para ele, os ganhos do projeto consiste em provocar reflexões a partir de fatos que alguns documentários não alcançam: "It's a portrait of the world economy, a very concrete analysis of the context and reasons that have led to a civil war in the DRC and why it's not stopping after 20 years — as well as who has a stake in keeping it that way[172]".

---

[170] "Esta economia globalizada exige uma arte de atuação global". Fala presente na entrevista assinada por Jochen Kürten para o jornal *Deutsche Welle*. Disponível em https://www.dw.com/en/the-congo-tribunal-art-taking-over-where-justice-fails/a-41376413 Acesso em 12/12/2018.

[171] "É um tribunal encenado, mas tudo nele é real: do mineiro ao rebelde o cínico ministro do advogado de Haia, todos os participantes não desempenham outro papel senão eles próprios".

[172] é um retrato da economia mundial, uma análise muito concreta do contexto e dos motivos que levaram a uma guerra civil na RDC e por que ela não para depois de 20 anos – bem como quem tem interesse em mantê-lo assim.

Das Kongo Tribunal (2015) é uma das obras mais complexas de Milo Rau e, também, uma das mais exploradas pelo projeto estético-investigativo do artista, trazendo como resultados: uma encenação teatral, em 2015; um livro, em 2017; e um filme, em 2017. As metamorfoses transmídias do projeto reafirmam o alcance do diálogo artístico, tendo o filme sido exibido em Haia, em Leuven, além de outras cidades e países europeus, e também em todo o Congo, abrindo diversas possibilidades de discussão e, no caso das exibições no Congo, foi permitido ao artista ter um *feedback* do projeto pela própria população. Algumas exibições foram acompanhadas de palestras sobre Direitos Humanos, Anistia Internacional e Forças de Paz. Tamanho é o impacto do projeto que ainda hoje suscita muitas discussões.

É importante destacar que o próprio tribunal teve duas interações[173] consecutivas, como indicado pela crítica de Kate Connolly para o jornal *The Guardian*: as audiências de Berlim realizadas no Sophiensaele em 2015, tendo-se por base as audiências ocorridas em Bukavu, no leste do Congo, naquele mesmo ano. Deu-se com a estrutura de um tribunal fictício que investiga o conflito no Congo, unindo julgamento de crimes de guerra com arte teatral.

Dentro do que Avery Gordon (2008) entende por *ghostly matters*, Milo Rau conduz o processo, uma vez que as questões políticas e sociais que cercam a crise humanitária no Congo consistem nos fins que ainda não terminaram – e aqui eu chamo atenção para a questão do colonialismo. Há todo emaranhado complexo que se desencadeia a partir desse fato: a presença de milícias, a aparente falta de uma solidez em termos ideológicos, além do envolvimento de países vizinhos no conflito e da exploração de matérias-primas pelas corporações multinacionais. A proposta de Rau consiste em desvendar pelo menos alguns desses fios emaranhados.

Como sinalizado em parágrafos acima, o elenco é composto de figuras reais e demorou quase um ano para ser formado, selecionando-se nomes de grupos que integram governo congolês, políticos de oposição, militares e rebeldes, representantes da ONU e do Banco Mundial, além de cidadãos congoleses comuns, filósofos, economistas e advogados. O tribunal objetiva reunir pessoas com diferentes perspectivas sobre o evento, pois o teatro investigativo de Milo Rau tem o cuidado de não fechar um sentido sobre o tratamento de uma temática, mas ativar diversas formas de olhá-la. Portanto, a encenação, que é em parte

[173] Como em "iteração", termo do *design* para designar as repetições que buscam melhorar e se aperfeiçoar a cada ciclo.

inquérito político e, em outra, um evento teatral reúne evidências sem que um "culpado" seja sentenciado de início ou no fim.

Desta forma, a proposta se distancia daquela prevista no *Russell Tribunal*[174] sobre o Vietnã, por exemplo, durante a década de 1960. Milo Rau procura privilegiar em sua proposta outras vozes além daquelas situadas à esquerda do espectro político. Em cena, tem-se, além de um defensor do governo daquele período, um defensor de uma grande empresa de mineração, pois é interessante à proposta cênica também observar o argumento neoliberal, na proposição de um jogo antagônico. Caso ignorasse tal dinâmica, haveria uma incoerência no todo, uma vez que nós mesmos sustentamos os massacres da região já que, em nossa tecnologia, há minerais provenientes daquela região. A faceta do argumento neoliberal, portanto, funciona como a "assombração", de que nos fala Gordon (2008).

A proposta cênica lida com as linhas divisórias étnicas, políticas e econômicas da região, examinando as diferentes implicações geradas a partir desse embate. Um dos casos locais, levados à cena, diz respeito a um fato ocorrido em 2002, em uma colina em Bisie: a descoberta de cassiterita (minério de estanho). Tal fato atraiu a presença de vários grupos armados para aquela região, além do exército congolês, que lucrou a maior parte dos ganhos. Em 2006, uma empresa adquiriu do governo a licença para explorar a mina, o que gerou conflitos com os mineiros do local. A questão que desencadeia o debate e, também, a investigação dos fatos no tribunal é acerca das contribuições das mineradoras estrangeiras para a região: haveria também uma contraparte, desencadeada pela mineração industrial das matérias-primas, para a segurança e o desenvolvimento econômico daquela região em Bisie ou apenas o lucro das mineradoras estrangeiras?

Outro caso presente envolve a *Banro Corporation*[175], uma empresa canadense, que comprou uma licença de mineração de ouro e queria que a população local fosse removida, o que gerou também conflitos. O debate que cerca a imagem da empresa põe à prova o pioneirismo de sua industrialização na região, como ela advoga em seu site, pois aventa-se a hipótese de ela ter lucrado com a instabilidade política durante a guerra para saquear os recursos naturais do leste do Congo.

---

[174] Sistema também conhecido como Tribunal Internacional de Crimes de Guerra, Tribunal Russell-Sartre ou Tribunal de Estocolmo. De acordo com John Duffet (1968), a concepção era a de um tribunal do povo (e para o povo), mas privado, que foi organizado em 1966 pelo filósofo britânico Bertrand Russell e pelo filósofo francês Jean-Paul Sartre. Esse sistema investigou e avaliou a política externa estadunidense, bem como a intervenção militar ocorrida no Vietnã. Trata-se de uma tentativa de consolidar um sistema global de Justiça criminal, como também observam as estudiosas Daniele Archibugi e Alice Pease (2018).

[175] https://banro.com/.

E, dentre outros casos também investigados em cena, destaco mais um: o caso do massacre[176] na aldeia de Mutarule em junho de 2014, que durou poucas horas, mas resultou em mais de 30 mortes. É sabido que as autoridades haviam insistentemente alertado sobre o aumento da insegurança na região e, embora sinais prévios de que o incidente iria ocorrer fossem emitidos, nem a missão de paz da ONU nas proximidades, nem o exército congolês se mobilizaram para evitar a atrocidade. Portanto, o questionamento levantado no tribunal sobre esse caso diz respeito à relação entre insegurança e lucro, pois "estaria a insegurança presente devido ao envolvimento de muitos atores locais e internacionais nos inúmeros conflitos da região e, consequentemente, obtendo lucro com isso, ou tal envolvimento evitaria uma catástrofe?

Percebe-se que nos casos apresentados e debatidos no tribunal sempre há uma pergunta-chave que norteia a investigação estético-política de Milo Rau. É característico do teatro investigativo não apenas formular as hipóteses que se quer desvendar, mas também tecer perguntas que provoquem o andamento dos objetivos que a própria pesquisa pretende alcançar.

Como já sinalizado em parágrafos anteriores, a segunda parte do tribunal ocorre em Berlim – é curioso observar que, entre os patrocinadores do espetáculo, estão os ministérios da cultura da Alemanha e da Suíça. Em terreno europeu, a encenação direciona o foco de sua investigação para o envolvimento da União Europeia, do Banco Mundial, da comunidade internacional e das corporações multinacionais no evento histórico. Embora *Das Kongo Tribunal* (2015) seja impotente, em termos jurídicos, pois é um tribunal fictício, sua forma "parajurídica" é extremamente eficaz, devido à força publicitária que manifesta – ponto que permite um alcance maior do que o ato de um discurso jurídico emitido por um juiz ou júri. Talvez, a consciência da ficção tenha dado maior consistência à intervenção política, pois, embora se aproprie da estrutura jurídica, a cena propõe um debate sobre as mazelas políticas da globalização. A proposta é uma reconstituição do evento, porém, há também pretensões de que ela sirva de prefiguração: algo que represente uma justiça por vir. Esse fato é particularmente enunciado em cena, pois o espaço da ficção representa a realização de uma "justiça", já que a ausência de quaisquer processos político e jurídico real capazes de parar a violência não são sequer especulados. No livro, *Das*

[176] "Massacre no Sul de Kivu. Não é um conflito por terras, mas entre políticos locais". Reportagem sobre o conflito ocorrido entre às 23h de 6 de junho e 2h da madrugada do dia 7 de junho. Para ler relato completo, acesse o Portal *Agenzia Fides*. Disponível em http://www.fides.org/pt/news/37782-AFRICA_RD_CONGO_Massacre_no_Sul_de_Kivu_Nao_e_um_conflito_por_terras_mas_entre_politicos_locais Acessado em 12/12/2018.

Kongo Tribunal, Milo Rau (2017, p. 22) enfatiza a impotência factual do tribunal e o apresenta como um ato simbólico que nada mais é do que "das Vorleuchten einer Zukunft, in der dieses Symbolische gewissermassen normal wäre"[177].

Nesse contexto é importante destacar o papel do IIPM que, na circunstância supracitada, se torna uma "pessoa jurídica", dotada de certos direitos, proteções, privilégios, responsabilidades e obrigações por lei. Assim, a pesquisadora Ekatarina Degot (2015), no trabalho "The artist as director: artist organisations international and its contradictions", observa que à medida que o capitalismo corporativo de hoje suplanta cinicamente a política democrática para tantos em todo o mundo. Os artistas agora procuram a democracia em lugares improváveis – ou seja, na própria arte. Desse modo, seu estudo se debruça sobre a questão da arte ativista e como isso se configura como um espaço dentro do próprio campo artístico para o debate de questões críticas, políticas e sociais.

Degot (2015) pensa a posição do artista frente à institucionalização da arte, chamando-nos a atenção para os novos arranjos que tanto o artista quanto a arte assumem na contemporaneidade. Arte e política se entrelaçam em diversas instâncias, uma vez que o capitalismo torna a subjetividade o seu principal produto. Não à toa, o debate político proposto por Milo Rau através do IIPM busca no particular certa dose de universalidade de modo que as cenas constituam um mosaico para compor o todo.

O método científico empreendido em sua poética ambiciona não apenas reconstituir a trajetória de um grupo de sujeitos que testemunham em cena, mas de toda uma comunidade que aquele grupo representa. Resta a pergunta: e o artista-pesquisador, que posição assume? Na cena de *Das Kongo Tribunal* (2015), Milo Rau é um dos depoentes. Logo na declaração de abertura, ele afirma que

> il s'agira de faire entendre et d'équité coûter des voix qui ne sont jamais entendu: les voix des communautés rurales, des citoyennes et citoyens congolais, des simples creuseurs, comme des petits commerçants, les voix de ces millions de femmes, d'hommes et d'enfants qui appartiennent à ce qu'on l'appelle la société civile et qui sont tous confrontés à l'impitoyable avec l'efficacité de l'économie mondialisée[178].

---

[177] a iluminação de um futuro em que esse ato simbólico seria normal até certo ponto.

[178] Fala transcrita do trecho do espetáculo disponibilizado na aba "Hearings" o site do projeto "The Congo Tribunal", que pode ser acessado através do link: http://www.the-congo-tribunal.com/hearings.html. Acessado em 09/04/2019. O trecho, em minha livre tradução: "é uma questão de fazer com que aquelas vozes que costumam ser silenciadas sejam ouvidas e entendidas: vozes de comunidades rurais, de cidadãos congoleses, de humildes garimpeiros, de pequenos comerciantes, vozes de milhões de homens, mulheres e crianças, que pertencem à 'sociedade civil', e que enfrentam a crueldade da eficiente da economia globalizada".

No espetáculo, ele tem uma participação bastante clara e específica: é o artista-pesquisador que, de certa forma, também está envolvido com o seu objeto de análise – para retomar o debate proposto neste capítulo a partir de Gordon (2008). Também, sua presença na cena teatral reforça o caráter ficcional daquele evento. É a voz de Milo que comanda a abertura do evento. No filme, Milo também não está só "nos bastidores", por vezes, ele ocupa também o campo de visão da câmera. Contudo, algumas cenas do filme são desconfortáveis, pois há tomadas de câmera que seguem o artista-autor-pesquisador-organizador, que também é um homem branco e europeu, Milo Rau, através das massas africanas. Por vezes, a imagem incomoda porque nos desperta o questionamento a respeito de essa ser ou não uma atitude messiânica.

Todavia, isso ocorre em trechos bastante específicos da obra cinematográfica, pois Milo Rau parece interessado no desenvolvimento de uma persona performativa frente àquela realidade. Sabe-se que a presença do artista no filme é apenas por uma questão de impulso organizacional, pois a obra cinematográfica também documenta o processo de construção cênica do projeto. Não há um apelo personalista, apenas um encadeamento dos fatos e um mapeamento do processo de pesquisa político-artística.

Assim, pode-se apontar que, embora transpareça problemática a sua presença em momentos específicos do filme (pela questão do "branco salvador" aqui já apontada), em outras a presença de Milo Rau é estratégica e produtiva. Como exemplo, podemos citar o momento em que a câmera captura o artista marcando o início do tribunal: é o diretor que diz "ação!". Tal registro denota bem a função do filme: é um documento; além disso, demarca a relação pesquisador-objeto: é um "eu" que se distancia para reafirmar o espaço da cena como uma ficção e os personagens como comentadores da situação encenada. É um traço típico presente também no teatro de Milo Rau, pois seus atores mostram em cena o processo de construção cênica a todo instante, valendo-se da linguagem do teatro performativo, como sinalizei nos capítulos anteriores. Não há pretensões de ilusão.

É importante destacar algumas questões de privilégio que perpassam a construção da obra. Como artista estrangeiro (e europeu), Rau pode encenar um julgamento com tensões reais naquelas circunstâncias, propondo o debate entre as vozes divergentes daquele conflito. De certa forma, a campo da pesquisa adentra uma questão bastante delicada, se enveredarmos por esse caminho.

De todo modo, deve-se destacar o teatro como arte de presença. E ocupar o centro do palco para partilhar experiências de luta política é uma oportunidade de conferir

visibilidade aos corpos "invisibilizados" pela lógica cultural-capitalística. O tribunal fictício produz não apenas formas de presença, mas de incorporação política. Ora, é a forma "parajurídica" do tribunal que promove a reunião de pessoas para debater os crimes e suas causas. Nesse caso, o tribunal se torna um modo de negociar com as duas formas de violência ali presentes: a de extração e a da abstração. Esse é o objetivo, mas é preciso lembrar como a linguagem investigativa de Rau opera: do local para o universal.

Dito isso, nota-se o papel do tribunal fictício contra as possibilidades de "personalização" e de localização do conflito. Rau destaca que o conflito ali é global, mas que se desenrola localmente. Não à toa, é importante contextualizar a região leste do Congo, além de apontar todas as conjunturas históricas que cercam a temática. Ali, o conflito é sustentado por conglomerados multinacionais e por mineradores internacionais – Rau trabalha com as mazelas de uma economia neoliberal globalizante. Nesse contexto, o caos local desencadeia um tipo de ordem legal que legitima a apropriação de terras, ou seja, são terras sem dono e os habitantes nativos não têm direito a ela. Tal conjuntura, por exemplo, possibilita que empresas, como a canadense *Banro* – apontada em parágrafos anteriores –, consigam a licença para a mineração de ouro e exijam (obtendo êxito) a remoção de moradores da região. As experiências, embora obtidas a partir de fragmentos individuais, são coletivas e o debate deve alcançar pessoas a nível global.

Dentro da lógica discutida por Degot (2015), pode-se afirmar que o teatro investigativo de Rau atua por um tipo de ativismo institucional que se vale do uso das estruturas organizacionais para promover mudanças fora de um "campo" da arte estreitamente definido – relembro aqui o que sinalizei no primeiro capítulo: Rau foi aluno de Pierre Bourdieu. Ao promover tais mudanças, ele alcança propostas cada vez mais realistas. Nesse quadro de análise, pode-se destacar também a relação ambígua que os tribunais ativistas têm com a própria lei, pois eles existem porque as vertentes do direito, seja internacional ou nacional, estão precisamente ao lado dos "invasores" ou opressores neocoloniais – o Russel Tribunal[179], no Vietnã, é um exemplo.

É importante ressaltar que o tribunal fictício de Milo Rau chega a um veredicto (em suas duas partes: em Bukavu e em Berlim) e, de modo geral, a reprodução de um tribunal "real" sancionado pela ONU é fortemente considerado e ganha *status* de apelo à comunidade internacional. Como uma representação, o tribunal deseja se tornar uma

[179] Ver nota-de-rodapé número 174. Informações referenciadas a partir de John Duffet (1968) e Daniele Archibugi e Alice Pease (2018).

realidade, mas os atos de fala nele contidos são perlocucionários, que não têm eficácia legal, e não ilocucionários.

A lógica das Assembleias é uma prática bastante recorrente na forma teatral *Prozessformate* [cenas de tribunal] do artista. Tal estrutura ecoa a lógica de uma Assembleia Nacional Constituinte, dentro de um movimento que a historiografia demarca como início da idade contemporânea. Essa influência se torna mais clara com o trabalho mais recente de Rau: *General Assembly* (2017). No conjunto da luta em 1789, tal Assembleia foi organizada como resposta às exclusões sofridas pelo terceiro setor e é esse fato histórico que serviu de base para a democracia parlamentar que, ao longo dos anos, se constituiu como norma pós-revolucionária.

Milo Rau (2017) observa que o fomento intelectual pode estabelecer bases para novas formas sociais, uma vez somos sempre confrontados com um cenário de contradições e exclusões, muitas vezes, constitutivas. Ora, os fatos históricos nunca negaram que os direitos universais sempre foram particularizados, hierarquizados e, principalmente, racializados. Da mesma maneira, compreendemos, a partir disso, que a ideia de fronteira é complexa e se complexifica mais quando consideramos as oposições entre norte e sul. Além disso, sabemos que as fronteiras nacionais sempre foram mais difíceis para indivíduos cruzarem do que para corporações; e, também, que a humanidade pode ser medida pela cor da pele, pela expressão de gênero, pela nacionalidade e pelas condições: exilado, migrante, apátrida, expatriado.

Milo Rau trabalha o embaralhamento das linhas entre realidade e ficção para remexer e explorar as formas históricas e imperfeitas, destacando-se o potencial dessas para realçar outras possibilidades de leitura e operação. Nisso, *Das Kongo Tribunal* (2015) encena e mostra incompatibilidades entre os direitos tradicionais e o direito comercial internacional, por exemplo, mas que também permanece em contradições específicas, se considerarmos a retórica pós-colonial.

3.2. **Cena e reconciliação histórica**

Notamos, até aqui, que Milo Rau faz uso de narrativas como um potente instrumento metodológico para o seu teatro de pesquisa. A questão que se coloca, portanto, a partir de então, destaca a experiência inerente à narrativa, garantindo uma abertura de significados ao

ato de narrar e, consequentemente, põe em evidência a questão ético-estética que integra a própria narração. Em Benjamin (2012 [1936]), o ato de narrar corresponde a uma estética que está relacionada à ética e à política como elementos de uma coletividade. Assim, a memória e suas representações colocam como possibilidades a apreensão e perpetuação do passado, da mesma forma que também o poder de apagá-lo.

A síntese entre memória e esquecimento revela caminhos diversos e destoantes, uma vez que o esquecimento não consiste na ausência de memória, mas no apagamento, o que, de certa forma pode expressar e denotar um controle sobre o que se quer ou pode narrar. É neste sentido que LaCapra (2014), por exemplo, indaga se a historiografia, à sua maneira, pode ajudar não especialmente a curar, mas a chegar a um acordo com as feridas e cicatrizes do passado, uma vez que o historiador pode até eliminar ou aliviar abertamente o peso diacrônico do próprio passado.

É neste ponto que história e memória se entrelaçam de modo potente no reestabelecimento de um fazer coletivo que fora apagado pelos vencedores. A memória é uma forma de reconciliação histórica, pois possibilita aos vencidos reinventarem o espaço de suas coletividades. O rastro da narrativa, portanto, pode ser restituído. Assim, entendendo-se a narrativa como uma escritura da experiência, seu rastro possibilita que a memória seja tomada como um legado do esquecido e que seja transmitida como tradição no tempo e que o atravessa.

Nessa perspectiva benjaminiana, a narrativa se caracteriza por articular memória e tempo, permitindo que as significações produzidas pela memória estejam abertas a interpretações congruentes, de acordo com o encaminhamento das épocas relacionadas com as peculiaridades da narrativa. O outro é, portanto, aquele que está deslocado no tempo; nele, deve-se localizar o rastro da narrativa, em que a difusão da experiência se dá a partir de discursos que privilegiem a noção de (sobre)vivência.

Esse é um compromisso ético que cerca a ideia de reconciliação histórica, assumido principalmente, por grupos e nações de grande influência político-econômica, pois a memória está relacionada à ideia de justiça. E uma memória apagada e destruída denota ausência de direitos. Acolher os relatos de memória é uma prática solidária que as manifestações artístico-políticas fazem. Contudo, o movimento de acolhida também gera uma sombra que envolve os interesses implicados no próprio movimento. A acolhida gera boa visibilidade a certos grupos, ONGs e países que encontram no gesto solidário a oportunidade de autopromoção, típica nos jogos de colocar-se como “escuta” no contexto pós-colonial.

Uma prática solidária que expõe mais aquele que oferta o gesto do que quem o recebe corresponde a um cinismo político, tal como apresentado em *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs* (2018). Essa produção denuncia o posicionamento hipócrita de grupos e nações que praticam, sob o rótulo da solidariedade, um oportunismo descarado. A peça estreou em 2015 na Schaubühne am Lehniner Platz de Berlim. Na produção, estavam a atriz Ursina Lardi e a atriz nascida no Burundi Consolade Sipérius, tendo as duas também se apresentado na versão da peça trazida ao Brasil na MITSP 2019. Em julho de 2018, uma nova versão dessa produção foi apresentada ao público e, em outubro desse mesmo ano, estreou em NTGent, Bélgica. A nova produção recebe o título de *Compassie. De geschiedenis van het machinegeweer* – e foi essa versão a trazida para o Brasil – Contudo, nos teatros europeus, os papeis ficaram a cargo das atrizes belga Els Dottermans e a atriz francesa Olga Mouak. É importante situar isso aqui na pesquisa, porque eu fui espectador da versão apresentada na MITSP de 2019, além de ter trabalhado para esta escrita com os registros fílmicos e de produção disponibilizados por Milo Rau durante as apresentações na Europa.

Para fins de aproximação entre as produções, pode-se dizer que ambas exploram questões-chave para o entendimento e análise da dramaturgia, como a culpa branca, a cultura da "compaixão", o racismo internalizado e o humanismo cínico presente nas Organizações de Ajuda Humanitária Internacional. Também, as duas produções se valem da tradição do teatro europeu de apresentar monólogos muito extensos. É importante deixar claro que não há uma relação de dependência entre as produções: uma não é continuação da outra, mas são complementares para o espectador que assiste às duas. A dramaturgia, em ambos os casos, explora a mesma temática: as fronteiras e as relações entre países. Como produtos de fronteira: a cena investigativa teatral de Milo Rau parte do pressuposto de que somos todos humanistas, mas apenas quando nos é conveniente e quando isso pode surtir efeitos publicitários (mesmo que imprevisíveis).

Foram as produções mais desconfortantes a que assisti durante a realização da pesquisa, até mesmo por uma questão de organização da própria cena (que foi proposital): a mulher branca europeia, loira e alta, ocupa o primeiro plano, sempre no centro da cena, para expor a culpa branca que carrega. Ela tem o maior tempo de fala e podemos depreender que a peça é somente sobre ela. Enquanto a mulher negra, uma sobrevivente de genocídio e refugiada, está em segundo plano no palco, visibilizada apenas no plano da projeção. Ela tem pouco tempo de fala e sua história de vida e de sobrevivência não têm tanto destaque quanto a da outra atriz em cena. Há uma clara hierarquia que perpassa a ordem do discurso foucaultiana em cena.

O cenário é um gabinete cheio de escombros. Para Milo Rau, uma das funções do teatro também é a de nos mobilizar do nosso entorpecimento frente às misérias do mundo. Em entrevista à organização do *Festival D'Automne à Paris*, em 2017, do qual participou com a exibição de *Compassion*, o artista declara:

> Alors que notre économie est mondialisée, notre compassion s'arrête aux frontières de la Grèce. La mort d'un enfant aux portes de l'Europe provoque une vague d'empathie mais des milliers de morts en Afrique centrale passent inaperçus, quand bien même l'Europe néocoloniale, commence dès l'Afrique centrale[180].

Assim, é possível destacar três questões que norteiam a pesquisa cênica promovida pelas duas dramaturgias: (1) é possível falar em "dramaturgia da piedade"? (2) como representar a caótica sociedade contemporânea em sua própria ambiguidade, passividade e cínica humanidade? (3) questionando-se a natureza da piedade e uma dramaturgia do sofrimento (já que as muitas questões precisam ganhar o centro do palco para gerar "comoção"), é importante colocar ao público o questionamento: por quem temos mais pena?

As duas produções se valem do uso de monólogos concorrentes, que foram construídos a partir de uma mistura de experiências autobiográficas e ficcionais. O monólogo central, como já indicado acima, é interpretado nas duas peças pelas atrizes brancas e europeias, sendo apenas o prólogo e o epílogo executados pelas atrizes negras. Ou seja, as atrizes Sipérius e Mouak têm apenas os momentos de prólogo e o epílogo, uma em *Mitleid* e a outra em *Compassie*, a oportunidade de fala na produção, partes que nem chegam a compor 10% do tempo total do espetáculo teatral. Ali, elas estão como testemunhas do que está sendo discursado no palco central, por isso, permanecem no palco durante toda a produção, ouvindo os longos monólogos e assistindo à execução deles por suas contrapartes brancas.

Tanto em *Compassie* (2018) quanto em *Mitleid* (2015), duas mulheres são postas em cena, uma testemunha e outra vítima de genocídios africanos, apontando as contradições de nossas sociedades globalizadas. Há, também, menções claras à crise humanitária da Europa. O destino dos refugiados desafia a coesão de nossas sociedades e sua capacidade de empatia. Pode-se dizer, portanto, que Milo Rau confronta, a partir das

---

[180] Disponível em https://www.festival-automne.com/edition-2017/milo-rau-compassion-lhistoire-de-la-mitraillette (arquivo). Acessado em 12/12/2019. Tradução: como nossa economia é globalizada, nossa compaixão para nas fronteiras da Grécia. A morte de uma criança às portas da Europa provoca uma onda de empatia, mas milhares de mortes na África Central passam despercebidas ainda que a Europa neocolonial comece na África Central.

obras, nossas próprias contradições. Isso é o que perpassa as concepções de "justiça" também presentes nas obras recortadas para esse trabalho.

Terry Eagleton (2013, p. 158) afirma que, por mais que defendamos a possibilidade de algo vir ou não a acontecer, nós não conseguimos abandonar a ideia de esperança, em pelo menos uma parte de nós, "[...] de que o mundo faça sentido e de nos sentirmos vagamente iludidos se isso [a possibilidade da esperança] não acontecer. Talvez isso explique por que a injustiça, que é uma espécie de insensatez, nos deixa tão furiosos". O incômodo que as dramaturgias provocam confronta a nossa própria concepção de insensatez. É claro que o apelo de Milo Rau é direcionado a um público específico: a Europa; desta forma, ele se vale de duas questões específicas – a crise dos refugiados e os confrontos na África Central – para provocar a universalidade que as constituem. Além disso, pode-se perceber que ambas as questões trazidas para a cena circundam o lado sombrio da história europeia. A pergunta que persiste é: como nos portamos perante a dor do outro, considerando-se que o sofrimento do outro é impingido como consequência de uma atitude/ação humana?

Na apresentação do espetáculo no Brasil na MITSP 2019, a atriz Ursina Lardi interpreta uma ex-membro de uma ONG que testemunhou os massacres em Ruanda e no Congo e Consolade Sipérius, no prólogo e no epílogo, interpreta a si própria: ela sobreviveu ao genocídio e migrou para Bélgica. A mesma estrutura de apresentação dos espetáculos no teatro europeu; contudo, talvez parte do público brasileiro não tenha apreendido as inúmeras referências que a narrativa traz, pois são sutilmente apresentadas, em um tom quase cínico – eu, por exemplo, só consegui ter maior atenção e direcionamento do meu olhar como espectador porque eu já havia assistido às duas versões que antecederam a apresentação no Brasil, além de pesquisar os contextos da obra para a escrita desta pesquisa. Há uma dinâmica de aproximação e de afastamento, caracterizada pelo imediatismo e pela distância que os relatos provocam e que caracterizam as narrativas.

As atrizes negras permanecem sentadas em uma pequena mesa preta, na lateral do palco, durante toda a produção. Para elas, estão disponíveis um computador, um sistema de controle do som, câmera e microfone. A mesa, embora bem-organizada, é quase invisibilizada pelas pilhas de lixo que cobrem o palco. As atrizes brancas, por sua vez, estão no centro, no meio de todo o lixo, para realizar o monólogo. Elas se movem, mas com limitações, dada a proposta da cenografia.

A peça é sobre "testemunhar", afirmam as atrizes negras nos seus prólogos. Porém, há uma pequena diferença entre *Mitleid* (2015) e *Compassie* (2018): Sipérius, a testemunha no

prólogo e no epílogo, é uma sobrevivente do genocídio; logo, o seu relato é um testemunho inspirado em sua experiência; já Mouak, a também testemunha no prólogo e no epílogo da outra produção, não é e, por essa razão, o aspecto "experiência" trazido em seu monólogo é fictício. Porém, a argumentação cênica faz pouca distinção quanto a isso, pois em *Mitleid* (2015), Ursina Lardi, a atriz branca, diz que o preto é sempre uma afirmação, por isso, se colocado naquele contexto da peça, independente do que ele tenha a dizer, despertará mais pena do que a pessoa branca "bem apessoada" que, a princípio, julgamos jamais ter enfrentado qualquer luta ou tragédia real em suas vidas.

Assim, a primeira provocação bem-sucedida da pesquisa cênica de Milo Rau está no fato de como recebemos essas histórias, pois, para traçar um perfil de quem são aquelas pessoas negras, colocadas em segundo plano, precisamos estabelecer contrapartes com o discurso das duas atrizes brancas que ocupam o centro da cena nas duas produções. Automaticamente, tendemos a ter maior interesse nos prólogos e nos epílogos do que na própria cena central, pois não é o tempo da cena que determina isso, mas a cor da pele que afirma qual figura ali deve ser digna de atenção e, também, de pena.

Ainda tomando-se as duas produções em comparação, observamos que o monólogo da branca em *Compassie* (2018) é, praticamente, o mesmo que o monólogo da branca em *Mitleid* (2015), mudando-se apenas o idioma em que é discursado. Já para as atrizes negras, no prólogo e no epílogo, a mudança é completa: Sipérius, em *Mitleid* (2015), traz um discurso permeado de memórias pessoais sobre os eventos que testemunhou. A partir dele, Milo Rau recria um discurso ficcional para Mouak, em *Compassie* (2018), considerando-se questões como a violência daquele contexto trazido por Sipérius e a questão do racismo interno na Europa.

Atendo-se a uma comparação entre monólogos das atrizes negras, de forma específica, em Sipérius, podemos atentar para às questões linguísticas com as quais teve de lidar na infância, principalmente aquela utilizadas pelos seus vizinhos para "desejá-la", há menções aos vocábulos "rechonchuda", "bambola", entre outros. Tais questões ressoam no discurso de Mouak na outra produção, pois ela destaca o mesmo assédio vindo de um vizinho italiano e as questões que tinha com o próprio cabelo, principalmente quando era ridicularizada pelos colegas de classe que o bagunçavam. Eu ainda me pergunto, nesta pesquisa, se os europeus que impuseram muitos padrões estéticos no Ocidente são realmente sensíveis às questões relatadas pelas atrizes negras em cena. Fiz tal indagação no encontro com o elenco, no dia posterior à apresentação no Brasil, na ocasião de um evento organizado pela própria MITSP

2019. Ursina respondeu que pensar a descolonização é movimento urgente, embora seja doloroso perceber como muitas coisas são construídas à base do sofrimento alheio.

O monólogo central da dramaturgia realiza comentários sobre o lugar do refugiado e do sobrevivente no teatro europeu. A construção desse discurso pode também ser entendida como uma reunião dos cacos de experiências adquiridos por Milo Rau e por sua equipe ao viajar para os pontos críticos das rotas do Mediterrâneo, que foram tomados por refugiados da Ásia Ocidental e das zonas de guerra civil congolesas. Pode-se afirmar que ambas as produções se debruçam sobre a situação dos refugiados. Fato que, a partir de 2015, começou a ganhar maior visibilidade na cena teatral europeia. O dito "teatro de refugiados" pode ganhar conotações negativas, devido ao aspecto redutor que o termo também carrega, ou seja, configura-se um tipo de entretenimento que proporciona ao público branco uma forma de "distração", reduzindo toda a complexidade das experiências pessoais ali partilhadas sob o rótulo do "sobrevivente" e "refugiado". Os monólogos centrais que estão presentes nas dramaturgias *Mitleid* (2015) e *Compassie* (2018) observam criticamente esse aspecto redutivo com a questão dos refugiados, como se denunciassem não só o tom caricatural, mas o perigo de fomentarem a criação da carreira de testemunha dos eventos trágicos.

O caso proposto por Milo Rau para as duas atrizes negras em cena é diferente. Os monólogos de Sipérius e Mouak são cuidadosos ao traçar as diferenças necessárias entre a violência sofrida e a experiência de sobrevivente. Neles, o fato histórico e a condição de refúgio são apreendidos de forma individual, diferentemente de uma espetacularização do sofrimento como algo produzido e, também, como um discurso autorizado, inclusive, pela comunidade não europeia. Ambas as dramaturgias, *Mitleid* (2015) e *Compassie* (2018), expõem o caráter violento das questões abordadas, mas o utiliza, sobretudo para confrontar o público europeu em questões como o racismo e a falta de empatia.

Milo Rau se envolveu profundamente em debates políticos a respeito da situação na África Central; as produções *Hate Radio* (2011) e *Das Kongo Tribunal* (2015) refletem bem isso. O julgamento contra empresas que exploram o leste do Congo, contra o governo corrupto, em *Das Kongo Tribunal* (2015) e a reconstituição de uma estação da RTLM em Ruanda, que contribuiu para o genocídio no país em 1994, incitando o ódio entre as comunidades *hutu* e *tutsi*, em *Hate Radio* (2011), serviram de base para as produções *Mitleid* (2015) e *Compassie* (2018). Da mesma forma, *Empire* (2016), peça integrante da chamada *Die Europa Trilogie* – já trabalhada nos Capítulos 1 e 2, ajuda a desenhar o debate sobre o refúgio e a crise humanitária da Europa, retomados em *Compassie* (2018).

Na própria conjuntura de pesquisa e investigação na África Central, cogitou-se a possibilidade de criar uma produção que inserisse um europeu naquele contexto para confrontá-lo com seus próprios preconceitos. Isso é afirmado por Stefan Bläske, dramaturgo colaborador do IIPM, ao explicar premissa de *Compassie* (2018) ao portal de notícias indiano *The New Idian Express Indulge*[181].

As produções *Mitleid* (2015) e *Compassie* (2018) integram o conjunto de produções categorizadas como *Biographischen Erzählstücke und Repräsentations* [Biografias narradas e Duplicações]. Considerando-se não só que *Mitleid* (2015) é uma versão-base para *Compassie* (2018), mas também que, além da narrativa pessoal de Sipérius, o monólogo de Ursina Lardi também traz aspectos da experiência pessoal. Em cena, a atriz traça um retrato fictício de uma personagem com o mesmo nome Lardi, que também é uma pessoa reconhecida no meio artístico. No relato, a personagem, após terminar a escola, viaja para o Congo em 1994 no intuito de integrar um programa denominado "Teachers in Conflict", que tenta promover ações educativas para pessoas vulneráveis em zona de conflito – no messiânico ato de "salvar". O discurso é construído com base na experiência do próprio Rau, que trouxe relatos de entrevistas que ele e sua produção realizaram com voluntários e integrantes de ONGs de ajuda humanitária – tudo enquanto ele levantava pesquisas para as cenas de *Hate Radio* (2011) e *Das Kongo Tribunal* (2015). Além disso, há trechos da experiência da própria atriz que, antes da carreira, foi professora da educação básica e morou na Bolívia por um ano[182].

A imagem de Édipo, figura da tragédia grega, é mencionada tanto no monólogo de *Mitleid* (2015) quanto no de *Compassie* (2018). A mulher branca nas dramaturgias é uma metáfora da cegueira edipiana que, ao longo da produção, começa a compreender os fatos a partir da escuridão. Tal ponto se dá, principalmente, porque, durante a execução do longo e disperso monólogo, existe o reconhecimento da falha que permite todo o desencadeamento daquele contexto: assim como o personagem Édipo, ela é a "praga" naquele lugar (em alusão à presença histórica da Europa na "corrida pela África"). Deste modo, a percepção individual que se estende ao coletivo, pois tal passagem reflete claramente também uma crítica sobre o lugar das corporações da Europa Ocidental nos contínuos casos de violência ocorridos na

[181] "Milo Rau speaks of 'cynical humanism' in Compassion: The History of the Machine Gun". Publicado por Jaideep Sen para o portal *The New Idian Express Indulge*, em 16/03/2018. Disponível em https://www.indulgexpress.com/entertainment/theater/2018/mar/16/milo-rau-speaks-of-cynical-humanism-in-compassion-the-history-of-the-machine-gun-6480.html Acesso em 12/12/2019.

[182] A atriz é fluente em língua espanhola. Na entrevista a seguir, ela fala um pouco de sua carreira, inclusive sobre o fato de ter sido professora e atuado na Bolívia. A entrevista foi concedida em língua espanhola ao portal chileno *Culturizarte* e pode ser acessada pelo endereço: https://culturizarte.cl/ursina-lardi-protagonista-de-el-matrimonio-de-maria-braun-adaptar-la-pelicula-al-teatro-significa-mantener-la-historia-viva/ Acessado em 12/12/2019.

África e no Oriente Médio contemporaneamente. Já propriamente em nível individual, a compreensão ocorre ao perceber sua posição de privilégio e a sua cumplicidade com a ignorância, uma vez que a ajuda cínica atende muito mais a si mesmo que aos outros.

Compassie (2018) é uma narrativa sobre uma mulher europeia que trabalha para uma ONG na África e que é confrontada com seu próprio racismo. Em seu monólogo questões relacionadas à compaixão, à vingança e à humanidade são refletidas, principalmente quando se considera o que é "ser humano" e como se comportar como um naquele contexto de um conflito pessoal em termos existenciais. Além disso, a dramaturgia combina os conflitos políticos e pessoais com diferentes perspectivas sobre colonialismo, racismo e violência.

A narrativa tenta contemplar e compreender os limites da compaixão humana, que são paradoxais e, também, os limites do que seria o "humanismo" europeu, quando se considera uma Europa globalizada para as questões mercadológicas e comerciais, mas fechada para o fluxo migratório de seres humanos. Tal ponto é o que Milo Rau insistentemente denuncia como um "humanismo cínico".

A imagem, amplamente divulgada pela agência Reuters, do menino kurdo de três anos, Alan Kurdi, afogado, é mostrada durante a encenação. A fotografia tem muitas contações para a crise humanitária e, para Milo Rau, ela é um poderoso símbolo dos limites da sensibilidade humana. Porém, a fotografia indica um outro inconveniente já sinalizado por Susan Sontag (2003, p. 20): "ser um espectador de calamidades ocorridas em outro país é uma experiência moderna essencial", pois o ser humano já está, de certa maneira, apático, frente à exposição massiva da mídia em relação às cenas de violência e de sofrimento. Assim, da mesma forma que a agência Reuters expõe, com uma imagem, o fracasso de um sistema político referente à migração e refúgio, ela também expõe a dor do outro como uma dor menos doída que a nossa.

É nesses jogos de confronto com vias ao desmascaramento do cinismo que se instala o projeto cênico de Milo Rau. Desnudado em sua própria hipocrisia, a todo instante o público revela-se cúmplice de um sistema político falido, e a peça termina com uma mensagem negativa à consciência de todos: "Wir sind alle Arschlöcher[183]".

O fator irônico do recado está no fato de partir de europeu para europeu, pois o monólogo central de *Mitleid* (2015), reproduzido em outro idioma em *Compassie* (2018), poderia ser dito por qualquer outro europeu branco, considerando-se a posição histórica de privilégio que é dada a esses sujeitos. O monólogo reflete a experiência da Europa Ocidental,

[183] De modo a eufemizar a tradução da expressão, seria algo como: "somos todos imbecis".

a mesma experiência compartilhada por muitos membros do público europeu. Saliente-se o processo de experiência a partir da metáfora edipiana da cegueira, que tenta controlar o das memórias. Durante o espetáculo, nos defrontamos com a incerteza quanto ao "humanismo" poder resultar em uma mudança de maior impacto na estrutura social, uma vez que, o nacionalismo cresce paralelamente à ascensão do fascismo em contextos de ambiguidade moral e de alienação extrema. A peça é pessimista ao expor a faceta hipócrita da humanidade. Nessas duas produções e em grande parte de outras, Rau aponta para a postura cínica do Ocidente.

Se olharmos com atenção a dramaturgia de *Compassie* (2018), após uma leitura analítica de *Empire* (2016), por exemplo, perceberemos que a Europa (e, também, os EUA) envia ajuda humanitária, ONGs, entre outras intervenções, para que a situação de pobreza, conflito e miséria se resolva. Isso ocorre porque a compaixão e a piedade são facilmente manifestadas à distância, porque receber sírios, africanos, latinos, entre outros grupos que fogem de uma situação caótica, está fora de cogitação.

A relação metonímica aqui (da Europa pelos europeus) não generaliza, mas expõe uma realidade xenofóbica na "compaixão" como forma de expurgar a culpa. A ajuda humanitária ajuda esconde a pretensão de inocência nada mais sendo que um "alívio de consciência". Portanto, a cena investigativa expõe as hipocrisias do sistema político, evidenciando que a solidariedade pode ser um gesto que mascara alguma outra pretensão.

4 POLÍTICAS DA ESTÉTICA

A relação entre teatro e política adquire cada vez mais novas configurações à medida que as conjunturas histórico-políticas se modificam no Ocidente. A partir dessas transformações, observa-se como é evidente a importância do teatro para as sociedades democráticas. Pensar os arranjos de uma arte teatral política requer olhar como maior atenção ao fator "processual" que cerca, principalmente, a cena contemporânea.

O político reside na estrutura, na forma como o espetáculo teatral se desenha, o que possibilita ao público, tomar parte no processo de partilha de modo a sentir-se afetado e mobilizado pela experiência estética. Assim, o intuito artístico do "fazer político" consiste em afirmar o sujeito como coparticipante de um mundo comum e pertencente a uma coletividade, potencializando-se os discursos e seus níveis de significação para manifestar modos de existência e resistência.

A arte política coloca em pauta os regimes de visibilidade, é o que nos diz a filosofia rancièriana. E a proposta de Milo Rau segue esse percurso de partilha do sensível, opera dissensos como estratégia política e entende o teatro como um espaço provocador de possíveis para a busca de formas de vida e de participação social. Valer-se da ficção para criticar, fazer refletir e contestar as conjunturas políticas e econômicas é um caminho de criação que potencializa o documento em cena.

Assim, as propostas desenvolvidas por Rau apontam desdobramentos significativos para a cena contemporânea tanto no fazer cênico quanto na escrita dramatúrgica, pois suas cenas de reconstituição ficcionalizam o real para tirá-lo da sombra do documento, enquanto as suas cenas de tribunal propõem o antagonismo como modo de desencadear o acontecimento. Em ambos os casos, percebe-se que a arte está ligada ao instável, uma vez que a política contemporânea está fixada nesse terreno.

Neste capítulo, descrevo e analiso as estratégias políticas assumidas por Milo Rau, indicando o estreitamento da relação entre arte e ativismo para destacar o papel do teatro investigativo nas sociedades democráticas. No percurso que desenvolvo aqui, eu articulo as noções de "tragédia" e "metateatro", retomando o valor das narrativas de memória; também, proponho uma discussão sobre as "cenas de tribunal" de Milo Rau, indicando como tal estrutura também pode estar localizada na formação das cenas de "reconstituição". Por fim, discuto a importância dos "dissensos" e a potência das multidões que a arte de Milo Rau engaja no acontecimento cênico.

4.1 **Tragédia e metateatro**

Na reconstituição de acontecimentos que marcaram a história do Ocidente na modernidade, vimos como o projeto estético-político de Milo Rau carrega tais acontecimentos com certa dose de tragicidade, permitindo realizar uma leitura distanciada que altera, inclusive, os mecanismos de identificação e de representação. *Die Europa Trilogie* (2014-2016) exemplifica bem o desenho de tais percursos e estratégias, pois as três peças revelam como cada indivíduo reflete uma parte do mundo: a angustiante busca por uma totalidade e as limitações comuns ao humano, além de movimentos oscilantes de um radicalismo que atravessa nossa ideia de origem, pois ela nos atinge e nos liberta ao mesmo tempo em que nós nos libertamos dela.

A metateatralidade, neste jogo, possibilita exames de uma autoconsciência a partir da prática investigativa: no movimento eu-outro, descobre-se o mundo. Teatro é sobre fazer olhar e deixar descobrir. Tal exercício para Rau cumpre uma finalidade: é preciso buscar uma história comum para uma Europa em crise. Porém, tal história não deve partir do centro europeu historicamente inventado, mas das margens. Por isso, as narrativas de memória partilhadas na trilogia, além dos objetivos que as costuram, apresentam um compromisso: estabelecer política e socialmente um destino.

> MILO RAU: I believe that European society and Europe as a whole are about to experience a momentous shift, one which has been in the making for quite some time now, both in regard to our relationship with our past and with our future. There are very vague, very academic ideas as to what a collective utopia of "Europe" could look like, how a future European society will work. You can see this in the stories of my actors too: the feeling that a story is nearing completion, with all its ideologies and hopes, that the old Europe is coming to an end and no one knows exactly what's to come[184] (RAU; BOSSART, 2016[2014], p. 23).

O formato desenvolvido para a trilogia é basicamente um: a História recontada a partir da perspectiva de experiências privadas que, em certo ponto, falam mais das transformações políticas do espaço do que propriamente dos sujeitos biografados. Rau, neste ponto, ao reunir narrativas de memórias que denotam a existência como algo puramente político reforça ser o

[184] MILO RAU: Acredito que a sociedade europeia e a Europa como um todo estão prestes a passar por uma mudança importante, que já está em curso há algum tempo, tanto no que diz respeito à nossa relação com o nosso passado como com o nosso futuro. Há ideias muito vagas e acadêmicas sobre como poderia ser uma utopia coletiva da "Europa", como funcionará uma futura sociedade europeia. Você pode ver isso nas histórias dos meus atores também: a sensação de que uma história está se aproximando do fim, com todas as suas ideologias e esperanças, que a velha Europa está chegando ao fim e ninguém sabe exatamente o que está por vir.

"trágico" um fenômeno inerentemente humano. Ao falar de *Dark ages* (2015), por exemplo, Rau afirmar localizar um "nós" europeu nas narrativas dos cinco atores em cena, onde a partilha de um caso específico a partir do palco, da estrutura da fuga nos relatos e a situação da filmagem ao vivo denotam a ocorrência de algo universal no evento cênico. A trama da segunda parte da trilogia se desenvolve a partir dessas duas rupturas históricas, o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945 e o genocídio em Srebrenica em 1995, que se entrecruzam na cena e, segundo Rau, determinam existencialmente a biografia dos atores. Assim, as narrativas estão relacionadas a uma busca identitária, ao expressarem questões como desenraizamento, fuga e reconstrução no jogo cênico. Além disso, o trágico se manifesta no tom fantasmagórico que cerca as narrativas de memória, pois elas expressam em um segundo plano a presença de uma justiça impossível. Tem-se, assim, realidades desdobradas em narrativas que buscam uma realização no tempo presente.

A partir de tal jogo, Rau explicita a crença no fato de que nosso entendimento da realidade é a simples aparência de algo maior que pode ser nomeado História, memória, sociedade, ou outra coisa. O elemento trágico é, portanto, a lente política para se ler a realidade e, com isso, o artista faz ecoar a voz de Arendt ao advogar a necessidade de um projeto político em que a dignidade e a liberdade sejam priorizadas como valores supremos. O trágico encontra a política porque ela é marcada pela ausência.

Curioso é notar como se dá o movimento de afastar-se do pessoal em direção ao universal: *The Civil Wars* (2014) e *The Dark Ages* (2015) trabalham, especificamente, a ideia de ausência, destacando-se a intimidade como uma forma de articulação política. Em *The Civil Wars*, por exemplo, a figura da paternidade se transforma em um ponto para a análise política, dentro do próprio jogo cênico.

> MILO RAU: I've been looking into Salafism, a particularly purist, extremist form of Islam, for a long time. Yet, as a portrait of Europe, as I had wanted to try with "The Civil Wars", it was ultimately only interesting as a starting point, as a particularly crass symptom of our society, as an existential possibility for each of us. This is because everything I had spoken about with the young jihadists and their families I could see reflected in the actors in a different way: Extremism, despondency, madness, the feeling of having lost one's roots, a prevailing mood almost apocalyptic in form, but also a kind of wisdom. Another thing missing, like with most Salafist youths, were the father figures, and that has become the main focus of the play. As such, "The Civil Wars" developed in this private direction as if on its own[185] (RAU; BOSSART, 2016[2014], p. 21).

[185] MILO RAU: Há muito tempo venho pesquisando o salafismo, uma forma extremista e purista do Islã. No entanto, como um retrato da Europa, como eu queria tentar com "The Civil Wars", acabou sendo interessante apenas como um ponto de partida, como um sintoma particularmente grosseiro da nossa sociedade, como uma possibilidade existencial para cada um de nós. Isso porque tudo que falei com os jovens jihadistas e suas famílias eu pude ver refletido nos atores de uma maneira diferente: extremismo, desânimo, loucura, a sensação de ter

Rau utiliza, portanto, o potencial político do teatro para propor reflexões que questionam a condição humana na Europa no início do século XXI. Na trilogia em questão, as histórias de intimidade partilhadas pelos atores têm conotações políticas. A questão que se coloca à memória durante a realização do espetáculo diz respeito ao que resta de um conjunto de histórias que toma por base o comum presente em relatos de deslocamentos, resistências, insanidade, fé e convicção política. O esforço da trilogia é o de trazer para a cena as lacunas deixadas por uma imposição política do esquecimento. A Europa é fruto de uma série de erros e fracassos; os europeus são, na verdade, migrantes. O exercício cênico de expor o pessoal como alcance para o universal revela um ponto fundamental ao exercício democrático contemporâneo: temos o dever não esquecer, mas de dizer o passado de modo pacífico por muito doloroso que ele seja, pois o exercício de cidadania consiste na busca de um equilíbrio entre o narrar e o esquecer. Destaco aqui o epílogo de *The Civil Wars*, que traz o desfecho sobre a jornada de um pai, cujo filho saíra da Bélgica para integrar um grupo extremista. Tal história é a premissa da primeira parte da trilogia e seu encerramento denota muito mais continuidades que desfechos, pois o que interessa a Rau é a processualidade: a política é muito mais sobre os inacabamentos.

> *EPILOG.*
> SÉBASTIEN FOUCAULT: Vor einigen Wochen habe ich Joris‘ Vater wieder besucht, den Vater dieses Jungen, der nach Syrien gegangen war. Und Joris war zu Hause, er hat mir sogar die Tür aufgemacht. Er war aus Syrien zurückgekommen, seinem Vater war es gelungen, ihn durch die Türkei aus dem Land zu schleusen. Wie alt ist Joris? 18, 19 Jahre alt… aber er erzählte mit sehr ruhiger, beherrschter Stimme von seinem Werdegang, darin lag eine Art Weisheit, eine sehr beeindruckende Reife. Er hat mir stundenlag davon erzählt, was er während dieser ganzen Zeit in der Umgebung von Aleppo erlebt hat… Zeiten, in denen sie auf Mission waren und Zeiten, während derer sie einfach nur den Koran studierten. Zwischen einem Tweet und einer SMS erzählt er mir mit breitem Lächeln, dass es ihm dort gelungen ist, in wenigen Wochen zu lernen, was er hier wegen Facebook, dem Telefon, den Freunden und Freundinnen nie gelernt hätte. Und da es nur wenig Elektrizität gab, kannst du nur tagsüber lesen, nachts schaust du in den Himmel, völlige Stille, Sterne, faustgroß.
> Am Ende habe ich ihn gefragt: „Und nach deiner Erfahrung in Syrien, nach deiner Rückkehr nach Belgien, der Möglichkeit, nachzudenken… hat sich da deine Sichtweise nicht verändert? Bist du nicht trotz allem etwas enttäuscht oder schockiert durch die Dinge, die du dort gesehen und erlebt hast?“ Er antwortet ganz klar, dass er noch immer der gleichen Meinung ist, dass er nach all den Anzeichen, die er dort gesehen hat, weiß, dass der letzte Kampf kommen wird und nach ihm die Apokalypse und der endgültige Sieg Allahs. Und sein Vater saß drei Meter weiter, beim Fernsehen, auf seinem grünen Sofa. Sein Vater, der so glücklich war, so stolz

---

perdido as raízes, um clima predominante quase apocalíptico na forma, mas também uma espécie de sabedoria. Outra coisa que faltou, como acontece com a maioria dos jovens salafistas, eram as figuras paternas, e isso se tornou o foco principal da peça. Assim, “The Civil Wars” se desenvolveu nesta direção privada como se por conta própria.

darauf, seinen Sohn zurückgebracht zu haben und der nicht sehen wollte oder nicht sehen konnte, dass er ihn wahrscheinlich für immer verloren hatte. Joris hat mir eine Geschichte erzählt, die mich wirklich beeindruckt hat und die ich Ihnen gerne erzählen würde. Man muss sich ihn am Couchtisch vorstellen, mit seiner Dose Fanta und seiner ruhigen, beherrschten Stimme:

Die Sonne hat mich um 10 Uhr geweckt und ein paar Kilometer weiter höre ich ein Flugzeug. Das Flugzeug wirft eine Bombe ab, und ich sage zu mir: „Okay, alles normal“, deen das kam jeden Tag vor. Eine Viertelstunde später explodiert die nächste Bombe, aber diesmal schon näher. Ein syrischer Freund kommt in das Zimmer, in dem ich bin und fragt: „Hast du gehört?“, ich sage „Ja“, und er sagt: „Ich weiß, wo die zweite Bombe eingeschlagen hat, ich kenne den Ort“, und man hört die Sirene eines Krankenwagens und er sagt: „Da sind viele Frauen und Kinder“. Ich ging zur Toilette, die sich ganz nahe am Eingang des Palasts befindet, und auf dem Weg dorthin höre ich das Flugzeug schon wieder, noch näher, und diesmal fiel keine Bombe.

Ich habe meine Waschungen gemacht, wie üblich war da ein kastenförmiges Reservoir, das man mit Wasser füllen konnte, um sich zu waschen… Ich machte also meine Waschungen, das Flugzeug näherte sich und ich blickte in den Himmel, um zu sehen, wo es sich befand, konnte es aber nicht ausmachen. Dann erblickte ich es, es war ein Jagdflugzeug. Ich war ruhig und gelassen. Die Bombe schlug in wenigen hundert Metern Entfernung ein, alle Fenster barsten, die Mauern lagen in Trümmern. Der Arm des Syrers, mit dem ich gerade noch gesprochen hatte, war mit Glassplittern gespickt, er war in Panik, rannte auf mich zu, bat um Hilfe, wollte ein Auto bekommen, weil er stark blutete. Und er sagt zu mir: „Wie kannst du nur ruhig bleiben und in den Himmel schauen, wenn gerade Bomben abgeworfen werden?“

„Das ist die Ruhe, die in mein Herz einkehrt. Warum hast du Angst?“

„Ich weiß es nicht!“

„Aber du bist Syrer, du müsstest weniger Angst haben, als ich, du bist es doch gewohnt!“

Er reagierte nicht, und nach einer Pause sagte ich: „Du brauchst keine Angst zu haben. Wenn dich die Bombe trifft, dann bist du ein Märtyrer!“

ENDE DES 1. TEILS[186]. (*The Civil Wars*, 2016, p. 124-6).

---

[186] EPÍLOGO. SÉBASTIEN FOUCAULT: Há algumas semanas, visitei novamente o pai de Joris, o menino que tinha ido para a Síria. E Joris estava em casa. Foi ele mesmo quem abriu a porta. Ele havia retornado da Síria. Seu pai havia conseguido retirá-lo do país pela Turquia. Quantos anos Joris tem? 18, 19... mas ele falou com uma voz muito calma e controlada. Havia uma espécie de sabedoria nisso, uma maturidade impressionante. Ele falava comigo por horas sobre o que havia experimentado tanto em Aleppo quanto nos seus arredores... Quando ele estava em uma missão... Ou quando ele simplesmente estudava o Alcorão... Entre tweetar e enviar um SMS, ele me disse com um sorriso largo que ele conseguiu aprender em poucas semanas o que ele nunca poderia aprender aqui por causa do Facebook, seu telefone, amigos... E como há tão pouca eletricidade lá, você só pode ler durante o dia. À noite, você olha para o céu em completo silêncio e vê estrelas que são do tamanho do seu punho. No final, perguntei a ele: “E depois da experiência na Síria, agora que você está de volta à Bélgica e teve a chance de pensar sobre isso... você não mudou de ideia sobre as coisas? Você não está chocado ou desapontado com as coisas que viu lá?” Ele respondeu muito claramente que ainda tem o mesmo ponto de vista. Que ele sabe, por todos os sinais, que a batalha final está chegando e depois virá o apocalipse e a vitória final de Allah. E seu pai estava sentado a três metros de distância, assistindo a TV no sofá. Ele estava tão feliz, tão orgulhoso de ter trazido seu filho de volta. E ele não queria ou não podia ver que o havia perdido para sempre. Joris me contou uma história que realmente me impressionou. Um que eu gostaria de contar. É preciso imaginá-lo à mesa de centro, com sua lata de Fanta e voz calma e controlada. Ele me disse: O sol me acordou às 10 da manhã e a alguns quilômetros de distância ouvi um avião. O avião joga uma bomba e eu digo a mim mesmo: OK, está tudo normal. Porque isso acontecia todos os dias 15 minutos depois, a próxima bomba explode, mas está mais perto desta vez. Um amigo sírio entra no meu quarto e pergunta: - Você ouviu? - Sim. - Eu sei onde a segunda bomba atingiu, eu conheço o lugar. Existem muitas mulheres e crianças lá. E você pode ouvir a sirene de uma ambulância. Fui ao banheiro que ficava bem próximo à entrada do palácio. No caminho, ouvi o avião novamente, ainda mais perto, mas dessa vez nenhuma bomba caiu. Fiz minhas abluções como de costume. Havia uma bacia em forma de caixa, que você poderia encher com água para se lavar... E novamente o avião se aproximou. Eu queria ver onde estava, mas não consegui decifrar. Até que finalmente eu vi. Era um avião de combate. Eu estava calmo e centrado. A bomba atingiu a menos de 100 metros de distância. Todas as janelas estouraram, as paredes estavam em ruínas. O braço do sírio com quem eu estava falando estava salpicado de

Perceber o elemento trágico na cena contemporânea não implica necessariamente conceber um retorno da tragédia na contemporaneidade; mas observar como a construção de uma narrativa coletiva pode estar dotada de certa de autonomia relativa. Carmen Gadelha (2018) afirma que os processos de tragicidade operam das mais diversas formas ao longo da história do teatro, por isso mesmo, interessa-lhe observar como as possibilidades e modos de comparecimento do trágico na sociedade contemporânea, globalizada e superinformada se manifestam.

Atribuo, como realização desse comparecimento, a produção de memórias que os testemunhos em cena provocam. A partir deles, localizamos a insistente presença de algo que escapa ao ser humano: o destino; mas, desta vez, a *moira* é pintada pelos agenciamentos biopolíticos. Neste ponto, *Die Europa Trilogie* evidencia como as sombras das políticas de Estado estão presentes em nossa existência. Não à toa, a relativização da autonomia designa que o humano, ao pensar o mundo a partir de si mesmo, está sujeito a forças que são externas a ele, operando como instâncias nas possibilidades de sua existência e ação. Logo, o "trágico" corresponde ao que construímos e perpetuamos como narrativa e, partir do que se coloca como memória, podemos produzir, no âmbito coletivo, os discursos que proponham a justiça.

> A paz é uma condição da revolução. Uma resposta coletiva é esboçada na tragédia que o capital impõe à vida; na sombra da destruição, uma exigência ética, de felicidade e de vida se afirma. A mobilização pela paz inicia os percursos infinitos da liberação; as formas construtivas, cuja liberdade é agora drapejada, podem apenas dissolver o poder sob o qual se escondem as classes capitalísticas (NEGRI; GUATARRI, 2017 [1985], p. 82-3).

Tal como observam Negri e Guatarri, a produção de discursos que visam à busca do justo redimensiona e expande a força coletiva atravessada pelo trágico. A cena teatral, neste sentido, reúne narrativas sobre os fatos, pois elas instauram politicamente um arcaísmo: a dor coletiva. As obras teatrais de Milo Rau, até aqui apresentadas, sustentam este debate: *Orestes in Mosul* (2019), *Hate Radio* (2012), *das Kongo Tribunal* (2015), *Mitleid* (2015) [e sua outra versão, *Compassie*, em 2018] e *Die Europa Trilogie* (2014-2016) são exemplos claros de como a utilização de testemunhos em cena denota usos da memória para enfatizar o caráter trágico de uma dor coletiva.

---

cacos de vidro. Ele entrou em pânico, correu para mim, querendo minha ajuda porque estava sangrando muito. Ele me disse: "Como você pode ficar tão calmo e olhar para o céu quando uma bomba está caindo?" / "Essa é a paz que está em meu coração. Por que você está com medo?" / "Não sei." / "Você é sírio, está acostumado. Você deveria ter menos medo do que eu". Ele não reagiu. E depois de uma pausa eu disse: "Você não precisa ter medo. Se a bomba te atingir, você será um mártir". FIM DA 1ª PARTE.

Neste sentido, retomo o debate iniciado com Gazola (2001), Eagleton (2013) e Dias (2017; 2019) no começo deste trabalho, para estreitar aproximações no diálogo entre tragédia e metateatro na poética de Milo Rau. Para tanto, me interessa seguir, a partir daqui, com as noções de "tragédia e revolução", "tragédia e condição política", "tragédia e cidadania" e "sociedades de risco".

Williams (2002) avalia como panorama o fato de que, antes, tínhamos dificuldades de reconhecer a tragédia como uma crise social; ponto que, agora, se reconfigura, uma vez que é comum não reconhecermos a crise social como tragédia. O autor retoma a palavra no contexto da sociedade moderna, designando, como chave teórica, a expressão "tragédia moderna". Tal expressão, portanto, explicita uma ordem de experiência mais profunda e íntima para a humanidade, inserindo-se na individualidade subjetiva.

É certo atentarmos à especificidade das culturas para que anacronismos sejam evitados. Por isso mesmo, Williams (2002) compreende que o conceito de tragédia é pertencente a uma cultura e a uma história específicas, estando relacionado ao esfacelamento da moral humana. A partir de tal demarcação, a "tragédia moderna" como chave teórica faz relações ao desenvolvimento humano, processo que também está articulado à história e à crise ética.

O teórico sinaliza que a sociedade nada mais é do que uma constituição inevitável da soma dos seus relacionamentos. Quando tais relações estão perversamente equivocadas ou quando há falta de compreensão delas por parte de seus agentes, uma complicada estrutura de culpa e ilusão se forma. Tal resultado é vivenciado em cada setor da experiência, assim como nos mais óbvios pontos de confluência, como nos coloca Williams (2002).

O trágico não é uma recusa ao passado, mas um passado em continuidade no presente. E o presente, por sua vez, afirma-se apenas enquanto política. A máquina política imposta pela burguesia industrial faz confundir rebelião com revolução; também, ela acaba por associar os valores humanos ao desenvolvimento, ao progresso e à mudança social, prolongando as consequências negativas da lógica iluminista. O trágico denuncia uma crise ética na contemporaneidade: vidas são agressivamente suplantadas pela urgência do capital e já não há mais experiência que não tenha sido atravessada por narrativas de violência.

Hate Radio (2011), como vimos, reflete tal conjuntura. Os documentos e depoimentos de testemunhas, além de toda pesquisa realizada nos arquivos de rádio de Kigali e nos materiais judiciais, uma vez que os envolvidos na transmissão original foram processados, revelam a presença inquietante de um passado, que não pode ser negado. Além disso, a obra investigativa expõe a deficiência ética do Ocidente não apenas no que concerne à produção

midiática, mas também à falta de mobilização político-midiática de outros países no que diz respeito à omissão frente ao genocídio ocorrido em 1994. O que potencializa a investigação realizada em *Hate Radio* (2011) é o fato de Milo Rau não falar deliberadamente sobre os perpetradores e as vítimas. Através da cena investigativa, o artista coloca o passado recente, cujos efeitos ainda perturbam aquela população, para lembrar ao Ocidente que o massacre nunca acabou. O "fazer lembrar" é um dos pontos que conduz a investigação, pois, durante a realização cênica, as paredes do estúdio da rádio RTLM, reconstituída no palco, se transformam em superfícies de projeção para um mosaico audiovisual, como já sinalizado, pois a imagem reforça tom político da lembrança. A imagem se coloca como a própria política no processo.

Os registros denotam que os conflitos estão infinitamente presentes naquela região; eles voltam eternamente, seja nas lembranças, nas políticas ou na violência acentuada pelas desigualdades. Portanto, cabe à cena confrontar o público com as consequências de uma mentalidade racista. Para isso, a cena investigativa de Milo Rau coloca os espectadores dentro do círculo interno, no centro do pensamento racista encenado, para que sejam observadores do processo. Nesse arranjo, tragédia e revolução entram em situação de complementaridade.

O espectador de *Hate Radio* (2011) entende que está em um teatro, cuja estrutura não o ilude porque a cena se reafirma como teatro o tempo inteiro. A revolução então se dá como um efeito da mobilização gerada pela cena investigativa, pois é a partir deste ato político que está assegurada a possibilidade de o homem alterar a sua condição.

> A ação trágica não é, no seu sentido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem. Em nossa própria época, esta ação é geral e o seu nome usual é revolução. Temos de ver o mal e o sofrimento na desordem efetiva, que torna necessária a revolução, e na luta desordenada contra essa desordem. Temos de reconhecer o sofrimento em uma experiência imediata e próxima, e não o encobrir por meio de uma busca de nomes e definições. Nós, no entanto, seguimos a ação em sua totalidade: não apenas o mal, mas os homens que lutam contra o mal; não apenas a crise, mas a energia que ela libera, o espírito que nela nos é dado conhecer. Estabelecemos as conexões porque essa é a ação da tragédia, e o que descobrimos no sofrimento é, mais uma vez, revolução, porque reconhecemos no outro um ser humano – e qualquer reconhecimento desse tipo é o começo de uma luta que será uma contínua realidade em nossas vidas, porque ver a revolução desta perspectiva trágica é o único meio de fazê-la persistir (WILLIAMS, 2002, p. 114).

Assim, gostaria de chamar atenção para o fato de que a estrutura metateatral pode assegurar a eficácia da cena investigativa. O objetivo não é envolver o espectador em uma atmosfera ilusória que o emocione. A efetividade comunicativa se dá pelo choque que, em perspectiva distanciada, mobiliza. No teatro investigativo de Milo Rau, a encenação objetiva

evidenciar o caráter generalizado da violência; ou seja, o caso concreto em *Hate Radio* (2011) está centrado no grupo de locutores da RTLM, construído a partir de documentos; porém, o discurso deles que incita a violência e o racismo pode ser facilmente encontrado em outros contextos e em outros arranjos culturais.

Da mesma maneira que, a partir da premissa para o "realismo global", observa-se uma expansão do local para o universal, é possível, também, propor um deslocamento "do individual para o coletivo". Assim, a violência não é apenas de responsabilidade de um indivíduo ou de um grupo, mas é diluída na esfera coletiva. As críticas levantadas pela cena investigativa precisam ser pensadas e debatidas na esfera social.

A história contemporânea é uma história de violência. É praticamente impossível olhar para as relações socioculturais sem encontrar vestígios de destruição, miséria, conflitos étnico-políticos, violência sexual, necropolítica, degradação ambiental e experiências traumáticas impostas pelo sistema neoliberal e os agenciamentos biopolíticos por ele perpetrados. De certa forma, a dramaturgia contemporânea, politicamente engajada, está impregnada de conteúdos e formas que retomam o elemento trágico, compondo, portanto, um conjunto de maneiras eficazes para cenicamente expor e recontar a violência.

Permito-me, aqui, abrir um parêntese para brevemente mapear o fenômeno "tragédia" no contexto da *polis* ateniense e mostrar como Milo Rau ressignifica alguns elementos da arte desse período no arranjo cênico de suas cenas investigativas. Percebe-se que o jogo cênico rauniano se apropria do elemento político presente na ideia de trágico para propor, em âmbito coletivo, reflexões sobre um projeto de democracia global. Isso é bastante comum nas cenas de tribunal por ele montadas, como eu apresento no tópico 4.2 desta pesquisa.

É importante, pois, situar o trágico como um propositor de debates importantes para a esfera social que, de certa forma, ajudam a engajar os indivíduos no exercício democrático e cidadão. Essa, talvez, seja a principal herança deixada pelos antigos para a sociedade ocidental. Jean Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2014) afirmam que a tragédia antiga ambicionava instruir o cidadão da nova cidade democrática, a *polis* ateniense. A discussão que funda uma perspectiva humanista sobre o homem tomava por base o conjunto de valores do século V, tornando as ações humanas o centro do debate político. Convém destacar que a política, clássica ou contemporânea, nunca esteve dissociada das coletividades.

Na antiguidade, a tragédia está situada na zona fronteiriça entre o humano e o divino, mas inserida em uma ordem que o ultrapassa e foge ao seu controle. Neste caso, a arte trágica se colocava como um questionamento a respeito dos limites e ações humanas. É importante frisar que as ações humanas eram tomadas na perspectiva coletiva, pois os cidadãos

compunham a *polis*. Desta forma, o espetáculo trágico reforçava os princípios democráticos daquela sociedade.

O sentido político do trágico reside na importância do debate e, nesse caso, o teatro se coloca como espaço para tal realização. A dramaturgia trazia personagens que defendiam discursos antagônicos a respeito de valores importantes à experiência cidadã. O antagonismo apresentado ao público – ideia importante para as cenas de tribunal de Milo Rau – objetivava colocar para plateia diferentes perspectivas sobre valores democráticos caros à vivência na *polis*. É fundamental destacar como a tragédia sempre esteve atrelada à política.

A tragédia era posta como uma questão da própria *polis*, do Estado; portanto, ir ao teatro era um ato de cidadania. Em cena, os debates acerca do poder e da participação política estreitavam as ligações entre tragédia e *polis*. Os atores da cena, inclusive, eram pagos pelo próprio arranjo social do período. Christian Meier (1991) e Simon Goldhill (2005) demonstram como a sociedade ateniense do século V pode ser tomada como um exemplo em que a viabilização da prática política atende a uma lógica democrática, pois a ideia de cidadania se expandia tanto para a nobreza quanto para aqueles que não pertenciam a tal classe, desde que fossem atenienses e filhos de pais atenienses.

O breve mapeamento acima apresentado situa um ponto fundamental inerente à própria ideia de teatro: a democracia. Desta forma, a linguagem investigativa retoma elementos-chave que, outrora, constituíam o debate político no contexto da *polis* ateniense, embora vivamos em outro contexto que apresenta outras demandas. Contudo, fato é que investigar denota processo; ou seja, a cena não institui um fim para o fato debatido.

Orestes in Mosul (2019), como já apresentado nesta pesquisa, retoma o debate clássico que é considerado o fundador de valores ocidentais como jurisprudência, a integração e a reconciliação. A peça, como vimos, propõe pensar o conflito político e contemporâneo sobre a cadeia de violência e vingança presente na guerra civil desencadeada por grupos terroristas e religiosos no Oriente Médio.

O tribunal chefiado por Antenas, na cena final, não traz respostas em nossa *Oresteia* contemporânea; mas abre inúmeras perguntas para o paradigma político do nosso tempo. A leitura cênica de Milo Rau imbui a tragédia clássica em questões atuais, colocando-se em centralidade a indagação sobre o fim da cadeia de violência que cerca a guerra civil Síria-Iraque e seus aliados internacionais. O político, portanto, está na forma, uma vez que nela potencializam-se os questionamentos levantados pelo espetáculo.

Dessa maneira, colocam-se em cena os mecanismos que regem o conflito existente entre os homens como um modo de investigar a violência presente em nosso contexto social.

A violência é um produto de um desequilíbrio social e da deficiência de distribuição de recursos. Neste ponto, é importante também notar como há limitações impostas pelos mesmos processos sociais e históricos que possibilitaram a formação de nossa própria individualidade: o capital, por exemplo, refletido na aquisição e poder de troca, é uma criação humana com poder individualizante, mas que, ao mesmo tempo, pode-se voltar contra o próprio indivíduo e seus anseios.

> No dinheiro, vige uma espécie de autocontradição fundamental, trágica, pois ele confere, por um lado, um caráter impessoal, anteriormente desconhecido, a toda atividade econômica, e, por outro, aumenta, proporcionalmente, a autonomia e a independência da pessoa. O desmantelamento das relações de dependência pessoal e a liberdade de usufruir individualmente dos objetos de desejo, frutos do trabalho humano, provocados pelo dinheiro, chocam-se, por conseguinte, com novos constrangimentos oriundos da expansão e institucionalização da economia monetária (FREIRE, 2018, p. 226).

Assim, subentende-se, portanto, que a tragédia é um eco do passado que ressoa nos mais diferentes momentos históricos da humanidade, uma vez que tal fenômeno se evidencia na autocontradição da própria ação humana. “Os paradoxos éticos da responsabilidade e da convicção, que pesam e lutam dentro do peito do homem moderno, são uma perfeita tradução do trágico transposta dos palcos gregos para dentro da vida cotidiana moderna” (FREIRE, 2018, p. 232).

Tal característica se perpetua, pois o viver contemporâneo é igualmente marcado por uma conflitante orientação que cerca tanto as condutas quanto os posicionamentos humanos. No avançar do tempo histórico, percebemos que este traço é cada vez mais acentuado. Venant e Vidal-Naquet (2014) entrelaçam o trágico à nossa condição política, uma vez que o próprio trágico traduz uma consciência humana dilacerada, assim como o sentimento das contradições que dividem o homem contra si mesmo.

O trágico é, pois, fruto de uma sensibilidade social que possibilita à contemporaneidade um conjunto de leituras voltadas ao trato analítico e ético-político da realidade social. Assim, a partir da leitura que Freire (2018) faz da sociologia weberiana, é possível observar que o entendimento trágico da realidade sobressai na mesma proporção em que as relações humanas se manifestam no paradoxo de desdobramentos históricos e culturais produzidos.

Assim, as tensões internas inerentes à ação humana na vida sociocultural são trágicas por excelência. Deste modo, localizamos no desenvolvimento do capitalismo moderno um conjunto de imposições que resultam nos mais variados tipos de catástrofes em nome da

lógica do progresso. Como já apontamos neste trabalho, tal lógica forma e sustenta discursos neocolonialistas que servem ao discurso neoliberal, intensificando o caráter predatório do próprio homem. É, dentro desta perspectiva, que a sociologia de Ulrich Beck (2011) identifica que a produção social da riqueza gera, na mesma intensidade de sua execução, a produção social de riscos.

Até aqui, pode-se perceber como o aparato social em torno do trágico sustenta o argumento da poética rauniana a respeito de uma obra como o *Das Kongo Tribunal* (2015), por exemplo. Como já afirmamos, o motivo da guerra na República Democrática do Congo não pode ser mais restrito à diferença étnica, mas à commodities que são fundamentais para a economia contemporânea e que estão abundantemente presentes na região. A guerra, portanto, responde aos interesses econômicos de superpotências que têm envolvimento direto ou indireto no conflito.

Assim, a base investigativa se desenha sobre o modelo produtivo e tecnológico contemporâneo, responsável por sustentar um movimento de degradação que gera lucros a partir do caos político e social. Muitos desses movimentos, por exemplo, são imperceptíveis para a sociedade ou contam com a cumplicidade dos meios de comunicação de massa. É neste sentido que Beck (2011) coloca a ciência, a mídia e a informação como campos de disputa na sociedade de risco. Há, desta forma, um embate entre setores que tanto produzem quanto consomem riscos, deixando subentender que o dilema ético tem um preço a ser negociado. É, neste ponto, que a catástrofe é sentenciada.

> [...] a individualização é aqui entendida como um processo de socialização historicamente contraditório. É, entretanto, difícil compreender a quem vêm a coletivização e a padronização dos planos existenciais individualizados emergentes. Mesmo assim, são precisamente a emergência e a percepção dessa contradição que podem levar ao surgimento de novos terrenos comuns socioculturais. Quer se formem iniciativas civis e movimentos sociais em função dos riscos da modernização e de situações de ameaça; quer sejam sistematicamente evocadas, no curso de processos individualizatórios, expectativas de “um pouco de vida própria” (concebida material, espacial e temporalmente e em decorrência da configuração de relações sociais), que, no entanto, precisamente no processo de seu desenvolvimento, esbarra em limitações e resistências sociais e políticas (BECK, 2011, p. 111).

Assim, o debate que deve ser posto no horizonte político, e que atravessa a cena investigativa, diz respeito à formulação e definição social do que é o risco e a quem ele diretamente afeta. Tal proposição, como um produto de amplo e variado processo de discussão, desenhada no paradigma contemporâneo, em que o valor financeiro suplanta as questões éticas, demanda um jogo de percepções e significados sobre a realidade humana que

só pode ser proposto pela sensibilização social que a linguagem artística provoca. Caso contrário, a catástrofe humana será a consequência imediata do trágico.

A sensibilidade despertada pelo trágico propõe um novo olhar sobre as questões histórias que cercam a formação da cultura moderna, denunciando às falhas presentes nas promessas de progresso e de liberdade individual. Não se trata, pois, de defender uma perspectiva melancólica sobre determinada conjuntura, tampouco de acentuar uma visão pessimista sobre uma perspectiva futura; trata-se de localizar a tragédia como uma prática institucional perpetrada pelas mazelas do sistema neoliberal, que impõe os riscos e suas consequências.

Ademais, se a Antiguidade instituía uma articulação entre tragédia e política, colocando uma como forma de alcançar a outra. Hoje, pode-se afirmar que o trágico fora absorvido no debate político, pois tal elemento implica insolúveis oposições e paradoxos civilizatórios, que cercam as noções de liberdade e de dominação em determinado paradigma histórico.

Neste caso, Freire (2018, p. 240) rediz Szondi ao afirmar que "as supostas forças emancipadoras e as pretensões dos indivíduos à vida livre e plena revelam-se, na verdade, e em seu próprio devir, como forças de dominação e aprisionamento dos indivíduos", porque, de fato,

> O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente. Se for esse o caso, ou o aniquilamento tem como objeto algo de insignificante, que como tal escapa à tragicidade e se manifesta no cômico, ou a tragicidade é superada no humor, suplantada na ironia, ultrapassada na crença (SZONDI, 2004, p. 84-5).

Na cena investigativa, o ponto de vista trágico opera, sobre os fatos analisados, como fonte propositora de uma imaginação política, que lida com a dimensão antagônica dos documentos expostos para desencadear um processo de sensibilização. Neste sentido, a dinâmica investigativa promove a abertura de uma perspectiva sobre o mundo em devir. Destaca-se, assim, a elaboração discursiva que é fundamental à cena investigativa. Os monólogos na obra rauniana enfatizam o valor do discurso como uma partilha da experiência e como um constituinte argumentativo, que explicita uma luta que se trava através das palavras e das imagens que elas despertam. Ao trazer os discursos e as narrativas de

marginalizados para o jogo de investigação teatral, Milo Rau estabelece um enquadramento político simbólico, em que tais relatos viabilizam interpretações alternativas ao que socialmente é dado como fato.

O teatro investigativo reafirma o campo da arte como uma área produtora de pensamentos, experiências e conhecimentos. Aqui, a cena expande os fatos em sua nudez, questionando-os em suas múltiplas possibilidades para propor um possível dentro do acontecimento cênico. Ademais, tal forma de expor as facetas da realidade social implica formas de repensar o mundo e suas fraturas, suas tendências e consequências na vivência sociocultural. Portanto, se em alusão à metáfora barroca, o mundo é o grande palco, nada mais oportuno do que a cena que o investiga valer-se do metateatro como recurso e estrutura.

Também, o metateatro reforça a intenção objetiva do processo cênico e o valor narrativo, de inclinações épicas, na realização do evento. Lionel Abel (1968, p. 149-150) apresenta em sínteses breves conclusões sobre a relação entre tragédia e metateatro. Aqui, eu destaco três delas para associação à proposta de um teatro investigativo, na poética de Milo Rau:

I. “A tragédia transmite de longe o sentido mais forte da realidade do mundo. O metateatro transmite de longe o sentido mais forte de que o mundo é uma projeção da consciência humana”;
II. “A tragédia pretende ser mediadora entre o mundo e o homem. A tragédia deseja estar dos dois lados. O metateatro pressupõe que não existe mundo senão aquele criado pela luta humana, pela imaginação humana”;
III. “A tragédia, do ponto de vista do metateatro, é o nosso sonho do real. O metateatro, do ponto de vista da tragédia, é tão real quanto o são os nossos sonhos”.

As sínteses propostas por Abel (1968) podem ser entendidas numa relação de complementação dentro da cena investigativa. É claro que algumas ressalvas podem (e devem) ser feitas, quando consideramos o projeto político de Milo Rau, uma vez que a própria cena, como entende o artista, é também uma produtora de realidades sujeitas à ordem do acontecimento. Também, o elemento “trágico” na proposta rauniana, como colocamos aqui, está muito mais para o efeito político; enquanto a metateatralidade está para a forma e orientação estética.

Milo Rau, através da potência do teatro, estabelece um jogo crítico-social sobre questões fundamentais ao funcionamento democrático. É necessário romper a ilusão dramática, mas mostrar a sua construção, porque a cena investigativa faz o espectador pensar o como um jogo que revela sua natureza, como uma vida que descobre a si mesma e se configura como ficção. Não há catarse, mas, em vez disso, há a proposta de refletir o fazer teatral, desnudando a ilusão cênica que, por muitos anos, marcara a prática teatral. A cena investigativa de Rau oferta um conhecimento sobre o próprio teatro que ficcionaliza a vida para reinventá-la como política.

Aqui, dentro do debate proposto nesta seção, eu destaco tanto a metateatralidade quanto o trágico como movimentos políticos que reforçam o teatro investigativo como uma heterotopia social. Assim, a realização cênica constrói outro espaço da sociedade, em que as fronteiras e as normas sociais, questões de inclusão e de exclusão e, também, debates sobre a constituição da comunidade são esteticamente negociados. Trata-se, pois, de repensar o espaço público do teatro como um local de realização política e democrática.

A cena, enquanto documento dramatúrgico, é processualmente posta em análise. Nela, diferentes narrativas sobre um fato são apresentadas. De certa forma, o passado se reapresenta de duas formas: pelo valor histórico e pelo testemunho. O ato de investigar cenicamente opera interrogações que não se dão diretamente, mas através de um si mesmo com o coletivo no momento da realização.

As interrogações, portanto, postas à “lembrança”, sobretudo no que tange à função da imaginação, estão inclinadas em uma operação historiográfica que prioriza o reconhecimento do passado e as tentativas de fidelização a este, uma vez que o ato de rememorar não implica “consultar arquivos mentais”, mas estimular a memória como um movimento. Assim, o processo da fase operatória está debruçado, em um primeiro momento, na questão concernente ao “de que” se lembra para, em seguida, introduzirem-se indagações a respeito do sujeito da lembrança: “de quem” é a memória lembrada.

É na compreensão do sujeito como portador de significados e significantes de uma determinada conjuntura que se desenha o entendimento dos impasses entre o “individual” e o “coletivo”. E, neste cruzamento “pessoal” e “coletivo”, é possível situar fenômenos que também podem dar-nos abertura à “memória manipulada” como questão formulada a partir dos usos e abusos da lembrança e do esquecimento.

A cena investigativa, como propositora de debates democráticos, se debruça sobre questões relacionadas à política, aos direitos civis e à formação de subjetividades. É por isso que um projeto de teatro investigativo está mais próximo das questões políticas que

impulsionam a criação de ficções sobre o enunciador ou o fato narrado. Não tomo ficção como um oposto da realidade, pois não é isso que o teatro de Milo Rau faz. A ficção nada mais é do que um dos modos de acessar e potencializar realidade. Ficção e realidade se entrecruzam tanto na criação de si quanto do outro.

Talvez, a perspectiva rancièriana seja a mais adequada à proposta da cena investigativa, pois toma a questão da ficção como, antes de tudo, uma questão de distribuição de lugares; ou seja, a cena comporta os construtores de memória, a partir do elemento testemunhal e comporta aqueles que tomam parte no processo de escuta e partilha. A ficção está situada no teatro investigativo como uma criação de reais que levam a própria ficção a se imiscuir nela mesma.

Como uma heterotopia social, eu entendo a cena investigativa, como a filosofia foucaultiana apresenta: é um espaço que justapõe em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O filósofo elege o teatro como uma heterotopia porque "[...] perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos" (FOUCAULT, 2013b, p. 24). A cena investigativa é perturbadora, contraditória, intensa e transformadora.

As heterotopias são a contestação de todos os outros espaços: elas são mundos dentro de mundos. Elas descrevem espaços culturais, institucionais e discursivos, espelhando-os e constituindo seus outros: criam a ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão ou criam outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado.

A cena investigativa propõe interpretações dos fatos, de evidências e dos dados, politizando a dor coletiva de modo a propor discursos que objetivam uma ideia de justiça. Neste ponto, a memória é exercida em testemunhos que, em cena, se perpetuam como narrativas e ajudam os espectadores da cena investigativa a redefinirem (e repensarem) o papel do teatro nas sociedades democráticas.

> O dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si. [...] A ideia de dívida é inseparável da de herança. Somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam. O dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros, dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas já foram. Pagar a dívida, diremos, mas também submeter a herança a inventário (RICOEUR, 2007, p. 101).

O dever de memória é também, neste caso, uma questão ética inerente à condição história do sujeito, pois não só coloca em perspectiva o passado, mas também as projeções de

futuro em relação aos exercícios de lembrar e esquecer que formam determinada coletividade. Para Ricoeur (2007, p. 142), são três os sujeitos de atribuição da lembrança: eu, os coletivos, os próximos, concluindo que "não é apenas com a hipótese da polaridade entre memória individual e memória coletiva que se deve entrar no campo da história, mas com a de uma tríplice atribuição: a si, aos próximos, aos outros". O trágico, na cena investigativa, se entrelaça à política da memória. E, na próxima seção, eu demonstro como as cenas investigativas de tribunal de Milo Rau constroem heteropias que operam como instituições simbólicas de uma justiça a se realizar.

4.2 **A linguagem investigativa e as cenas de tribunal**

> It is certain that the perlocutionary sense of 'doing an action' must somehow be ruled out as irrelevant to the sense in which an utterance, if the issuing of it is the 'doing of an action', is a performative, at least if that is to be distinct from a constative. For clearly any, or almost any, perlocutionary act is liable to be brought off, in sufficiently special circumstances, by the issuing, with or without calculation, of any utterance whatsoever, and in particular by a straightforward constative utterance (if there is such an animal) (J. L. Austin, *How to do things with words*, 1955).

O trecho de Austin, em epígrafe acima, destaca a força enunciativa de um ato perlocucionário em dadas circunstâncias, tornando possível o "acontecimento" em sua concretude e poder de afeto. A linguagem investigativa, operada na estética teatral, congrega a ordem de presença dos fatos na cena e os possíveis que o discurso orquestra dentro da lógica do acontecimento. O *Prozessformate* [cenas de tribunal] nada mais é do que o entendimento do teatro como ferramenta democrática, pois, dentro da poética de Milo Rau, é a vertente que mais dialoga com a instabilidade e a vulnerabilidade artística em relação ao controle do processo cênico. A potência ficcional fabrica situações incontroláveis, dentro mesmo daquilo que Milo Rau concebe como realismo. E, a partir disso, promovem-se espaços de interação entre público e cena, pois o próprio tribunal, em si, é um espaço de realização da justiça no confronto argumentativo. Pensar a lógica dos tribunais dentro dos arranjos cênicos de Milo

Rau implica consequentemente refletir os poderes que a linguagem, na cena pluriétnica e plurilinguística, pode desencadear.

É nessa estética que a arquitetura teatral é ressignificada, pois o espectador tem maior liberdade em relação à interação com o espaço, aproximando-se de proposições já colocadas por artistas como Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Augusto Boal, entre outros, na tradição teatral do Ocidente. Obviamente, há uma clara influência brechtiana em Milo Rau, como já sinalizei na escrita deste trabalho; mas, na estética que cerca o *Prozessformate*, o diálogo é mais notório, pois reforça-se a compreensão da reforma do teatro a partir da restauração de sua função como assembleia; porém, não são apenas a tomada de consciência e o desejo por transformação que cercam tal estética, mas também a realização de um ensaio da justiça porvir.

Die Moskauer Prozesse (2013), *Die Zürcher Prozesse* (2013), *Das Kongo Tribunal* (2015) e *General Assembly* (2017) são exemplos de trabalhos teatrais, que assumem inteiramente a forma tribunal, com as devidas diferenciações de execução entre os trabalhos. Nota-se, também, no conjunto de obras de Milo Rau, que algumas formas das cenas de reconstituição, os *reenactments*, realizam toda a estrutura do tribunal, como é o caso de *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009), que reconstitui o julgamento do casal de Elena and Nicolae Ceauşescu – ditador romeno – na Europa do pós-guerra, ou realizam parte da estrutura, como os trabalhos sobre a Trilogia de Mitos Antigos (*Trilogy of Ancient Myths*), que compreende a realização de *Orestes in Mosul* (2019) na antiga capital do Estado Islâmico e a obra *Antigone in the Amazon*[187] (2021) com o esperado embate argumentativo entre as figuras antigas Antígona e Creonte em uma releitura política ambientada nas lutas do MST no Estado do Pará, no Brasil.

Em todos os trabalhos de Milo Rau, acerca do que estamos conceituando como "teatro investigativo", pude perceber que a figura do artista é aquela responsável não por ensinar algo ou produzir efeitos previamente elaborados; mas a de propor dissensos, afetos, jogos de linguagens e de associações. Milo Rau instiga constantemente o público a reencontrar o seu papel, dentro do arranjo teatral. Após o fim de cada espetáculo, por exemplo, não faz sentido "aplaudir". E a recusa a tal movimento não se dá pelo desagrado com a estética da cena, mas com aquilo que ela nos revela.

---

[187] Até o presente momento da escrita, a obra não teve sua estreia definida, devido ao ineficiente combate do governo brasileiro à crise sanitária mundial desencadeada pela COVID-19. Porém, informações sobre a produção da obra são constantemente atualizadas no endereço: http://international-institute.de/en/antigone-in-the-amazon-wt/ Acesso em 02 de Abril de 2021.

O público é testemunha dos fatos e, até mesmo, do assassinato, sendo confrontado, exposto e, em alguns casos, requisitado a tomar uma posição. Por vezes, a situação paradoxal que o fim de cada espetáculo traz é proposital: como aplaudir, em *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009), por exemplo, um assassinato? Mesmo quando compreendemos as razões e os caminhos que levam a tal fim, até mesmo para aqueles que conseguem julgar o assassinato como "algo merecido", a circunstância criada na reconstituição cênica também nos torna "culpados" pelos aplausos. A partir desta dinâmica, Rau solicita que o público reafirme tal evento "investigado" a partir do papel testemunhante frente à reconstituição: desestabiliza-se a posição do espectador enquanto um sujeito que assiste a uma obra de arte, pois a incerteza de seu papel, dentro do arranjo teatral, automaticamente, demanda do público uma tomada de posicionamento. Milo Rau expõe, a todo instante, que o teatro não é um lugar seguro.

Por vezes, o artista opta por escalar uma trilha sonora que permita ao público entender que a cena terminou, como em *Orestes in Mosul* (2019), por exemplo. Em outras, o silêncio é necessário, como é o caso do fim de *Familie* (2020), que mostra todo o suicídio da família em cena, deixando os corpos enforcados pendurados para o público por alguns minutos antes do blecaute. No caso de *The Die letzten Tage der Ceausescus* (2009), em particular, a opção pela música, em algumas apresentações, para distensionar a apreensão do público, foi criticada por considerável parte da crítica romena, alemã e suíça, como afirma Susanne Knittel[188] (2019, p. 190): "[…] this might be seen as a betrayal of the affirmative power of the piece, but at the same time it is important to stress that for affirmative critique of this sort to be effective, it must not only unsettle the viewer and destabilize his or her subject position but also facilitate a critical engagement with both the representation and the event in question".

O teor político da organização dos fatos revela, em si, uma própria noção estética que atravessa a lógica do julgamento e reforça o uso de um instrumento jurídico dentro do debate democrático: todos podem julgar e não apenas ficar na posição passiva de espectador. A estetização, contudo, reforça o caráter ético do direito proposto pela ficção, uma vez que o tribunal nos coloca diante de outros olhos, logo a construção da perlocução convoca elaborações não apenas centradas na exposição dos fatos, mas no "como" apresentar os argumentos. Assim, a cena teatral também investe na construção de possíveis como um modo de produção do novo, do diverso, pois as cenas de tribunal de Milo Rau fogem a tentativas de

[188] isso pode ser visto como uma traição ao poder afirmativo de a peça, mas ao mesmo tempo é importante enfatizar que para uma crítica afirmativa desse tipo ser eficaz, ela deve não apenas perturbar o espectador e desestabilizar sua posição de sujeito, mas também facilitar um engajamento crítico tanto com a representação quanto com o evento em questão.

demonstração de “forças” em conflito. O artista está mais interessado na criação de possibilidades, ao mesmo tempo em que se vale da estrutura do julgamento para, ao mesmo tempo em que tece críticas a respeito de tal ato, colocá-lo à prova, desafiando o a lógica do tribunal como uma abertura de possíveis.

E a abertura de possíveis, na estética de Milo Rau, chama atenção para a emergente descontinuidade na experiência participante, pois o teatro, como ferramenta de construção do debate político, promove o estabelecimento de novas relações. “Político”, neste caso, adjetiva a transformação da sensibilidade criada a partir do encontro com o outro; ou refere-se aos agenciamentos promovidos pelo encontro, como manifesta a filosofia deleuziana.

> O âmbito político do acontecimento teatral, assim compreendido, se coloca no caráter dissensual de sua proposta em face dos regimes sensoriais vigentes, um dissenso que não se propõe como conflito de ideias e sentimentos, mas como divergência no modo de engendrar produções estéticas, no próprio modo de sentir, de pensar e de atuar em arte; e que toca a vida cotidiana através da “invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns”. Se a experiência estética toca o político, o faz por distinguir-se do padrão crítico apoiado predominantemente na representação mimética, que propõe uma rede de conexões que traça uma clara destinação e antecipa seus efeitos. Não se trata, pois, de adotar um novo *habitus*, ou incorporar um novo conhecimento, ou conquistar um comportamento virtuoso, mas, ao contrário, de dissociar-se de um certo modo de organização comum do sensível, e de propiciar outros modos de circulação da palavra, de exposição do visível, da produção de afetos; que pode contribuir para desenhar uma paisagem nova do dizível e do factível, em contraposição à configuração usual do possível (DESGRANGES, 2017, p. 189-190).

A proposta de se pensar a obra de arte a partir do âmbito do efeito, como Desgranges (2017) coloca, reitera a prática política do teatro investigativo de Milo Rau, principalmente no que tange aos diálogos com o espectador a partir de procedimentos que dinamizam a prática receptiva, reafirmando não só modos de estar no mundo, mas também de dizê-lo. O que alimenta o teatro investigativo é, portanto, a política que nos cerca. Esta arte tem por interesse, portanto, o ato de ressignificar os conflitos dentro das condições de possibilidade dadas pelo sistema vigente, de modo que a estética não promova uma negação de percepções e de afetos.

No projeto *Die Moskauer Prozesse* (2013), por exemplo, Milo Rau procurou escalar para participação de júri, pessoas orientadas por diferentes alinhamentos ideológicos, incluindo-se conservadores e reacionários. Da mesma forma, em *Das Kongo Tribunal* (2015), o artista coloca em cena, a que fora realizada em Bukavu na República Democrática do Congo, um dos representantes da empresa canadense Banro, principal réu naquele debate.

O objetivo é trazer para o espaço da cena as diferentes perspectivas sobre o fato, mesmo que as circunstâncias que o ambientam caracterizem a obviedade de suas causas.

A teatralização do julgamento é também uma estratégia de duplicação. A proposta configura usos da estética das cenas de tribunal, a partir de diferentes estratégias para diferentes fins. Em *Die Moskauer Prozesse* (2013), Milo Rau, através do IIPM, estabelece, no tempo presente da encenação, o ano de 2013, um meio de acesso aos fatos da história recente da Rússia: a perseguição de Putin contra artistas e curadores ocorrida entre 2002 a 2012. O projeto artístico, contudo, não almeja reconstituir os julgamentos originais; a proposta de Milo Rau se dá com a encenação de um novo julgamento em Moscou. Para o jogo cênico, Rau seleciona um elenco de não atores, estando entre eles as próprias figuras envolvidas nos julgamentos originais.

Como já sinalizado acima, a cena comporta personagens com diferentes (e opostas) afinidades ideológicas: são curadores, artistas, líderes religiosos, advogados, além de pessoas declaradamente alinhadas ao ultranacionalismo. Todos se valem do espaço teatral como um meio de apresentar (e, de certa forma, legitimar) os fundamentos que respaldam seus posicionamentos sobre os fatos. O veredicto do júri deveria conferir decisão sobre a acusação de curadores e artistas cometerem atos antirreligiosos e antinacionais. Ademais, é possível observar, a partir das filmagens sobre este evento que teve duração de três dias, que o principal réu deste tribunal era algo implícito (e, até mesmo, óbvio) em toda aquela conjuntura: o regime autoritário de Vladimir Putin.

Valendo-se da mesma proposta estética, mas para uma finalidade distinta, *Das Kongo Tribunal* (2015) possibilita, como indicado no capítulo anterior, a realização de um tribunal que nunca aconteceu. O movimento estético-político do *Prozessformate*, desta vez, promove uma realização simbólica como possibilidade de diálogo para o alcance do que se coloca como "justo". A proposta, mais que necessária, objetiva olhar para população congolesa massacrada pela necropolítica imposta pelo regime neoliberal.

A riqueza existente em solo congolês faz nascer a maldição, uma vez que região passou a abrigar, nas últimas décadas, um campo de batalha, promovido por diversos agentes, como o próprio governo congolês, as corporações internacionais e as milícias locais, pelo domínio sobre a região e, consequentemente, poder sobre as riquezas naturais. O caos instaurado beneficia apenas os agentes promotores de malefícios, mas ninguém é responsabilizado pelas mortes, degradações ambientais, violências, entre outras políticas desumanas impostas àquela população.

Das Kongo Tribunal (2015) se configura como um espaço simbólico, em que rebeldes, vítimas de massacres, representantes de minas, governo e políticos da oposição se reúnem para o debate político-humanitário acerca da problemática que não é apenas de responsabilidade local; mas universal. Neste sentido, a cena rauniana estabelece não só os diálogos entre política e justiça, mas também como o político atravessa a noção jurídica e a expande. O discurso de encerramento de Milo Rau, na primeira versão de *Das Kongo Tribunal* (2015), apresentada em Bukavu redimensiona a noção de ficção como um caminho para se atingir o real esperado. Para todos os presentes, seguindo as formalidades do rito, ele verbaliza:

> [...] you are aware that this tribunal is fiction. It was not administrated by any government or international organization. On the contrary: it is an independent tribunal. A symbolic tribunal. A people's tribunal, that is exclusive of public opinion. This tribunal will be legitimized in the future. And indeed, through the contribution it makes to the development of the wonderful country of the Congo. And its only goal is to tell the truth and nothing but the truth and let it be known[189].

Quando, no discurso de encerramento, Rau fala da legitimação deste tribunal no futuro, ele reforça o poder político do teatro na formação de agenciamentos coletivos a partir do acontecimento cênico. Neste sentido, Maurizio Lazzarato (2006) define que a ação política nada mais é do que uma dupla criação, que é responsável por receber a nova distribuição do possível, ao mesmo tempo em que trabalha para sua consumação nas instituições, nos agenciamentos coletivos que, segundo o estudioso, "correspondem à nova subjetividade" que se expressou no evento.

Os julgamentos teatralizados são da ordem da instabilidade e reforçam o caráter provocador da arte, tal qual expressa o manifesto *Was ist Unst?* (ver Anexo A), escrito por Milo Rau em 2009. O projeto define apenas um programa sobre como o evento será cenicamente organizado, porém todo o conteúdo apresentado, assim como o resultado do júri não são previamente definidos, pois são da ordem do performativo. Podem-se destacar dois exemplos fundamentais que reforçam um não controle do artista sobre o evento: o primeiro ocorrido em um dos dias de apresentação de *Die Moskauer Prozesse* (2013), quando o escritório de imigração russo interrompe o julgamento teatral para verificar o visto de Rau; e o

---

[189] [...] vocês sabem que esse tribunal é uma ficção. Não foi administrado por nenhum governo ou organização internacional. Pelo contrário: é um tribunal independente. Um tribunal simbólico. Um tribunal popular, que é exclusivo da opinião pública. Este tribunal será legitimado no futuro. E, de fato, pela contribuição que dá ao desenvolvimento do maravilhoso país do Congo. E seu único objetivo é dizer a verdade e nada além da verdade e deixá-la ser conhecida.

segundo, em *Das Kongo Tribunal* (2015), quando a presença do especialista Jean Ziegler, membro do conselho de Direitos Humanos da ONU, é vetada pela instituição na cena apresentada em Bukavu, pois o próprio escritório da ONU em Nova Iorque suspeitava de que a instituição seria criticada e de que, em algum momento, iria ocupar o banco de réus no tribunal do Congo.

O evento teatral se define como espaço do debate real, redimensionando a estética da encenação para a ordem da imprevisibilidade. Assim, pode-se afirmar que o teatro investigativo de Milo Rau possibilita o debate político-ideológico em todo o seu potencial de regramento e de desregramento. Ademais, chamo atenção, mais uma vez, para o envolvimento do público na dinâmica de produção de dissensos, no que diz respeito aos acordos e aos desacordos políticos, porque a obra se configura como tal forma a partir do encontro com o outro dialogante. Desgranges (2017, p. 202) afirma que "a obra de arte não está previamente constituída, como algo afastado do sujeito, previamente concebido, em que o espectador é mero apreciador do já concluído".

No teatro, há o poder de congregar posições políticas, ideológicas e éticas irreconciliáveis que, muitas vezes, não são encaminhadas para um consenso. Assim, o espectador das cenas de tribunal é participante do evento tanto como sujeito quanto objeto. O espaço teatral é, por primazia, o espaço do "pluralismo agonístico", tal como conceitua Chantal Mouffe (2003), porque expõe a importância do dissenso numa sociedade democrática. Desta forma, a linguagem investigativa operada no teatro de Milo Rau ambiciona captar as diferentes formas de antagonismos surgidas no contexto de um mundo globalizado pós-guerra fria, reforçando ideias atinentes aos direitos humanos e democráticos.

Nessa conjuntura, o espectador é posto em condição de testemunha dos fatos, dos conflitos entre as divergentes realidades e, também, das decisões tomadas sobre ela. Por isso, pode-se dizer que a estrutura teatral não isenta o espectador de sua responsabilidade frente à realidade mostrada. "O espectador se coloca em experiência, tornando-se sujeito e objeto no processo. Sujeito que cria, compreende, analisa, e objeto que é atravessado pelo texto artístico; e torna-se objeto da própria observação, atento às suas expectativas, memórias, hipóteses, antecipações, convicções, comportamentos..." (DESGRANGES, 2017, p. 202).

Desta forma, o possível ambicionado na cena teatral é um processo aberto e imprevisível. A consumação das possibilidades criadas pelo "acontecimento", dentro da chave conceitual deleuziana, consiste no movimento de realizações de mundos. As cenas de tribunal de Milo Rau ambicionam a construção de novas possibilidades de vida e, para isso, a articulação com o público local denota movimentos de realização. Neste sentido, pode-se

dizer que a tarefa do artista é encontrar os meios de entrar em contato com a vida do lado de fora dela: essa também é a tarefa de todo ato de criação, nos confessa Lazzarato (2006).

> Con el par posible/realización (Deleuze), poseemos de antemano una imagen de lo real, que se trata solamente de realizar. El pasaje de lo posible a lo real no agrega nada nuevo al mundo, ya que implica un simple salto en la existencia de algo que ya está ahí, idealmente. Al contrario, si se piensa la posibilidad bajo el régimen de la creación de lo posible y de su consumación, lo posible no orienta el pensamento y la acción según alternativas preconcebidas (capitalistas/ obreros, hombres/mujeres, trabajo/ocio, etcétera), sino que debe ser creado. Un nuevo "campo de posibles", una nueva distribución de potencialidades surgen y desplazan las oposiciones binarias expressando nuevas posibilidades de vida[190] (LAZZARATO, 2006, p. 48).

Portanto, a unidade, que decorre deste processo, é fruto do acontecimento. Ela distribui subjetividades e objetividades, uma vez que dá aberturas à formação de um corpo político coletivo, rompendo-se as configurações dos corpos e os agenciamentos de signos. A abertura de possíveis é fortalecida a partir das experiências de comunidade e de solidariedade, presentes no projeto político de Rau.

É importante reforçar que as cenas de tribunal raunianas não objetivam recriar um evento histórico específico, como indicarei mais à frente; tal estética apenas se vale da estrutura institucional. Em jogo, estão os depoimentos e documentos trazidos pelos protagonistas: neste ponto, reforço o valor testemunhal das narrativas apresentadas pelos personagens das cenas de tribunal. A experiência democrática é plenamente vivida a partir do direito que o ser humano tem à palavra: não se trata de um mero quadro messiânico que prega o "dar a voz", mas o exercício político de fazer aquele que fala ser ouvido. É nessa lógica que o acontecimento pode promover novas possibilidades de vida.

Embora as enunciações não tenham valor jurídico e sejam proferidas no contexto da performance teatral, a cena é encarada com extrema seriedade pelos protagonistas, sendo os tempos de fala bem distribuídos e controlados. Cada narrativa expõe o valor da experiência que o enunciador manifesta: o risco está em comprometer a credibilidade do que se fala e se mostra. Deste modo, a narrativa é uma chave-política, no teatro investigativo, porque marca uma forma de pertencimento no mundo. Na cena investigativa, "narrativa" e "experiência"

---

[190] Com o par possível/realização (Deleuze), temos de antemão uma imagem do real, que se trata apenas de realização. A passagem do possível ao real não acrescenta nada de novo ao mundo, pois implica um simples salto na existência de algo que já existe, idealmente. Ao contrário, se a possibilidade é considerada sob o regime da criação do possível e sua consumação, o possível não orienta o pensamento e a ação segundo alternativas pré-concebidas (capitalistas/trabalhadores, homens/mulheres, trabalho/lazer etc.) em vez disso, deve ser criado. Um novo "campo de possibilidades", uma nova distribuição de potencialidades, surgem e deslocam as oposições binárias, expressando novas possibilidades de vida.

são vocábulos de significações bastante próximas, como já sinalizei a partir das leituras de Walter Benjamin (2012 [1936]) no Capítulo 3 deste trabalho.

E, devido às aproximações significativas que cercam tais vocábulos (narrativa e experiência), é interessante como as cenas de tribunal articulam diferentes perspectivas sobre um mesmo fato. Deste modo, o contexto da cena teatral ajuda a reforçar, com ênfase, que a extensão do discurso também depende de estratégias retóricas e teatrais, ou seja, trata-se da dimensão política da comunicabilidade dentro do próprio julgamento. Este fato é notório sempre que observamos as figuras representantes da política na República Democrática do Congo ocuparem a cena em *Das Kongo Tribunal* (2015). Em relação à ausência de um encaminhamento para o consenso, Benjamin Wihstutz (2018) chama atenção para o fato de Milo Rau valer-se do conceito de "dramaturgia antagonista", do drama grego clássico, para caracterizar seus tribunais:

> From this point of view, it can be easily recognized, that Rau's theatrical trials are not at all about a final judgment after all. They follow an agonistic approach, triggering public debates while creating a public space to let contrary political opinions compete with each other without seeking consensus[191]" (WIHSTUTZ, 2018, p. 6).

Ou seja, o conceito político, que cerca a cena-tribunal, demanda uma forma dramatúrgica específica: uma dramaturgia antagônica. Por isso, é interessante para o projeto artístico a escolha de testemunhas e especialistas que apresentem divergências entre si, tal como colocamos no Capítulo 2 quando fizemos alusão a figuras como Creonte e Antígona, por exemplo. A dramaturgia antagônica, assim, reforça o simbolismo que cerca o debate cênico, uma vez que a luta política por questões fundamentais do direito é marcada por muitas divergências.

Tem-se, portanto, o "antagonismo" como chave da imprevisibilidade almejada pelo projeto político e estético de Milo Rau. No tribunal, a divergência é necessária, pois é ela que assegura a fabricação do real e o "acontecimento" possibilitado a partir dela. Pode-se afirmar, desta forma, que Rau também se coloca como espectador dos tribunais teatrais que arquiteta, uma vez que, assim como o público, participa enquanto audiência cúmplice e testemunhante. É tal característica que também coloca, para aqueles que não estão diretamente envolvidos no

[191] Deste ponto de vista, pode ser facilmente reconhecido que os julgamentos teatrais de Rau não são, afinal, sobre um julgamento final. Eles seguem uma abordagem agonística, desencadeando debates públicos enquanto criam um espaço público para permitir que opiniões políticas contrárias concorram entre si sem buscar consenso.

projeto, a contingência do político, que não pode ser planejado dramaturgicamente, como a força deste trabalho, tal como observa Wihstutz (2019, p. 183):

> Dieses nichtplanbare Moment macht deutlich, dass politische Theaterprojekte wie diese, unabhängig von ihrer künstlichen Gestaltung und Dramaturgie allein aufgrund der politischen Sprengkraft ihrer Inhalte dazu fähig sind, zumal in Ländern wie Russland oder dem Kongo, tatsächliche Antagonismen in situ herbeizuführen. Es ist paradoxerweise mithin die Unterbrechung der Prozesse und nicht deren Aufführung, die in diesen Fällen als besonders politischer Moment des Theatertribunals in Erscheinung tritt. Es ist die Unterbrechung des politischen Theaters, die das Politische plötzlich und unverhofft in den Theatersaal katapultiert[192].

Deste modo, é importante destacar o enquadramento artístico de Rau para o processo de democratização. Ao propor uma forma de teatro tribunal, que aborda um julgamento inconclusivo ou uma crítica do julgamento, o artista possibilita o surgimento de uma dimensão reflexiva da arte no sentido de uma estetização do direito. Ademais, a possibilidade de realizar o teatro investigativo, em contextos repressivos, automaticamente aciona a realização do "pluralismo agonístico", que entende como tarefa primordial da política democrática não a eliminação das paixões da esfera do público para tornar possível um consenso racional, mas o ato de "mobilizar tais paixões em prol de desígnios democráticos" (MOUFFE, 2005, p. 21). Arte e política são instâncias que se atravessam e se confundem na cena investigativa de Milo Rau.

O que todas as obras que integram o *Prozessformate* têm em comum é o fato de que elas transformam o teatro em um lugar de testemunho e de julgamento, enquanto implicitamente se referem a uma conexão entre teatro e tribunal que remonta à Grécia antiga (Wihstutz, 2019). Algumas cenas, baseadas em acontecimentos históricos e políticos da contemporaneidade, são trazidas para o palco sem o auxílio de um texto dramático, mas a partir de uma nova concepção de realismo, capaz de legitimar testemunhos e posicionamentos frente aos fatos, ao mesmo tempo em aponta para a construção de tais testemunhos e realidades.

Também, o elemento "histórico", fundamental ao desenvolvimento da cena investigativa, reforça o caráter da narrativa como testemunho. O Capítulo 3 desta pesquisa foi inteiramente dedicado a esta questão. Agora, eu gostaria de chamar atenção para o efeito que

[192] Esse momento não planejável deixa claro que projetos de teatro político como esses, independentemente de seu desenho e dramaturgia artificiais, são capazes de produzir verdadeiros antagonismos no local devido ao explosivo poder político do conteúdo, especialmente em países como a Rússia ou o Congo. Paradoxalmente, é a interrupção dos julgamentos e não sua atuação que aparece nesses casos como um elemento particularmente político do tribunal do teatro. É a interrupção do teatro político que repentina e inesperadamente catapulta o político para o teatro.

o fator “histórico” pode desencadear em relação ao público, dadas as proposições políticas da forma teatral até aqui observadas.

A estrutura cênica almeja construir juntamente com o espectador da cena todo o processo de investigação. Apontei, desde o início deste trabalho, como a “micro-história”, como conceituada pelos historiadores Carlo Ginzburg e Giovanni Levi, nos ajudam a romper com uma visão tradicional da História, que se vale da narrativa dos vencedores, para trazer os relatos marginalizados, ou o dos vencidos, que ajudam a redimensionar a perspectiva sobre os fatos. O uso de tal chave conceitual, na obra rauniana, compõe um mosaico de relatos que ampliam a perspectiva espectatorial sobre o fato encenado. Logicamente, as cenas de reconstituição (*Reenactments*) utilizam mais inteiramente tal propósito criativo que as cenas de tribunal (*Prozessformate*).

Porém, é importante salientar, como já se deixou implícito ao longo da escrita deste capítulo, que muitas cenas do teatro tribunal de Rau, embora com o mesmo teor político, seguem caminhos de construção e criação distintos: enquanto alguns tribunais cênicos se voltam para uma construção simbólica, a partir de um espaço jurídico utópico, como é o caso de *Das Kongo Tribunal* (2015), outros ora estão centrados nas releituras de tribunais já realizados, como em *Die Moskauer Prozesse* (2013); ora em constituir-se puramente como espaços para debate político-social, como em *Die Zürcher Prozesse* (2013) e *General Assembly* (2017); e, também, reconstituir julgamentos a partir de eventos históricos marcantes para um determinado contexto, como *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009).

Alguns dos casos acima citados, são trabalhos que têm em comum o fato de não poderem fornecer a repetição performativa em um sentido mais estrito, pois não se associam a uma prática de desempenho regular, ocorrendo apenas uma vez com partes divididas em dias por conta da extensão da proposta. Devido à centralidade e ao alcance da proposta, a participação, o envolvimento e a reação do público ao evento são bastante pontuais. Portanto, a documentação de tais cenas em livros, filmes e *websites* ajudam a ampliar o alcance do evento realizado; mas todas as formas documentais estão sujeitas à edição.

No espaço teatral, o destaque é para a realização do projeto, que apresenta diferentes ambições, como a criação de realidades em uma estrutura artificial ou de “ações simbólicas”, que criam um “espaço jurídico utópico”, promovendo “novas realidades”. Por isso, torna-se importante observar que estratégias são utilizadas para a inserção do público no debate cênico estruturado. Em *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009), realizou-se, por exemplo, uma extensa pesquisa histórica que reconstituiu a revolução romena e reencenou o julgamento do casal Ceausescu, com o uso de atores para a proposta. A forma não deixa de ser o

tribunal, porém, perde-se o caráter de imprevisibilidade que marca as obras que sucederam tal projeto.

Contudo, é interesse observar as estratégias de imersão operadas em *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009), que, de certa maneira, se repetem nos demais projetos que tomam o tribunal como espaço de realização, destacando-se *Das Kongo Tribunal* (2015) que compõe o *corpus* deste trabalho, por exemplo. A encenação de *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009) é estruturada de modo a borrar as fronteiras entre realidade e ficção, produzindo-se a revelação de novos significados sobre um evento histórico.

O uso de documentos na cena investigativa se coloca como base para realização do acontecimento. Neste movimento, observa-se como tal fenômeno desvia-se de suas condições históricas para construir algo novo: o acontecimento, então, ocorre, a partir de uma nova relação possível expressada por novos modos de tomada de decisão, a definição de objetivos, ou "uma nova mistura de corpos", para falar como Deleuze (2015 [1969]) e Lazzarato (2006), e, além disso, por novas expressões, em que a afirmação "outro mundo é possível" é observada como um dos resultados. "Otro mundo es posible es el efecto de esta mezcla corporal. Lo expresado no describe, no representa a los cuerpos, sino que manifiesta una nueva existencia, cuya eficacia se mide con el devenir de los cuerpos que esta existencia hace actual[193]" (LAZZARATO, 2006, p. 51).

A cena, portanto, reconstituída ou utópica, é configurada como um elemento de mobilização para a constituição de "outro mundo possível". Neste ponto, a imersão não deve ser entendida como um método de pesquisa e produção do evento cênico, mas como a principal estratégia pretendida. Isso ocorre porque interessa à estrutura desta cena de tribunal tornar o espectador também um sujeito do processo, como já sinalizado em páginas acima. Nessa direção, o conceito de realismo desenvolvido por Milo Rau adquire denotação (superfície) política e conotação (profundidade) estética.

O trabalho dos atores em cena, através da mimese e auxiliado pelas estratégias de duplicação (recursos audiovisuais, *close-ups* com câmeras ao vivo, entre outros), propõe uma situacionalidade não só dotada de doses subjetivas, mas também práticas. É preciso explorar a imaginação espectatorial de modo que o espectador, também sujeito do processo, consiga significar sua leitura de alguma forma. Aqui, destaca-se o maior valor da ficção sobre a

[193] "Outro mundo é possível" é o efeito dessa mistura corporal. O que se expressa não descreve, não representa corpos, mas antes manifesta uma nova existência, cuja eficácia se mede pela evolução dos corpos que essa existência torna atual.

narrativa que se pretende unicamente "documentária", pois a política se apropria da imaginação, que é capaz de engajar novas práticas sociais.

Assim, pela via imaginativa, a imersão do espectador cria um "sentimento histórico" ligado à ideia de "pertencimento". Não se trata de uma abstração conceitual, mas o ato de promover no espectador um estado daquilo "que sabe" e que pode facilmente ser analisado dentro de uma perspectiva humana e solidária. A realidade cênica colocada ao espectador possibilita uma entrada histórica nos fatos. Desta forma, o trabalho de atuação e o "sentimento histórico", como entendido na perspectiva rauniana, criam uma situação de recepção, em que, segundo o próprio artista, o negociado pode ser intensamente vivenciado a ponto de ultrapassar a barreira entre a visão passiva e a compreensão ativa, tornando o espectador cúmplice de algo em que está sob um ponto de vista puramente factual (Rau, 2019b).

Durante o processo, a narrativa cênica toca duas instâncias: uma, neste trabalho, eu aproximo à filosofia da "produção de presença"; e outra, à do "acontecimento", pois a poética de Milo Rau cria densidades que fogem à ordem do sentido, cuja compreensão se dá mais pela potência do encontro. Também, a inevitabilidade atravessa a estética rauniana: o teatro que expõe suas estruturas *à la* Brecht, denunciando a ilusão narrativa, mas, ao mesmo tempo, confessando ao público a autenticidade da investigação ali promovida, cabendo ao público nada mais, nada menos que a reflexão sobre o que fazer.

Assim, afirma-se o acontecimento como a política que se faz a partir do encontro entre os corpos: a investigação cênica não só revela, mas convoca coletivos, tal como os estudos de Lazzarato (2006) propõem. Desta forma, cabe parafrasear os dizeres desse filósofo: realizar as possibilidades provocadas pelo acontecimento é abrir outro processo imprevisível, arriscado, impossível de prever, pois o fenômeno opera uma reconversão subjetiva ao nível coletivo. Note-se como tal ponto dialoga com o "fabricar realidades incontroláveis" pensado dentro do "realismo global" de Milo Rau (vide Capítulo 2).

> Al considerar la acción política a la luz del acontecimiento, estamos confrontados a una doble creación, una doble individuación, un doble devenir (la creación de un posible y su efectuación) que se enfrentan a los valores dominantes. Es en este punto donde puede ser definido el conflicto con lo que existe. Estas nuevas posibilidades de vida se enfrentan en primer término a la organización de los poderes establecidos, pero también a la efectuación de esta misma apertura constituyente que estos últimos quieren organizar[194] (LAZZARATO, 2006, p. 45).

[194] Ao considerar a ação política à luz do acontecimento, nos deparamos com uma dupla criação, uma dupla individuação, um duplo devir (a criação de um possível e sua realização) que confrontam os valores dominantes. É neste ponto que o conflito com o que existe pode ser definido. Essas novas possibilidades de vida enfrentam, em primeiro lugar, a organização dos poderes instituídos, mas também a realização dessa mesma abertura constitucional que estes querem organizar.

Reforço: a narrativa teatral coloca o espectador como uma testemunha íntima do processo, trazendo, como aponta Birgfeld (2019), uma situação garantida ou encenada como garantida (mimese). O jogo cênico demanda, de alguma forma, do espectador (principalmente europeu) a tomar uma posição sobre algo que é contraditório e complexo demais para se posicionar de alguma forma, dado o contexto histórico e cultural que o beneficia. Milo Rau realiza aproximações entre os fatos investigados, onde os meios artísticos são utilização para aproximar, contrastar e comparar realidades em prol de uma luta humana que deve ser comum a todos. Portanto, as estratégias para se criar um sentimento histórico têm por finalidade expor a necessidade de criar uma situação de decisão.

Neste movimento, cabe destacar, no trabalho de Milo Rau, a interrelação dos fatos históricos com o tempo presente. Nos capítulos anteriores, eu argumentei como os fatos históricos produzem sua própria realidade, dentro da abordagem artística. Aqui, eu chamo atenção para, no debate sobre a estrutura de realização cênica, como tais fatos operam em favor de uma memória cultural. Pela via ficcional, Milo Rau elabora e joga com a importância das factualidades que cercam os eventos históricos, mostrando quão contemporâneos eles ainda são. Por esta razão, pode-se dizer que a História é fundamental ao trabalho de Milo Rau, mas o mais importante é o que se produz com e a partir dela. É por isso que as cenas de reconstituição, como em *Hate Radio* (2011) e *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009), entre outros exemplos, não almejam reconstruir o evento de modo original (ou totalmente fidedigno), mas proporcionar, a partir da investigação cênica, reflexões e interrogações sobre o presente, de modo que se construa um caminho mais solidário, justo e democrático para a humanidade.

Neste sentido, o movimento de reconstituir denota a retomada de uma narrativa do passado para reelaborá-lo sem a intervenção de uma crítica que reproduza as mesmas interpretações sobre o próprio fato em si. Não há interesses sobre aparatos críticos pré-fabricados, pois investigar é extrair a verdade que está à sombra do documento, interrogando-o para, então, produzir a diferença. Por esta razão, interessa muito mais ao teatro investigativo de Milo Rau as ferramentas críticas produzidas no processo, pois elas são fundamentais para proporcionar um intenso envolvimento com o evento encenado, no momento de sua apresentação.

“Produzir a diferença” é elemento fundamental para a construção de uma cena investigativa: é no processo de ensaios (peças narrativas e de reconstituição) e realização cênica (cenas de tribunal) que os desfechos são desenhados. Por esta razão, Rau se vale de

muitas estratégias que o permitam fabricar o incontrolável, como a "dramaturgia antagônica", citada parágrafos acima. A diferença, assim, reside na ausência de controle, no que não está previamente determinado. Tal movimento manifesta uma vontade de compreender o mundo como ele é, além de legitimar o acontecimento como um fenômeno político.

Torna-se importante ressaltar, portanto, que o "acontecimento" não se coloca como solução ou resposta para o problema que o teatro de Milo Rau aborda. O acontecimento é um efeito das estratégias investigativas e, no teatro rauniano, ele se coloca como uma abertura de possíveis. Assim, Lazzarato (2006) observa que o problema que se pode construir a partir do acontecimento não contém implicitamente as suas soluções, mas, ao contrário: as soluções devem ser por ele criadas. Deste modo, avalia o filósofo, a afirmação "outro mundo é possível" designa menos uma afirmação do que uma interrogação, um questionamento.

> [...] la filosofía del acontecimiento hace posible desarrollos completamente distintos. Define un proceso de constitución del mundo y de la subjetividad que no parte del sujeto (o del trabajo), sino del acontecimiento. [...] Para Deleuze, el mundo es un virtual, uma multiplicidad de relaciones y de acontecimientos que se expresan em agenciamientos colectivos de enunciación (en las almas) que crean lo posible. Lo posible no existe desde el comienzo, como en la filosofia de Leibniz; no está ya dado, sino que hace falta crearlo. Estas nuevas posibilidades son bien reales, pero, al no existir por fuera de lo que las expresa (signos, lenguajes, gestos), deben luego cumplirse o efectuarse en agenciamientos maquínicos (en los cuerpos). Cumplir o efectuar es desarrollar lo que lo posible envuelve, es explicar lo que él implica[195] (LAZZARATO, 2006, p. 47-48).

A cena investigativa, portanto, opera questionamentos dentro da efemeridade cênica, de modo a capturar realidades inimagináveis ou inapreensíveis no arranjo histórico. Não há, na perspectiva rauniana, a compreensão da História como uma coleção de histórias ou construções literárias. Rau propõe recortes, fragmentos, combinações para criar possíveis, modos de ser e modos de existir. O artista tem ciência da lacuna existente entre os fatos históricos e a verdade histórica. Seu teatro, por isso, está mais dedicado à busca de um fazer político que interrogue a si mesmo tanto no que tange à forma estética quanto no que diz respeito a uma ética coletiva.

---

[195] [...] a filosofia do acontecimento possibilita desenvolvimentos completamente diferentes. Define um processo de constituição do mundo e da subjetividade que não parte do sujeito (ou do trabalho), mas do acontecimento. [...] Para Deleuze, o mundo é uma virtualidade, uma multiplicidade de relações e acontecimentos que se expressam em agenciamentos coletivos de enunciação (em almas) que criam o possível. O possível não existe desde o início, como na filosofia de Leibniz; ainda não está dado, mas precisa ser criado. Essas novas possibilidades são muito reais, mas, como elas não existem fora do que as expressa (signos, linguagens, gestos), devem então cumprir-se ou efetuar-se em agenciamentos maquínicos (em corpos). Cumprir ou efetuar é desenvolver o que envolve o possível, é explicar o que isso implica.

Assim, o teatro de Milo Rau pretende deixar claro que a realidade histórica continua acontecendo: porque a cena investigativa não compreende o "histórico" como uma realidade factual presa ao passado, mas como um processo que ainda exerce influências sobre o presente. As cenas de tribunal tornam tais pretensões cada mais evidentes: *Das Kongo Tribunal* (2015) é um tribunal que propõe não apenas uma análise de fatos políticos com consequências imediatas, mas que explicita o colonialismo como um processo infindável, assim como também é a lógica imperialista, acentuada no século XIX, sobre os países do continente africano.

Durante as apresentações em Bukavu, por exemplo, Sylvestre Bisimwa, um advogado que atua como investigador-chefe no tribunal encenado, faz referência a um "roubo transnacional" como se toda a região do Congo fosse um espaço aberto para a autossatisfação de empresários e políticos estrangeiros. A força enunciativa coloca no jogo cênico a necessidade de expor a verdade histórica em contraposição ao que está dado como fato. E a ausência de denúncias, tanto no discurso histórico quanto no discurso midiático, alimenta a composição político-empresarial impregnado nos dispositivos biopolíticos.

A ideia de "domínio" que caracteriza a ação do capitalista como aquele que governa um "outro" não capitalista (Harvey, 2003) e a dominância de um sobre o outro como base do processo de acumulação do capital (Luxemburgo, 2003) são movimentos necessários para entendermos a lógica imperialista como uma consequência irrefreável do desenvolvimento capitalista, pois ela designa uma força empregada como arma de expansão do sistema econômico. Como expressão clara da política de acumulação de forma competitiva, a exploração imperialista implica diferentes formas de violência física, psicológica e simbólica.

Em *Das Kongo Tribunal* (2015), Bisimwa expõe a cumplicidade da política local e as deficiências de uma regularização jurídica atinente aos Direitos Humanos, pois são sabidas as violações da lei praticadas pelas empresas, mas nada foi levado a um tribunal "real". Empresas de mineração estrangeiras, acusadas de explorar um Estado falido e violentar sua população, deveriam responder criminalmente por suas práticas. O direito à justiça, a partir de uma luta jurídica contra esses fatos, integra o campo de possíveis que a arte de Milo Rau ambiciona propor.

Em relação ao fator imperialista, a obra também traz o discurso de Vital Kamerhe, que na época era candidato à presidência. Ele reforça o caráter molestador de um colonialismo ainda presente: se antes o marfim e a borracha eram as *commodities* que causaram toda a dilapidação sanguinolenta imputada à nação; hoje, modica-se apenas a

causa para a mesma consequência, pois o Congo também é rico em coltan, que alimenta a indústria tecnológica.

A cena de tribunal proposta por Milo Rau está mais próxima de um tribunal popular, devido ao caráter coletivo que norteia não apenas o todo o processo em si, mas também os personagens em cena que operam como figuras metonímicas, verbalizando a polifonia dos grupos que representam. Assim, a cena de tribunal coloca o teatro como um ponto de encontro democrático, estando a própria cena como um indicativo da composição heterogênea de respectiva sociedade: reforça-se, deste modo, a importância coletiva que a jurisdição deve carregar: uma jurisprudência democrática.

Portanto, o valor positivo proporcionado pelas cenas de tribunal, apresentadas por Milo Rau – e dentre elas eu destaco *Das Kongo Tribunal* (2015) –, é o fato de que as audiências mostram que o compromisso com a busca da verdade pode vir à tona, configurando-se, também, como um possível desencadeado por tal acontecimento. Tal conquista ocorre porque os arranjos cênicos possibilitam que as vítimas marginalizadas tenham, pela primeira vez, a chance de falar. Ademais, fator de grande importância foi a realização da segunda parte de *das Kongo Tribunal* (2015) em Berlim no espaço Sophiensaele no mês seguinte à apresentação em Bukavu. Com duração de mais de 14 horas, a segunda parte ampliou a visibilidade e o alcance da proposta, concretizando o que Jean-Louis Gilissen, que atuou como juiz-presidente do tribunal nas duas realizações (em Bukavu e em Berlim), avaliou[196]: o julgamento teatralizado é o caminho para transformar essa prática política em algo mais substancial. Após as sessões em Bukavu, por exemplo, Gilissen destacou que os participantes se reuniram e discutiram as questões de forma construtiva.[197]

A segunda parte deste tribunal, desta forma, tem o objetivo de atingir a representação de um parlamento mundial que, de maneira democrática, propondo uma ética de conduta para os indicados como os principais responsáveis pela situação discutida. Tal como Gilissen afirma na reportagem indicada, a forma teatral está além da denúncia que a proposta investigativa objetiva, pois Rau mantem um objetivo comum em todas as cenas de tribunal: o de inscrever as posições dos sujeitos destituídos de direitos dentro da compreensão do que é a

[196] "O teatro político mais ambicioso já encenado? 14 horas no Tribunal do Congo". Disponível em: https://www.theguardian.com/world/2015/jul/01/congo-tribunal-berlin-milo-rau-political-theatre Acesso em 12/12/2018.

[197] *Idem.*

própria lei, reafirmando a instância jurídica como aquela que assegura a democracia para tudo e para todos.

Para finalizar a discussão proposta nesta secção, eu gostaria de retomar o debate sobre as cenas de reconstituição (*reenactaments)*, ponto parágrafos acima apresentado, para reforçar alguns cruzamentos de formas estéticas também presentes em obras de Milo Rau. O tom investigativo que perpassa a reconstituição estabelece um uso estético em que a via ficcional possibilita recriações a partir das fatualidades de um evento. Neste ponto, estratégia aliada a tal orientação é o uso de duplicações que validam e criam outra perspectiva sobre um fato dado como "histórico".

O uso de câmeras no palco, por exemplo, como já sinalizado em capítulos anteriores, consiste em uma das estratégias de duplicação. A partir do estabelecimento desse jogo cênico, que possibilita a captura de rostos dos personagens em *close-up*, valoriza-se a narrativa trazida, sendo tal recurso igualmente responsável por criar uma aproximação entre o público e o espectador, como também já demonstrado anteriormente. Contudo, eu gostaria de chamar atenção agora para o uso de tal recurso, no efeito de um cruzamento estético, sobretudo no que tange à realização de uma cena de tribunal.

Em primeiro lugar, tem-se a duplicação como uma das estratégias de promover um efeito de imersão do público perante o testemunho das personagens. É certo observar que tal efeito cria, por vezes, interrupções, uma vez que consiste no direcionamento do olhar do espectador, desviando-o do palco para a tela. Neste sentido, o fato de olhar a obra a partir de câmeras estimula a relação direta do público com o fato partilhado, muitas vezes demandando uma postura individual frente à confissão apresentada. Para as cenas de tribunal, a reconstituição, como operada em diferentes obras do artista, têm notório valor, uma vez que a narrativa, como produto da experiência, é peça-chave para o processo dramatúrgico da cena investigativa, em que as relações sociopolíticas mais complexas apresentadas são negociadas. O fator "experiência", desta forma, redimensiona o caráter inventivo do jogo: as personagens assumem a responsabilidade sobre as experiências partilhadas, transformando a ficção cênica em um produto das experiências históricas e pessoais que estão agrupadas no próprio arranjo cênico.

Neste sentido, é importante atentar para o uso dos monólogos narrativos em cena, porque eles apresentam muitos benefícios, como o detalhamento de fatos e informações a partir de uma troca direta com o próprio espectador. A abordagem narrativa, portanto, confere determinada liberdade ao processo criativo, pois a confissão verbal coloca o objeto diante do público (*ekphrasis*), isentando todo o processo criativo da necessidade de buscar soluções

cênicas sempre que a obra precisa tornar "presente" todas as complexas facetas e desdobramentos da realidade no palco. Ou seja, a cena investigativa se apropria da narração para transformar o próprio fato investigado em sujeito do jogo cênico.

Milo Rau (2013), como artista intelectual, tem uma compreensão do "real histórico" como algo revelado no mesmo sentido do real lacaniano: trata-se de um fenômeno compreendido como o "estar-aí" que choca e se distancia, ao mesmo tempo em que perturba o sono da história, pois "se recusa a morrer". Por isso mesmo, o elemento "histórico" ainda é reverberante no tempo presente. Em *Hate Radio* (2011), discutida no capítulo anterior, tal premissa é evidente, pois a reconstituição de um programa da estação de rádio ruandesa, a Radio Télévision Libre des Milles Collines, interroga o presente a partir da investigação sobre um fato do passado.

Tal estrutura de duplicação, presente nas cenas de reconstituição, quando aliadas às cenas de tribunal, colocam as lacunas históricas no centro do debate. O primeiro trabalho do IIPM, *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009), é inteiramente centrado na reconstituição de um tribunal. Embora se trate de uma cena de tribunal com narrativa "fechada" (pré-apresentação) – e, portanto, diferente das que a sucedem – o trabalho debutante testa estratégias que são retomadas em outros projetos, como a proposta metapolítica que expõe os fundamentos e funcionamentos do "fazer político", bem como suas condições e efeitos.

Basicamente, *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009) retoma a transmissão televisiva do julgamento militar que levou à execução do casal Nicolae e Elena Ceausescu. Para isso, o artista constrói um roteiro a partir dos eventos e escala um grupo de atores romenos que, em cena, reconstroem a Revolução Romena de 1989, tendo-se por base uma extensa pesquisa histórica direcionada por Milo Rau. Em *Die Enthüllung des realen* (2013), o artista compartilha que a hipótese para a cena investigativa surge a partir de uma reflexão sobre as limitações da imagem histórica veiculada pelo documentário televisivo. Para Rau, interessavam as imagens não abrangidas pelo ângulo da câmera que, por sua vez, estava limitado apenas a uma parte daquele tribunal.

Desta maneira, o artista uma propõe releitura dos fatos a partir da investigação cênica, trazendo para a cena de tribunal reconstituída, entre outras vozes, a do ex-general, *Victor Stănc*ulescu[198], historicamente visto como uma peça deste jogo que traíra Ceausescu, e a voz

[198] Falecido em 19 de junho de 2016. Reportagem sobre a morte do ex-general e um breve panorama de sua participação histórica, assinada por Sam Roberts, disponível em: https://www.nytimes.com/2016/06/22/world/europe/victor-stanculescu-romanian-general-who-turned-against-ceausescu-dies-at-88.html. Acesso em 20/02/2021.

de Dorin Carlan[199], um dos soldados que participou da execução do casal. Ao buscar um entre-lugar entre o que foi registrado e aquilo que não foi, Milo Rau levanta interrogações sobre o presente, confrontando o público sobre as promessas não cumpridas da Revolução Romena.

Embora não esteja elencada no recorte selecionado para esta pesquisa, a breve abordagem de *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009) nos permite observar, mesmo que superficialmente, como muitas ferramentas usadas dentro da poética de Milo Rau foram se aperfeiçoando em outros trabalhos, principalmente aqueles já apresentados nesta pesquisa. Aqui, eu gostaria de destacar dois pontos fundamentais ao mapeamento do percurso artístico aqui proposto, sobretudo no que tange ao desenvolvimento da linguagem investigativa:

(1) a dimensão cultural-global: é interessante observar como Rau procura em eventos específicos uma certa dose de universalidade, de modo a promover diálogos entre os pontos em comum presentes em diferentes arranjos e contextos culturais. Talvez, seja esse o caminho que tenha consolidado o conceito de "realismo global", tornado público pelo artista entre 2016 e 2017, como um norteador de seus projetos artísticos. No que diz respeito ao seu trabalho com os tribunais, por exemplo, é notório o exercício de expandir o teatro como uma esfera pública teatral, que tem por objetivo específico projetos políticos que reúnam muitos programas e recursos culturais com vias ao diálogo internacional;

(2) Os monólogos como chave para a metainterpretação: quando eu me refiro à metainterpretação neste trabalho, eu chamo atenção para o desdobramento da própria interpretação no que diz respeito a construção de sentidos por parte do espectador e não no sentido ator-personagem. O exercício de desmontagem e fragmentação dos fatos, que sustenta a metapolítica rauniana, denota a compreensão da peça como um signo. Este movimento designa um interesse do artista sobre o processo de fruição do público: a cena investigativa deve promover no público o exercício de "autoquestionar-se", ou seja, interessa mais o processo de questionamento do significado durante a apresentação que o efeito adquirido após o seu fim. Desta forma, a organização cênica deve considerar que o público está menos preocupado com a interpretação dos personagens do palco (em relação uns aos outros, no que diz respeito à interpretação interna) e mais engajado na busca de respostas para os próprios afetos (positivos e negativos) que a representação está desencadeando.

---

[199] O ex-soldado lista os motivos que o levaram a integrar o esquadrão de execução do casal. Entrevista / Reportagem assinada por Annett Müller-Heinze. Disponível em: https://www.mdr.de/nachrichten/welt/osteuropa/ceausescu-hinrichtung-henker-rumaenien-100.html Acesso em 20/02/2021.

Para encerrar esta secção, eu destaco como cenas de tribunal elaboradas por Milo Rau podem seguir diferentes caminhos de constituição, mas com vias a um propósito político que se iguala em todos os projetos: expor as deficiências de um sistema que rege os processos públicos. Contudo, atente-se que a importância da mensagem política não está localizada no centro da obra, mas na dúvida que o processo teatral desencadeia nos próprios espectadores.

Neste sentido, o teatro investigativo de Milo Rau propõe críticas sistemáticas ao próprio fazer jurídico que por vezes peca pela falta de transparência, agindo de maneira exclusivista, respaldado em leis e julgamentos de difícil compreensão. Ou, até mesmo, o teatro propõe a presença de um tribunal que é negada a uma população oprimida. Mesmo que simbólico, esse tribunal abre caminhos para a quebra de paradigmas concernentes à noção de direito como uma propriedade das elites e dos exploradores. Os exemplos aqui abordados caminham nestas duas instâncias: *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009) propõe a reconstituição de um caso judicial histórico e *Das Kongo Tribunal* (2015) trabalha com a antecipação de promulgações potencialmente futuras. Os caminhos artístico-políticos percorridos por Milo Rau estão direcionados para a importância do acesso à democracia, numa escala global, e é por isso que seus últimos projetos, como o *General Assembly* (2017), por exemplo, caminham em direção à (re)construção da esfera teatral como um parlamento mundial utópico do futuro.

É neste sentido que Wihstutz (2019) observa que se o parlamento mundial clama por uma democracia para tudo e para todos, a proposta de encenação da lei implica uma utopia, ao mesmo tempo em que expressa uma demanda política séria que remeta a uma nova compreensão do direito. Em *Das Kongo Tribunal* (2015), por exemplo, a prática de julgar é exposta e refletida na peça, de modo a possibilitar um novo quadro que emerge para a relação entre direito e encenação. E por isso mesmo que Wihstutz avalia como o processo cênico centraliza a mensagem política nos efeitos que a recepção desencadeia. Sendo assim, as cenas de tribunal de Milo Rau, indica o pesquisador, sinalizam o seu propósito com o pronunciamento do veredicto no final do processo: o projeto não ambiciona apenas corrigir um julgamento espetacularizado, ou antecipar um veredicto justo ou adotar uma constituição utópica. As cenas de tribunal conduzem um processo de reflexão teatral sobre as condições da prática jurídica e política que, segundo Wihstutz, tornam crítico o estatuto de prática do juízo em uma sociedade caracterizada por processos de valorização e avaliação permanentes que são constantemente negociáveis.

Portanto, o efeito perlocucionário opera realizações verbais sobre a ação investigativa no acontecimento teatral; porém a estetização da cena produz o sentido como o tornar o

próprio processo “indeterminado”. Por isso, eu estabeleço concordâncias com a observação de Wihstutz (2019) a respeito das cenas de tribunal de Milo Rau: o projeto político faz adiar o julgamento prático em favor de uma crítica incompleta do julgamento.

Para isso, é importante entender que o “adiamento” não deve ser compreendido na perspectiva da lógica da política simbólica; por isso, não é um fracasso. A compreensão do “adiamento” deve se estabelecer no sentido de uma crítica e reflexão da avaliabilidade, como conclui Wihstutz (2019), uma vez que o acesso universal à participação democrática compreende uma complexidade que não se resume a acordos ou a documentos, mas a uma ativa participação política. O esforço, deste modo, consiste em se valer da cena teatral como um exercício que esteja além de encenações sobre o debate político, despertando interesses sobre o direito à cidadania e à participação democrática. Assim, a indeterminação, no sentido de uma crítica e interrupção do julgamento, talvez possa até ser entendida como uma espécie de metapolítica que questiona as condições dos próprios conflitos políticos e dos próprios julgamentos em si.

4.3 **Encaminhamentos políticos-investigativos da arte**

De certa forma, a “democracia” é um tema de urgente debate na sociedade contemporânea e tal importância está refletida com a ascensão de regimes extremos no mundo atual. Assim, fator crucial é encontrar mecanismos e maneiras de engajar a sociedade no debate político, uma vez que os agenciamentos biopolíticos da contemporaneidade almejam silenciar e calar vozes de grupos ou de regiões marginalizadas.

O teatro investigativo, sobretudo o de Milo Rau, portanto, não toma para si a missão, no sentido messiânica, de ser uma alternativa em contextos opressivos. Pelo contrário, o *lemotiv* dessa arte reside na tarefa de expor o que está além do fato dado por determinada conjuntura (ou o que está além do que é considerado óbvio). A natureza investigativa, que perpassa a elaboração das propostas, se debruça sobre as estruturas sociais e históricas presentes nos contextos analisados.

No debate contemporâneo, um dos dilemas que atravessam os regimes democráticos é o fato de vivermos em uma sociedade marcada por um volume excessivo de informações (e até mesmo de desinformações) referente a assuntos políticos. Neste caso, muitos assuntos, dentro de determinado contexto, aparecem ou como situações dadas, ou como realidades de

impossíveis transformações, ou como realidades político-culturais de uma determinada cultura e que parecem distantes e sem relações diretas (seja de responsabilidade ou não) com a nossa cultura. O teatro investigativo, como observamos no decorrer deste trabalho, procura subverter tais ideias preconcebidas, pois o foco de interesse é trazer a tomada de decisões políticas para um plano de participação humana, acessível e democrática. Portanto, a linguagem da cena investigativa promove condições de análise dos fatos e processos de interpretação da realidade, além de possibilitar, a partir do recurso cênico, a (re)construção de uma experiência que surge das práticas de olhar e ouvir o outro.

"Investigativo" determina, então, a qualidade da cena que questiona as oposições entre o ver e o agir, pois o espectador do teatro investigativo deve ser aquele capaz de observar, selecionar, comparar e interpretar. Nos projetos de Milo Rau, o espectador, deve corresponder àquilo que Porto (1998) chama de "modelo de cidadão interpretante", uma vez que a própria ideia de cidadania possibilita o desenvolvimento de uma compreensão mais apropriada sobre o ser e estar no mundo, formando-se, no debate coletivo, o processo através do qual indivíduos passam a dar sentido à realidade política. Assim, o artista da cena investigativa e, neste caso, o próprio Milo Rau, é entendido como um transmissor de significações do mundo, que, apresenta propostas para produzir o choque que revela o segredo ocultado pelos fatos, ou "pela exibição das imagens" para fazer eco com a fala de Rancière (2012). Além disso, o artista é aquilo que a própria leitura rancièriana direciona em suas perspectivas, pois as propostas artísticas suscitam formas de consciência e energias voltadas para um processo de emancipação.

Também, neste sentido, observamos, ao longo dos capítulos aqui apresentados, como o trabalho de Milo Rau está voltado a proposições a respeito de uma "estética da resistência". Os projetos do artista têm, como uma das bases fundamentais, o trabalho sobre as contradições do capitalismo global. Pode-se dizer que *Das Kongo Tribunal* (2015), neste caso, simboliza um marco importante no conjunto de obras do artista, que permite a abertura para duas frentes, estando uma voltada ao debate sobre a "solidariedade" e sobre como ela mesma pode desencadear uma postura cínica do ocidente, quando se tem, no mesmo pacote, as mazelas do capitalismo que beneficiam grupos e nações e as posturas solidárias dos mesmos grupos e nações beneficiados. O artista, então, traz este debate para o âmbito estético do que compreende como "realismo global". Desta forma, pode-se dizer que o "realismo global" é uma reação europeia ao descolonialismo; não no sentido de "colocar-se contra", mas no sentido de "descolonizar-se de si" para tomar parte no debate e estabelecer uma autocrítica,

colocando-se como escuta para as questões levantadas e apresentando alternativas ao debate (o que nos leva à segunda frente).

Outra frente, diretamente relacionada à segunda, é o uso da arte teatral como propositora de instituições simbólicas para o futuro. Essas devem ser, por natureza, descentralizadas, pensadas numa rede global, de caráter interdisciplinar, intergeracional e interseccional. A proposta coloca em evidência como a arte e o ativismo elaboram diálogos importantes, uma vez que seus agentes discutem a própria arte como uma realidade transformadora, criando práticas que viabilizem a concretização de ações e caminhos. O acontecimento, fenômeno político intermediário entre o ativismo e a arte, leva a uma ampliação das estratégias artísticas, ao mesmo tempo em que permite contribuições que embaralham as fronteiras do conceito de arte.

Neste ponto, é importante atentar para como a compreensão de Rancière (2012) sobre os "dissensos" operam efetivamente para o processo de formação da subjetividade política. Trabalhar com a proposição de dissensos implica, na perspectiva racièriana, o exercício de reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável para modificar o território do possível. Ou seja, o filósofo permite uma expansão do fenômeno político, indicando a multiplicidade de interpretações que ele gera enquanto um fato. O dissenso, neste sentido, revela que "[...] toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação" (RANCIÉRE, 2012, p. 48).

> O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. A inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de sujeição. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso (RANCIÉRE, 2012, p. 49).

Neste sentido, é o potencial provocativo que é colocado em processo, pois o dissenso é um caminho para as dúvidas e não para as respostas. A arte, então, expressa sua potência no seu próprio caráter processual, pois a cena investigativa lida com o real que transborda na própria realidade. Rau é enfático: não há interesses pela representação em si e, muito menos, pelo processo de duplicar a realidade que motivou a pesquisa cênica; o objetivo do artista é o de criar um lugar onde as coisas se tornam reais e a realidade é produzida. Não há controles, pois, às vezes, a realidade é violenta; às vezes, ela permanece no plano de produção de dissensos; e às vezes, ela é utópica.

Extrair o real da sombra do documento tem muito mais relações próximas com as formas de simbolização. Documentar, neste caso, é um ato simbólico porque presentifica o que está ausente; ou seja, o documento é um símbolo que aponta para algo ausente e representa-o, mesmo não conseguindo apreender todas as suas possibilidades. O teatro investigativo lida com documentos, mas também documenta o intraduzível produzido em cena. A política da estética, portanto, é a aposta no imponderável. Assim, tem-se a ordem de presença, os dissensos e o acontecimento como fenômenos organizados no jogo cênico.

É fundamental observar que os meios de simbolizar diferem da linguagem comum, porque não é a ordem do sentido, típica da comunicação comum, que interessa. Pode-se observar, por exemplo, que um dos sentidos de um símbolo só é apreendido por meio de uma análise sobre as condições em que ele surge e, além disso, uma análise de como ele se comporta e de sua consequente finalidade. A cena investigativa é uma arte que consiste, pois, em uma espécie de totalização do momento presente, onde passado e futuro potencialmente se encontram. É a própria cena em documentos que produz a si mesma como um.

Nada nas artes permanece o mesmo. Uma vez que se injeta um fato no quadro da arte, ele se transforma: a realidade muda quando se torna arte. Porém, podemos dizer que tal produção – o processo de configuração artística – pode fazer parte da realidade. Aqui, chamo atenção para o que está além do debate sobre a relação arte e vida, pois, a partir dos estudos sobre a poética de Milo Rau, eu observo que arte é um meio de inscrever a vida na instância política. A premissa poética está no acolhimento das formas do debate político que marcam claramente oposições aos modos dominantes de informação e de discussão sobre questões concernentes à condição humana, sobretudo no que tange à experiência de desproteção e ao estado de ilegalidade, ou seja, à “vida nua” (Agamben, 2007).

Se a arte inscreve a vida na instância política, ela também se coloca como um território de descolonização. A proposta de Rau ao buscar na arte a constituição de uma rede solidária é uma resposta da interação entre os direitos humanos com a manifestação artística teatral para encontrar caminhos mais fecundos, mais fraternos e, talvez, reconciliatórios. Também, através do projeto estético-político, indaga-se sobre as mudanças nas instituições para produzir outras formas de representação e distribuição, sobre como a arte pode reagir ao estado de crise e sobre como a própria arte é capaz de contribuir para estratégias de resistência.

A relação entre arte e direitos humanos pode, neste contexto, ser entendida como um meio de criar espaços para promover encontros interculturais, em que a cultura de paz seja fruto do diálogo e da solidariedade. Neste sentido, o teatro investigativo propõe um caminho político prático ou, até mesmo, pode proporcionar um programa político concreto, a partir das

múltiplas dimensões do imaginário e da experiência posta em movimento. Assim, promove-se a oportunidade de encontros plurais, em que a linguagem artística se coloca como um instrumento de conhecimento e de construção de narrativas. Portanto, o uso de documentos (valor histórico) e dos testemunhos (memória) é trazido como uma estratégia estética de resistência à opressão e ao sofrimento no mundo.

A proposta de Milo Rau deixa implícita sua orientação criativa na relação entre arte e ativismo. Assim, o ativismo e a prática artística estão tão interligados que se torna impossível propor uma divisão prática; contudo, tal relação nos evidencia como o ativismo moldou sua compreensão infinita da arte. Além disso, tal reflexão possibilita pensarmos quais estratégias a interligação entre arte e ativismo implementa para preencher a lacuna entre o mundo da arte e as crenças progressistas que o motivam. E, neste sentido, pensar a poética rauniana é uma abertura para estudos e pesquisas que se proponham a analisar quais formas as artes socialmente engajadas podem assumir hoje.

No teatro investigativo de Milo Rau, por exemplo, o ativismo (e, nesta mesma lógica, o realismo) corresponde à conexão entre conhecimento e espaço de ação. A concretização do projeto envolve o estabelecimento desta conexão no espaço de realização. Tal realidade (a conexão) pode se tornar ficção de alguma forma e, a partir disso, algo pode acontecer, pois tal prática política inventa uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns. Trata-se de possibilitar a operação da eficácia do dissenso.

> O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. E o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns (RANCIÈRE, 2012, p. 59).

O teatro é, pois, ferramenta política porque mobiliza individualidades e forma subjetividades coletivas. Desta forma, o dissenso é uma chave política inerente ao teatro que investiga, provoca, promove e transforma. Trata-se de formar potencialidades a partir de práticas coletivas, pois somente elas são capazes de viabilizar alternativas eficazes à ordem mundial instaurada. E, neste sentido, a cena investigativa refirma o teatro como um lugar atravessado por uma política do acontecimento, que projeta e desencadeia a realização de possíveis.

A contemporaneidade fortemente marcada pela presença totalizante do neoliberalismo, sem futuro e sem passado, forja presenças o tempo todo midiatizadas e desencadeia uma espécie de descentramento narrativo. A instabilidade discursiva que atravessa as repetidas histórias do passado mobiliza, como vimos, a construção da cena investigativa. A poética rauniana promove um entrelaçamento de múltiplos registros que, no terreno do instável, propõe outros modos de pensar uma experiência coletiva, compartilhada e singular, produzindo-se aí algo novo para o futuro. Ativar a realidade, no jogo cênico, é, para Milo Rau, o exercício de propor uma experiência do comum, em que outros modos de pensar a experiência estão para além do sujeito e para além do indivíduo.

Desta forma, é importante frisar que a experiência do comum não tem objetivos homogeneizantes; ela está mais próxima do que Michel Hardt e Antonio Negri (2005) conceituam como "multidão". O projeto da multidão, como proposto pelos autores, observa a tentativa de construir uma vida em comum, dentro de um contexto pensado como democracia global. Tal ideia é, por exemplo, rascunhada em *General Assembly*, proposta artística desenvolvida por Milo Rau, em 2017. O parlamento cênico reuniu uma multiplicidade de vozes e perspectivas. Essa ideia de criação, centrada na formação dos coletivos utópicos, tinha por base juntar pessoas de diferentes lugares e observar o que juntas elas podem produzir e, em termos políticos, o que pode acontecer a partir de então.

A proposta não ambiciona a busca de uma vontade universal em direção à democracia, mas o engajamento do coletivo, enquanto multidão, na produção de diferenças, invenções, reivindicações e modos de vida. Rau parece buscar o que está além do movimento revolucionário e impulsivo da arte de apenas fazer ocupação. Ele está interessado no fortalecimento da sociedade civil, do social, frente aos desafios de uma democracia global, pois a multidão se manifesta como uma forma ininterrupta de relação aberta, como observam Hardt e Negri (2005), posta em movimento pela força das singularidades.

Então, a política, ou a sociedade, é uma normalização de um ato de arte (ou de um ato de criação). Ou seja, arte e política são a mesma coisa, principalmente quando tomamos por base dois elementos motores: o desejo e a imaginação. O teatro como um parlamento mobiliza tais elementos, sobretudo no que diz respeito a uma instituição simbólica, como é um parlamento, pensado nos moldes do parlamento francês, que fora estabelecido no contexto da Revolução Francesa. A prática investigativa em cena conduz o desejo em direção ao perigo; enquanto a imaginação surge como alternativa frente à crise. O projeto rauniano encontra no fenômeno político-artístico um provocador de imaginações, processo em que a própria

multidão pode predispor as subjetividades com a finalidade de projetar uma ação comum diante da crise.

Não se trata, pois, de encarar a democracia global como uma abstração, mas de concretizá-la a partir da prática política, seja por alianças solidárias ou temporárias. Conhecimento e prática são processos interdependentes; assim, o fenômeno teatral pode viabilizar esquemas imaginários racionais que respondam à crise do sistema de autoridade vigente. Ademais, a proposta teatral deve criar e democratizar o acesso a essas estruturas globais; pois se estamos inseridos em uma economia global, por que não existem estruturas transnacionais democráticas?

Os artistas criam instituições simbólicas, até mesmo utópicas, para que haja produção de dissensos, busca de possíveis e para que as multidões afirmem o comum em suas multiplicidades. É desta forma que o teatro investigativo expõe as deficiências democráticas existentes em nível global e vislumbra, a partir das cenas, a concretização de um projeto democrático. O trabalho que Milo Rau tem desenvolvido desde 2007 pode ser lido como uma abertura à participação artística que visa a responder uma lacuna denunciada por Yudhishthir Raj Isar (2017), professor de Estudos de Política Cultural na American University of Paris, no texto "Transnational activism through the arts – more a potential than a reality".

Valendo-se não só de um saber acumulado, mas também de uma vivência em âmbito político intercultural[200], Isar (2017, p.96) dirige uma crítica a muitos artistas e organizações que não lidam rotineiramente com as questões globais: "Are they significant players in the transnational forms of organization that certain sectors of civil society are indeed forging?[201]". O estudioso observa que há uma incipiência que cerca a defesa da liberdade artística como causa global e, até mesmo, a construção de alianças; porém, tal conjuntura se instaura em nível regional, que implica mais um aspecto transnacional que global, de fato.

Eu exponho a crítica de Isar (2017) aqui para destacar a importância do diálogo de Milo Rau não só com a academia, mas também com os seus pares. É importante que artistas também se apropriem do diálogo, visando superar a abstração que a noção de arte e cultura carrega. Os fenômenos políticos da contemporaneidade demandam muito mais que categorias analíticas que cercam tais noções: eles demandam desterritorializações. Ou seja, ações que demandam desordem, instabilidade, fragmentação para que haja busca e encontro de novos

[200] De 2004 a 2008, ele foi Presidente da Culture Action Europe (Associação) e de 1973 a 2002, ele atuou como Secretário Executivo da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento na UNESCO.

[201] São realmente atores expressivos nas formas transnacionais de organização que certos setores da sociedade civil estão de fato forjando?

saberes, menos instituídos, a partir de uma percepção diferenciada, sempre pronta a descobrir novas ideias, além daquelas já previstas. É tornar a arte o terreno do instável – o manifesto *Was ist Unst?* (ver Anexo A), de Milo Rau, já nos sinaliza tal necessidade.

A colocação, aqui, também responde a indagação que fiz, nas páginas iniciais desta pesquisa, sobre o que é pesquisar arte atualmente, pois "arte" e "cultura", como categorias, nada mobilizam; já pessoas, agentes ativos, sim. Neste caso, é importante atentar para as formas de ação civil, que cabem aos artistas e a suas organizações, tanto na produção quanto na entrega do produto artístico. Observar, por exemplo, como coloca Isar (2017), a importância desses agentes no que tange ao processo de invocar o papel da expressão cultural e, também, de seus expoentes, como instrumentos para a obtenção de outros fins: causas externas à própria cultura e às quais os atores culturais idealística ou oportunisticamente abraçam.

Neste contexto, é sabido que a democracia global desloca e redefine o paradigma da cidadania cultural, em que relações se voltam a um engajamento muito mais ativo, composto de direitos e de responsabilidades, por parte dos indivíduos ou do grupo a que pertencem. O percurso poético de Rau está desenhado nesta direção: o político é estético, criando-se espaços de ruptura e instabilidades a partir da fusão entre arte e ativismo. O movimento está inclinado ao acesso e à participação em comunidades mais amplas de compromisso e prática. A cidadania global, observa Isar (2017), não é um dado, mas um horizonte de aspiração; é um trabalho em andamento. Por isso, é possível entender tratar-se de um processo, não um produto; além disso, é processual porque requer aprendizado mútuo, principalmente quando a alteridade, que nos habita, é posta em jogo. Não à toa, tal noção diz respeito tanto à identidade quanto à ação; ela envolve dimensões pessoais e cognitivas; é individual e coletiva; e é orientada por valores e por interesse.

> The notion of global cultural citizenship also locates rights and responsibilities at the world scale, in an era when the exclusive link between citizenship and the single nation-state has been greatly weakened. It sees such rights and responsibilities as a horizon to be attained by humanity as a whole. Above all, it seeks the development of a global civil society and public sphere that is able to constructively negotiate difference and foster a spirit of transnational solidarity. As an ideal to be pursued on the world stage, cultural citizenship represents the needs and interests of both Europe and its partners[202] (ISAR, 2017, p. 101).

[202] A noção de cidadania cultural global também localiza direitos e responsabilidades em escala mundial, em uma época em que o vínculo exclusivo entre a cidadania e o Estado-nação único foi muito enfraquecido. Ela vê esses direitos e responsabilidades como um horizonte a ser alcançado pela humanidade como um todo. Acima de tudo, busca o desenvolvimento de uma sociedade civil global e de uma esfera pública que seja capaz de negociar as diferenças de forma construtiva e promover um espírito de solidariedade transnacional. Como um ideal a ser

Chamo atenção para uma crítica implícita nesta citação, pois o autor avalia a posição da Europa no contexto das relações externas. Logo, o trecho em destaque, ao mesmo tempo em que fala de uma solidariedade transnacional, o que é bastante positivo, também nos desperta uma desconfiança para o fato de haver a possibilidade no que diz respeito a uma ideia de um "empreendedorismo cultural" motivado por interesses europeus. É saudável mantermos tal desconfiança, uma vez que nós, latino-americanos, somos assombrados pela marca do colonialismo.

Contudo, o trecho destacado também nos traz um direcionamento que diz respeito ao fator de pensarmos a diferença como um elemento-chave. E nesse sentido que a ideia de uma cidadania global adquire forças eficazes para redesenhar o contexto sociopolítico. Também, neste sentido, reafirma-se a proposta do "realismo global", empreendida por Milo Rau, como uma política artística voltada à escuta das demandas descoloniais.

Portanto, um dos desdobramentos da arte político-investigativa deve estar centrado no movimento de repensar os fenômenos da identidade e da diferença, além de seus impactos, no mundo. Assim, é possível tornar necessária o ato de combinar a preocupação pelos direitos sociais e políticos com o pleno reconhecimento da diversidade cultural, proposta presente no trabalho político-artístico de Milo Rau. Desta forma, viabiliza-se a projeto de reconceitualizar a ideia de democracia, conferindo-lhe a preeminência de pensá-la e de debatê-la em uma escala global. A pluralidade da multidão ganha corpo, forma e voz.

> The whole point of democracy and democratic discourse is to address such issues openly in the public sphere, to offer constructive critique, to formulate alternatives and to include the exclude – the multitude who are still kept at the margins of political participation and public debate. Hence from the European side, the question is how our cultural operators can best work at the operational level, in a true spirit of intercultural partnership and mutual learning, with their counterparts elsewhere[203] (ISAR, 2017, p. 106).

Percebe-se, desta forma, que alguns desafios ainda se impõem na constituição de uma democracia global. Através da arte de Milo Rau, é possível notar como a arte propõe aberturas eficazes ao debate político, respondendo às demandas para uma parceria intercultural, de

---

perseguido no cenário mundial, a cidadania cultural representa as necessidades e os interesses da Europa e de seus parceiros.

[203] O objetivo da democracia e do discurso democrático é abordar tais questões abertamente na esfera pública, oferecer uma crítica construtiva, formular alternativas e incluir a exclusão – a multidão que ainda é mantida à margem da participação política e do debate público. Assim, do lado europeu, a questão é como os nossos operadores culturais podem trabalhar melhor a nível operacional, num verdadeiro espírito de parceria intercultural e aprendizagem mútua, com os seus homólogos noutros locais.

aprendizagens mútuas, com vias à formação de um diálogo crítico e construtivo. A articulação entre arte e ativismo desenha formas de apoio e participação: integram artistas e militantes locais, além de organizações e coletivos de luta que tomam parte no debate político-artístico. Reforça-se, neste paradigma, que as revoluções podem ser desencadeadas por uma faísca qualquer, mas a arte constrói um território capaz de organizá-las e disseminar seus objetivos.

As revoluções só podem, pois, ser sustentadas e impulsionadas, de modo efetivo, por meio de uma organização para transformar determinada conjuntura político-social. Neste ponto, Isar (2017) também chama atenção para as organizações que atuam em nível nacional, regional e continental, de modo a formar uma voz coerente para o setor, fornecendo espaços para praticar a democracia, através da participação ativa no contexto social e dentro das estruturas da própria organização. O trabalho de Milo Rau, por exemplo, procura filiar-se com organizações locais, como é o caso do projeto *Antigone in the Amazon* (2021), em que o artista se articula e estuda o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST).

A organização, como uma proposta de engajamento político, formula posições coletivas que são assumidas e representadas perante os governos nacionais e nos programas e foros internacionais. Aqui, a ideia de representação denota uma expansão das instâncias representativas socialmente dadas: o movimento artístico coloca, em termos práticos, uma exigência de que os sistemas representativos existentes ajam inteiramente de acordo com suas promessas colocadas. O caminho que expande as instâncias representativas perpassa o exercício de pressionar as formas existentes e experimentar formas outras de representação. O projeto *Das Kongo Tribunal* (2015) mostra os processos de tal realização.

Este é o impulso: convocar as multidões para formar a democracia global, refirmando o próprio ato democrático como algo forjado nas coletividades, e para deixar claro que democracia não é sinônimo de livre mercado, como as políticas neoliberais a fazem parecer. O próprio conceito de multidão indica uma organização social definida pela capacidade de agir em conjunto, como colocam Hardt e Negri (2005). Fator de grande importância é observar o potencial democrático que está presente na multidão e como ele se relaciona às estratégias políticas da contemporaneidade. A arte nos revela que poder e resistência têm a mesma forma, podendo manifestarem-se de modo indistinto.

O horizonte democrático da multidão se constrói no processo cognitivo e afetivo, com vistas à formação do comum, que é inerente ao próprio processo. Hardt e Negri (2005) afirmam que o alvo do capital é a produção de relações sociais, pois, do ponto de vista de uma economia dominada pela produção imaterial, é possível observar como as mercadorias criam ou facilitam tais relações. Em arte, pode-se pensar tal perspectiva quando o foco da crítica

está centrado apenas sobre o produto; porém, a lógica se subverte quando o processo e as formas de distribuição (e circulação) ganham o centro do debate. O produto é apenas um ponto em toda a linha do tempo entre o fazer arte ou fazer política.

No teatro investigativo de Milo Rau, nota-se um exercício de superar a ideia de produto. A estrutura cênica e os recursos utilizados evidenciam que o artista executa o processo de produção que é levado e assumido frente ao público; também, desta forma, ele promove formas de distribuição do próprio processo e expande sua circulação. Aqui, a cena em si é um documento aberto: trata-se de um teatro que assume sua incompletude como uma condição de sua existência, também composta por resistências e insistências.

Neste caso, pensar o documento em cena denota duas estratégias: a relação com a história e a documentação do processo. A relação com a história, nesta perspectiva, pode ser entendida por uma duplicidade: existe o documento passado que é reapresentado; porém, não se pode afirmar a existência de uma fidelidade histórica. O passado é apresentado como caminho para que possamos reconhecer certas continuidades do presente nele. Não se trata, pois, de afirmar que as respostas podem ser encontradas no passado; mas que a identificação de sua continuidade, principalmente em relação a determinadas conjunturas, pode ajudar a redefinir os rumos do presente.

A documentação do processo diz respeito à interação entre a forma usada e o que acontece durante o próprio processo de produção, que também é apresentado ao espectador. Além disso, e é mais comum nas cenas de tribunal, acaba-se registrando também as apresentações. No final, novamente, documenta-se de alguma forma o que acontece, enquanto o projeto se realiza, fazendo-se o registro alcançar a si mesmo como um trabalho.

A cena investigativa é um elemento provocador de realidades não centrado nas respostas; mas no processo que, por sua vez, promove experiências de solidariedade global, atravessando as questões-chave de democratização, da equidade e dos direitos humanos. Além disso, em algumas formas do teatro investigativo, pode-se propor uma agenda política no palco, criando instituições simbólicas para enfatizar a necessidade de experimentar novas formas de representação e formas não representativas de organização democrática.

Por fim, eu gostaria de retomar a importância da cena investigativa para as sociedades democráticas. É importante que o teatro seja cada vez mais utilizado como elemento provocador e propositor de dissensos, além de reafirmar-se como um espaço de debates para que, assim, a política do acontecimento surja. Em termos de lutas políticas da contemporaneidade, a arte se coloca como espaço de resistência e propositor de possíveis, em termos políticos.

Neste caso, a cena investigativa desperta a diversidade interna da multidão e mobiliza suas expressões de liberdade. Na luta democrática, a multidão surge como um sujeito que declara ser a existência de um outro mundo possível. Não afirmo, em termos ficcionais, a constituição de um sujeito político; mas a potencialidade da ficção para instaurar um terreno de formação da subjetividade política.

E com Rau aprendemos que resistir é um ato de criar. Colocar-se frente ao imprevisível e ao instável pode gerar caminhos potentes para práticas de existências e resistências. Um outro mundo é sim possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A epígrafe kafkiana, na abertura desta pesquisa, nomeia um estado de nossa contemporaneidade: não estamos destruídos; estamos transtornados. O agressivo sistema político-financeiro aprofunda desigualdades, condicionando o valor da vida ao poder econômico. A arte engajada se faz a partir de uma perspectiva humanitária: ela não é a salvadora; mas é capaz de propor diálogos e desenhar conjunturas outras.

Entendo o teatro de Milo Rau sob esse viés. O uso da linguagem teatral como prática política que investiga, analisa e, na coletividade, constrói possíveis, atendendo a nossas necessidades de sobrevivência e de entendimento do outro. Rau aproxima opostos no jogo cênico, dá às margens o centro e expande a prática teatral para muito além daquilo que ela é.

O teatro investigativo de Milo Rau recusa a ideia de "documentário", mas a própria cena se coloca como um documento aberto. O artista se baseia em eventos sociopolíticos para construir a sua cena documental: aqui, não há o entendimento do teatro como uma forma de transmitir informações, porém como uma ferramenta mobilizadora que provoca e transforma. Para isso, é necessário que o teatro exponha a si mesmo e, assim, as cenas de reconstituição (*reenactments*) do artista revelam ao público todo o seu processo de construção.

Nessas cenas, os procedimentos adotados envolvem escolhas estéticas precisas: o uso de relatos pessoais dos atores (testemunhos, relatos da vida pessoal cotidiana, construção biográfica), técnicas de justaposição em cena (projeções de registros pré-gravados, interações vídeo-palco, câmera ao vivo como comentadora da realização cênica) e voyeurismo. Nessa última característica, é possível indicar que trata-se de um procedimento, centrado mais no processo de recepção do público-espectador da cena da reconstituição, que ora é manejado para tornar o espectador cúmplice do que se investiga no jogo cênico, ora para despertar o sentimento de culpa frente a sua inação diante da violência apresentada. Em ambos os casos, Rau desperta no público a necessidade de pensar as responsabilidades que o ato de espectar implica.

Como pôde ser observado ao longo deste trabalho, a três formas (*Reenactments*, *Prozessformate* e *Biographischen Erzählstücke und Repräsentations*) não são fechadas e podem aparecer mescladas em muitas cenas do artista, por exemplo, como visto em suas produções mais recentes: *Orestes in Mosul* (2019) é construída a partir do uso de biografias e de elementos da cena-tribunal; *Familie* (2020) é construída a partir de uma reconstituição,

biografia e duplicações. Observo que há uma tendência clara de Milo Rau em romper com tais categorizações dadas em um primeiro momento de sua participação e vivência artísticas.

Pode-se dizer que, hoje, o teatro investigativo de Milo Rau está mais ocupado em abrir um novo paradigma político na contemporaneidade. Ao explorar as formas de atuação e de engajamento social, o artista borra as fronteiras entre a arte e o ativismo, reconfigurando práticas que transformam o "fazer artístico" e o "fazer democrático" em expressões sinônimas. A arte que responde às necessidades de nosso tempo deve voltar-se às questões da política democrática, às críticas ao sistema vigente e às aberturas ao diálogo global e intercultural.

Milo Rau nos provoca a pensar os caminhos percorridos pela arte contemporânea para o estabelecimento de uma arte global, frente aos desafios enfrentados em nossa contemporaneidade. O primeiro ponto que se faz urgente neste debate é acerca do entendimento sobre o próprio fenômeno artístico no contexto de globalização, para além daquilo que está geograficamente delimitado em termos históricos: a relação entre países do norte e países do sul – uma relação que se desenha como centro e periferia, se pensarmos a cartografia em aspectos puramente econômicos.

Neste contexto, os percursos de Milo demandam de nós especial atenção, pois no jogo cênico por ele proposto há, em evidência, também, uma imagem da "Europa", se olharmos a origem do artista. Aqui estão implicadas muitas ideias diretamente relacionadas ao capital simbólico historicamente imposto e constituído por processos, inclusive, de colonização. Fato é que o continente europeu, centro do poder financeiro, institui relações diferenciadas de modos e fazeres artísticos. Milo Rau se apropria dessa herança cultural para propor um projeto artístico que combate uma "economia da compaixão", a qual transforma "sujeitos" em "vítimas".

A posição de Milo, no que tange ao encontro arte-ativismo, é clara: a arte deve reforçar a imagem de "sujeitos" através de processos de emancipação que devolvem a eles o poder de decisão sobre suas vidas, antes subtraído pelas dinâmicas do capital financeiro internacional. Assim, possibilita-se a construção de formas e espaços de solidariedade, fortalecendo, desse modo, movimentos de resistência. Porém, nota-se que "resistir" não envolve um processo estático; ao contrário, é ação que envolve práticas participativas voltadas à pesquisa e à criação. Arte é um campo de saber que pode ser fortalecido por meio de redes transnacionais.

Engajado na promoção de uma solidariedade transnacional, Milo define agendas políticas e desenvolve trabalhos voltados às demandas dos próprios contextos visitados: pois

através do “local”, alcança-se o “universal”. Em tal movimento, julgo necessário destacar o próprio processo de descentralização da Europa, uma vez que, para se pensar uma arte global, é necessário desconstruir uma Europa autorreferenciada. Descolonizar é um processo interno: e, neste caso, o interno “europeu” se faz no contato com o outro consequente de um inacabamento histórico – a “matéria fantasma” de que Gordon (2008), nos fala.

Milo também busca o outro da Europa no próprio continente: *Die Europa Trilogia* (2014-2016) põe em evidência outra perspectiva, onde é possível entender a Europa como um território também colonizado, embora não com a mesma violência com que já colonizara outrora. A premissa é básica: já não é mais cabida a ideia de um continente reduzido a cinco ou seis países que integram o antigo centro econômico e sustentam a história “dos vencedores”, perpetuada pelas narrativas sobre o velho continente. Há um outro deslocamento: “os vencidos”, encontrados nos países do próprio continente à margem do centro econômico, compõem o quadro europeu, contestando a todo instante as narrativas historicamente vendidas.

Desta maneira, pode-se dizer que há dois movimentos fundamentais que cercam o teatro investigativo de Milo Rau: o autoquestionamento e a autodescentralização. Por isso, sua atuação institucional é utilizada como estratégia fortalecedora do debate. Milo traça um duplo movimento: ele atua como diretor artístico em duas instituições (NTGent e IIPM) e, também, fora delas. Aqui, opera-se uma lógica de subversão, pois o “fazer institucional” pode ser um agravante para um projeto de “arte global”. Através da instituição, Milo conquista um respaldo que serve de base para suas ações, ao mesmo tempo, ele instaura um movimento de descolonizar as instituições a partir de seu interior. Mobiliza-se o fazer artístico a partir de subversão institucional e da criação de territórios de instabilidade, mas o acontecimento artístico se dá a partir do jogo que se opera nestas instâncias.

O artista é um criador de possíveis e não um detentor de respostas. Na arte teatral, por exemplo, o acontecimento é o que é produzido no encontro com o outro. Milo se apropria dessa constatação e expande o fenômeno teatral também para o potencial operacionalizado durante o processo, durante a pesquisa. A apresentação é, então, documentação da pesquisa realizada, mas isso não a impede de mobilizar experiências e transformações. Assim, é interessante ter atenção a alguns pontos, tais como: 1. Interlocutores (qual é o público); 2. Finalidade (o que se objetiva alcançar); 3. Métodos (como o trabalho pode ser colocado como um meio de subversão); 4. Processo (a relação é mais afetiva que territorial propriamente dita, porque envolve transformação).

A prática política, então, é fruto de um interesse estético em encontrar outras formas de representar o mundo a partir (e através) das artes. Dessa maneira, no contexto globalizado, tal busca se dá por processos de pesquisa (ou vivência) em campo ou através da aceitação do próprio exílio (ou deslocamento): um trabalho significativo requer processo, tempo e inquietudes. Desterritorializar-se não é procedimento simples. E a noção de "realismo global" é um caminho processual complexo, pois envolve contestar (e expor) toda uma lógica sistêmica que baliza paralelamente a exploração global e a compaixão global. É a partir disso que Milo formula criticamente o que chama de "humanismo cínico"

Neste caso, a cena investigativa reafirma-se como heterotopia, pois cria espaços com múltiplas camadas significativas, propõe vivências dentro de um conjunto de relações e projeta espaços complexos não perceptíveis na imediatez da vida cotidiana. Aqui, os múltiplos cruzamentos promovidos pela potência criativa produzem redes, desterritorializações e despertam dissensos. A prática investigativa, assim, opera experiências de tempo e de espaço, deslocando a cena como um contraespaço real, onde a ficção potencializa a vida, reinventando-a e criando a partir dela uma abertura aos possíveis.

A poética investigativa, portanto, objetiva extrair da realidade o real. A cena-investigativa é política e provocadora; política porque projeta vozes, modos de vida e busca, na prática democrática, os modelos de transformação e resistência; provocadora porque instaura e constitui uma ordem de temporalidade através do espaço ficcional, moldando, então, um outro lugar de investigação, esmiuçamentos e contestação do real no qual vivemos. Milo Rau questiona a falsa noção de estabilidade no campo político. O artista refirma o oposto: a política é da ordem do instável e é na instabilidade que política e arte contemporânea se encontram, se misturam e se confundem.

A cena entendida como heterotopia fundamenta, portanto, uma política de pesquisa centrada no elemento investigativo. "Investigação", aqui, é um fenômeno que não está apenas voltado para a interrogação dos fatos, mas também na descoberta processual. Desta forma, a prática investigativa deve responder a critérios, pois centra-se no ato de buscar, ir atrás e coletar os rastros do real que cercam nossa realidade. Por isso, é importante tomar a cena teatral como um contraespaço aberto a uma política do acontecimento, que cria e desdobra contestações, produções e experiências.

Neste sentido, é muito comum, entre a crítica teatral, principalmente a que fora reunida neste trabalho, o entendimento do teatro de Milo Rau como principalmente político; depois, estético. Porém, a mesma fortuna crítica parece ignorar um fato importante, que foi inúmeras vezes reforçado pelas perspectivas foucaultianas, agambenianas, deleuzianas e

rancièrianas: é o estético que forja o político. Assim, política e estética se envolvem, durante a pesquisa cênica desenvolvida, numa relação não excludente, mas dependente, uma vez que o próprio processo está submetido também a escolhas, decisões e releituras.

Então, torna-se a política ela mesma uma condição para a cena na medida em que a pesquisa se encontra com a vida. Dessa maneira, a partir do que foi discutido neste trabalho, eu destaco um outro desdobramento para o ato investigativo, pois, tratando-se de teatro, é importante que haja um vetor afetivo que permita perseguir atravessamentos éticos e políticos na pesquisa cênica.

Estética e política, portanto, configuram as formas de visibilidade das práticas de arte, de modo que os recortes dos silêncios, dos ditos e não ditos, dos fatos e da ficção, do visível e do invisível possam compor a própria politização da experiência e a politização da diferença. Os dissensos reforçam o tom político, uma vez que estabelecem um conflito de vários regimes de sensorialidade. Aqui, a dramaturgia antagônica desencadeia acontecimentos.

Entendo o teatro de Milo Rau como um exercício democrático, em que a noção de realidade se expande e o "fazer teatral" está submetido a constantes processos de ressignificação. Destaco a singularidade do trabalho de Milo, o que pode dificultar que as dramaturgias produzidas por ele sejam reencenadas por um outro grupo teatral. O fator unicidade é decorrente da presença de uma experiência que seus artistas (atores e não atores) agregam ao projeto. Isso é fundamental ao desenvolvimento das propostas de Milo Rau. O artista trabalha com uma ordem de atuação colhida a partir da vivência, o que facilita extrair o real da realidade no jogo cênico.

Rau possibilita, na cena teatral, a construção de um documento, cujo processo é testemunhado pelo palco e pelo público. Assim, o artista elabora um espaço da invenção, no qual o tempo se dilata, contestando-se fatos, registros e certezas impostas como "históricas". Milo se debruça sobre o presente, retomando fatos que se perpetuam como narrativas, para possibilitar possíveis que cercam a noção de transformação social e de justiça. Seu teatro investigativo está centrado nas potências da vida que mobilizam as multidões. Na cena, reivindica-se a "verdade": é uma ideia a ser buscada, construída dentro da lógica do acontecimento e é vingativa frente ao contexto de mentiras em que o Ocidente está mergulhado. Não se toma a verdade aqui num sentido metafísico. A verdade, no teatro de Milo Rau, é sinônimo de luta.

Por isso, o uso de narrativas de memória demarca uma reivindicação no jogo cênico: trata-se de uma luta por justiça e pelo direito à coletividade. As cenas de reconstituição indicam um direito à História e a uma transformação presente. As cenas de tribunal, por sua

vez, transformam o teatro em um espaço simbólico, indicando a arte teatral como propositora de uma justiça a realizar-se. Percebe-se que os projetos de Milo reforçam o cruzamento entre arte e democracia, pois é a arte que nos torna humanos e é através dela que podemos nos mobilizar pelos direitos humanos e como o caminho para conhecer o outro.

A recusa ao documentário de maneira enfática também se dá porque tal gênero apresenta um problema ético no que diz respeito à afirmação de um acesso realista. Para Rau, neste caso, talvez seja mais interessante a ideia de um documentário utópico, onde inventa-se uma situação e a filma, pois os diferentes regimes da ficção e da arte documental tentam, a todo o tempo, reunir-se para encontrar um lugar onde a ficção se transforma em realidade e a realidade é reficcionalizada e reaberta. Trata-se de um processo para o futuro, mas também é um processo para o passado: como uma visão utópica do passado. O compromisso de seu teatro é, contudo, extrair o real da sombra do documento, ideia que difere bastante de "documentário".

Seu teatro investigativo é, em si mesmo, eu redigo: um documento aberto. Ali, a experiência estética, subjetiva e ético-política cria múltiplas possibilidades que nos permitem politizar as diferenças, reafirmar existências, expandir formas de ler e compreender a diversidade do mundo, além de compor coletividades para lutar por um mundo possível. Após a realização do evento cênico, os registros são publicados e funcionam como uma documentação artística do processo.

A cena investigativa nos mobiliza ao engajamento, à transformação e à luta política, indicando o ato de resistir como um ato de amor dentro da conjuntura política contemporânea, pois o amor é o poder da constituição do existir. Dentro da possibilidade de outro mundo, no contexto de uma democracia por vir, a concepção política do amor consiste na multiplicidade, no reconhecimento da diferença e no encontro da singularidade com o coletivo em movimento de cooperação. O teatro é um ato de amor forjado na coletividade: aqui, a multidão evocada pela cena investigativa de Milo Rau indica que o "realismo global", embora não seja a resposta, é um caminho estético e político para uma autocrítica europeia e para uma vivência mais democrática no Ocidente, apesar de tudo.

REFERÊNCIAS

ABEL, Lionel. *Metateatro:* uma visão nova da forma dramática. Tradução de Bárbara Heliodora. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer:* o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEM, Giorgio. *Estado de exceção:* homo sacer, II, I. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso:* a construção do ethos. Tradução de Dílson Ferreira da Cruz *et al*. São Paulo: Contexto, 2005.

AMOSSY, Ruth. *Apologia da polêmica*. Tradução de Rosalice Botelho Wakim Souza Pinto *et al*. São Paulo: Contexto, 2017.

ARCHIBUGI, Daniele; PEASE, Alice. *Crime and global justice:* the dynamics of international punishment. Cambridge, Reino Unido: Polity Press, 2018.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

ARENDT, Hannah. *A dignidade da política:* ensaios e conferências. Tradução de Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2006.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 6. ed. Tradução de Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ARENDT, Hannah. *Sobre a revolução*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARISTÓTELES. Poética (Capítulo VI). Tradução de Eudoro de Souza. *In:* DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo:* textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARGOLO, José Amaral. *Reflexões sobre o jornalismo investigativo*. Rio de Janeiro: Instituto Noos, 2004.

AUERBACH, Erich. *Mimesis:* a representação da realidade na literatura ocidental. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. 2nd.. ed. England: Oxford University Press, 1975.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem:* problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017a. (Coleção Círculo de Bakhtin)

BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017b. (Coleção Círculo de Bakhtin)

BARROS, José D'Assunção. *Teoria da história*, volume V: a Escola dos Annales e a Nova História. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

BARTHES, Roland. Efeito de real. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. In. BARTHES *et al. Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. *In:* COHEN, J. *et al*. *Pesquisas de retórica*. Tradução de Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003

BARTHES, Roland. Por que Brecht? *In:* RIVIÈRE, Jean-Loup (org.). *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1955]. p.145-149.

BARTHES, Roland. Brecht, Marx e a História. *In:* RIVIÈRE, Jean-Loup. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1957]. p. 212-217.

BARTHES, Roland. Comentário: prefácio a Brecht, Mãe Coragem e seus filhos. *In:* RIVIÈRE, Jean-Loup (org.). *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1960]. p. 269-293.

BARTHES, Roland. Brecht e o discurso: contribuição ao estudo da discursividade. *In:* RIVIÈRE, Jean-Loup (org.). *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1975]. p. 310-324.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. *In:* LÖWY, Michael. *Alarme de incêndio:* uma leitura das teses sobre o conceito de história. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador. *In:* BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1)

BENJAMIN, Walter. *Ensaios sobre Brecht*. Tradução de Cláudia Abeling. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017. (Marxismo e literatura).

BECK, Ulrich. *Sociedade de risco:* rumo a uma outra modernidade. Tradução de Sebastião Nascimento. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

BILLINGS, Joshua. *Genealogy of the tragic:* Greek tragedy and German philosophy. Princeton: Princeton University Press, 2014.

BIRGFELD, Johannes. Milo Raus Theater der Revolution: Mimesis, Immersion und Transzendenz, Tragödie und globaler Realismus. *In:* RAU, Milo. *Das geschichtliche Gefühl*: Wege zu einem globalen Realismus. Berlin: Alexander Verlag, 2019.

BOSSART, Rolf. *Die Enthüllung des Realen: Milo Rau und das International Institute of Political Murder*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2013.

BOSSART, Rolf. Schicksal und Einheit (Nachwort). *In:* RAU, Milo *et al*. *Die Europa Trilogie*. 1. Ed. Berlin: Verbrecher Verlag, 2016. p. 354-9.

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. ORTIZ. R. (org.). São Paulo: Ática, 1983a.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Tradução de Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983b.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In:* FERREIRA, M.M.; AMADO, J. (coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183- 191.

BRECHT, Bertolt. Kann die Heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden? *In:* Colóquio sobre Teatro de Darmstadt, 5, Darmstadt. 1955. Disponível em: https://postdramatiker.de/die-darstellung-der-welt-als-eine-veranderbare-brecht-revisted/ Acesso em: 05 maio 2018.

BRECHT, Bertolt. Pequeno organon para o teatro. Tradução de Flávio Moreira da Costa. *In:* BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROWN, Nicholas; SZEMAN, Imre. O que é a Multidão? Questões para Michael Hardt e Antonio Negri. Tradução de Milton Ohata. *In: Novos estudos CEBRAP*, n. 75, p. 93-108, 2006.

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra:* quando a vida é passível de luto. Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CAMPOS, Joyce Neves de. Ação, destino e deliberação na tragédia grega e na Ética aristotélica. 81 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

CARDOSO JR, Hélio Rebello. Acontecimento e história: pensamento de Deleuze e problemas epistemológicos das ciências humanas. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 105-116, 2005.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CARLSON, Marvin. *Performance:* uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARLSON, Marvin. Expansão do teatro moderno rumo à realidade. *ARJ – Art Research* Journal / Revista de Pesquisa em Artes, v. 3, n. 1, p. 1-19, 2016.

CARREIRA, André; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real.: *Sala Preta*, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 33-44, 2013.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DAS KONGO tribunal. Direção e roteiro de Milo Rau. Alemanha e Suíça: Fruitmarket Kultur und Medien, Langfilm AG, Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), SRG SSR e ZDF, ARTE, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Deutschen Filmförderfonds, Beauftragten der deutschen Bundesregierung für Kultur und Medien, Bundesamt für Kultur, Zürcher Filmstiftung, Volkert Stiftung, Migros-Kulturprozent e International Institute of Political Murder – IIPM (produção), 2017 [*streaming*], 100 minutos aprox., colorido, legendado.

DEGOT, Ekaterina. The artist as director: "Artist Organisations International" and its contradictions. *Afterall:* a journal of art, context, and enquiry, n. 40, p. 20-27, 2015.

DESGRANGES, Flávio. *A inversão da olhadela:* alterações no ato do espectador teatral. 2. ed. São Paulo: Huitec, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salina Fortes. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles. *L'Ile Deserte et d'autres textes:* textes et entretiens 1953-1974. Paris: Ed. de Minuit, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs:* capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012. (Coleção Trans)

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. *O anti-Édipo:* capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. (Coleção Trans)

DIAS, Felicio Laurindo. Considerações sobre uma teoria em ruínas: o olhar trágico na ficção de Michel Laub. 2017. 97f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

DIAS, Felicio Laurindo. Políticas da ficção, da memória e do imaginário: uma leitura da tragédia... *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 23, p. 36-48, jun. 2019a

DIAS, Felicio Laurindo. Uma literatura em direção às ruínas: as tragédias de Michel Laub. *e-scrita*, Nilópolis, v.10, n. 3, set./dez. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição:* o olho da história, I. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

DIE LETZTEN Tage der Ceausescus. Roteiro e direção de Milo Rau. Alemanha, Suíça: International Institute of Political Murder–IIPM; Berlin/Zürich: Migros Kulturprozent Schweiz, KG Botschafter Berlin, Hebbel am Ufer Berlin, Schlachthaus Theater Bern, Theaterhaus Gessnerallee Zürich, Südpol Luzern, Teatrul Odeon Bukarest, NFP Berlin, Langfilm Zürich (produção), 2010 [*streaming*]. (72 min.), color., leg.

DIE MOSKAUER Prozesse. Roteiro e direção de Milo Rau. Alemanha, Rússia: Film- und Medienstiftung NRW, Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien BKM, Fruitmarket Arts & Media, International Institute of Political Murder – IIPM (produção), 2014 [*streaming*]. (89 min.), color. leg.

DIE ZÜRCHER Prozesse. Roteiro e direção de Milo Rau. Alemanha, Suíça: IIPM–International Institute of Political Murder (produção) / Theater Neumarkt Zürich, Migros Kulturprozent and Ernst-Göhner-Stiftung (co-produção), 2013 [*streaming*]. (90 min.), color., leg.

DORT, Bernard. *Leitura de Brecht*. Tradução de Mário Sério. Lisboa: Editora Forja, 1980.

DUFFET, John. *Against the crime of silence:* proceedings of the Russell International War Crimes Tribunal. New York: O'Hare Books, 1968.

EAGLETON, Terry. *Doce violência:* a ideia do trágico. Tradução de Alzira Allegro. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites:* teoria e prática do teatro. Tradução de J. Guinsburg et. al. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3-13, dez. 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetische Erfahrung*, das Semiotische und das Performative. Tübingen: Franck, 2001.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.

FISCHER-LICHTE, Erika; WIHSTUTUZ, Benjamin. *Politik des Raumes:* Theater und Topologie. München: Wilhelm Fink, 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. Tradução de Marcus Borja. *Sala Preta*, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013.

FISHER, Mark. *Capitalist Realism*: is there no alternative? Washington: Zero Books, 2009.

FOSTER, Hal. *O retorno do real:* a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* Tradução de Célia Euvaldo e Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso:* aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 23. ed. São Paulo: Edições Loyla, 2013a.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013b.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir:* nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 41. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013c.

FREIRE, Alyson Thiago Fernandes. O trágico nas sociologias de Georg Simmel e Max Weber. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 20, n. 48, p. 212-244, ago. 2018.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica em retrospectiva.* Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GADELHA, Carmen. *Corpo, espaço, tempo*: indagações sobre poética do teatro. Rio de Janeiro: Aretê, 2013.

GADELHA, Carmen. Nós e eles, gregos. *In:* LEITE, L.; GADELHA, C. (org.). *Arte:* cena crítica. Rio de Janeiro: Circuito, 2018. *E-book*.

GADELHA, Carmen. O sujeito trágico. Rio de Janeiro. 23 de novembro de 2020. Instagram: @coro.naquarentena. Acesso em: 10 dez. 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin:* os cacos da história. São Paulo: N-1 edições, 2018.

GARRAMUÑO, Florencia. Depois do sujeito: formas narrativas contemporâneas e vida impessoal. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 50, p. 102-111, jan./abr. 2017.

GAZOLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GERAGHTY, Mark. Gacaca, genocide, genocide ideology: the violent aftermaths of transitional justice in the New Rwanda. *Comparative Studies in Society and History*, Cambridge, v. 62, n.2, p. 588-618, 2020.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. *In:* GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p.143-275.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros:* verdadeiro, falso, fictício. Tradução de Rosa Freie d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira:* nove reflexões sobre a distância. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDHILL, Simon. *Love, sex & tragedy:* how the ancient world shapes our lives. EUA: University of Chicago Press, 2005.

GOODLAD, Lauren M. E. Introduction: worlding realisms now. *Novel*, Duke, v. 2, n. 49, p. 183-201, 2016.

GORDON, Avery. *Ghostly matters:* haunting and the sociological imagination. 2nd. ed. USA: Minnesota University Press, 2008.

GOUREVITCH, Philip. *Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias:* histórias de Ruanda. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença:* o que o sentido não consegue transmitir. 1. ed. Tradução de Ana Isabel Soares. RJ: Contraponto; Ed. PUC Rio, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente:* o tempo e a cultura contemporânea. 1. ed. Tradução de Ana Isabel Soares. SP: Editora UNESP, 2015.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Empire*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multitude:* war and democracy in the age of empire. New York: Penguin Books, 2004.

HARVEY, David. *The new imperialism*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 25. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HATE Radio. Roteiro e direção de Milo Rau. Alemanha, Suíça: International Institute of Political Murder – IIPM, SRF / 3Sat (produção), 2012 [*streaming*]. (52 min.), color., leg.

HATZFELD, Jean. *Uma temporada de facões:* relatos do genocídio de Ruanda. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HELOISA MARINA. O teatro, é verdade? Ponderações sobre o real na cena contemporânea. *Revista Brasileira de estudos da Presença*, v. 10, n. 1, 2020.

HEFFERNAN, James A. W. Ekphrasis and representation. *New Literary History*, v. 22, n. 2, p. 297–316, 1991.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos*: o breve século XX... Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWN, Eric. *Globalização, democracia e terrorismo*. Tradução de José Viegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOBSBAWN, Eric. *Tempos fraturados*. Tradução de Berilo Vargas. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOTEL Ruanda [Hotel Rwanda – a true story]. Direção e roteiro de Terry George. Reino Unido, Itália, África do Sul e Estados Unidos: Metropolitan FilmExport, Lions Gate Films Inc., United Artists, 2004 [*Amazon Prime*]. (121min), color., leg.

HOWLROUND Theatre Commons. The impossible art at School of Resistance on Thursday 25 February 2021. Youtube, 2021 (90m9s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V5U9u7Xrf20. Acesso em: 10 abr. 2021.

HOWLROUND Theatre Commons. Aesthetics of resistance at School of Resistance on Thursday 26 February 2021. Youtube, 2021 (45m15s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=d_21XJqrKcQ. Acesso em: 10 abr. 2021.

HOWLROUND Theatre Commons. Can there be a global art? with School of Resistance on Saturday 27 February 2021. YOUTUBE, 2021 (102m10s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AEYicogwRVI&t=5s. Acesso em: 10 abr. 2021.

IRMER, Thomas. A search for new realities: documentary theatre in Germany. In *The Drama Review*, Cambridge, MA, v. 50, n 3, 2006.

ISAR, Yudhishthir Raj. Transnational activism through the arts: more a potential than a reality. *In:* DIETACHMAIR, Philipp; GIELEN, Pascal. *The art of civil action:* political space and cultural dissent. Amsterdam: Valiz Antennae, 2017.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário:* perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JAMESON, Fredric. *The antinomies of realism.* London: New York: Verso: 2015.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KARNAL, Leandro; TATSCH, Flavia Galli. Documento e história. A memória evanescente. *In:* PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (org.). *O historiador e suas fontes*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

KEISERMAN, Nara Waldemar. Uma gestualidade para Kattrin, personagem da peça Mãe Coragem e seus filhos, de Bertolt Brecht. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 1-37, jan./jul. 2011.

KNITTEL, Susanne. Memory and repetition: reenactment as an affirmative critical practice. *New German Critique 137*, v. 46, n. 2, 2019.

KOEBNER, Richard; SCHMIDT, Helmut Dan. *Imperialism:* the story and significance of a political word, 1840-1960. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.

LACAPRA, Dominick. *Writing history, Writing trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.

LAVAL, Christian. *Foucault, Bourdieu* e a questão neoliberal. Tradução de Márcia Pereira Cunha e Nilton Ken Ota. São Paulo: Elefante, 2020.

LAUB, Dori. An event without a witness: truth, testimony and survival. *In:* SHOSHANA, Felman *et al*. *Testimony* – Crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history. England: Routledge, 1992.

LAZZARATO, Maurizio. *Políticas del acontecimento*. Tradução de Pablo Esteban Rodríguez. 1. ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política* no texto teatral. Tradução de Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Estudos, 263).

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e processos de criação e aprendizagem da cena: um diálogo com Hans-Thies Lehmann. *Sala Preta*, v. 13, n. 2, p. 236-251, 2013.

LE ROY, Frederik. The documentary doubles of Milo Rau. In: *The Theatre Times* [*online*], publicado em 04 de maio de 2017. Disponível em: https://www.americantheatre.org/2017/08/22/our-reflection-talks-back/ Acesso em: 15 out. 2020.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. *In:* FERREIRA, M.M.; AMADO, J. (coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 167- 182.

LIMA, Telma Cristiane Sasso de; MIOTO, Regina Célia Tamaso. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. *Revista Katálysis*. Florianópolis, v. 10, n. esp., p. 37-45, 2007.

LUKÁCS, Georg. *Problemas del realism*. Tradução de Carlos Gerhaed. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966 [1934].

LUXEMBURG, Rosa. *The accumulation of capital*. London: Routledge, 2003.

LUXEMBURGO, Rosa. *A crise da social-democracia*. *In:* LOUREIRO, I. (org.). Rosa Luxemburgo: textos escolhidos. São Paulo: Unesp, 2011[1916]. p. 15-144. v. 2

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno*: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Cecília P de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2008a.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Tradução de Sírio Possenti *et al*. São Paulo: Parábola, 2008b.

MARTIN, Carol (org.). *Dramaturgy of the real on the world stage*. 1st. ed. New York: Palgrave/MacMillan, 2010.

MARTIN, Carol. *Theatre of the real*. 1st. ed. UK, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

MARTIN, Carol. Our reflection talks back. *American theatre* [*online*], 22 ago. 2017. Disponível em: https://www.americantheatre.org/2017/08/22/our-reflection-talks-back/ Acesso em: 04 abr. 2018.

MEIER, Christian. *De la tragédie grecque comme art politique*. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

MITCHELL, William John Thomas. Ekphrasis and the other. *In:* MITCHELL, W. J. T. *Picture theory:* essays on verbal and visual representation. 1st. ed. Chicago/USA: University of Chicago Press, 1994.

MOTTA, Márcia Maria Menendes. História, memória e tempo presente. *In:* CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MOUFFE, Chantal. Democracia, cidadania e a questão do pluralismo. *Política & Sociedade* – Revista de Sociologia Política, Florianópolis, v. 2, n.3, p. 11-24, 2003.

MOUFFE, Chantal. Por um modelo agonístico de democracia. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 25, p. 11-23, 2005.

MUÑOZ, José Esteban. Ephemera as evidence: introductory notes to queer acts. *Women & Performance:* a journal of feminist theory, v. 8, n. 2, p. 5-16, 1996.

NEGRI, Antonio; GUATARRI, Felix. *As verdades nômades:* por novos espaços de liberdade. Tradução de Mario Antunes Marino e Jefferson Viel. São Paulo: Autonomia Literária; Editora Politeia, 2017.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. 2. ed. Campinas: Papirus, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OTA, Nilton. A quarta parede do marxismo francês: maio de 68 e a invenção dos dispositivos intelectuais de engajamento. *doispontos*: Curitiba, São Carlos, v. 13, n. 1, p. 53-72, abr. 2016.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PELLEJERO, Eduardo. *Mil cenários:* Deleuze e a (in)atualidade da filosofia. Tradução de Susana Guerra. Natal, RN: EDUFRN, 2016

PERIAGO, Francisco. Investigação é fundamento do jornalismo (conversa com Mônica Teixeira). *In:* LOPES, D. F.; PROENÇA, J. L. (org.). *Jornalismo investigativo*. São Paulo: Publisher Brasil, 2003. p. 169-178.

PINTO, Louis. *Pierre Bourdieu* e a teoria do mundo social. Tradução de Luiz Alberto Monjardim. 1. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

PELLEGRINI, Tania. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.

PONTEL, Evandro. *Estado de exceção:* estudo em Giorgio Agamben. Passo Fundo: IFIBE, 2014. (Coleção Diá-Logos, v. 23).

PORTO, Mauro Pereira. Muito além da informação – mídia, cidadania e o dilema democrático. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 12, n. 4, p.17-25, out./dez. 1998.

RAMOS FILHO, Wilson. A temporada dos facões: uma reflexão sobre a crueldade humana. *Revista Cult* [*online*], 18 abr. 2018. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/temporada-dos-facoes/. Acesso em: 12 jun. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Monica Costa Neto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Monica Costa Neto. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2009b.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. Tradução de Ângela Leite Lopes. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. (Coleção Trans).

RAU, Milo; BOSSART, Rolf. Althussers Hände: Essays und Kommentare. Berlin: Verbrecher Verlag, 2015. [kindle edition]

RAU, Milo *et al*. *Die Europa Trilogie*. 1. ed. Berlin: Verbrecher Verlag, 2016.

RAU, Milo; BOSSART, Rolf. Wiederholung und Ekstase: Ästhetisch-politische Grundbegriffe des International Institute of Political Murder. 1. ed. Zürich-Berlin: Diaphanes, 2017.

RAU, Milo; BERTSCHY, Eva; BOSSART, Rolf; KNAPP, Mirjam. *Das Kongo Tribunal*. Berlin: Verbrecher Verlag, 2017. *Kindle*.

RAU, Milo & International Institute of Political Murders. *General assembly*. Leipzig: Merve Verlag, 2017. *Kindle*.

RAU, Milo; BOSSART, Rolf. *Globaler Realismus / global realism:* goldenes Buch I / golden book I. 1. ed. Berlin: Verbrecher Verlag, 2018.

RAU, Milo; BOSSART, Rolf. Orestes in Mosul: golden book III. 1. ed. Berlin: Verbrecher Verlag, 2019.

RAU, Milo; WELZER, Harald. Man muss neue, utopische Institutionen vorbereiten – Milo Rau im Gespräch mit Harald Welzer. *In:* RAU, Milo. *Das geschichtliche Gefühl*: Wege zu einem globalen Realismus. Berlin: Alexander Verlag, 2019. *Kindle*.

RAU, Milo. *Das geschichtliche Gefühl*: Wege zu einem globalen Realismus. Berlin: Alexander Verlag, 2019. *Kindle*.

RAU, Milo; BLÄSKE, Stefan *et al*. *The art of resistance:* on theatre, activism and solidarity, golden book IV. 1st. ed. Berlin: Verbrecher Verlag, 2020.

RAU, Milo. Theatre is a place of truth. *In:* DE GEEST, K.; HORNBOSTEL, C; RAU, M. *Why theatre?*, golden book V. 1st. ed. Berlin: Verbrecher Verlag, 2020. p. 262-3.

REINELT, Janelle. The promise of documentary. *In:* FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris (org.). *Get Real:* documentary theatre past and present. London: Macmillan, 2011.

ROBERTSON, Roland. *Globalização:* teoria e cultura global. Petrópolis: Vozes, 1999.

ROCHA, Décio; DEUSDARÁ, Bruno. Análise de conteúdo e análise do discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória. *Alea*, v. 7, n. 2, p. 305-322, jul./dez. 2005.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michaslki. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução de Alain François *et al*. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

SAID, Edward W. *Humanismo* e crítica democrática. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward W. *Cultura* e imperialismo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 2011

SALIBA, Elias Thomé. Pequena história do documento. Aventuras modernas e desventuras pós-modernas. *In:* PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (org.). *O historiador e suas fontes*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização:* do pensamento único à consciência universal. 31 ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

SCHNEIDER, Rebecca. Performance remains. *Performance research:* a journal of the performing arts, v. 6, n. 2, p. 100-108, 2001.

SCHNEIDER, Rebecca. *Performing remains:* art and war in times of theatrical reenactment. London/New York: Routledge, [2011].

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. E*studos de literatura brasileira* contemporânea, n.39, p. 129-148, jan./jun. 2012.

SEQUEIRA, Cleofe Monteiro de. *Jornalismo investigativo:* o fato por trás da notícia. São Paulo: Summus, 2005.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. da Letras, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas:* ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SILVA, Alexandre dos Santos. Ruanda: as chagas abertas de uma nação. *Insight Inteligência*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 108-119, 3. trim. 2005.

SILVA, Alexandre dos Santos. República democrática do congo: da colônia de um só homem ao país de várias máfias. *Insight Inteligência*, Rio de Janeiro, n. 36. p. 120-133, 1. trim. 2007.

SILVA, Gislene. Diferenciações, aproximações e complicações entre a prática jornalística e a prática científica. *In:* CHRISTOFOLETTI, R.; KARAM, F.J. (org.) *Jornalismo investigativo e* pesquisa científica. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2015. p. 111-118.

SIMONI, Mariana Maia. *Acentos performativos na experiência teatral contemporânea:* um diálogo construtivista com René Pollesch. São Paulo: Paco Editorial, 2019.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2004.

TAYLOR, Diane. *O arquivo e o repertório:* performance e memória cultural nas américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. *Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 10(2); 63-100, outubro de 1998.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade* – Uma teoria social da mídia. Petrópolis, Vozes, 2001.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna* – Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, Vozes, 1999.

VALENTIM, Felipe. Imagens de pensamento em Benjamin: ética, estética e linguagem/ On Benjamin's Thought-Images: ethics, aesthetics and language. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 21-34, 2018a.

VALENTIM, Felipe. Entre o viver e o representar: o lugar ético e estético da direção teatral na cena brasileira contemporânea. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 75-95, 2018b.

VALENTIM, Felipe; PONTES JR., Geraldo Ramos. A cena contemporânea e os efeitos do real: Five Easy Pieces e o paradigma da realidade em Milo Rau. *Dramaturgia em foco*, Petrolina,PE, v. 4, n. 2, p. 66-90, 2020.

VAN STEEN, Paula Alzugaray. O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade. 2008. 124fls. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Tradução de Cristina Muracho. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado *et al*. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Coleção Estudos, 163).

WAGNER-LIPPOK, Frithwin. Realidades oscilantes: observações sobre o performativo no teatro contemporâneo. Tradução de Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira e Mariana Maia Simoni. *O percevejo online*, v. 2, n. 2, jul./dez 2010.

WEISS, Peter. Piscator and the documentary theatre. *World Theatre*, v. 17, n. 5-6, p. 375-389, 1968.

WEISS, Peter. *O interrogatório*. Tradução de Teresa Linhares e Carlos de Queiroz Telles. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1970.

WIHSTUTZ, Benjamin. *Der andere Raum:* Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater. Zürich-Berlin: Diaphanes, 2012.

WIHSTUTZ, Benjamin. Towards an aestheticization of judgment: the power(lessness) of Milo Rau's theatre tribunals. *In:* CONFERENCE "DESIRING POWERLESSNESS AND RADICAL CHANGE", 2018, Germany. [*Anais...*]. Germany: Gießen University, 2018.

WIHSTUTZ, Benjamin. Zur Dramaturgie von Milo Raus Theatertribunalen. *In:* MÜNKLER, L; STENZEL, J. (org.). *Inszenierung von Recht:* Funktionen, Modi, Interaktionen. Deutschland: Velbrück Wissenschaft, 2019.

WIHSTUTUZ, Benjamin; RAU, Milo. Antagonistische Dramaturgie. Ein Gespräch. In. UMATHUM, Sandra; DECK, Jan (org.). *Postdramaturgien*. Berlim: Neofelis Verlag, 2020.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *The long revolution*. Canada: Broadview Press, 2001

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WILLIAMS, Williams. *Recursos da esperança*. Tradução de Nair Fonseca e João Alexandre Peschanski. 1. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2015.

ZACARIAS, Gabriel Ferreira. *No espelho do terror:* Jihad e o espetáculo. São Paulo: Elefante, 2018.

ircher Zeitu

Samstag, 20. Februar 2009 • Nr. 38

nenen vorgeworfen, mit dem Da-
earbeitet zu haben. Zudem seien
m 4. Dezember in Haft, weil sie
Lhasa vom Internet heruntergeaktionäre Musik» verkauft hät-
die Stabilität in der tibetischen

statt Pragmatismus

atte zudem die Zeitung «Lhasa
der Verurteilung von vier Män-
«beweise», dass der Dalai Lama
n Tibet stehe. Demnach wurden
und sein Kollege Migmar von
tibetischen Hauptstadt wegen
glicher Haft beziehungsweise 14
urteilt. Den beiden wird laut dem
worfen, Informationen über die
len Dalai Lama und dessen Exil-
eitergeleitet sowie verbotene CD
u haben. Laut der International
arbeitete Wangdu für eine aus-
ngsorganisation als Leiter eines
ention von Aids. Berichte und
lich fragwürdige Festnahmen,
und eine systematische Behin-
ionsflusses aus den tibetischen
wischen in China praktisch zur
erden im Westen seit dem Ende
le nur seltener wahrgenommen.
en übereinstimmend, dass die
en auf die blutigen Aufstände
ärz mit einer deutlichen Ände-
giert hätten. Das einstige trotz
nt pragmatische Nebeneinander
r in der Tibetischen Autonomen
in den benachbarten, mehrheit-
vohnten Provinzen einem Klima
ngst gewichen.

isten können weiterhin nicht un-
n Autonomen Gebiet berichten,
rstattung aus den angrenzenden
rschwert, dass Meldungen kaum
t werden können. Chinesische
angehalten worden, nicht länger
chtstaatlichen Hilfsorganisatio-
iten.
er Vertreibung?

ch die Hardliner in der Tibet-Po-
haben. So wurden die Gespräche
alai Lamas im November ergeb-
und die offizielle Rhetorik gegen
eder verschärft worden. Mit ei-
ndeckenden Überwachung des
chen Städten, einer verstärkten
tskräfte und deren hartem Auf-
ehörden jede Manifestation von
m März 2009 zum 50. Mal jäh-
ibung des Dalai Lamas aus Tibet
u wollen.

Was ist Unst?

von Milo Rau (IIPM)

Die Unst bevölkert die Gesellschaft und schlägt ihr Gedächtnis auf. Die Unst sammelt, kopiert, zeigt. Die Unst ist der Resteverwalter jener Wirklichkeit, die im Vorwissen der Kunst vergessen gegangen ist. Die Unst ist die reine Wiederholung. Denn wir haben begriffen, dass die Kunst sich loswerden muss, um wieder eine zu werden.

Was bedeutet Unst?

Die Unst ist ein Wort. Es schreibt sich wie Kunst, nur ohne K: Unst. Sagt jemand: „Kunst“, so antworten wir ihm wörtlich: „Unst“. Schreibt jemand: „Kunst“, so benutzen wir den Radiergummi und gelangen zur Unst. Begegnet uns ein Künstler, so bekehren wir ihn durch ein einziges Wort. Denn die Unst ist die Wörtlichkeit. Und die Liebhaber der Unst sind die Ünstler.

Was begeistert den Ünstler?

Der Ünstler ruft ausser sich: „Süsse Schönheit!“, wenn das Mikrofon des Diktators rauscht, wenn der Kies unter den Füssen des Zeugen knirscht, wenn ein Flugzeug ein verlassenes Braunkohlegebiet überfliegt, wenn der Scherz dem Erzähler entgleitet, wenn die Quellen sich widersprechen, wenn der Dezember für Klarheit sorgt, wenn ein Berg ein Echo wirft, wenn ein Unbekannter einen Einkaufszettel schreibt.
Denn das alles ist Unst, und die Unst ist das ureigene Gebiet des Ünstlers.

Warum feiert die Unst das Leben?

Die Unst feiert das Leben nicht, weil es widersprüchlich ist (aber auch). Die Unst feiert das Leben nicht, weil es lustig ist (aber auch). Die Unst feiert nicht das Tragische, nicht das Wahre, nicht die Geschichte, nicht die Revolution, nicht die Melancholie, nicht das fremde Geschlecht und nicht die Naivität (aber manchmal schon). Die Unst verkündet nicht die Lehre der Hysterie, der Poesie oder des Understatement (nur ab und zu). Die Unst gründet seine Belehrungen nicht auf die Armut oder den Reichtum, die Jugend oder das Greisenalter, die Bildung oder den Pop, die Linke oder die Rechte, die Tradition oder die Revolution, Hollywood oder den Iran, das Rätselhafte oder das Klare (all das zwischendurch). Die Unst ist weder elitär noch mittelständisch, weder gründlich noch oberflächlich, weder dramatisch noch episch, weder poetisch noch kalt (höchstens zum Spass).
FRAGE: Für welche Qualität aber feiert die Unst das Leben?
ANTWORT: Die Unst feiert das Leben, weil es GENAU SO ist. Die Unst liebt den Iran, das logische Rätsel, den Dezember und die Revolution, weil sie GENAU SO sind. Die Unst erforscht die Geschichte, die Hysterie, das Lustige und das Wahre, weil all das GENAU SO ist. Die Unst liebt sogar die Zukunft, weil sie GENAU SO ist.
FRAGE: Was also ist die Unst?
ANTWORT: Die Unst ist die Betrachtung des GENAU SO.

Wie löst die Unst das Zeitproblem?

FRAGE: Wie steht die Unst zur Jetztzeit, zur Geschichte und zu den Problemen der Zukunft?
ANTWORT: Die Unst ist die Analyse des GENAU SO der Jetztzeit, welche aber im Augenblick ihrer Betrachtung bereits eine vergangene, also eine Vorzeit ist.
FRAGE: Die Jetztzeit ist eine Vorzeit?
ANTWORT: Oder umgekehrt.
FRAGE: Und weiter?
ANTWORT: Gegeben das gestische Voranschreiten der Unst im jeweils gegebenen Moment in beide Richtungen der Vor- und der Nachzeit, ist jede Erkenntnis des Ünstlers über das GENAU SO der Jetztzeit zugleich eine Handlungsanweisung für eine ebenfalls völlig gleichzeitig sich ereignende Nachzeit.
FRAGE: Die Gegenwart des Ünstlers ist also eine Handlungsanweisung an die Zukunft?
ANTWORT: Richtig. Unter der Voraussetzung natürlich, dass diese Anweisung nicht in irgendeiner übertragenen Weise, sondern ausschliesslich GENAU SO, also FÜR DEN GEGEBENEN MOMENT, also WÖRTLICH gemeint ist. Aber ein Ünstler spricht immer wörtlich, sonst wäre er kein Ünstler.
FRAGE: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden durch die Arbeit des Ünstlers ein und dasselbe?
ANTWORT: Natürlich.
FRAGE: Produziert ein Ünstler also Nachzeit?
ANTWORT: Selbstverständlich. Jeder Ünstler ist eine völlig objektive Weisungsagentur der Nachzeit.
FRAGE: Der Ünstler kennt die Zukunft?
ANTWORT: Richtig. Aber nur für den jeweils gegebenen Moment. Nur innerhalb der jeweiligen Recherche. Nur wörtlich.
FRAGE: Was also liefert der Ünstler der Gesellschaft?
ANTWORT: Der Ünstler liefert: eine völlig wörtliche Wiederholung der Gegenwart durch die Vergangenheit für die Zukunft.

Fragen der Methode I.

Der Ünstler unterscheidet sich vom Künstler durch seinen wissenschaftlichen Eifer und seine vollkommene Objektivität. Für den Ünstler ist jeder Augenblick seiner privaten Arbeit ein Teil der grossen Arbeit am Welt-Objekt, welches wiederum bloss Voraussetzung des Augenblicks ist. Schauspiel, Beleuchtung, Sprache, Musik. Der Blick der Zuschauer, der Diktatoren, ihrer Verräter, der Statisten, der Kameras. Die Kleinschreibung, die Grossschreibung, das Exposé, die Recherche, die Kritik, der Absatz und die Abweichung. Die Kosten des Schauspiels, die künstlerische Wahrheit, das Husten im Publikum. Das Gerede, die Urteile, die Benachrichtigungen, die Plötzlichkeit, die Montage. Die Komik, die Unsicherheit, die Wut, das Missverständnis und die Absicht. Die Glut des Dokuments, des Augenblicks und der Zukunft. Die Gerechtigkeit, die Ironie und das Geld. Die drei Akte, die Übergänge und das Fragment. Die Dramaturgie, die Geschichte, die Zeugnisse und der Zufall. Alle Stimmen, alle Reisen, alle Fahrpläne, das Frühstück, der tiefere Sinn, die Tugend, die Witterung und die Geometrie. Der aktuelle Krieg und der persische, der Nebensatz, die Dialektik, die Erdanziehung, die Pause, der Schlaf. All das ist Teil der grossen Arbeit des Ünstlers. All das gehört zur Methode der Unst. Die Hilfsmittel des Ünstlers sind also zahllos in ihrer Art und unendlich in ihrer Wirksamkeit.

Fragen der Methode II.

Wir wiederholen (um der Wiederholung willen): Die Arbeit des Ünstlers ist niemals subjektiv, sondern immer völlig objektiv. Denn der Ünstler vertraut auf den GEGEBENEN MOMENT, der die Lehrsätze der Kybernetik, des Variétés, der Kriminologie, der Evolutionstheorie, der Quantenphysik, der Gesprächsanalyse, der Mystik, der Autobiographie undsofort bis ans Ende der Wissenschaften in sich vereinigt. Der Ünstler handelt wie jener Weise, der das Fleisch nicht teilt, indem er es schneidet - sondern das Messer dort ansetzt, wo das Gewebe sich WIE VON ALLEINE teilt.
FRAGE: Aber woher nimmt der Ünstler dieses Messer, welches WIE VON ALLEINE teilt?
ANTWORT: Jeder Moment enthält das Messer, mit dem er vom Ünstler WIE VON ALLEINE geteilt werden kann.
FRAGE: Wie erkenne ich das Messer?
ANTWORT: Das Messer zeigt sich erst in der ünstlerischen Teilung.
FRAGE: Es geht also darum, das Messer, das den Moment WIE VON ALLEINE teilt, in diesem selben Moment zu finden, indem er sich dank des Messers teilt?
ANTWORT: Natürlich.
FRAGE: Und wie komme ich zu diesem Moment?
ANTWORT: Wie von alleine. Das ist die Objektivität der Unst.

Genau dies.

Was ist in einem Wort das Ziel der Unst?
Was ist der Lebenszweck des Ünstlers?
Sich zu erheben
Zu hören
Und zu sehen.
Was?
Alles, aber nur DIES.
Wann?
Immer, aber nur in DIESEM Moment.
Wie?
Auf alle Arten, aber nur GENAU SO.
Wo?
Überall, aber nur HIER.
Denn GENAU DIES
Ist das Ziel.

Das Manifest „Was ist Unst?“ ist das wichtigste der zahlreichen Manifeste, die die Arbeit des europäischen Künstlerkollektivs „IIPM – International Institute of Political Murder“ begleiten. Weitere Texte zur Arbeit des Instituts und ein ausführliches Interview S. 13-18.

Nato siche

Bei Rückkehr ins Bünd Generalsekretär DeHo Scheffer in Paris

Angesichts des Widerstands in Frank
gegen die vollständige Rückkehr in d
Generalsekretär Jaap De Hoop Schef
versichert, dass der Schritt keinerlei
kung der Souveränität des Landes be

(sda/afp) Durch die Rückkehr in die
strukturen der Nato werde Frankreic
seiner Entscheidungsfreiheit einbüss
De Hoop Scheffer bei seinem Besuch
Zudem werde es danach «sehr wicht
im Bündnis besetzen.

Die von Präsident Nicolas Sarkozy a
digte Nato-Rückkehr stösst in Frank
Ablehnung, bei der linken Oppositio
extremen Rechten. Geplant ist sie zu
Gipfel Anfang April anlässlich des 6
Bestehens der Allianz. Sarkozy mach
von Fortschritten bei der Stärkung d
teidigung abhängig.
Anzeige

Weniger Einfluss

Frankreich ist zwar von Beginn an M
1949 gegründeten Nato, zog sich abe
Aufstieg zur Atommacht 1966 unter
Charles de Gaulle aus der militärisch
on zurück. Erst seit 1996 sitzt Frank
im Nato-Militärausschuss.

Bis heute ist Paris aber weder im Ver
gungsplanungsausschuss noch in de
ren Planungsgruppe (NPG) vertreten
damit zwar ohne Konsultation weite
Atomstreitmacht bestimmen, politis
aber im Bündnis nicht den gleichen
Vollmitglieder.

Gemäss Diplomaten hat Paris bereits
erhalten, die Führung des Nato-Hau
zur Reform der Allianz in Norfolk im
Virginia zu übernehmen. Zudem soll
Regionalkommando in Lissabon übe
bekommen.

Anzeige

ANEXO A - *Was ist Unst?*

O QUE É UNST?

Unst povoa a comunidade e abre sua memória. A Unst coleta, copia, apresenta. Unst é o administrador remanescente daquela realidade que foi esquecida no conhecimento perdido da arte. Unst é pura repetição. Pois compreendemos que a arte deve se livrar de si mesma para voltar a ser uma.

O QUE SIGNIFICA UNST?

Unst é uma palavra. É escrito como Kunst, que significa arte, mas sem K. Alguém diz, "Kunst", então respondemos literalmente, "Unst". Alguém escreve, "Kunst", então usamos a borracha e alcançamos "Unst". Um Kunstler, ou artista, nos encontra, então nós o convertemos com uma única palavra. Pois Unst é literal. E o amante de Unst é instável.

O QUE INSPIRA O Unstler?

O Unstler grita fora de si, "Doce beleza!", quando o microfone do ditador estala, quando o cascalho estala sob os pés das testemunhas, quando um avião voa sobre uma mina abandonada, quando a piada escapa do narrador, quando as fontes discordam, quando Dezembro traz clareza, quando uma montanha emite um eco, quando um desconhecido escreve uma lista de compras.

Tudo isso é Unst, e Unst é o território primordial do instável.

POR QUE UNST CELEBRA A VIDA?

Unst não celebra a vida porque é contraditória (mas também faz). Unst não celebra a vida porque é divertida (mas também faz). Unst não celebra o trágico, o verdadeiro, a história, a revolução, a melancolia, o sexo estranho ou a ingenuidade (mas às vezes faz). Unst não anuncia a doutrina da histeria, poesia ou eufemismo (mas faz apenas de vez em quando). Unst não baseia suas instruções na pobreza ou riqueza, juventude ou velhice, educação ou pop, a direita ou esquerda política, tradição ou revolução, Hollywood ou Irã, o misterioso ou o claro (e tudo o mais). Unst não é elite nem classe média, detalhada nem superficial, dramática nem épica, poética nem fria (é no máximo divertida).

PERGUNTA: Mas por que qualidade Unst celebra a vida?

RESPOSTA: Unst celebra a vida porque ela é EXATAMENTE ISSO. Unst ama o Irã, quebra-cabeças lógicos, dezembro e revolução, porque eles existem EXATAMENTE. Unst

explora a história, a histeria, a comicidade e a verdade porque elas são EXATAMENTE. Unst até ama o futuro, porque é EXATAMENTE ASSIM.

PERGUNTA: Então, o que Unst?

RESPOSTA: Unst é a observação do EXATAMENTE.

COMO UNST RESOLVE O PROBLEMA DO TEMPO?

PERGUNTA: Como Unst vê o tempo presente, a história e os problemas do futuro?

RESPOSTA: Não é a análise EXATAMENTE do tempo presente, que já passou no momento de sua observação, ou seja, uma pré-história.

PERGUNTA: O momento presente como uma pré-história?

RESPOSTA: Ou o contrário.

PERGUNTA: E?

RESPOSTA: Dada a progressão gestual da instabilidade em um determinado momento em direção ao tempo pré e pós-histórico, cada percepção de Unstler sobre o EXATAMENTE do tempo presente é, ao mesmo tempo, um *insight* para uma metodologia de um tempo ocorrendo no tempo pós-histórico.

PERGUNTA: Então, o presente de Unstler é uma metodologia para o futuro?

RESPOSTA: Certo. Claro, sob as condições adequadas, esta instrução não é algum modo de transmissão, mas significa EXATAMENTE ASSIM, ou seja, PARA O MOMENTO DADO ou LITERALMENTE. Mas Unstler sempre fala literalmente, caso contrário, ele não é Unstler.

PERGUNTA: Por meio do trabalho de Unstler, o passado, o presente e o futuro se tornam um e o mesmo?

RESPOSTA: Naturalmente.

PERGUNTA: Então, Unstler produz um tempo pós-histórico?

RESPOSTA: Claro. Cada Unstler é um agente completamente objetivo do tempo pós-histórico.

PERGUNTA: Unstler conhece o futuro?

RESPOSTA: Correto. Mas apenas naquele momento. Somente dentro daquela pesquisa específica. Apenas literalmente.

PERGUNTA: Então, o que Unstler proporciona à sociedade?

RESPOSTA: Unstler fornece: uma repetição completamente literal do presente, passando pelo passado, para o futuro.

QUESTÕES DO MÉTODO I

Unstler diferencia-se do artista pelo zelo científico e pela objetividade total. Para Unstler, cada momento de seu trabalho privado é parte do trabalho mais amplo sobre o objeto-mundo, que é, por sua vez, simplesmente um pré-requisito do momento. Atuação, iluminação, linguagem, música. O olhar dos espectadores, ditadores, traidores, figurantes, câmeras. As letras miúdas, as letras grandes, as exposições, as pesquisas, as críticas, os ensaios e as aberrações. Os custos de produção, a verdade artística, a tosse do público. A fofoca, julgamentos, notificações, rapidez, montagens. O cômico, a insegurança, a raiva, o mal-entendido e a intenção. As cinzas do documento, o momento e o futuro. A justiça, a ironia e o dinheiro. Os três atos, as transições e os fragmentos. A dramaturgia, a história, os testemunhos e os acidentes. Cada voz, cada viagem, cada horário, café da manhã, significado mais profundo, virtude, atmosfera e geometria. A guerra em curso e a Guerra da Pérsia, a oração subordinada, a dialética, a gravidade, a pausa, o sono. Tudo isso faz parte do trabalho maior de Unstler. Tudo isso pertence à metodologia de Unst. As ajudas de Unstler são incontáveis em suas abordagens e infinitas em sua eficácia.

QUESTÕES DE MÉTODO II.

Repetimos (pelo bem da realidade): O trabalho de Unstler nunca é subjetivo, mas sempre completamente objetivo. Para Unstler a verdade está no MOMENTO DADO, combinando as doutrinas da cibernética, variação, criminologia, teoria da evolução, física quântica, análise do discurso, misticismo, autobiografia e assim por diante, até o fim das ciências e humanidades. Unstler age como alguém que não divide a carne cortando-a – mas a faca começa onde o tecido se divide COMO SE POR SI MESMO.

PERGUNTA: Mas para onde Unstler leva essa faca, que se divide COMO SE POR SI MESMA?

RESPOSTA: Cada momento contém a faca, que pode se dividir COMO SE POR SI MESMA.

PERGUNTA: Como faço para reconhecer a faca?

RESPOSTA: A faca mostra-se primeiro na divisão [~~K~~]unstisch, ou [~~a~~]rtística.

PERGUNTA: Então, trata-se de encontrar a faca que divide o momento COMO SE POR SI MESMA neste mesmo momento ao dividir graças à faca?

RESPOSTA: Claro.

PERGUNTA: E como chego a este momento?

RESPOSTA: Como se por si mesmo. Essa é a objetividade da Unst.

EXATAMENTE ISSO.

Qual é, em uma palavra, o objetivo da Unst?

Qual é o propósito de vida de Unstler?

Elevar

Ouvir

E para ver.

O que?

Tudo, mas apenas ISSO.

Quando?

Sempre, mas apenas NESTE MOMENTO.

Como?

Em todos os sentidos, mas apenas EXATAMENTE ISSO.

Onde?

Em todos os lugares, mas apenas AQUI.

EXATAMENTE ASSIM

É o objetivo.

Manifesto publicado no Jornal Neue Zürcher Zeitung, em 20 de fevereiro de 2009

ANEXO B - *Ghent Manifesto*

The city theatre of the future – Das Genter Manifesto [O teatro da cidade do Futuro – Manifesto de Gante]

Preliminary note

Every institution has rules, including the theatre, but they are hardly ever made public. For example, it is an unspoken rule at almost all German city theatres that productions (if at all) are not toured across language borders – for cost reasons or because it is impossible to schedule technicians and actors accordingly. This also applies to the content: The classics of the bourgeois era are always the same, from Schnitzler to Ibsen to Dostojewski and Chekhov. Newly developed or even non-European plays, such as non-professional or foreign-language actors, activists or free groups, only appear in side programmes and on studio stages. You have to make a choice: Independent scene or city theatre, production or distribution, classic adaptations for a middle-class audience or international tour circus for the global elite.

But even if you choose the local model: The city itself is consistently excluded from the work of the "Stadttheater" by a set of implicit rules. It only takes part in the intellectual and artistic work of the theatre through the media and within the framework of discourse formats or premieres. At the most by a few of the so-called "citizens' stages". All attempts to open up the model of the city theatre, to combine urban, national and international modes of production, a continuously cooperating ensemble with openness for guests, have failed because of the implicit limits of the "city theatre" system. Matthias Lilienthal's attempt at the Munich Kammerspiele has now been abandoned by politicians.

The first step towards the "city theatre of the future" is therefore to turn implicit explicit rules – and ideological debates into concrete decisions. What does a city theatre of the future really look like? Who works in it, how do you rehearse in it, how is it produced and toured? How can the desire for free modes of production, for collective and contemporary authorship, for an ensemble theatre that not only discusses a globalised world, but reflects it and influences it, be brought into a set of rules? How do you force an institution that has grown old to free itself and become again the boards that "mean the world"?

Of course: paper is patient. There is no factual criticism outside the practice, or as Godard once said: "You can criticize a film that you think is bad only with another, perhaps better film. As of the 2018/19 season, we will therefore take over the artistic direction of NTGent, a medium-sized Belgian city theatre with three venues. In the first season, in addition to an artist-in-residence programme and a series of political actions, we will develop eight new theatre and dance productions and invite or co-produce 41 further productions. All

productions produced at NTGent are subject to DAS GENTER MANIFESTO, a set of 10 rules created in the past year as part of the development of the program. These rules apply to all areas of our "City Theatre of the Future" project, from questions of authorship to questions of diversity and inclusion to questions of touring. Apart from the first rule, these are exclusively technical requirements, not unlike the "Purity Law" of DOGMA95, which was published over 20 years ago. And of course this set of rules, which is limited to the production and distribution process, will have to be supplemented by other areas based on future experience – for example with regard to the place of non-European classics in the programme or the composition of the theatre's non-artistic staff.

Be that as it may, why would a Frenchman, a Brazilian or a German – or even a Brussels or Oslo man – be interested in the way films are made in Ghent Theatre or Denmark? Aren't manifestos and dogmas always an imposition? That's right. DAS GENTER MANIFESTO is an imposition – for the theatre, but above all for us who work in it. It is not pleasant to wake up with a multilingual ensemble without text on the first rehearsal day, not with a carving line version on the fully equipped rehearsal stage, but in northern Iraq. From a purely technical and purely organisational point of view, it will mean a constant overload of our forces to follow these rules. And like DOGMA95, there may not be a single NTGent production that meets all ten rules.

But it is always better if we argue about new, and above all: about known rules, than that we, everyone in silence, continue to follow the unwritten and thus all the more effective rules. And above all, it is better that we do it concretely, on the basis of a real city theatre, on the basis of our real work. Together, open, vulnerable. And, we hope, with every step a little better and a little more constructively failing.

DAS GENTER MANIFESTO

One: It's not just about portraying the world anymore. It's about changing it. The aim is not to depict the real, but to make the representation itself real.

Two: Theatre is not a product, it is a production process. Research, castings, rehearsals and related debates must be publicly accessible.

Three: The authorship is entirely up to those involved in the rehearsals and the performance, whatever their function may be – and to no one else.

Four: The literal adaptation of classics on stage is forbidden. If a source text – whether book, film or play – is used at the outset of the project, it may only represent up to 20 percent of the final performance time.

Five: At least a quarter of the rehearsal time must take place outside a theatre. A theatre space is any space in which a play has been rehearsed or performed.

Six: At least two different languages must be spoken on stage in each production.
Seven: At least two of the actors on stage must not be professional actors. Animals don't count, but they are welcome.

Eight: The total volume of the stage set must not exceed 20 cubic metres, i.e. it must be able to be contained in a van that can be driven with a normal driving licence.

Nine: At least one production per season must be rehearsed or performed in a conflict or war zone, without any cultural infrastructure.

Ten: Each production must be shown in at least ten locations in at least three countries. No production can be removed from the NTGent repertoire before this number has been reached.

Available on: http://international-institute.de/en/the-city-theatre-of-the-future-ghent-manifesto/

The NTGent-team
Gent, May 1, 2018

The city theatre of the future – Das Genter Manifesto [O teatro da cidade do Futuro – Manifesto de Gante]

Nota Preliminar

Todas as instituições têm regras, incluindo o teatro, mas quase nunca são tornadas públicas. Por exemplo, é uma regra tácita em quase todos os cinemas urbanos alemães que as produções (se houver) não sejam exibidas além das fronteiras linguísticas – por razões de custo ou porque é impossível escalar técnicos e atores de acordo. Isso também se aplica ao conteúdo: os clássicos da era burguesa são sempre os mesmos, de Schnitzler a Ibsen a Dostoievski e Tchekhov. Peças recém-desenvolvidas ou mesmo não europeias, como atores não profissionais ou de língua estrangeira, ativistas ou grupos independentes, só aparecem em programas paralelos e em palcos de estúdio. Você tem que fazer uma escolha: cena independente ou teatro urbano, produção ou distribuição, adaptações clássicas para um público de classe média ou turnê circense internacional para a elite global.

Mas mesmo se você escolher o modelo local: a própria cidade é consistentemente excluída do trabalho do "Stadttheater" por um conjunto de regras implícitas. Só participa no trabalho intelectual e artístico do teatro através dos meios de comunicação e no quadro de formatos de discurso ou estreias. No máximo, por algumas das chamadas "cenas de cidadãos". Todas as tentativas de abrir o modelo do teatro da cidade, de combinar os modos de produção urbano, nacional e internacional, um conjunto de cooperação contínua com

abertura para os convidados, falharam devido aos limites implícitos do sistema de “teatro da cidade”. A tentativa de Matthias Lilienthal no Kammerspiele de Munique foi abandonada pelos políticos.

O primeiro passo em direção ao “teatro da cidade do futuro” é, portanto, transformar regras implícitas e explícitas – e debates ideológicos em decisões concretas. Como é realmente o teatro da cidade do futuro? Quem trabalha nele, como você ensaia nele, como ele é produzido e feito em turnê? Como pode o desejo de modos livres de produção, de autoria coletiva e contemporânea, de um teatro em conjunto que não apenas discuta um mundo globalizado, mas o reflita e o influencie, ser trazido para um conjunto de regras? Como você força uma instituição que envelheceu a se libertar e se tornar novamente os meios que “significam o mundo”?

Claro: o papel é paciente. Não há crítica factual fora da prática, ou como Godard disse uma vez: “Você pode criticar um filme que você acha que é ruim apenas com outro, talvez melhor. A partir da temporada 2018/19, assumiremos a direção artística do NTGent, um teatro urbano belga de médio porte com três salas. Na primeira temporada, além de um programa de residência artística e uma série de ações políticas, iremos desenvolver oito novas produções de teatro e dança e convidar ou coproduzir mais 41 produções. Todas as produções produzidas na NTGent estão sujeitas ao MANIFESTO DE GANTE, um conjunto de 10 regras criadas no ano anterior como parte do desenvolvimento do programa. Essas regras se aplicam a todas as áreas do nosso projeto “Teatro da Cidade do Futuro”, desde questões de autoria a questões de diversidade e inclusão a questões de turnê. À parte a primeira regra, estes são requisitos exclusivamente técnicos, não ao contrário da “Lei da Pureza” do DOGMA95, que foi publicada há mais de 20 anos. E é claro que este conjunto de regras, que se limita ao processo de produção e distribuição, terá de ser complementado por outras áreas com base na experiência futura – por exemplo, no que diz respeito ao lugar de clássicos não europeus no programa ou na composição da equipe não artística do teatro.

Seja como for, por que um francês, um brasileiro ou um alemão – ou mesmo um homem de Bruxelas ou Oslo – se interessaria pela forma como os filmes são feitos no Teatro de Gante ou na Dinamarca? Os manifestos e dogmas não são sempre uma imposição? Isso mesmo. O MANIFESTO DE GANTE é uma imposição – para o teatro, mas sobretudo para nós que nele trabalhamos. Não é agradável acordar com um conjunto multilíngue sem texto no primeiro dia de ensaio, não com uma versão de linha de entalhe no palco de ensaio totalmente equipado, mas no norte do Iraque. Do ponto de vista puramente técnico e puramente organizacional, o cumprimento dessas regras significará uma sobrecarga constante

de nossas forças. E, como o DOGMA95, pode não haver uma única produção de NTGent que atenda a todas as dez regras.

Mas é sempre melhor discutirmos sobre novas e, acima de tudo: sobre regras conhecidas, do que nós, todos em silêncio, continuarmos a seguir as regras não escritas e, portanto, todas as regras mais eficazes. E, sobretudo, é melhor que o façamos concretamente, com base num verdadeiro teatro da cidade, com base no nosso trabalho real. Juntos, abertos, vulneráveis. E, esperamos, com cada passo um pouco melhor e falhando um pouco mais construtivamente.

MANIFESTO DE GANTE

Um: não se trata mais apenas de retratar o mundo. É sobre como mudá-lo. O objetivo não é retratar o real, mas tornar a própria representação real.

Dois: o teatro não é um produto, é um processo de produção. Pesquisas, *castings*, ensaios e debates relacionados devem ser acessíveis ao público.

Terceiro: A autoria é inteiramente dos envolvidos nos ensaios e na apresentação, qualquer que seja sua função – e mais ninguém.

Quatro: A adaptação literal de clássicos no palco é proibida. Se um texto-fonte – seja um livro, filme ou peça – for usado no início do projeto, ele pode representar apenas até 20 por cento do tempo final da apresentação.

Cinco: pelo menos um quarto do tempo de ensaio deve ocorrer fora do teatro. Um espaço de teatro é qualquer espaço no qual uma peça foi ensaiada ou encenada.

Seis: pelo menos duas línguas diferentes devem ser faladas no palco em cada produção.

Sete: pelo menos dois dos atores no palco não devem ser atores profissionais. Animais não contam, mas são bem-vindos.

Oito: O volume total do cenário não deve ultrapassar 20 metros cúbicos, ou seja, deve poder ser contido em uma van que possa ser conduzida com carteira de habilitação normal.

Nove: Pelo menos uma produção por temporada deve ser ensaiada ou realizada em zona de conflito ou guerra, sem nenhuma infraestrutura cultural.

Dez: Cada produção deve ser exibida em pelo menos dez locais, em pelo menos três países. Nenhuma produção pode ser removida do repertório NTGent antes que este número seja alcançado.

Equipe NTGent
Gante, 1º de maio de 2018.

ANEXO C - *Between utopia and dissidence*

BETWEEN UTOPIA AND DISSIDENCE

When the mega machine stops.

And then it dropped. On 20 April 2020, the price of oil dipped below zero for the first time in history. It wasn't the only world record caused by Covid-19. In no more than a few months, a nasty virus succeeded in doing what global protest marches and general strikes couldn't do so far: slowing down our planet. Correction: slowing down all human activity on this planet.

GOING BACK TO 'BUSINESS AS USUAL' WOULD BE A CRIME.

Suddenly, we remember, as a society meaning of 'economy': to support life. Not to make a profit at any price. Let us use this 'momentum' as a dress rehearsal for great challenges we are facing today: more justice, sustainability... Going back to business as usual would be a crime and an insult to so many people who have lost someone loved. We too, as artists, need to redefine our practice. We need to rethink our relationship with our public, with our fellow citizens, with the world.

THE CLASSIC MISTAKE IN THE GREEK TRAGEDY: THINKING THAT YOU ARE DONE WITH THE PAST.

We thought we knew past – we don't. We thought we could control the present – we can't. We thought we could plan future – we have to think again. It's the classic mistake in the Greek tragedy: thinking you are done with past, but the past is not finished with you. So, let us remain humble and ambitious. Let us work out new rules for global solidarity. Let us ask difficult questions and come up with answers. Why do we do what we do? Why?

Let's start again.

WE COMMAND, WE DEMAND, WE PLEAD, WE YIELD, WE CHALLENGE, WE PROVOKE, WE DARE, WE CLAIM, WE NAME, WE CONDEMN, WE DISRUPT, WE EVOKE, WE INITIATE, WE RESIST.

WHY THEATRE?

It's the most profound question we can ask ourselves. Why is this art form so unique, so indispensable? From classical theatre to performance and contemporary dance, from activism to political performativity of everyday life... More makers and intellectuals from all continents

have answered us with short essays, memories, manifestos, letters. We present the answers in a new Golden Book - the fifth in the series.

SCHOOL OF RESISTANCE

We have reversed the social and artistic isolation of the global lockdown and started a series of online conversations with artists, intellectuals and scientists. By investing in the post-capitalist debate, we want to recapture the future: by sharing new insights and out of the box thinking by international experts in change.

A NEW PRACTICE.

We want to turn the ideas and strategies we collect in our discussions and publications into actions. In the city of Ghent, in connection with our fellow citizens. How do we organise more inclusion in our rooms, a wider representation on our stages, a greener practice? How do we reduce our ecological footprint while touring? These are challenges we embrace, together with our partners. And in dialogue with our audience, live and online.

LET’S START AGAIN.

Available on: https://www.ntgent.be/en/between-utopia-and-dissidence

ENTRE UTOPIA E DISSIDÊNCIA

Quando a megamáquina para.

E então caiu. Em 20 de abril de 2020, o preço do petróleo caiu abaixo de zero pela primeira vez na história. Não foi o único recorde mundial causado pela Covid-19. Em não mais do que alguns meses, um vírus desagradável conseguiu fazer o que marchas de protesto globais e greves gerais não podiam fazer até agora: desacelerar nosso planeta. Correção: desacelerar todas as atividades humanas neste planeta.

VOLTAR AOS NEGÓCIOS COMO DE COSTUME SERIA UM CRIME.

De repente, nos lembramos, como um significado da sociedade de "economia": para sustentar a vida. Não ter lucro a qualquer preço. Vamos usar este 'impulso' como um ensaio geral para os grandes desafios que enfrentamos hoje: mais justiça, sustentabilidade... Voltar aos negócios como de costume seria um crime e um insulto para tantas pessoas que perderam um ente querido. Nós também, como artistas, precisamos redefinir nossa prática. Precisamos repensar nossa relação com nosso público, com nossos concidadãos, com o mundo.

O ERRO CLÁSSICO NA TRAGÉDIA GREGA: PENSAR QUE VOCÊ ACABOU COM O PASSADO.

Achávamos que conhecíamos o passado – não sabemos. Pensamos que poderíamos controlar o presente – não podemos. Pensamos que poderíamos planejar o futuro – temos que pensar novamente. É o erro clássico da tragédia grega: pensar que você acabou com o passado, mas o passado não acabou com você. Portanto, continuemos humildes e ambiciosos. Vamos elaborar novas regras para a solidariedade global. Vamos fazer perguntas difíceis e encontrar respostas. Por que fazemos o que fazemos? Por quê?

Vamos começar novamente.

NÓS ORDENAMOS, EXIGIMOS, NÓS IMPLORAMOS, NÓS RENDIMOS, DESAFIAMOS, PROVAMOS, OUSAMOS, REIVINDICAMOS, NOMEAMOS, CONDENAMOS, INTERROMPEMOS, EVOCAMOS, INICIAMOS, RESISTIMOS.

POR QUE TEATRO?

É a pergunta mais profunda que podemos nos fazer. Por que essa forma de arte é tão única, tão indispensável? Do teatro clássico à performance e dança contemporânea, do ativismo à performatividade política da vida cotidiana... Mais criadores e intelectuais de todos os

continentes nos responderam com pequenos ensaios, memórias, manifestos, cartas. Apresentamos as respostas em um novo Livro de Ouro – o quinto da série.

ESCOLA DE RESISTÊNCIA

Revertemos o isolamento social e artístico do bloqueio global e iniciamos uma série de conversas *online* com artistas, intelectuais e cientistas. Ao investir no debate pós-capitalista, queremos recapturar o futuro: compartilhando novos *insights* e ideias inovadoras de especialistas internacionais em mudança.

UMA NOVA PRÁTICA

Queremos transformar as ideias e estratégias que coletamos em nossas discussões e publicações em ações. Na cidade de Gante, em conexão com nossos concidadãos. Como podemos organizar mais inclusão em nossas salas, uma representação mais ampla em nossos palcos, uma prática mais verde? Como podemos reduzir nossa pegada ecológica durante a turnê? São desafios que abraçamos, junto com nossos parceiros. E em diálogo com nosso público, ao vivo e *online*.

VAMOS COMEÇAR NOVAMENTE.

ANEXO D - Entrevista com Milo Rau (SP/2019)

ENTREVISTA COM MILO RAU (Versão original – inglês)

Milo Rau was the featured artist at the Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITSP) in 2019. To fulfill the event's agenda, Milo participated in a conversation session with Brazilian artist Wagner Schwartz on March 16, 2019, at Sesc Vila Mariana, in São Paulo. After the appointment, Milo agreed to talk to me, fulfilling the request I had made days before. The conversation lasted around 30-40 minutes. We were one of the last people to leave SESC that Saturday night. Some issues also discussed during that conversation, such as theoretical tips and affinities, recommendations from professors who could supervise me in Germany, in addition to aesthetic preferences, are not transcribed here, as they involve a more personal perception of the artist.

Felipe Valentim (FV): Milo, I would like to know about the tragedy in contemporary theater, according to *Das Genter Manifesto* when you say that only 20% of the classic should correspond to final performance time. How can we discuss the tragedy in contemporary theater, according to the manifesto? How do you relate old classical tragedies with contemporary tragedy? I think about the relation between the old classic tragedy and the current violence that you're trying to build in contemporary theater, like in *La reprise – Histoire(s) du théâtre (I)*, for example.

Milo Rau (MR): I mean there are in minimum three levels to this question. This first and principal is about Tragedy, and not only about the historical term "tragedy" today or in the times of Aeschylus or Sophocles, but what is tragedy and I think it was the same one of this coincidence: when Oedipus meets his father on the crossroads and he kills him without knowing it, and then he sleeps with his mother without knowing it. And there's no motivation in it, you know, and that's the difference in between Tragedy and Naturalism. There's motivation. If you know whatever he does, you are in an Ibsen play, and you change to make the constitution a bit better and a bit more the right. And there's no tragedy anymore in Ibsen, you know. And that is the beautiful democratic thing of non-tragic narratives. In the Tragedy, you can't change whatever you want, the blindness… There's a coincidence…

Another point for us, and it's very interesting, I think, in tragedy there is no sociological thought, so every being in the Tragedy is unique, you know, so everybody's a hero. So, in Jarfi [in allusion to the work *La reprise – Histoire(s) du théâtre (I)*], it's not only about

homophobia, It's also about the homophobia, it is about this one being, this one violence, this one death, you know. So, this is tragic too, that you make this decision, and you say "OK", it's about Jarfi. But he's somebody like us, you know, he's nobody. And I think this is important too. It's not about the society. It's about Jarfi, which is another love tragedy.
The last thing is that the tragedies were senseless; there's always transcendence. There is a reason, the reason is only, for example, the solidarity to played or the reason is only the beauty of it; the reason is only it's kind of overcoming the tragic in going through the trauma, you know. This is tragedy. Without act, it makes no sense; it's just impressive, you know, it's just nihilism. But tragedy is not legalism. It's the ritual that is making out the justice, from what in *mise-en-scène* does not exist.

FV: In the MITSP interview, you said that, in your opinion, it is impossible to conduct a documentary theater. Why? Is it possible, therefore, to understand that "representation" has no documentary force?

MR: I mean when I always say that "documentary theater" as a term is a contradiction in itself because theater can't be documentary, and especially in the theater I'm doing, because I'm kind of, let's say, producing the documents. And in the end, the representation itself becomes a document of the rehearsal. Do you know what I mean? So we are producing. If you do "documentary theater", you take a document, then you do a Chekov, for example: you take a play from Chekov and you document what you staged. It would be, in my opinion, "documentary theater". Actually, you need show us, I understand it, to say when you're talking about real stuff, then it's a documentary; when you're talking about fiction, then it's, I don't know, fictional theater? I think transform real facts to the reality of stage: that's what theater does. So, for me, the term "documentary theater" is not really helpful in all this discussion. But I understand that you just want to say: "OK, he's doing it". I do understand that you can use this term. But theoretically, it doesn't help to anything.

FV: Ok, I would like to know a little bit more about the scene construction. Could you talk about it? Can you take the play that opened the festival, *La reprise*, as an example?

MR: So, I mean, obviously, there are two different levels, or we could say: three different levels. There is the level of the making of the play, the casting, and all what is linked to it, so to say, to show the illusion machine, talking about the background and all that stuff. So, you

have this level, and then there's the second level: what people told us and what we provoked the way we would let to hear. The third level is the fictionalization of a lot of things we can know, of course. And I think level one and level two together bring us to level three. So, for example, we arrived at the end to the car [mentioning the play] and there's a moment there's no more camera, for example, because we actually we don't believe it because we know that all is illusion, but at the same time, we believe in it. So there are also two levels of belief. You believe as a public that there is real violence, but at the same time, you believe that it could be like that, but you don't believe that it was like that, and you don't believe it is violence. I mean, you know what I mean? And it's in the multiplication of these levels that in the end you come to something like an experience of what it might have been. And this is the ritual. We don't believe in it, but we staged it, and staging it we believe in it.

FV: So, you talked about the three levels which exist in your scene. Concerning it, I still want to set some questions about technology: recordings make something absent present. Would this resource be the best way to question the playful and reflective characteristics of representation?

MR: Yeah, I think the interesting thing is what I said about the three levels. You could, perhaps, put 5 or 10 levels, whatever. But for me, the interesting thing in staging is the interaction of different levels of reality. So, reality on stage of that, that's the first reality; then the reality of the public being confronted in a certain way of being close and being distanced, and so on and so on. Then, of course, the documents you find the witness level that there's something real behind everything that really happened out there that you bring on stage, and then you have the level of the forms you use. So, the recordings will reflect critical films: prerecorded films, films that you recorded on stage, then just talking without anything action. So, the interaction of all of this is producing what you could call "performance". And you can say it's a kind of a balance, what all this work can do, but what I'm doing is really just trying out. I'm trying and then in the end you have to play. But I don't have a plan in the beginning, where I can say "this is just one I will film, this other one I will not film". I'll find it out.

FV: International Institute of Political Murder face different and complex challenges in our contemporaneity. In post-truth times and in the rise of fascism in Middle-West, what is the new challenges of theatrical strategies concerning "neo-realist" poetics? (Reenactment, global realism…)

MR: So, I think the main problem for our time is that globalized societies, for example, we have globalized streams of information, we have migration, we have globalized economy… So, we are linked to everything in the world now… by this machine [he indicates my smartphone that is recording our conversation], by everything we use, we are connecting to the past and to the future… to everything. We are really living in a globalized society better than the first generation that faced that, but we don't have the aesthetics. We don't know how to talk about what it is. Global realism, in my whole project: plays, films, social actions, exhibitions, whatever I do, I try to understand how to reconnect in art things that are disconnected in our understanding, how to bring in, I don't know, the past of the present practice into the presence of the practice itself, how to construct the future in the presence of rehearsal and so on… And that's what I'm working about. Sometimes in a very political way to say: "OK what is the postcolonial relation between Europe and Central Africa?", for example, in *Compassie*. Why don't we feel compassion to 10 million people dying in Central Africa? But when if we have a little accident there, it would be like totally shocked. What is it? We are so disconnected what we're living all the time and how can we reconnect it on stage.

FV: And what about the doubles? I mean, concerning the relation presence and absence in your scene.

MR: I think Heiner Müller has a very beautiful quote by the German dramaturgs. Müller said something like "Theater is a discussion with the dead", you know, because you have texts from dead people or you can talk about dead people, or you can even play, you can embody somebody who is dead; but you are present. When you're doing a movie, I mean, in movies, absolutely, it is just a projection; but in theatre you are present. And this balance of the absence and present, and how it works, for me is the most interesting. Another doubling I'm interested in is like somebody being watched and somebody watching, and what is the relation of these two poles of communication: somebody being silent in the dark, somebody being in the light, and what is this about? Everything I use like topic, like actors, like whatever every seen is now, is just to break this presence absence.

FV: Your answer provokes in me a plenty of new reflexions, but I promise you that I'm gonna set just one more question concerning "witness", this time. I would like to know

what is the space that the testimonial content occupies in your productions. Maybe it is not only the motivating factor in your productions.

MR: For me, the position of the witness, especially in the very moment of the art form as a theatre, is the most interesting because it tackles us the question, of course, of guilt, of reality and of authenticity. So, the "witnesses" is like the person in that really you believe because it lives. When you will talk about yourself and we believe you because you are the expert of what you're telling me and I will believe you, and I'm asking myself what, why, why I'm believing you. And it's when you start to play a role, what you are, anyway, doing… what is the relation between the role and the reality? Reenacting my role in real life, but also on stage, and for the theatre it is very different from, for example, cinema. I can… I don't know… You can have a crisis and then you cry, and I can film you, and this moment is absolutely real because it's really happened to you. And I filmed it. And I've just documented what happened to you, you know. But what does it mean when you as an actor make it again and again 200 times? Because this is the mystery of theatre that every time you have to come back to this moment when it happens to you. So, that's why theater is more interesting concerning witnessing than film.

FV: My next question involves the murder of Marielle Franco because it is one of the most recent Brazilian cases in terms of political murder, violation of human rights and crime against democracy. In March 2018, a black female councilor from Rio de Janeiro, a human rights defender, was executed by the "milícias" (a paramilitary force in Rio). So far, nothing about her murder has been resolved in legal terms. What recommendations would you give to a young theatrical director from RJ so that his role as an artist has the power to put the theater as a means of remembrance and reflection of the facts that dominant forces insists on making forget. Have in mind that Brazil is a country that do not face its tragical memories. In addition, this is the country where a high member of human rights defenders is politically murdered.

MR: I think the theater or art is a place of justice in the tragic sense: something happens and you can't change what's happened, but you can change the way of how it is remembered, and you can change how this is taken politically and if there is no justice, it is just like killing, it is just banal – somebody was killed and you don't really know why and you don't know who is

behind it. So, I think theater is first of all this tool of investigation and a tool of justice – that is one thing.

Another thing for me interesting, perhaps to let you make peace, is that we have to face the fact: what is “death”, what is “killing” and what is “killed”, so it is more attractive, in a more basic level, on a second step.

FV: Milo, I am very grateful for this moment and this conversation. I appreciate your generosity, your attention and willingness to talk to me during this unofficial period.

MR: No problem. Thanks for the questions and take care.

FV: I have just one more request: can we take a picture?

Registro pós-entrevista com Milo Rau. SESC Vila Mariana–SP. Sábado, 16/03/2019. Acervo Pessoal

ANEXO D:

ENTREVISTA COM MILO RAU (Tradução)

Milo Rau foi o artista em destaque da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITSP) em 2019. Para cumprir a agenda do evento, Milo participou de uma conversa com o artista brasileiro Wagner Schwartz no dia 16 de março de 2019, no Sesc Vila Mariana, em São Paulo. Após a consulta, Milo aceitou falar comigo, atendendo ao pedido que eu havia feito dias antes do evento. A conversa durou cerca de 30-40 minutos. Nós fomos uma das últimas pessoas a deixar o SESC naquela noite de sábado. Alguns assuntos também discutidos nessa

conversa, como dicas teóricas e afinidades, recomendações de professores que poderiam me orientar na Alemanha, além de preferências estéticas, não estão transcritos aqui, pois envolvem uma percepção mais pessoal do artista.

Felipe Valentim (FV): Milo, gostaria de saber sobre a tragédia no teatro contemporâneo, segundo o *Manifesto de Gante* quando você fala que apenas 20% do clássico deveria corresponder ao tempo final da performance. Como discutir a tragédia no teatro contemporâneo, segundo o manifesto? Como você relaciona as antigas tragédias clássicas com nossas tragédias da atualidade? Penso na relação entre a velha tragédia clássica e a violência atual que você está tentando construir no teatro contemporâneo, como em *La reprise – Histoire(s) du théâtre (I)*, por exemplo.

Milo Rau (MR): Acredito que existem, no mínimo, três níveis para esta questão. O primeiro e principal é sobre Tragédia, e não só sobre o termo histórico "tragédia" hoje ou nos tempos de Ésquilo ou Sófocles, mas o que é tragédia e acho que foi o mesmo dessa coincidência: quando Édipo encontra seu pai na encruzilhada e ele o mata sem saber, e então ele dorme com sua mãe sem saber. E não há motivação nisso, sabe, e essa é a diferença entre Tragédia e Naturalismo. Existe motivação. Se, então, você sabe o que personagem faz, você está em uma peça de Ibsen e muda-se para tornar a constituição narrativa um pouco melhor e um pouco mais correta. E não há mais tragédia em Ibsen. E essa é a beleza da situação democrática das narrativas não trágicas. Na Tragédia, você não pode mudar o que quiser, a cegueira... É uma coincidência...

Outro ponto para nós, e é muito interessante, eu acho, é que na tragédia não há pensamento sociológico, então cada ser na tragédia é único, todo mundo é um herói. Então, em Jarfi [em alusão à obra *La reprise – Histoire(s) du théâtre (I)*], não se trata apenas de homofobia, é também sobre a homofobia, é sobre esse ser, essa violência, essa morte. Então, isso também é trágico, que você tome a decisão e diga "OK", é sobre Jarfi. Mas ele é alguém como nós; ele não é ninguém. E acho que isso também é importante. Não se trata da sociedade. É sobre Jarfi, que é outra tragédia amorosa.

A última coisa a se destacar é que as tragédias não tinham sentido; sempre há transcendência. Há uma razão, a razão é apenas, por exemplo, a compaixão ao que está encenado ou a razão é apenas a beleza trágica; o motivo é apenas superar o trágico ao passar pelo trauma. Isso é uma tragédia. Sem ação, não faz sentido; é simplesmente impressionante; é apenas niilismo. Mas a tragédia não é legalismo. É o ritual que faz a justiça, daquilo que na *mise-en-scène* não existe.

FV: Na entrevista ao MITSP, você disse que, na sua opinião, é impossível fazer um teatro documentário. Por quê? É possível, portanto, entender que a "representação" não tem força documental?

MR: O que quero dizer, quando sempre digo que "teatro documentário", como um termo, é uma contradição em si mesmo, porque teatro não pode ser documentário, e especialmente o tipo de teatro que estou fazendo, porque estou meio que, digamos, produzindo os documentos. E, no final, a própria representação torna-se um documento do ensaio. Você sabe o que eu quero dizer? Então, estamos produzindo. Se você faz "teatro documentário", você pega um documento, então, vamos supor você monta um Tchekhov, por exemplo: você pega uma peça de Tchekhov e documenta o que encenou. Seria isso, na minha opinião, "teatro documentário". Na verdade, você precisa nos mostrar, eu entendo, para dizer que quando você está falando sobre coisas reais, então é um documentário; quando você está falando sobre ficção, então é, eu não sei, teatro de ficção? Acho que transformar fatos reais em realidade do palco: é isso que o teatro faz. Então, para mim, o termo "teatro documentário" não ajuda muito em toda essa discussão. Mas eu entendo que você queira apenas dizer: "Ok, ele está fazendo isso". Eu entendo mesmo que você pode usar esse termo. Mas, teoricamente, ele não ajuda em nada.

FV: Ok, eu gostaria, então, de saber um pouco mais sobre a construção da cena. Você poderia falar sobre isso? Você pode pegar a peça que abriu a MITSP 2019, *La reprise*, como exemplo?

MR: Então, quero dizer, obviamente, existem dois níveis diferentes, ou poderíamos dizer: três níveis diferentes de construção. Há o nível da feitura da peça, do *casting*, e tudo o que está ligado a esse momento, por assim dizer, para mostrar a máquina da ilusão, falar do palco e tudo mais. Então, você tem esse nível, e aí está o segundo nível: o que as pessoas nos contaram e o como provocamos da maneira que deixamos ouvir em cena. O terceiro nível é a ficcionalização de muitas coisas que podemos saber, é claro. E eu acho que o nível um e o nível dois juntos nos levam ao nível três. Então, por exemplo, chegamos ao final com a cena do carro [mencionando a peça] e há um momento em que não tem mais câmera, por exemplo, porque na verdade a gente não acredita porque a gente sabe que tudo é ilusão, mas ao mesmo tempo, acreditamos nisso. Portanto, também existem dois níveis de crença. Você acredita como público que existe violência real, mas ao mesmo tempo, você acredita que poderia ser

assim, mas você não acredita que foi assim, e você não acredita que seja violência. Quer dizer, você sabe onde estou querendo chegar? E é na multiplicação desses níveis que no final você chega a algo como uma experiência do que poderia ter sido. E este é o ritual. Não acreditamos nisso, mas encenamos isso e, ao encenar, nós acreditamos nisso.

FV: Então, você falou sobre os três níveis que existem em sua cena. A esse respeito, ainda quero colocar algumas questões sobre tecnologia: as gravações tornam algo ausente presente. Esse recurso seria a melhor forma de questionar as características lúdicas e reflexivas da representação?

MR: Sim, acho que o interessante é o que eu disse sobre os três níveis. Você poderia, talvez, colocar 5 ou 10 níveis, qualquer coisa. Mas, para mim, o interessante na encenação é a interação de diferentes níveis de realidade. Então, a realidade no palco é a primeira realidade; depois, a realidade do público sendo confrontado de uma certa forma de estar próximo e distanciado, e assim por diante. Então, é claro, os documentos em que você encontra o nível de testemunha de que há algo real por trás de tudo o que realmente aconteceu lá fora e que você traz para o palco, e então você tem o nível das formas que você escolhe para a cena. Então, as gravações refletirão filmes críticos: filmes pré-gravados, filmes que você gravou no palco, então apenas falando-se sem ação. Então, a interação de tudo isso está produzindo o que você poderia chamar de "performance". E você pode dizer que é uma espécie de equilíbrio, o que todo esse trabalho pode fazer, mas o que estou fazendo é apenas experimentar. Estou tentando e no final você tem que encenar. Mas não tenho um plano no começo, onde posso dizer "esse é um que vou filmar; esse outro, não". Eu vou descobrindo.

FV: International Institute of Political Murder enfrenta desafios diferentes e complexos em nossa contemporaneidade. Em tempos de pós-verdade e na ascensão do fascismo no Ocidente, quais são os novos desafios das estratégias teatrais em relação às poéticas "neorrealistas"? (*reenactments*, realismo global...)

MR: Então, acho que o principal problema do nosso tempo é que as sociedades globalizadas, por exemplo, temos fluxos de informação globalizados, temos migrações, temos economia globalizada... Então, estamos ligados a tudo no mundo agora... por essa máquina [indica meu *smartphone* que está gravando nossa conversa], por tudo que usamos, estamos nos conectando com o passado e com o futuro... com tudo. Estamos realmente vivendo em uma sociedade

globalizada melhor do que a primeira geração que enfrentou isso, mas não temos a estética. Não sabemos como falar sobre o que isso é. Realismo global, em todo o meu projeto: peças, filmes, ações sociais, exposições, o que quer que eu faça, procuro entender como religar através da arte coisas que estão desconectadas do nosso entendimento, como trazer, não sei, o passado da prática presente na presença da própria prática, como construir o futuro na presença de ensaio e assim por diante... E é nisso que estou trabalhando. Às vezes, de uma forma muito política para dizer: "OK, qual é a relação pós-colonial entre a Europa e a África Central?", por exemplo, em *Compassie*. Por que não sentimos compaixão por 10 milhões de pessoas morrendo na África Central? Mas se tivermos um pequeno acidente lá, será como se estivéssemos totalmente chocados. O que é isso? Estamos tão desconectados do que vivemos o tempo todo e como podemos reconectar isso no palco.

FV: E os duplos? Quero dizer, a respeito da relação presença e ausência na sua cena.

MR: Eu acho que Heiner Müller tem uma citação muito bonita dos dramaturgos alemães. Müller disse algo como "Teatro é uma discussão com os mortos", sabe, porque você tem textos de gente morta ou pode falar de gente morta, ou você pode até interpretar, pode encarnar alguém que está morto; mas você está presente. Quando você está fazendo um filme, quero dizer, em filmes, com certeza, é apenas uma projeção; mas no teatro você está presente. E esse equilíbrio entre a ausência e presença, e como isso funciona, para mim é o mais interessante. Outra duplicação em que estou interessado é como alguém sendo observado e alguém observando, e qual é a relação entre esses dois polos de comunicação: alguém em silêncio no escuro, alguém na luz, e do que se trata? Tudo que eu uso como tópico, como atores, como tudo o que é visto agora, é apenas para quebrar essa ausência de presença.

FV: Sua resposta me provoca muitas novas reflexões, mas prometo que vou fazer apenas mais uma pergunta sobre "testemunha", desta vez. Gostaria de saber qual é o espaço que o conteúdo testemunhal ocupa em suas produções. Talvez não seja apenas o fator motivador de suas produções.

MR: Para mim, a posição da testemunha, especialmente no próprio momento da forma de arte como teatro, é a mais interessante porque nos aborda a questão, é claro, da culpa, da realidade e da autenticidade. Então, a figura da "testemunha" é como a pessoa em que você realmente acredita porque ela vive. Quando você vai falar sobre você, nós acreditamos em você porque

você é o especialista no que está me dizendo e eu vou acreditar em você, mesmo me perguntando o que e por que estou acreditando em você. E é quando você então começa a interpretar um papel, o que você está fazendo afinal... qual a relação entre o papel e a realidade? Reencenar o meu papel na vida real, mas também no palco, e para o teatro é muito diferente, por exemplo, do cinema. Você pode ter uma crise e chorar, e eu posso filmá-lo, e este momento é absolutamente real porque realmente aconteceu com você. E eu filmei. E eu acabei de documentar o que aconteceu com você. Mas o que significa quando você, como ator, faz isso repetidamente 200 vezes? Porque esse é o mistério do teatro que toda vez você tem que voltar a esse momento em que isso acontece com você. Então, é por isso que o teatro é mais interessante no que diz respeito ao uso de testemunho do que em relação ao cinema.

FV: Minha próxima pergunta envolve o assassinato de Marielle Franco porque esse é um dos casos brasileiros mais recentes em termos de assassinato político, violação de direitos humanos e crime contra a democracia. Em março de 2018, uma vereadora negra e carioca, defensora dos direitos humanos, foi executada pelas "milícias" (força paramilitar do Rio). Até agora, nada sobre seu assassinato foi resolvido em termos legais. Que recomendações você daria a um jovem diretor teatral do RJ para que seu papel de artista tenha o poder de colocar o teatro como meio de lembrança e reflexão dos fatos que as forças dominantes insistem em fazer esquecer. Lembre-se de que o Brasil é um país que não enfrenta suas memórias trágicas. Além disso, este é o país onde um alto número de membros de defensores dos direitos humanos é politicamente assassinado.

MR: Eu acho que o teatro ou a arte é um lugar de justiça no sentido trágico: algo acontece e você não pode mudar o que aconteceu, mas você pode mudar a forma como isso é lembrado, e você pode mudar como isso é visto politicamente e se não houver justiça, é como matar, é simplesmente banal – alguém foi morto e você não sabe realmente por que e não sabe quem está por trás disso. Então, eu acho que o teatro é antes de tudo essa ferramenta de investigação e uma ferramenta de justiça – isso é uma coisa.

Outra coisa interessante para mim, talvez para deixar você "fazer a paz", é que temos que enfrentar o fato: o que é "morte", o que é "matar" e o que é "morto", então isso é mais atraente, de uma forma mais em nível básico, em um segundo momento de produção.

FV: Milo, estou muito grato por este momento e por esta conversa. Agradeço sua generosidade, sua atenção e disponibilidade para falar comigo durante este período não oficial.

MR: Sem problemas. Obrigado pelas perguntas e cuide-se.

FV: Só tenho mais um pedido: podemos tirar uma foto?