



ESTAMOS TODOS EM PERIGO

TEATRO DE NARRADORES

ESTAMOS TODOS EM PERIGO

Pretendo apenas que você olhe a seu redor e perceba a tragédia. E qual é a tragédia? A tragédia é que não existem mais seres humanos, e sim estranhas máquinas que se chocam uma contra a outra. E nós, os intelectuais, pegamos o horário dos trens do ano passado, ou de dez anos atrás, e depois dizemos: mas que estranho, esses dois trens não passam por ali; como é que foram se esmagar dessa maneira? Ou o maquinista enlouqueceu, ou isso é obra de um criminoso isolado, ou se trata de um complô. A hipótese do complô é a que mais nos entusiasma. Ela nos livra de todo o peso do confronto pessoal com a verdade. Que beleza se, enquanto estamos aqui conversando, alguém no porão estivesse traçando planos para nos eliminar. É fácil, é simples; é a própria Resistência. Perderemos alguns companheiros, mas depois nos organizaremos e aí passaremos nós a eliminar os nossos inimigos, um após o outro, não é assim? (...) Quando a tua cara está sendo esmagada contra aquela hora, aquele minuto da história, escolher é sempre uma tragédia.

(Pasolini, *Estamos todos em perigo*, 02/11/1975)



1.

Estamos todos em perigo integrou o projeto CENAS INSURGENTES – SOLO(s) PARA UM COLETIVO, do Teatro de Narradores, que esteve em cartaz entre os meses de janeiro e fevereiro de 2016, em São Paulo, no SESC Ipiranga, em coprodução com a entidade.

O título remete à última entrevista feita pelo poeta, ensaísta, cineasta, romancista e dramaturgo italiano Pier Paolo Pasolini, ocorrida poucas horas antes de seu assassinato.

2.

O trabalho consiste de um **dispositivo de cena**: *antes de entrar na sala, o público é informado de que se trata de uma construção em conjunto, a partir de um jogo – o ator acabou de fazer um espetáculo, assistido por essa plateia que agora “volta à sala” para, com o ator, conversar sobre o que foi feito e visto.*

Trata-se, então, de uma *conversa* a partir da qual um espetáculo se desenha, conforme uma *imaginação partilhada*.

Esse dispositivo se determina segundo algumas regras:

a) O ator nunca pode dizer não ao que é dito, proposto, sugerido, indicado quanto ao que *apareceu* em cena, **durante** o espetáculo: o que foi visto foi feito, de algum modo.

b) O repertório de palavras, ideias e de imagens, além daquilo que é trazido pelo público, advém do universo pasoliniano.

c) Aquilo que é indicado, assimilado na “reconstrução” das cenas deve ser cumulativo, de modo que se configure o espetáculo daquela noite.

3.

O processo de criação desse dispositivo resultou de uma direção também ela compartilhada. José Fernando de Azevedo é dramaturgo e diretor do Teatro de Narradores; Tarina Quelho, colabora na preparação dos atores, e Renan Tenca Trindade é ator, e também diretor. Juntos, os três decidiram por estabelecer um *campo de criação* que fizesse com que a escritura cênica emergisse do tratamento direto das questões encontradas nos textos de Pasolini.

Em 2010, José Fernando dirigiu, no Teatro de Narradores, *Píldes*, peça escrita no final dos anos 1960, já como uma crítica aos rumos da democracia na Itália. Lá, as posições de um intelectual que escolheu agir, se inscrevendo na vida política, mas se defrontando com os impasses das alianças possíveis e pragmáticas orquestradas pelo “homem de ação” Orestes, ganhavam contornos próprios, a partir de olhar de Pasolini para uma espécie de redução, para ele, incontornável: o progresso (social, cultural, político) convertido em desenvolvimento (econômico, sob o regime do consumo inclusivo e totalizante), e com isso, toda uma destinação das práticas também de esquerda.

Nessa retomada de Pasolini, agora em 2016, interessaram os textos não teatrais, não ficcionais, de um lado – ensaios, breves artigos, entrevistas, poemas, particularmente os publicados em português na coletânea *Os jovens infelizes*, e alguns outros traduzidos; e o dispositivo por ele criado para seu filme *Apontamentos para uma Oresteia Africana*. Neste filme, Pasolini reúne imagens coletadas em África, durante um estudo de locações para o que deveria ser o filme. Uma narração, feita pelo próprio Pasolini – sobre a sequência editada de imagens, expondo argumento, ideias sobre o material e o significado de um Orestes africano no contexto das descolonizações –, narração pontuada pelas imagens de uma sessão em que se projetava e debatia o material com jovens estudantes universitários africanos, discutindo os rumos da vida democrática na África e os confrontos imagináveis, então, com a antiga metrópole – o que poderia culminar numa espécie de “retorno do colonizado”. O resultado? Uma verdadeira *oresteia*... Esse trabalho teve o acompanhamento, na chave de um dramaturgismo, do professor e pesquisador do Departamento de Filosofia, da Universidade Federal de Brasília, Alex Calheiros – especialista em cinema italiano, estudioso da obra de Pasolini.

4.

Trazer para o primeiro plano esse material, em particular a última entrevista, faz emergir da cena uma conversa sobre os rumos de nossa democracia, mas não como um debate de ideias. Pelo menos não isso, apenas. Antes, trata-se de tentar

produzir imagens que permitam elaborar, ainda que provisoriamente, precariamente, os sentimentos e as posições emergentes desse processo que nos inclui a todos.

Disso depreendemos alguns elementos:

a) A conversa é uma forma. Não se trata apenas de uma interação possível, mas para que ela aconteça é necessário que exista algum comum, compartilhável, e ainda um tom, que possibilite a escuta e o remanejamento constante de argumentos. (Ela difere, portanto, de uma certa ideia de diálogo como forma, que seria erigido no movimento de um conflito e sua resolução).

b) A conversa é esse campo compartilhado, e as regras de seu funcionamento possibilitam a emergência de algo comum.

c) O tom – da fala, da conversa – deve ser pautado pela *escuta*, produzindo uma espécie de tom menor, como se podia ouvir na *voz de Pasolini*.

d) A mobilização do repertório dos materiais deve se dar, como fazia Pasolini, a partir da emergência de posições, proposições, de modo a sugerir outras imagens, figurações, materialidades – no nosso caso, a cena que teria sido feita e vista –, e isso de modo a subtrair-se ao risco da palestra sobre o espetáculo: ator e público entram em acordos sobre algo que deve ser imaginado conjuntamente.

e) O som, a luz, e imagens de vídeo podem ser mobilizadas, *em jogo*, em função daquilo que espectadores e ator venham a mobilizar. Nesse caso, os “operadores” são, sobretudo, jogadores, em situação.

5.

Um dos temas centrais de Pasolini nesse contexto, presente na entrevista na em todo o material, era a sua preocupação com o que ele nomeava como um processo de fascistização da sociedade, mas em estágio diverso daquele que foi o Fascismo histórico: agora, uma forma de pensar e agir que abrange todos os níveis da sociedade, condicionando em parte formas de oposição, mas resultado sobretudo de uma lógica inclusiva na e pela ordem do consumo:

O poder é um sistema de educação que nos divide em subjugados e subjugantes. Mas atenção: um único sistema educativo que nos forma a todos, desde as assim chamadas classes dirigentes até os mais pobres. Eis por que todos querem as mesmas coisas e se comportam da mesma maneira. Se detenho nas mãos um conselho administrativo ou uma manobra da Bolsa, eu os utilizo. Senão, pego uma barra de ferro. E quando uso uma barra de ferro cometo uma violência para obter o que eu quero. Mas por que é que quero aquilo? Porque me disseram que é uma virtude querê-lo. Exerço o meu direito-virtude. Sou assassino e sou bom.

Aqui, certamente, um aspecto que se faz decisivo e que atravessou de maneira urgente todos os encontros em que esse espetáculo se esboçou a partir desse trabalho de imaginação compartilhada.