

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

João Luis Pereira Barbosa Santos

**CONHECEREIS A VERDADE:**  
**Relações entre o teatro e os regimes de verdade a partir dos estudos de caso das peças-**  
**conferências “Amor”, “Cérebro\_Coração”, “F(r)icções” e da prática enquanto**  
**pesquisa “Os Benefícios do Tabaco”**

**Belo Horizonte**

**2024**

João Luis Pereira Barbosa Santos

**CONHECEREIS A VERDADE:**

**Relações entre o teatro e os regimes de verdade a partir dos estudos de caso das peças-conferências “Amor”, “Cérebro\_Coração”, “F(r)icções” e da prática enquanto pesquisa “Os Benefícios do Tabaco”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes da Cena

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

Belo Horizonte

2024

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.0981 Santos, João, 1989-  
S237c Conhecereis a verdade [recurso eletrônico] : relações entre o teatro e os  
2024 regimes de verdade a partir dos estudos de caso das peças-conferências  
“Amor”, “Cérebro\_Coração”, “F(r)icções” e da prática enquanto pesquisa  
“Os benefícios do tabaco” / João Luis Pereira Barbosa Santos. – 2024.  
1 recurso online.

Orientador: Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Escola de Belas Artes.  
Inclui bibliografia.

1. Teatro brasileiro – história e crítica – Teses. 2. Representação teatral –  
Teses. 3. Teatro – Críticas – Teses. 4. Artes cênicas – Pesquisa – Teses. I.  
Rocco, Marcelo, 1981- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola  
de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **JOÃO LUIS PEREIRA BARBOSA SANTOS** - Número de Registro **2022686181**.

Título: **“CONHECEREIS A VERDADE: Relações entre o teatro e os regimes de verdade a partir dos estudos de caso das peças-conferências “Amor”, “Cérebro\_Coração”, “F(r)icções” e da prática enquanto pesquisa “Os Benefícios do Tabaco””**

Prof. Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa – Titular – FALE/UFMG

Profa. Dra. Raquel Castro de Souza – Titular – UFOP

Belo Horizonte, 15 de agosto de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi, Usuário Externo**, em 20/08/2024, às 15:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Castro de Souza, Usuário Externo**, em 23/08/2024, às 12:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior**, em 26/08/2024, às 11:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 26/08/2024, às 12:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3474763** e o código CRC **537097E4**.

*Ao Teatro, pelos encontros*  
*Ao Teatro da Fumaça, pelo nosso encontro*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Escola de Belas Artes da UFMG e a todos que a ele se dedicam. Agradeço à FAPEMIG pela bolsa concedida a mim para a realização desta pesquisa;

Às professoras Dra. Raquel Castro e Dra. Sara Rojo por gentilmente aceitarem compor tanto minha banca de qualificação quanto a banca de defesa desta dissertação;

Ao meu querido orientador, Prof. Dr. Marcelo Rocco, pela generosidade, atenção, paciência e carinho além, obviamente, de toda imensurável contribuição a esta pesquisa;

A todas as professoras e professores de quem tive o prazer de ser aluno durante estes anos de mestrado, assim como a cada colega com quem tive a sorte de aprender;

À professora Mariana Lima Muniz com quem a experiência enquanto monitor na Formação em Teatro Digital fez reacender em mim o pesquisador que eu julgava adormecido;

A minha mãe, Maria Augusta, e a meu pai, Weliton Barbosa, que sempre estimularam meu estudo, sem nunca deixarem de apoiar, também, minhas escolhas como artista. A minha irmã, Ana Clara, de quem a trajetória acadêmica e profissional sempre me foram muito inspiradoras. Ao meu avô Vadinho, em memória, por ser talvez responsável por inocular em mim certo gosto pelo desvio;

A Teuda Bara, que me puxou para dentro do salão de ensaio e é minha mãe no Teatro. E a Eid Ribeiro, meu pai neste ofício, que nem só pelos seus quase dois metros de altura é o maior diretor do Brasil.

Aos meus companheiros de Fim de Partida, que me acompanharam com paciência e carinho durante o último ano desta escrita: Chico, Dani e Victinho Dornellas, Nathan Coutinho, Tice, Airon, Bruno, Cris e, especialmente, Marina Viana, que além de ser objeto desta pesquisa, além de mestra do meu barco, é uma amiga muito amada que, em momentos de grande angústia durante este processo, em Brasília ou no Rio, me lembrava de almoçar, de dormir e até de, às vezes, ir tomar uma cachaça depois de nossas apresentações.

A Vera Holtz, pela confiança, generosidade e carinho;

A cada professora e professor de meus anos escolares;

Ao Grupo Galpão, minha porta de entrada no teatro. E ao Galpão Cine Horto, por ter sido minha base de estudo, de trabalho, e por ser o grande ponto de encontro dos nossos nesta cidade de Belo Horizonte.

Aos muitos grupos, amigos e parceiros que me apoiaram antes e durante esta pesquisa e que não poderiam deixar de estar aqui: Ana Alyce Ly, Beatriz Radicchi, Teatro 171,

Bramma Bremmer, Felipe Cordeiro, Mulheres Míticas, Cláudia Mesquita, Marcos Alexandre, Lorena Alcantara, Eduardo Canabrava, Jussara Vieira, Henrique Chaves, Pedro Arruda, Cíntia Badaró, Ana Régis, Gabriela Sá, Admar Fernandes, André Dulci, Maria Mourão, Raquel Pedras, Cleo Magalhães, Henrique Limadre, Júlia Guimarães, Clóvis Domingos, Nina Caetano, Ana Régis, Inês Peixoto, Simone Ordones, Pedro Estrada, Carla Onodera, Marina Arthuzzi, Juliana Peixoto, Eduardo Moreira, Eduardo Moura, Lincoln Siqueira, Samuel Andrade, Letícia Lopes, e você, de quem agora, injustamente, me esqueço mas que, nesta linha, tento arduamente me lembrar.

A Domenica Morvillo pelos bilhares e milhares de sonhos e risos, a Ítallo Vieira por topar meu convite para passear, a Júlia Oliveira, minha professora nessa escola da vida. Ao meu amado grupo, Teatro da Fumaça e, pedindo licença aos demais, ao mais amado de todos, meu amor, Jean Gorziza, parte tão fundamental do grande desejo que carrego hoje de fazer teatro, de pesquisar e de viver. Nenhuma palavra será suficiente para agradecê-lo, Jean. É por tê-los encontrado neste processo, meus companheiros, que dedico a vocês esta pesquisa e chego ao final dela certo de que nada terá sido em vão.

*Sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de  
sabedoria, e o máximo de sabor possível.

*Roland Barthes*

## RESUMO

A partir dos estudos de caso dos espetáculos teatrais nacionais intitulados “Amor: Manifesto Antiacademiscista pró-bruxaria sem rigor conceitual do meu lado ocidental que Eurípedes desconhece” (Marina Viana, 2016), “Cérebro\_Coração” (Mariana Lima, 2018), e “F(r)icções” (Rodrigo Portella, 2023) esta pesquisa pretende realizar contribuições a respeito da discussão das características do formato de peça-conferência e suas reverberações nas artes da cena. Para isso, a presente dissertação se apropria de noções sobre o saber e a verdade a partir de Foucault (2016), revelando o funcionamento discursivo do que é considerado “regime de verdade” na sociedade contemporânea e suas relações de poder. Visando relacionar a peça-conferência e o caráter discursivo da verdade, a pesquisa se conclui com o relato da prática enquanto pesquisa “Os Benefícios do Tabaco” (2023), peça-conferência de João Santos.

**Palavras-chave:** regimes de verdade, pós-verdade, desinformação, peça-conferência.

## ABSTRACT

Based on case studies of lecture performances entitled “Amor” (Marina Viana 2016), “Cérebro\_Coração” (Marina Lima, 2018) and “F(r)icções” (Rodrigo Portella, 2023), this research investigates the notions of lecture-performance and its reverberations in the performing arts. To this end, this research appropriated the notions of knowledge and truth from Foucault (2016), revealing the functioning of the discursive notions of what is considered a “regime of truth” in contemporary society and its power relations. Looking for relate the discursive notion of the truth and the conference-piece, the research is concluded with a report of the practice as research “Os Benefícios do Tabaco”, conferencepiece by João Santos.

**Keywords:** truth regimes, post-truth, disinformation, lecture-performance

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Livro “Teuda Bara: Comunista demais para ser Chacrete” (2015).....	15
Figura 2 – Maríla Pêra em “Apareceu a Margarida” (1973) .....	18
Figura 3 – Reprodução da obra de Henri Magritte .....	30
Figura 4 – Gustavo Gasparini em Ricardo III. Uma lousa e canetões.....	34
Figura 5 – Grada Kilomba em “Decolonizando o Conhecimento” .....	38
Figura 6 – Klássico (com K), do Mayombe Grupo de Teatro (2013) .....	40
Figura 7 – Marina Viana em Klássico (com K) .....	43
Figura 8 – Marina Viana em Klássico (com K) .....	44
Figura 9 – Marina Viana em Klássico (com K) .....	46
Figura 10 – Mariana Lima em “Cérebro_Coração” (2018).....	50
Figura 11 – O Livro de Jó, do Teatro da Vertigem (1995).....	57
Figura 12 – Experiências de “Cérebro_Coração” em escolas estaduais do RJ .....	57
Figura 13 – Reprodução da obra “Voilà, mon coeur”, de Leonilson (1995).....	58
Figura 14 – Vera Holtz em “Ficções” (2023).....	64
Figura 15 – Vera Holtz e Emilio de Mello, alter-ego de Rasi, em “Pérola” .....	66
Figura 16 – “Vera Viral”: Instagram da artista.....	67
Figura 17 – Os Benefícios do Tabaco no YouTube .....	74
Figura 18 – Tchékhov lê “A Gaiivota” com o Teatro de Arte de Moscou.....	79

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2</b>	<b>ALGUMAS VERDADES NOÇÕES E CRISES</b> .....	22
<b>2.1</b>	<b>VERDADES EM CRIS</b> .....	24
<b>2.2</b>	<b>VERDADES EM CENA</b> .....	29
<b>2.3</b>	<b>O TEATRO DA VONTADE DO SABER</b> .....	31
<b>3</b>	<b>ESTUDOS DE CASO</b> .....	37
<b>3.1</b>	<b>AMOR: MANIFESTO ANTIACADEMISCISTA PRÓ-BRUXARIA SEM RIGOR CONCEITUAL DO MEU LADO OCIDENTAL QUE EURÍPEDES DESCONHECE</b> .	39
3.1.1	QUASE CLÁSSICO .....	39
3.1.2	AMAR O QUE? .....	44
3.1.3	POLIFÔNIA, PLAGICOMBINAÇÃO E DRAMATURGIA DE EXPOSIÇÃO .....	47
<b>3.2</b>	<b>CÉREBRO_CORAÇÃO</b> .....	49
3.2.1	UM POUCO COMO DEVE SER FAZER FOGO COM DOIS PAUS .....	50
3.2.2	LEONILSON CARDIOLÓGICO, HILDA HILST CEREBRA .....	54
<b>3.3</b>	<b>F(R)ICÇÕES.</b> .....	60
3.3.1	UMA IDEIA DE PALESTRA: UMA FICÇÃO .....	68
<b>3.4</b>	<b>OS BENEFÍCIOS DO TABACO</b> .....	71
3.4.1	CONFERÊNCIA ANTI-DESINFORMAÇÃO .....	74
3.4.2	FUMAR FAZ MAL PARA QUEM? .....	76
3.4.3	VERDADE, VONTADE E DECADÊNCIA .....	80
3.4.4	ENSAIAR UM PENSAMENTO EM CENA .....	82
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	84
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	85
	<b>APÊNDICE A – Os Benefícios do Tabaco - Dramaturgia</b> .....	88
	<b>ANEXO A – Link para acesso a “Os Benefícios do Tabaco”</b> .....	96

## 1 - INTRODUÇÃO

Você pode até prometer dizer a verdade, somente a verdade, nada além da verdade. Mas não prometa dizer que sua verdade é o que realmente é, é o que realmente foi, é o fato tal como ele aconteceu. É claro que o mundo não é chato, mas não tenha tanta certeza que a Terra é redonda quando ela está mais para um geóide irregular de polos achatados.

O real, em sua completude, é inapreensível à linguagem, que nunca foi, não é, e nunca será pura. Dizer, escrever, representar, simbolizar e significar são atos que pressupõem uma série de operações ideológicas, mentais e emocionais, racionais ou não. A linguagem se impregna, inevitavelmente, das convicções pessoais e sociais, se impregna das perspectivas e do contexto na qual aquele que a pratica, tanto na emissão quanto na recepção, está inserido.

Você já brincou de telefone sem fio? Fazemos uma roda, uma pessoa diz uma frase no ouvido da outra e, ao final de uma volta, rimos da mensagem que chegou. “Arroz, feijão com farofinha de banana” facilmente se transforma numa “atroz paixão pela covinha do sacana”. O “pôr-do-sol na praia num dia de verão” vira “aerossol e vaia pra matar um baratão”, a “confiabilidade inquestionável do sistema eleitoral” se transforma na “promiscuidade abominável do ativismo judicial” e até mesmo a “eficácia da vacina contra a pandemia” vira “ameaça da China e promoção de ideologia”

A mensagem que se diz, a mensagem que se ouve, é carregada das experiências daquele que fala e daquele que escuta. Carregada de ruídos, interpretações e intenções. Toda vírgula pressupõe escolhas. Não há regra de pontuação, nem método científico, que blinde um texto da pessoalidade do autor. E mesmo que isso já fosse, no curso de Comunicação Social, consenso no momento de minha graduação em Jornalismo, era conflituoso para mim perceber que, socialmente, ainda prevalecia o entendimento que, ao jornalista, caberia imparcialidade. Os grandes jornais, quando ainda existiam grandes jornais, publicizavam sua isenção, sua neutralidade, seu compromisso com os fatos. Muitas vezes aquilo que na academia já se tornou clichê, fora dela ainda é tabu. Precisamos ser insistentes, dizer pra quem ainda não ouviu, ouvir quem ainda não se cansou de dizer, deixar a conversa e a discussão ultrapassarem as cercas do campus.

Cursei Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) entre 2008 e 2012. Quando escolhi o curso para prestar vestibular, me atraiu a possibilidade de poder decidir só em sua metade a habilitação que faria. Pensava em, talvez, ser publicitário. Rapidamente desisti. Mudei para o rádio. Fiz a maior parte das optativas do curso no audiovisual e acabei me formando como jornalista. Nunca trabalhei numa redação, mas tenho

alguma estrada em Assessorias de Imprensa. E foi através delas que caí no teatro, essa cachaça, esse veneno-remédio, essa razão de viver. Aos 18 anos de idade comecei meu primeiro estágio fora da UFMG, na assessoria de imprensa do Grupo Galpão, o mais reconhecido coletivo teatral de Minas Gerais e grande símbolo de nossa tradição de teatro de grupo.

O que é uma Assessoria de Imprensa? É o outro lado da notícia. Não sei se ainda resiste no imaginário popular aquela imagem do repórter que vai às ruas, com seu bloquinho e seu gravador, perseguir o fato. Pelo menos nas editorias de cultura o que acontecia (acontece) é o seguinte: Vamos ter uma estreia? Vamos entrar em temporada? Escrevemos um texto com o serviço das apresentações, com uma sinopse, com informações que julguemos importantes e que possam despertar o interesse do público - escrevemos um release. Tentamos tirar alguma foto que preste dos ensaios (quase nunca a luz ou os figurinos ficam prontos antes da hora de tirar fotos). Juntamos nosso release e nossas fotos e enviamos para os jornais, as rádios, as TVs. E depois vem a parte mais chata: ligar para algum repórter geralmente muito ocupado (não raramente especializado em esporte e tendo que cobrir o esvaziamento dos cadernos de Cultura) e ficar perguntando: “Recebeu nosso release? Quer entrevistar o diretor? Mas é um dos Grupos mais importantes do país! Mas os ingressos são a preços populares! Mas são quarenta anos de teatro!”. E depois de muita insistência, quem sabe, o jornal dê um Ctrl+C/Ctrl+V<sup>1</sup>. no texto do release e publique alguma coisa numa edição de quinta-feira. Se as fotos do ensaio não tiverem ficado tão ruins, talvez conquistem mais algum espaço. É muito, muito raro, qualquer coisa para além disso.

Quando eu comecei era assim. Mas quando eu comecei, o que de praxe se chamava Assessoria de Imprensa também começava a mudar de nome e de forma para Assessoria de Comunicação. Lembro-me do meu primeiro dia de trabalho na sede do Grupo Galpão, na rua Pitangui, bairro do Horto, em Belo Horizonte. Minha chefe, que normalmente frequentava o escritório na parte da manhã, deixou um bilhetinho listando algumas tarefas para que eu cumprisse na parte da tarde: criar uma comunidade para o Galpão no hoje finado Orkut<sup>2</sup>, um perfil no recém-finado Twitter e um canal no até hoje resistente YouTube. Mídias Sociais: quando eu cheguei isso aqui era tudo mato.

Sem que à época eu tivesse muita noção disso, as transformações pelas quais eu via as assessorias de imprensa passando refletiam uma transformação maior, global, na forma como

---

<sup>1</sup> Comando do sistema operacional Windows para copiar e colar.

<sup>2</sup> O Orkut foi uma rede social organizada em comunidades de interesse, filiada ao Google, extremamente popular no Brasil na primeira década dos anos 2000

as pessoas se comunicavam. Se ali, em 2009, o que valia a sério na divulgação de um evento cultural era o difícil espaço que, com muita insistência, conseguíamos em algum jornal, dez anos depois aquela brincadeira de redes sociais virou o que de fato conta. Quando o Orkut acabou já estávamos no Facebook, criamos uma conta no Instagram quando ele ainda era tomado de fotos desfocadas do almoço dos usuários, e talvez Toninho<sup>3</sup> em breve precise de ajuda para aprender alguma dancinha do Tik Tok. Dezenas de seguidores se transformaram em centenas, milhares e milhões. Em pouco mais de uma década, período arrematado por uma pandemia que, isolando-nos fisicamente, radicalizou nossa experiência virtual, a comunicação nas redes conquistou uma dimensão gigantesca ao mesmo tempo em que os veículos tradicionais de jornal e TV decaíram, acabaram ou, para sobreviver, se adaptaram (estão se adaptando), hibridizando-se com o online. O jogo valendo agora, nas assessorias, é aquele que se joga nas mídias sociais. São elas que podem influir nas nossas bilheterias. Como também influem nas eleições, na saúde pública e na geopolítica. É nosso hiper-telefone-sem-fio. As mídias sociais ocupam hoje espaços talvez muito maiores – certamente muito mais complexos – do que aquele que, um dia, ocupou na vida do povo o jornal comprado nas bancas de revista, lido no ônibus, na sala de casa ou tomando um café na padaria.

Pessoalmente, enquanto eu via a comunicação mudar, o jornalista quase por acaso que eu me tornara também se transformou. Porque cansei de ficar no escritório mandando release pra redações enquanto ouvia, do salão de ensaio, “Flor, minha Flor”<sup>4</sup>. Eduardo<sup>5</sup> me chamava pra filmar alguma oficina com Aderbal Freire Filho, com Newton Moreno. Gabriel Villela me chamava pra assistir algum ensaio. Eu até precisava aprender as novidades da comunicação, e tinha mais facilidade com isso que os mais velhos, mas meu interesse já estava em outro lugar. Fui entrando pros Núcleos de Dramaturgia do Galpão Cine Horto<sup>6</sup>, para cursos de história do Teatro, pra oficinas com atores e diretores que admirava. Quando as Dionisíacas<sup>7</sup> passaram por BH, a programação incluía uma oficina com os assessores de comunicação do Teatro Oficina. Mas eu ia perder a chance de tirar a roupa e atuar com Zé Celso? Me inscrevi, de cara, na oficina com os atuadores.

Quando, finalmente, me formei na Comunicação Social, em 2012, já estava

---

<sup>3</sup> Antonio Edson, veterano das artes cênicas mineiras, integrante e fundador do Grupo Galpão.

<sup>4</sup> Uma das canções mais reconhecidas do repertório do Grupo Galpão, originalmente incluída na trilha do espetáculo “Romeu e Julieta” (1992-2012)

<sup>5</sup> Eduardo Moreira é ator-fundador e diretor artístico do Grupo Galpão

<sup>6</sup> Centro Cultural do Grupo Galpão

<sup>7</sup> Excursão que o Teatro Oficina Uzyna Uzona, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, realizou no ano de 2010 levando a diversas capitais do Brasil quatro espetáculos de seu repertório.

caminhando numa fronteira muito tentadora com o teatro: meu TCC foi sobre teatro - um livro biográfico sobre Teuda Bara, atriz e integrante do Grupo Galpão. Na apresentação desse livro, eu explico:

Por fim, gostaria de utilizar esse espaço para assumir que esse autor não pretendeu, em momento algum, uma narrativa imparcial. Também convivo, há alguns anos, com Teuda, tenho com ela uma relação próxima, de carinho e admiração, e não poderia escrever esse livro sem estar profundamente afetado. Afeto é um sentimento guia. (Santos, 2015, p.30).

Não hesitava em demonstrar meu desconforto com qualquer presunção de imparcialidade jornalística. O que não me gerou nenhum transtorno para me formar, comprovando que, pelo menos na UFMG, não se pressupunha nada contra um jornalista que assumisse afetos. Àquela altura da minha vida, Teuda me afetava, e não só ela. Eu já tinha mergulhado sem boia salva-vidas no Teatro. Meu lazer era ir ao teatro, a leitura que me interessava era teatro, meu amigos eram do teatro. E, quando formado, fui rapidamente contratado e demitido da assessoria do Galpão. Acho que alguém percebeu, antes de mim mesmo, que meu lugar não era num escritório, era num salão de ensaio.

Figura 1 – Livro “Teuda Bara: Comunista demais para ser Chacrete” (2015)



Foto: Filipe Costa

Até hoje faço assessoria, muitas vezes ensaiei parar definitivamente de fazer. Mas as contas chegam e nem sempre tenho outros recursos. Da mesma forma, nem sempre meus

amigos que precisam de divulgação tem grana pra contratar algum outro profissional. Desde 2015, porém, minha prioridade é a cena. Foi o ano de estreia do primeiro espetáculo com dramaturgia minha, “Doida”, não por acaso dirigido por Inês Peixoto e protagonizado por Teuda. Tive muita sorte de, ainda muito inexperiente, ter parceiras dessa grandeza, que me ensinaram demais e me levaram a viajar o país com a peça. Na sequência, trabalhei com Marina Viana, Marcio Abreu, Simone Ordones, com o Armatrux e Eid Ribeiro, entre outros grandes e generosos mestres. Estou aí, na lida, nessa vida difícil e gostosa. Fiquei dez anos longe da universidade, às vezes me sentindo um pouco intruso na arte por não ter tido um estudo formal na área. Mas trilhando um caminho, ainda que sinuoso. Percebo, cada vez mais, que quando começo uma criação teatral meu procedimento é muito parecido com aquele que pratiquei no meu livro: eu entrevisto. Quem diria, o repórter e seu gravadorzinho. Mesmo quando eu não trabalho a partir de um texto de minha autoria, quero colocar ali minha vida, a vida das atrizes... Desrespeitar os fatos, trazer outras verdades.

Em 2018 eu tinha acabado de estrear dois espetáculos muito importantes na minha trajetória: “O Firme Soldadinho de Chumbo”, adaptação que fiz do clássico de Hans-Christian Andersen para o Oficina<sup>8</sup> do Galpão Cine Horto, e “NIGHTVODKA”, minha primeira experiência como assistente do grande Eid Ribeiro<sup>9</sup>, dirigindo e escrevendo para o Grupo Armatrux. Mas, ainda assim, trabalhava em uma assessoria de comunicação. Pelo menos, uma assessoria de uma produtora teatral, a Rubim Produções. A Rubim, empresa que se consolidou trazendo espetáculos teatrais de relativo apelo comercial do eixo Rio-São Paulo para Minas, levaria à cidade mineira de São João del-Rei um espetáculo que estava estourando no Brasil: “Cérebro\_Coração”, de Mariana Lima. Eu já havia assistido ao espetáculo em BH e, mesmo antes, já admirava enormemente o trabalho de Mariana Lima como atriz. “Cérebro\_Coração” era um solo, escrito e dirigido por ela mesma, com colaboração de Enrique Diaz e Renato Linhares. Uma peça-conferência que discorria sobre a memória, a razão e a emoção, através de imagens relacionadas a neurologia e citações de autores como Proust, Leonilson e Clarice Lispector.

Foi procurando materiais sobre “Cérebro\_Coração” que pudesse utilizar para divulgar a apresentação produzida pela Rubim que encontrei uma matéria do jornal Folha de S. Paulo que fez despertar minha curiosidade sobre o formato peça-conferência. Um formato com o qual eu já tinha alguma intimidade, enquanto público, e sobre o qual ler me levou a pensar

---

<sup>8</sup> Projeto de montagem teatral com diferentes artistas convidados a cada edição, realizado pelo Galpão Cine Horto.

<sup>9</sup> Um dos mais reconhecidos diretores e dramaturgos de Minas Gerais, ativo desde os anos 1970.

que o mesmo, de alguma forma, passava por perto das questões que me incomodavam na vontade de imparcialidade jornalística, intimamente relacionada à vontade de verdade da ciência, da lei e da moral. A peça-conferência era muito parecida com aquilo tudo, mas era teatro e, logo, subvertia tudo aquilo. Folhear esta mesma edição da Folha de S. Paulo revelava que naquele mesmo momento histórico, algo em nossa comunicação, em nossa socialização, em nosso reconhecimento de verdades se rachava, fragmentava, desmoronava.

Nesta pesquisa, ao voltar meu olhar ao formato peça-conferência, pretendo investigar parte dos mecanismos dos Regimes de Verdade e da Vontade de Saber (Foucault, 2013). O teatro, ao se apropriar das convenções de uma palestra, desloca uma estrutura tradicionalmente utilizada para a afirmação de verdades para um espaço de pleno exercício das subjetividades – a cena, a arte, as artes da cena. E destrinchar esses mecanismos é particularmente importante neste momento da história em que a comunicação se fragmentou, se segmentou e micro-segmentou. Um regime de verdade maiúsculo (Arendt, 2014), central, parece cada vez menos viável. Nos pontos de ônibus das manhãs de segunda-feira não se comenta mais o Fantástico. A comunicação em rede, pulverizada, é muito diferente do jornalismo que eu estudei. A desinformação, que pode ao mesmo tempo estar tão próxima da forma da pretensa verdade, e tão distante da realidade, também é muito diferente do teatro que eu faço.

## **UM DRAMATURGO ABRE O JORNAL**

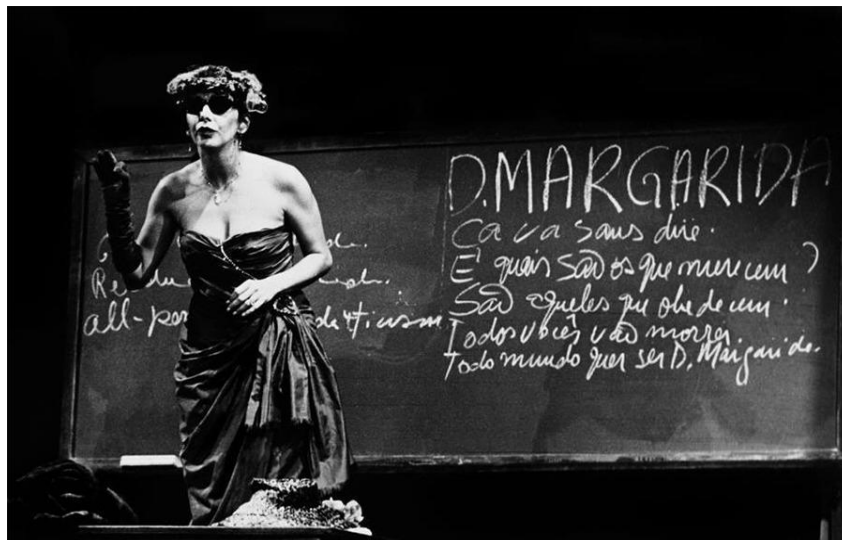
Em novembro de 2018, buscando informações sobre o espetáculo “Cérebro\_Coração” (2018), encontrei na versão digital do caderno Ilustrada, da Folha de S. Paulo (caderno dedicado à cobertura cultural) uma matéria noticiando a relativa popularização de um determinado formato teatral no Brasil. Com o título “Peças usam tom de palestra na disputa pela atenção do público”, a reportagem de Maria Luísa Barsanelli (2018) destaca:

Seja ao propiciar essa empatia emotiva com o espectador, seja na conversa direta com o público, a peça-palestra não deixa de ser também uma resposta ao conturbado clima social e político em que vivemos nos últimos tempos. Uma tentativa de contornar a atual falta de diálogo, em que muitos só ouvem o que querem escutar. Precisamos, afinal, falar sobre nós mesmos. (Barsanelli, 2018, s/p)

Foi nesta matéria da Folha que, pela primeira vez, tive contato com alguma análise daquele formato que eu percebia estar se tornando mais recorrente em montagens que eu assistia. Vi algo parecido com aquela estrutura de aula em 2017, quando Andréa Beltrão

apresentou em BH a adaptação da “Antígona” que criou em parceria com o diretor Amir Haddad<sup>10</sup>. Vi também algo semelhante no espetáculo que minha amiga Marina Viana criou a partir de outro mito, o da Medéia - “Amor: Manifesto Antiacademicista Pró-Bruxaria Sem Rigor Conceitual do Meu Lado Ocidental que Eurípedes Desconhece”, em 2016. E também na versão de “Ricardo III” de Gustavo Gasparini e Sérgio Modéna, apresentada em BH em 2014. Especificamente nesta última, lembro que Gasparini alcançava sozinho, em cena, maior sucesso ao explicar a enorme quantidade de personagens, assassinatos, prisões e sucessões reais da trama shakespeariana do que outras montagens que vi do mesmo texto, com grandes elencos, valendo-se, para isso, do mais tradicional dos recursos pedagógicos: giz sobre lousa. Em última instância o formato se aproximava, com algumas particularidades, até mesmo de um clássico da dramaturgia brasileira: “Apareceu a Margarida” (1973), de Roberto Athayde, marco na carreira da atriz Marília Pêra e do diretor Aderbal Freire Filho. Com sua Dona Margarida, professora autoritária que se relacionava com a plateia tal como uma professora com seus alunos, Marília Pêra, Aderbal e Athayde driblavam a censura do regime militar representando, através das convenções de uma aula, uma postura crítica sobre a violência e a opressão.

Figura 2 – Marília Pêra em “Apareceu a Margarida” (1973)



Fonte: Jornal de Brasília

A matéria escrita por Barsanelli para a Folha em 2018 é focada em

<sup>10</sup> Na “Antígona” dirigida por Amir Haddad, Andréa Beltrão narrava, interpretava em certo grau explicava, sozinha em cena, a tragédia de Sófocles. Uma característica marcante da montagem era o organograma construído cenograficamente, através do qual ela explicava a árvore genealógica de Antígona. Uma aula.

“Cérebro\_Coração” mas traz outros exemplos então recentes de peças-conferências que se apresentavam naquele momento nos palcos brasileiros. A reportagem traz ainda citações de um artigo escrito por Fernando César Kinas – dramaturgo, diretor e pesquisador, fundador da Kiwi Companhia de Teatro – alguns anos antes. Kinas (2005) talvez tenha sido um dos primeiros brasileiros a discutir a peça-conferência no meio acadêmico, valendo-se principalmente da conceituação feita pelo pesquisador e encenador francês Denis Guénoun sobre o formato. No artigo “Carta Aberta: uma peça conferência”, publicado em 2005 na Revista Sala Preta<sup>11</sup>, Kinas define a peça conferência como “uma tentativa de pensar, nomear e exercitar o hibridismo entre drama e não-drama, interpretação e narração. E mais ainda: arte e política, ficção e realidade, pensamento e ação.” (KINAS, 2005, p.212). A mim interessava, na peça-conferência, a possibilidade que o formato parecia abrir para o desenvolvimento de espetáculos solo – tendência que me parecia reforçada, no Brasil, pela escassez de recursos financeiros que viabilizassem produções maiores – que ao mesmo tempo extrapolassem a estrutura dramática e permitissem uma comunicação direta com o público, sem o hermetismo de outras estruturas dramáticas contemporâneas.

O diálogo frontal da peça-conferência me parecia inserido na mesma linha hereditária da parábase grega, dos apartes feitos pelos palhaços de circo, pelo épico brechtiano. Claro, me lembrava também das grandes aulas, das grandes professoras e professores que tive na vida. Como Guilherme, meu professor de física do 3º ano do ensino médio, que eu adorava apesar de ser um fracasso nas exatas. Como Marilhão, a senhora que me dava maravilhosas aulas de História na 6ª série, falando sobre a Idade Média e a inquisição enquanto acendia um cigarro no outro.

Assimilando convenções de uma aula, palestra, seminário ou, claro, uma conferência, a peça-conferência teve sua expansão no Brasil notada, principalmente a partir da segunda metade dos anos 2010. É o que sinaliza a já citada matéria de Barsanelli para o jornal Folha de S. Paulo (2018) e também a produção recente de pesquisadores que tem se dedicado à ela, como Catalão (2017), Lordelo (2020), Thurler, Woyda e Moreno, (2020) e Sanches (2020, 2021). A comunicação direta com o público (ad spectatores, ou seja, com o endereçamento direto ao público), eminente ao formato, nos remete a uma longa genealogia, que vai da Ágora grega à Stand Up Comedy passando pelo Agitprop, o Living Newspaper, o Teatro Jornal e, fundamentalmente, pelo Épico brechtiano, onde “Dirigir-se ao público é muitas

---

<sup>11</sup> Publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Acesso disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta>

vezes incitação ao bem agir ou a tomar consciência de sua alienação” (Pavis, 2008). O formato também se relaciona diretamente à Performance Art, que já revela em sua historiografia o uso de recursos de uma “aula” desde a primeira metade do século XX (Sagaseta, 2015).

Neste caminho, a particularidade que mais me chama atenção na peça-conferência é justamente a apropriação que ela faz de uma estrutura pedagógica, didática. Tendo a crer que o público não entra para uma apresentação buscando verdades, nem procurando na encenação a assimilação direta de um conhecimento transmitido. Já vi pessoas passando mal na plateia, atores passando mal no palco, e entendo que a demora até que algum médico se manifeste tem muito a ver com suspensão do estado de verdades que o terceiro sinal ocasiona. É curioso, então, o deslocamento dessa estrutura discursiva tão utilizada na promoção da ciência, da notícia, da “narrativa factual” para a construção de ficções sobre o palco. Esse deslocamento, em si, já é capaz desvincular do formato “aula” um caráter ontológico de “verdade”. Compreender que uma conferência pode ser fábula já nos permite melhor entender que verdades são regimes construídos discursivamente. E o caminho que a peça-conferência proporciona para a desconstrução das engrenagens estruturais dos regimes de verdade pode ser valioso para a compreensão de outras apropriações que eram feitas, já naquele ano de 2018 e cada vez mais, dali pra frente, de outras estruturas narrativas também relacionadas aos regimes de verdade para promover não a ficção, mas a desinformação.

Ao apresentar o projeto desta pesquisa ao Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG decidi retornar àquela mesma edição da Folha de S. Paulo onde havia lido, pela primeira vez, uma análise sobre a peça-conferência. Afinal, em outubro de 2018, a crise da verdade era pauta diária: o país passava por uma eleição extremamente conturbada que já havia começado com a prisão do líder das pesquisas, a morte de um dos candidatos mais bem colocados e um atentado a faca a outro. Além disso, foram as eleições em que percebeu-se a transformação radical na comunicação: os brasileiros estavam inseridos no ambiente digital e as redes sociais e aplicativos de troca de mensagens pautavam a opinião pública. Seguindo uma tendência global, estratégias de comunicação que se valiam dessas redes eram utilizadas massivamente na campanha política brasileira, inclusive com o envolvimento direto de profissionais que também atuaram em outras campanhas ao redor do planeta (vale citar o envolvimento de Steve Bannon, cabeça da bem sucedida campanha de Trump em 2016).

Revisitemos aquela mesma Folha de S. Paulo do dia 21 de outubro de 2018 que continha, no caderno cultural, a matéria sobre a peça-conferência. A capa daquela edição trazia a seguinte manchete principal: “Empresa fez oferta ilegal de disparo de mensagens”.

Era a chamada para uma das diversas matérias que compôs uma série assinada pela jornalista Patrícia Campos Mello sobre o uso de estratégias de desinformação na campanha eleitoral daquele ano:

A Folha revelou na quinta-feira (18) que empresas compraram pacotes de disparos em massa de mensagens contra o PT e preparavam uma grande operação na semana anterior ao segundo turno da eleição. Entre elas estaria a Havan, do empresário Luciano Hang, que nega ter pago a agências por esses disparos e afirmou que vai processar a Folha. (Mello, 2018, s/p)

Mello se notabilizaria, já a partir daquele momento e nos quatro anos seguintes, pela cobertura que realizou sobre as estratégias de desinformação adotadas pela equipe de Jair Bolsonaro nas eleições de 2018 e no decorrer de seu mandato. Na matéria citada, publicada uma semana antes do segundo turno do pleito presidencial realizado naquele ano, Mello revelava alguns detalhes sobre a complexa engrenagem de financiamento e disseminação da desinformação, ali utilizada a favor de Bolsonaro. A investigação da jornalista, que antes já cobrira métodos semelhantes utilizados em eleições nos Estados Unidos (em 2008, 2012 e 2016) e na Índia (em 2014), conferiu a ela ataques violentos de milícias digitais bolsonaristas e do próprio Bolsonaro, que seria eleito e chegou a hostilizá-la diretamente, com insinuações sexuais, em pleno exercício do mandato<sup>12</sup>.

Além das reportagens para a Folha, a investigação de Patrícia Campos Mello daria origem ao livro “A Máquina Do Ódio” (Companhia das Letras, 2020), um documento a respeito do turbulento capítulo social e político atravessado pelo Brasil naquele contexto. A emergência de discursos extremistas, pautados no ódio, na radicalização religiosa e no descrédito às instituições podem ser percebidos como sintomas de um fenômeno – a chamada pós-verdade (Tesich, 1992). A ascensão de Bolsonaro, Trump e Orbán são marcos desta circunstância sobre a qual se instaurou, ainda, todo um repertório de termos situados no mesmo espectro da verdade e que se tornaram habituais em nosso vocabulário político, tais como *fake news*, negacionismo e desinformação. O fenômeno da pós-verdade, no qual “a comprobabilidade dos fatos torna-se preterida aos apelos emocionais e ideológicos” (OXFORD, 2016), foi potencializado pela popularização das redes sociais nas duas últimas décadas.

Ao eleger duas matérias de uma mesma edição da Folha de São Paulo para engatilhar

---

<sup>12</sup> Em 18 de fevereiro de 2020 o presidente diria, aos risos, diante de jornalistas e uma claqué de apoiadores que o esperavam em frente ao Palácio da Alvorada, que Mello queria “*um furo. Ela queria dar o furo a qualquer preço contra mim*” (URIBE, 2020).

esta pesquisa, não pretendo vincular diretamente a peça-conferência às estratégias de desinformação. Acredito, porém, que ambas as tendências, no teatro e na comunicação, se relacionam à apropriações – resultantes de intenções muito distintas – dos regimes de verdade longamente investigados por Foucault (2016) e que serão mais à frente melhor discutidos.

Neste trabalho abordaremos o formato teatral específico chamado Peça-Conferência: por meio do estudo de casos que se caracterizam sob o leque de tal formato, traçaremos aproximações e distinções dele com os Teatros Documentários, Teatros Performativos e Teatros do Real. Abordaremos também o conceito de Vontade do Saber, proposto por Foucault, visando compreender de que formas a Peça-Conferência, ao explorar dramaturgicamente convenções científicas, jornalísticas e acadêmicas, pode contribuir para a elucidação da Verdade enquanto um discurso de poder.

Antes de buscarmos paralelos entre o uso teatral das estruturas discursivas da verdade, realizado na Peça-Conferência, com a apropriação política de estruturas semelhantes nas atualmente tão difundidas estratégias de desinformação, faz-se necessário dar um primeiro passo no sentido da compreensão dos regimes de verdade, ao que nos dedicaremos no primeiro capítulo.

## 2 – ALGUMAS VERDADES NOÇÕES E CRISES

*eu me pergunto o que é realidade, e quem são os juízes da realidade?*

*Virgínia Wolf*<sup>13</sup>

O entendimento sobre o que é “verdade” têm sido objeto de debates ao longo da história. Em sua “Metafísica”, Aristóteles (1969) assim caracteriza a verdade: “Dizer daquilo que é que não é, ou daquilo que não é que é, é falso, enquanto dizer daquilo que é que é, ou daquilo que não é que não é, é verdadeiro” (ARISTÓTELES, 1969, p. 107). Christian Dunker, em um dos artigos em que discute a pós-verdade a partir da ótica da psicologia-social, resgata outras noções históricas sobre a “verdade”, diferenciando o entendimento grego de outros provindos da antiguidade:

Para os antigos, a verdade tinha três conotações. Ela era tanto a revelação grega (alethéia) de uma lembrança esquecida quanto a precisão latina do testemunho (veritas) e ainda a confiança judaico-cristã da promessa (emunah). Por isso a

---

<sup>13</sup> WOLF, 2009, p.36 apud FÚKS, 2022, p.83

verdade tem três opostos diferentes: a ilusão, a falsidade e a mentira. (DUNKER, 2022, p.14)

Interessa-nos, aqui, investigar a verdade enquanto discurso, linguagem, que ao mesmo tempo deriva e respalda as estruturas de poder. Verdades são plurais, são mutáveis e são relativas. Ao mesmo tempo, este texto é escrito em um período extremamente complexo da história da comunicação humana. Sobrevivemos à pandemia de COVID-19 e este autor lutou, como pôde, contra o negacionismo científico que semeava desconfianças, primeiro, sobre a eficácia do distanciamento e do uso de máscaras contra a propagação do coronavírus e, posteriormente, sobre as tão aguardadas vacinas contra a doença que causou pelo menos 20 milhões de mortes em todo o planeta. Como defender o relativismo da verdade e, ao mesmo tempo, nos posicionarmos contra mentirosos? Vi pessoas mentindo, vi o presidente do meu país mentindo, vi deputados e senadores usarem até mesmo a ciência para mentir. Vi centenas de milhares de brasileiros morrerem, muitos deles vitimados não só pelo vírus, também pela desinformação. Se não há verdade única, absoluta, haverá mentira? Dunker (2022) continua sua reflexão sobre os diferentes entendimentos históricos da verdade comentando uma noção bastante complexa que também será necessária à discussão que faremos aqui, a de “pós-verdade”:

A pós-verdade é algo distinto do mero relativismo, e sua dispersão de pontos de vista, todos igualmente válidos, ou do pragmatismo, com sua regra maior de que a eficácia e a eficiência impõem-se às nossas melhores representações do mundo. Ela também não é apenas a consagração do cinismo no poder, com sua moral provisória, capaz de gerenciar o pessimismo, no atacado da tragédia humana, em proveito de vantagens obtidas no varejo narcísico. A pós-verdade depende, mas não se resume a isso, porque ela acrescenta uma ruptura entre os três regimes de verdade e seus contrários. (DUNKER, 2022, p.14)

Julgo importante a observação que Dunker realiza acerca de ruptura, na circunstância da pós-verdade, das distintas compreensões de verdade e de seus contrários. O que ele sugere, portanto, é que vivemos um momento em que a ilusão se rompeu da lembrança, que a falsidade se rompeu do testemunho e que a mentira se rompeu da promessa. Buscando entender melhor esse momento de crise, e antes que possamos adentrar ao teatro na esperança de encontrar nele alguma perspectiva de elucidação, investigaremos a seguir um pouco melhor a circunstância da pós-verdade, abordando para tanto, também, reflexões anteriores a ela, especialmente a partir de debates propostos por Nietzsche, Arendt e Foucault.

## 2.1 - VERDADES EM CRISE

Foi um dramaturgo quem cunhou o termo “Pós-Verdade” com o significado que conhecemos hoje. Na década final do século XX, mais precisamente em 1992, Steve Tesich (1942 - 1996), autor de origem Sérvia que atuou mais longamente nos EUA (inclusive tendo ganho um Oscar em 1979 pelo roteiro do longa-metragem *Breaking Away*), assinou um artigo para a revista *The Nation* na qual refletia sobre a repercussão do caso “Irã-Contras”, um escândalo político que apontava o envolvimento do governo Regan em um esquema clandestino de venda de armas para o Irã em troca de prisioneiros estadunidenses mantidos como reféns do grupo terrorista Hezbollah. Tesich, no texto, defendia que a população dos Estados Unidos, passado o impeachment de Richard Nixon em decorrência de outro escândalo (o célebre Watergate, ocorrido em 1972 que culminou na renúncia do presidente dois anos depois) parecia preferir preservar Regan no poder, dando credibilidade às suas explicações pouco críveis, do que precisar, mais uma vez, encarar verdades inconvenientes e atravessar um período de instabilidade: “Ou porque as revelações de Watergate foram tão dolorosas e seguiram a guerra do Vietnã, repleta de crimes e revelações próprias, ou porque Nixon foi perdoado tão rapidamente, começamos a nos esquivar da verdade” (Tesich, 1992).

No artigo escrito para a *The Nation*, Tesich apresentava a percepção de que aquilo que, ao seu ver, os governos autoritários se esforçavam arduamente para fazer - promover às suas populações uma versão a eles mais conveniente dos acontecimentos - vinha sendo feito como opção pelos estadunidenses. E foi sobre essa opção por uma verdade mais útil, confortável, desejada, que Tesich fez uso do termo hoje tão em voga:

Estamos rapidamente nos tornando protótipos de um povo sobre o qual os monstros totalitários só poderiam sonhar. Todos os ditadores até agora tiveram que trabalhar duro para suprimir a verdade. Nós, por nossas ações, estamos dizendo que isso não é mais necessário, que adquirimos um mecanismo espiritual que pode despir a verdade de qualquer significado. De uma maneira muito fundamental, nós, como pessoas livres, decidimos livremente que queremos viver em algum mundo pós-verdade. (Tesich, 1992, s/p)

O dramaturgo Steve Tesich, parece, neste texto, à sua maneira, apontar uma transformação no entendimento social do que seria verdade: não mais algo vinculado a um testemunho sobre a realidade, mas a aceitação de uma versão mais confortável, conveniente, de um fato ocorrido. Para melhor compreensão da circunstância chamada Pós-Verdade, sinalizada por Steve Tesich no final do século XX – mas cujas características ganharam repercussões muito maiores nestas primeiras décadas do século XXI – é importante que

façamos um recuo que permita, primeiramente, compreender a verdade não como natureza ontológica de uma matéria, mas como discurso, regime.

Quando, em 2003, a grande imprensa respaldou a versão de Washington sobre o possível desenvolvimento de Armas químicas pelo governo de Saddam Hussein, utilizada como pretexto para invasão do Iraque pelos EUA, o termo pós-verdade começou a ser mais constantemente abordado. Foi, porém, com a eleição de Donald Trump e que tal noção ganhou maior notoriedade. A campanha do candidato republicano em 2016 foi marcada pelo uso em proporções até então inéditas de estratégias de desinformação que buscavam, tanto através de falácias quanto em recortes específicos, fragmentados, um viés de confirmação necessário para que uma determinada comunidade adotasse uma narrativa – aquela que por motivação emocional ou ideológica desejaria acreditar – como a “verdadeira”. Destaca-se, como exemplo, a construção através de tais estratégias do chamado *Pizzagate*<sup>14</sup>, uma narrativa que se comprovou falaciosa que associava Hillary Clinton, então oponente de Trump, a um esquema de tráfico humano e pedofilia.

O fenômeno tem sido associado à polarização política, em especial à radicalização da extrema direita, percebida em diferentes países do mundo. Caetano Veloso nos ensinou que a verdade pode ser um dom de iludir. Na pós-verdade percebemos que até recortes de pesquisas sérias podem ser úteis para provocar a desinformação e, mais do que dom, isso se tornou uma estratégia sistematizada. Trata-se de uma circunstância binária (se baseia na oposição de Verdade X Mentira) e, se promove o desgaste da ciência, da arte ou daquele jornalismo que não se limita às manchetes, é porque recusa o debate, o confronto de diferentes perspectivas e a multiplicidade de vozes dissonantes. Ela se revela complexa quando se vale da pluralidade de pensamento promovida pelo relativismo para afirmar determinadas perspectivas ideológicas. Não foi por acaso que, por exemplo, a extrema-direita se apropriou do discurso em defesa da liberdade de expressão: os extremistas se valem justamente dessa defesa para promoção de discursos de ódio, racistas, supremacistas que são, paradoxalmente, radicalmente distintos de um pensamento diverso.

No século XIX, Nietzsche já colocava em xeque o entendimento metafísico da Verdade. O filósofo alemão argumentava que a busca pela verdade absoluta, universal, era ilusória, pois a verdade estaria sujeita a interpretações subjetivas e influências culturais.

---

<sup>14</sup> Em 2016 uma campanha de desinformação propagou a narrativa falaciosa de que Hillary Clinton era líder de um esquema de exploração sexual de crianças sediado em uma pizzaria em Washington. Mais: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/pizzagate-o-escandalo-de-fake-news-que-abalou-a-campanha-de-hillary>

Nietzsche não percebia a verdade como uma natureza a ser revelada, e, sim como uma construção humana, condicionada por valores e perspectivas individuais assim como moldada pela moral.

Indo além da relativização da verdade e sua associação com a moral, Nietzsche, em sua obra “Verdade e Mentira no sentido Extramoral”, já apresenta a Verdade como uma construção linguística:

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem, a um povo, sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tomaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (Nietzsche, 2000. p.535)

Ao defender que a Verdade é uma construção e relacioná-la à moral, Nietzsche já a vincula uma estrutura de poder. No século XX, a também alemã Hanna Arendt irá aprofundar tais relações. A filósofa parte do entendimento que a Verdade não é um dado absoluto, e sim um conceito que se transforma através do embate público. Arendt distingue Verdade Factual e Verdade Racional. Ela entende a Verdade Factual como uma verdade política, ligada aos fatos observáveis, empíricos, enquanto a Verdade Racional se relacionaria a noções abstratas, lógicas (como a verdade de um teorema matemático).

No ensaio “Verdade e Política” (Arendt, 2016), discorrendo principalmente sobre regimes totalitários, Arendt irá perceber que a reescrita da história é uma ferramenta de poder. Partindo da distinção do Factual com o Racional ela irá apresentar o fato como manipulável pelo poder instituído: “Fatos e eventos são entidades infinitamente mais frágeis que axiomas, descobertas e teorias” (Arendt, 2016, p.294). Entre alguns exemplos que a filósofa alemã cita para desenvolver seu argumento sobre a transformação política da verdade está o papel de Trotsky na Revolução Russa, que foi suprimido da narrativa oficial soviética a partir da ascensão de Stalin ao poder (culminando com o próprio assassinato de Trotsky):

A mentira organizada tende sempre a destruir aquilo que ela decidiu negar, embora somente os governos totalitários tenham adotado conscientemente a mentira como o primeiro passo para o assassinato. Quando Trotsky escutou que nunca desempenhara nenhum papel na Revolução Russa, deve ter tomado consciência de que sua sentença de morte fora assinada. Evidentemente, é muito mais fácil eliminar uma figura pública da história se, ao mesmo tempo, ela puder ser eliminada do mundo dos vivos. (Arendt, 2016, p.319)

Arendt aponta a maleabilidade dos fatos ao relacioná-los ao poder, mas

compreendendo principalmente o poder institucionalizado, estatal.

Já Michel Foucault apresenta uma compreensão ampliada sobre o poder. O filósofo francês irá desenvolver a ideia do poder relacionado às relações sociais, não apenas em âmbitos governamentais, mas também em níveis mais limitados, cotidianos e interpessoais. Foucault (2008) descreve que a prática discursiva: “[...] é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica, ou linguística, dada às condições de exercício da função enunciativa” (Foucault, 2008, p. 133). Sobre esta concepção, pode-se dizer que a construção discursiva é definida, entre outros fatores, pelo contexto histórico dos sujeitos sofrendo uma série de transformações ao longo dos anos, adquirindo, assim, profundas mudanças na sociedade. As noções de Verdade, para ele, seriam um efeito discursivo, uma construção histórica, compreendida dentro de um determinado regime.

A verdade não existe fora do poder ou sem poder (não é – não obstante um mito, de que seria necessário esclarecer a história e as funções – a recompensa dos espíritos livres, o filho das longas solidões, o privilégio daqueles que souberam se libertar). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua "política geral" de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (Foucault, 2013, p.10)

Foucault (2008) descreve ainda que a formação dos sujeitos está intrinsecamente ligada às construções discursivas, interpretadas por ele como grandes grupos de enunciados que conduzem à forma como pensamos, agimos e entendemos a sociedade. Sendo assim, esses enunciados compreendem a maneira como nos posicionamos no mundo, como percebemos a fala dos outros, como interagimos nas diversas esferas sociais. Em parte bastante representativa de sua obra, Foucault aponta que a verdade enquanto discurso não se funda somente a partir de crenças ou ideologias consensuais a uma comunidade, mas podem ser, e são também produzidas por “dispositivos disciplinares”, relativos a um “regime da vontade de saber”. São discursos de autoridade, que exigem métodos e delimitações, como o discurso científico, mas, ainda assim, sujeitos a uma instância de poder.

Uma mudança fundamental parece ter ocorrido nas últimas décadas em relação às perspectivas de Arendt e Foucault. Se ambos desenvolveram suas contribuições sobre a verdade - política, social, discursiva – em um contexto de comunicação de massas, nas últimas duas décadas a Comunicação transformou-se radicalmente através das tecnologias

digitais, e tal transformação está intimamente relacionada ao entendimento da pós-verdade. No livro que dedicou ao tema, a professora Lúcia Santaella defende que:

No universo digital, não se trata mais apenas das mudanças na estrutura e na quantidade de informação, mas na própria cultura da informação, cujas experiências são qualitativamente distintas daquelas que eram próprias da época dos small data. Agora o oceano de dados dos milhões de informações emitidas por pessoas, coisas, robôs e dispositivos não podem mais ser gerenciadas por humanos, mas sim por algoritmos, softwares e inteligência artificial. (...) Embora haja uma tendência do ser humano para buscar e escolher aquilo que mais sintoniza com suas crenças, desde a era da cultura de massas, cujo império hegemônico dominou até os anos 1970, passamos a sofrer os impactos de uma mudança de escala no acesso à informação. Essas mudanças estão se intensificando crescentemente em meio à avalanche ininterrupta de informação que recebemos nesta era digital. (Santaella, 2019, p.28)

A passagem de uma comunicação centralizada, comandada pelos grandes conglomerados midiáticos, para sua pulverização na era digital alimentou esperanças sobre uma maior liberdade de expressão. Ainda que isso tenha, em alguma perspectiva, se concretizado, rapidamente novos mecanismos de controle e manipulação promovidos através de redes sociais revelaram sua face sombria. Os Sistemas de Recomendação (popularmente referidos sob a alcunha de “algoritmos”, substantivo já envolto em uma certa aura misteriosa) proporcionaram grande visibilidade a narrativas que, por qualquer razão, geravam “engajamento”. É o caso dos discursos de ódio. Além disso, a agora acessível condição de “produtores de notícias” proporcionou o surgimento massivo de simulacros jornalísticos, capazes de emularem a forma e a “vontade de saber” (Foucault, 1999) mas permitindo que os enunciadores de tais discursos permaneçam incógnitos. Na coletânea de artigos sobre a circunstância da pós-verdade publicada em 2021 pela Editora Parábola, “Discurso e (Pós)Verdade”, os pesquisadores Vanice Sargentini e Pedro Carvalho defendem a importância, no momento em que a comunicação se fragmenta, de uma análise da informação que inclua a observação da perspectiva daquele que emite a mensagem:

A produção de discursos e suas formas de circulação são elementos centrais na produção de notícias, sejam falsas ou não. Entretanto, distinguir o funcionamento da construção da notícia – analisando quem a enuncia, em que circunstâncias, de que lugar ela provém e por onde circula – é um ato indispensável para a interpretação dos textos que sustentam ou, em contrapartida, colaboram para derrubar os paradigmas que sustentam as sociedades democráticas. (Sargentini e Carvalho, 2021, p.73)

Entendo que os apontamentos de Sargentini e Carvalho, que derivam de sua leitura sobre Foucault, apontam urgência de desenvolvermos nossas leituras da comunicação, hora reconfigurando-se, para nos capacitarmos a perceber a perspectiva através da qual o emissor

emite sua mensagem. Talvez estejamos atravessando um momento em que a comunicação foi de tal forma globalizada e, simultaneamente, tão radicalmente fragmentada, que uma grande crise no sentido de preservação da coesão social tenha se instaurado. Mas certamente esta não é a primeira crise que enfrentamos acompanhando a evolução dos meios de comunicação. Não terá sido complexo também o momento de ascensão dos grandes conglomerados de televisão e rádio? Chaplin, no célebre discurso final de “O Grande Ditador” não lamenta que o telégrafo e os jornais, ao invés de nos aproximarem, nos afastavam? E quantas não terão sido as dificuldades percebidas na instauração da imprensa antes que se percebesse o quão gigantesca seria a revolução que ela proporcionaria no pensamento humano?

É possível que essa crise de agora seja o presságio de nossa definitiva derrocada enquanto sociedade, talvez até mesmo como espécie. E assim será, por exemplo, se não formos capazes de perceber, majoritariamente, os desvios das mensagens que negam o aquecimento global. Mas é possível também que essa crise anteceda um passo na evolução de nossas capacidades cognitivas. Eu observo os mais velhos que eu, eu observo aqueles da minha geração, eu tento observar os mais novos. Não lidamos da mesma forma com a comunicação. Nativos e migrantes digitais não lidam da mesma forma com a comunicação. Eu quero crer que estamos reaprendendo a escrever e que seremos capazes, também, de reaprender a ler.

A seguir nos aprofundaremos nas perspectivas sobre “Verdades” a partir do Teatro, traçando paralelos entre como as Artes da Cena transitam entre a ficção e a realidade, e como este trânsito se associa à verdade enquanto discurso, à Vontade de Saber ao Efeito do Real. Poderá o teatro, que já resistiu a tantas transformações na forma como as pessoas pensam e se comunicam, o teatro que é ao mesmo tempo ato e linguagem, nos apontar caminhos para superação desta nova e grave circunstância de crise?

## **2.2 - VERDADES EM CENA**

“Verdade” é um termo que faz parte do vocabulário dos salões de ensaio, das conversas de bastidores e dos comentários nas mesas de bar após um espetáculo teatral. Um colega pode elogiar a forma como o outro atua com verdade. Uma diretora pode pedir a um ator que experimente, no ensaio de hoje, dar mais verdade ao texto do que no ensaio da sexta-feira passada. Talvez essa noção de “verdade” que existe nos círculos teatrais seja um tanto abstrata, mas revela bastante do entendimento que nós, artistas da cena, compartilhamos sobre este conceito de tamanha complexidade: uma “verdade” entendida mais como uma forma, um

modo de dizer e atuar, do que como a essência ontológica de uma matéria. Lembro que, em uma das primeiras oficinas de dramaturgia que participei na vida, o professor Antônio Hildebrando<sup>15</sup> explicou sem dificuldades o que seria esta verdade ao dizer que era ela que fazia das versões de Caetano Veloso para “Você não me ensinou a te esquecer” e de Adriana Calcanhotto para “Devolva-me” tão especiais.

Não tomaremos aqui “Verdade” como uma natureza fixa a ser revelada e, sim, como uma construção discursiva. Enquanto discurso, sujeito a regimes de poder e perspectivas individuais, a verdade não se iguala a realidade. O real existe, mas não existe signo capaz de aprendê-lo de forma pura. Valendo-nos de um exemplo muito conhecido das artes poderíamos dizer que cachimbos existem, mas nada do que Magritte pintou foi, de fato, um cachimbo.

Figura 3 – Reprodução da obra de Henri Magritte



Fonte: reprodução

Ao falar sobre teatro, sobre dramaturgia e escritas cênicas estamos falando sobre linguagens. Também sobre linguagens. Mas as Artes Vivas, diferente de outras expressões, não podem ser analisadas apenas enquanto discursos. O que fazemos não é apenas narrar, relatar e representar. Ainda que a felicidade de uma personagem não precise ser a felicidade do ator, o teatro é, também, acontecimento: No teatro um grito é um grito, um ato é um ato, um cachimbo pode ser um cachimbo.

O teatro representa, mas também presentifica e apresenta. Ou como explica Josette Féral:

<sup>15</sup> Dramaturgo e diretor, professor titular do curso de Teatro da UFMG.

Duas fortes ideias estão no centro da obra performativa. De um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Por outro, as ações que o performer ali realiza. 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 (FERAL, 2015, p.124)

Ao desejo de reinscrever a arte no domínio político, Féral (2015) confere a redefinição do entendimento da arte da performance nos anos 1980. A pesquisadora retoma a definição de Schechner sobre a performance, descrevendo três operações básicas do performer: 1) ser/estar; 2) fazer e 3) mostrar que se faz. Ao definir o Teatro Performativo a pesquisadora reforça que toda forma teatral pressupõe a ação, mas, naquele teatro que se caracteriza pela performatividade, essa ação, esse fazer, se torna primordial. Ao perceber no teatro o fortalecimento do que Schechner apontou como característica primordial da performance - “it happens”, ela acontece - Féral adiciona uma camada de complexidade na discussão sobre o Real no Teatro. Ao discutir performance e performatividade a partir de Féral e Schechner, Gasperi (2016) aponta a diversidade de práticas que ela engloba:

Nascida da multidisciplinaridade, a performance art se lançou como linguagem investigativa, empreendendo a conjugação entre várias formas artísticas que, anteriormente, eram estudadas de maneira fragmentada (SCHECHNER, 2006). Tal linguagem nasceu comprometida com os processos criativos autorais, às vezes autobiográficos, extrapolando, assim, a relação mercadológica que as linguagens artísticas possuíam. (Gasperi, 2016, p.86)

A seguir, ao abordar a peça-conferência, formato caracterizado pela performatividade e o hibridismo com linguagens científicas e jornalísticas, buscaremos paralelos entre tais tendências do Teatro contemporâneo com a reconfiguração da comunicação social na circunstância da Pós-Verdade, especialmente na apropriação que se observa daquilo chamado por Foucault (2003) de Vontade do Saber.

## **2.2 - O TEATRO DA VONTADE DO SABER**

De reconhecida contribuição para as discussões sobre o Teatro Documentário, a pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin organizou, em 2019, ao lado de Érica Magris, a publicação *Les Théâtres Documentaires*. Indicando uma perspectiva de enquadramento da “peça-conferência” como um segmento do Teatro Documentário, a obra inclui um artigo assinado por Clarice Bardiot (2019) sob o irônico título “Ceci n’est pas un spectacle ou l’essor de la conférence-performance”, que desenvolve:

A peça-conferência inerva o amplo campo dos "teatros documentários", do qual torna-se uma das formas possíveis. "Documentário", do latim *documentum*, "o que serve para instruir": assim como o Teatro Documentário, a conferência é baseada em documentos, fragmentos da realidade, experiências vividas, testemunhos às vezes engajados do artista, baseados em suas visões de mundo, para melhor educar o público, transmitir uma reflexão, um conhecimento. (Bardiot, 2019, s/p)

Por outro lado, olhando mais cuidadosamente para os aspectos dramáticos da peça-conferência, quando abdica de elementos tradicionalmente dramáticos como conflito, intriga e personagens, o formato, como defende o pesquisador João Sanches (2021), que assume o endereçamento direto não mais como apenas uma estratégia, "tão antiga como o próprio teatro", mas agora como principal – e não raramente único – recurso estruturante:

Se, numa perspectiva dramática tradicional, a cena estaria a serviço da representação de uma intriga dramática, por meio da qual se abordariam determinadas ideias, em vez disso, as peças-conferências optam por colocar as ideias em cena diretamente, explicitamente, através do corpo e das situações de enunciação que suas poéticas propõem. (Sanches, 2021 p.328)

Entendo que tal característica descrita por Sanches esteja na base da estrutura pedagógica de uma aula, apropriada pela peça-conferência enquanto estratégia dramática. Mas o deslocamento dessa estrutura para a dramaturgia, sendo o espaço teatral um local de exercício de nossas subjetividades, promove a desconstrução da premissa de neutralidade que envolveria uma aula, uma palestra, uma conferência. Ao desenvolver a relação entre sexualidade e o poder, Foucault irá definir também uma característica que identifica em discursos relacionados à construção de verdades, ou seja, relativos a regimes de poder. Trata-se d' *A Vontade de Saber* (Foucault, 2013), conceito que dá título ao primeiro volume da *História da Sexualidade*:

Enfim, creio que essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos - estou sempre falando de nossa sociedade - uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também - em suma, no discurso verdadeiro. (Foucault, 2013, p.18)

Entendo que a atual circunstância chamada "pós-verdade", caracterizada pela propagação de desinformação, depende da prevalência de um entendimento de verdades que ainda compreenda-a sobre a oposição simplista do Verdadeiro X Falso, recusando seu caráter discursivo e mutável tal como elaborou Foucault. Já os atravessamentos da ficção pela realidade promoveriam o confronto de diferentes vozes podendo, ao invés de reafirmar

certezas, levantar questões e promover narrativas destoantes das oficiais, dominantes e pretensamente “verdadeiras”. Existe, afinal, verdade? Ou, pelo menos, existe uma única verdade? A quem interessa responder que sim?

A busca pela encenação direta do pensamento feita pela peça-conferência confunde as vozes do dramaturgo com a do próprio conferencista. Frequentemente trata-se, aliás, de um mesmo ator/autor, ou, como definiu Thruller (2020), de um “ator-epistemólogo” que “compreende a cena como um tecido de relações intersubjetivas, uma matéria em movimento, uma prática presente que atua sobre o presente”. A peça-conferência permite a construção de uma narrativa que articula discursos heterogêneos e explora a hibridez com outras expressões – científicas, filosóficas e jornalísticas. Nessa costura e descostura, o conferencista, “sujeito rapsódico” (Sarrazac, 2012), ainda que normalmente sozinho em cena, contraria a noção clássica de “monólogo” ao confrontar, pelo desenvolvimento dramático do pensamento encenado, diferentes vozes e, como observa Sarrazac:

Reconstruir o diálogo sobre a base de um verdadeiro dialogismo. Dar autonomia à voz de cada um, inclusive àquela do autor-rapsodo, e operar a confrontação dialógica das vozes singulares de uma época. Expandir o teatro fazendo os monólogos dialogarem (Sarrazac, 2012, p. 73)

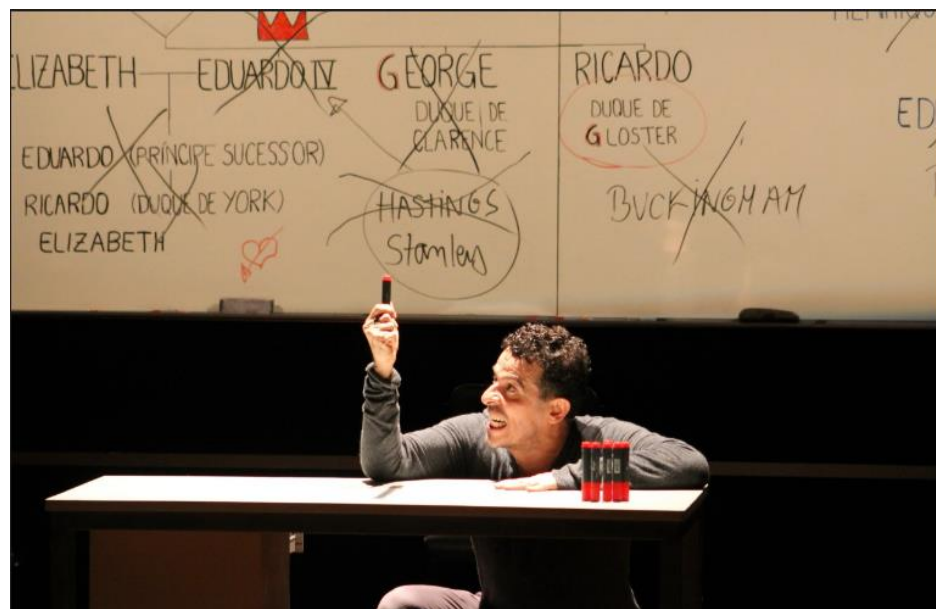
Será que este “verdadeiro dialogismo” que defende Sarrazac, promovendo um diálogo do autor/ator/rapsodo diretamente com o espectador, frontalmente, promoveria ao invés da “verdade” – ou pelo menos ao invés de uma única verdade - uma racionalidade diaspórica, transitória, que não se consolida, um convite ao questionamento? Acreditando que o teatro transita de formas distintas entre a ficção e as matérias do Real e que a análise das estratégias cênicas neste trânsito pode contribuir – por semelhanças ou contrastes – para elucidar também os mecanismos de desinformação, apresentaremos o estudo de três casos de peças-conferências, através dos quais será possível melhor atestar tal possibilidade: “Amor (Manifesto antiacademicista pró-bruxaria sem rigor conceitual do meu lado ocidental que Eurípedes desconhece)”, de 2016, espetáculo do Grupo Mayombe de Teatro com texto e atuação de Marina Viana e direção de Sara Rojo; “Cérebro\_Coração”, de 2018, com texto e atuação de Mariana Lima e direção e colaboração dramática de Renato Linhares e Enrique Diaz e “Ficções”, de 2023, solo de Vera Holtz com direção e dramaturgia de Rodrigo Portella.

A apropriação das convenções de uma aula, uma palestra ou, obviamente, uma conferência, infere ao formato pesquisado o risco de ser analisado enquanto um produto didático. É verdade que as peças-conferências, transitando entre o teatral e o pedagógico,

podem sim abordar temáticas históricas, sociais, políticas e até mesmo científicas. Mas como identifica BARDIOT (2019), o formato tem sido utilizado na exploração de temas diversos abordando “também rock (Fanny de Chaillé, Gonzo conférence, 2007), poesia (Pierre Fourny, Le cirque de mots, 2013), o sistema de teatro público subsidiado (Matthieu Roy, La conférence, 2012) ou filosofia”. No Brasil, da mesma forma, a peça-conferência foge de um princípio necessariamente pedagógico, e já ajudou a adaptar clássicos para formatos solo (como nas montagens de “Ricardo III”, de Modena, 2015, e “Antígona”, de Amir Haddad, 2017) , levou à cena uma perspectiva do próprio diabo sobre a história (“Versão Demo”, Rodrigo Portella, 2019) e abordou até o apocalipse zumbi (“Mortos-Vivos – Uma Ex-Conferência”, do grupo carioca Foguetes Maravilha, 2018). Domingos (2018) exemplifica, ao analisar a montagem “Colônia”, de Gustavo Colombini (2018):

O palestrante escreve e cartografa freneticamente e de forma obsessiva as muitas acepções da palavra colônia num quadro negro, mas numa política de contra-efetuação, sua conferência não restringe ou coloniza nossos saberes e sensações, mas pelo contrário, nos liberta da prisão do conhecimento rígido e ortodoxo, da história oficial dos vencedores, da obrigação de assimilar conteúdos universalizantes. Estará o conferencista sozinho em cena ou acompanhado das inúmeras vidas e das vozes das vítimas do genocídio de Barbacena? (Domingos, 2018).

Figura 4 – Gustavo Gasparini em Ricardo III. Uma lousa e canetões.



Fonte: Divulgação

Dois dos espetáculos estudados têm em comum o fato de terem partido de obras ficcionais. No caso de “Cérebro\_Coração”, “Em Busca do Tempo Perdido”, de Proust e, em “Amor”, o mito da Medeia, mais especificamente, a tragédia de Eurípedes. Os espetáculos,

porém, distanciam-se muito destas referências originais combinando, ambos, uma ampla variedade de discursos heterogêneos. Na divulgação de seu solo, descrevia Viana:

De nome grande e carro do sol quebrado, eis meu estranho organograma, meu trajeto inacabado minha, canção hermética e ao mesmo tempo irracional, entre discursos, sapatos, sutiãs queimados, plágios de Bibi Ferreira e gritos desesperados por Maria Callas. Meu encontro com a Medeia. (Viana, 2016)

No espetáculo, além de explorar o formato peça-conferência, Marina dava seguimento a duas pesquisas que marcam seu trabalho: a da plagicombinação, conceito definido por Tom Zé (2001), na música, que Viana tem aplicado à dramaturgia, e o Teatro Fanzine (Viana, 2020), duas estratégias caracterizadas pela polifonia. Lima, em “Cérebro\_Coração”, também passeia discursos variados e “partilha anotações de uma vida inteira, pautada em escritores que foram definitivos para sua percepção de mundo e formação artística, dentre eles, Proust, Clarice Lispector e Virginia Woolf” (Lima, 2018). Para Hersante e Naugrette:

Conceito criado e desenvolvido por Jean-Pierre Sarrazac em O futuro do drama, no início dos anos 1980, a rapsódia corresponde ao gesto do rapsodo, do “autor-rapsodo”, que, no sentido etimológico literal – rhapsodein significa “costurar” –, “costura ou ajusta cânticos”. Através da figura emblemática do rapsodo, que se assemelha igualmente à do “costurador de lais” medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar –, a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico: o dos cantos e da narração homéricas, ao mesmo tempo em que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade. (HERSANTE E NAUGRETTE, 2012)

Destacando-se esta característica “monodramática-polifônica” nos espetáculos de Viana, e Lima, entre outras que se repetem nos vários espetáculos que exploram o formato peça-conferência, acredito que o estudo desses casos pode contribuir para o entendimento da forma como o Teatro tem lidado com a realidade enquanto matéria plural, diversa, impossível de se delimitar na forma de uma única versão de saber, ou seja, uma forma de entender o real distinta daquela binária observada neste obtuso fenômeno nomeado por pós-verdade, e da qual dependem as estratégias de desinformação.

O terceiro dos estudos de caso eleito por esta pesquisa, “F(r)icções” (Rodrigo Portella, 2023) tem uma estrutura bastante diversa dos outros dois, e entendo que apontar tanto as distinções quanto as semelhanças dessa obra em relação às outras peças-conferências possa contribuir para nossa melhor compreensão das características do formato. As “F(r)icções” de Rodrigo Portella talvez também possam ser – e defendo que sejam – da atriz que as traz para a cena, Vera Holtz. Mas ainda que Vera se assumia Vera durante a encenação, há ali - ao

contrário do “Amor” de Marina Viana e do “Cérebro\_Coração” de Mariana Lima - um texto escrito por um outro dramaturgo/diretor, o que talvez reduza o caráter performativo da encenação, assim como a característica de “atriz epistemóloga” (Thruller, 2020) de Holtz. “F(r)icções” é um espetáculo protagonizado por uma atriz de enorme popularidade no Brasil, muito reconhecida pelo seu trabalho na teledramaturgia. Uma produção com, certamente, mais recursos financeiros que as demais, que tem circulado o país lotando os teatros das capitais brasileiras. Ainda assim, a estrutura básica de “F(r)icções” é a mesma de “Amor” e de “Cérebro\_Coração”. Trata-se, da mesma forma, de uma atriz empenhando um diálogo frontal com a audiência, lançando mão dos recursos de uma palestra – slides, exercícios dialético, encadeamento de tópicos, comparações – a fim de defender um argumento, um pensamento, talvez uma tese. Ou uma antítese. E é neste “ou” que o estudo de “F(r)icções” faz-se fundamental nesta pesquisa. Dos nossos três estudos de caso, este é o único que se desenvolve a partir de uma obra científica.

Pretendemos aqui dissertar sobre os regimes de Verdade enquanto discursos de poder e, se tomamos como objeto a peça-conferência, fica inescapável, em algum grau, contrastar a palestra, a aula e a ciência do teatro, da arte e da cena. Viana parte de Eurípedes, Lima, de Proust. Portela parte de Yuval Harari, não romancista nem tragediógrafo, mas um historiador israelense que alcançou enorme êxito de vendas, mundialmente, com seu livro “Sapiens – Uma breve história da humanidade” (publicado, no Brasil, pela Companhia das Letras em 2014). Desde o título o best seller de Harari aponta certo reducionismo ao pretender resumir a tão vasta história humana. Portela e, em cena, Holtz, friccionam a ciência de “Sapiens”, hoje muito questionada, a fim de, a partir dela mesma, a partir do fazer teatral, a partir de uma relativização própria do gesto artístico, e muito diferente de um cancelamento, uma negação, possibilitar que ela seja lida, relida, e aproveitada enquanto, afinal, ficção. Fora do espectro da certeza. Distante da Verdade maiúscula. Entre ficções resultantes da fricção de distintas versões, fica ainda mais notável que a verdade se caracteriza enquanto linguagem.

Eu sei que pensar que quase tudo à nossa volta é inventado faz a vida parecer muito idiota. Como se nada fosse real, mas se o que chamamos de relé ficção, então a ficção é a nossa realidade. E tá tudo bem. A ficção não é falsa, pelo contrário, ela existe, é verdadeira, e eu acho que é por isso que eu estou aqui agora nesse palco. Tentando construir uma verdade sobre mim mesma, entender quem eu sou, o que eu sei sobre mim, o que eu suponho, o que eu invento. às vezes eu também sinto que a minha história é uma paródia de tantas outras, as mesmas histórias com outros nomes. Mas ainda assim tá tudo bem. (Portella, 2023)

Nosso segundo capítulo será dedicado a estes três estudos de caso, cada um com suas

especificidades, evidentemente, mas todos eles, de alguma forma, subvertendo o discurso da Verdade tão associável ao formato da palestra. Partamos para a discussão sobre “Amor”, “Cérebro\_Coração” e “F(r)icções” e, antes disso, nos aventuremos por um lugar híbrido entre a sala de aula e o palco.

### **3 - ESTUDOS DE CASO**

A educação formal é, segundo a ótica de Foucault, um local de exercício dos dispositivos de poder. A manutenção dos regimes de verdade passa pela institucionalização do ensino, suas práticas e normas institucionais. Ao final do recreio soa um sinal muito parecido com aquele que alerta, para o incêndio, o batalhão do corpo de bombeiros. Os uniformes escolares tem próximo parentesco com as fardas. As fileiras organizadas na sala de aula, as filas indianas em ordem de altura no pátio e a ordem alfabética das chamadas são, evidentemente, tecnologias disciplinares. E também o são as bases curriculares, os exames e as avaliações. A academia não é um lugar neutro. O espaço da palestra, da aula, da conferência é tradicionalmente carregado de convenções que correspondem ao status de poder que não são, nem ao menos, sutis. Pelo contrário, seu caráter autoritário é explícito e, por isso mesmo, tornam-se exemplares quando pretendemos analisar os regimes de verdade.

Ao propor aqui uma discussão sobre a peça-conferência abordando o entendimento de Foucault, buscaremos também entender de que forma o gesto performático, o fazer teatral, artístico, podem subverter tais regimes de verdade e estruturas de poder. Em sua palestra-performance “Decolonizando o Conhecimento”, a artista portuguesa Grada Kilomba mergulha na própria estrutura do saber acadêmico para defender que, ao contrário do que convencionalmente se prega ali, o conhecimento não se resume a “um simples estudo apolítico da verdade, mas é sim a reprodução de relações de poder raciais e de gênero, que definem não somente o que conta como verdadeiro, bem como em quem acreditar” (Kilomba, 2016, p.11). Em sua performance, a artista propõe subverter esse conhecimento e o poder estabelecido, de dentro de uma estrutura que é, mais frequentemente, utilizada para reafirmá-lo:

Descolonizar o conhecimento significa criar novas configurações de conhecimento e de poder. Então, se minhas palavras parecem preocupadas demais em narrar posições e subjetividades como parte do discurso, vale a pena lembrar que a teoria não é universal nem neutra, mas sempre localizada em algum lugar e sempre escrita por alguém, e que este alguém tem uma história. (Kilomba, 2016, p.19)

Figura 5 – Grada Kilomba também performa uma conferência em “Decolonizando o Conhecimento”



Fonte: MitSP

Os três espetáculos escolhidos para esta análise reúnem características que nos permitem compreendê-los como “peças-conferências”: a assimilação dos recursos e convenções de uma palestra, a comunicação frontal e enunciação direta com a plateia, a abdicação de estratégias dramáticas clássicas o caráter “epistemológico” (Trhuller, 2019) das atrizes/autoras. e a dramaturgia expositiva (onde fazer e pensar se tornam simultâneos).

Contribui para a escolha de “Cérebro\_Coração” e “F(r)icções” como casos a serem estudados seu destaque na cena-nacional. “Cérebro\_Coração” marca a estreia de Mariana Lima como dramaturga, rendeu-lhe 4 indicações para o Prêmio Shell e temporadas de mais de um mês em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo, além de apresentações em diversas regiões do Brasil. “F(r)icções”, espetáculo mais recente aqui analisado, garantiu a Vera Holtz longas temporadas esgotadas em diversos estados do Brasil e as principais premiações do teatro brasileiro. Já “Amor” destaca-se como um exemplo precursor na cena mineira. Artista singular, Marina Viana já traz no longo título do espetáculo, “antiacademicista” e “sem rigor conceitual”, uma provocação relativa ao formato que flerta, justamente, com as convenções acadêmicas. Passemos para a discussão sobre os espetáculos, iniciando com a obra apresentada por Viana em 2016.

### **3.1 – AMOR: MANIFESTO ANTIACADEMISCISTA PRÓ-BRUXARIA SEM RIGOR CONCEITUAL DO MEU LADO OCIDENTAL QUE EURÍPEDES DESCONHECE**

A atriz, dramaturga, diretora e pesquisadora Marina Viana tem, pelo menos desde a primeira década dos anos 2000, deixado sua marca no Teatro mineiro, sendo intencionalmente ignorada por uma parte dos formadores de opinião da classe teatral e reverenciada por outra. “Deboche” é um termo que vem acompanhando sua trajetória artística. Este autor que aqui escreve se alinha entre os que reverenciam esta artista singular, debochada, quase sempre sem patrocínios e, sempre, sem vergonha na cara. O deboche em Marina é uma ferramenta política na melhor tradição da zombaria que não se volta contra as minorias mas, sim, contra a ordem estabelecida. Mesmo quando surge na forma de auto-deboche, Marina primeiro procura a luz, coloca-se em alguma posição de poder para, logo em seguida, puxar o próprio tapete, escorregar de propósito na casca de banana e causar alguma risada. Neste primeiro estudo de caso buscaremos compreender como Viana, ao explorar a palestra, também o faz de forma debochada.

#### **3.1.1 - QUASE CLÁSSICO**

Já se tornou bastante popular, no universo pop, o conceito de spin-off. Trata-se de livros, jogos, filmes ou séries, em geral de maior apelo comercial, que derivam de outras anteriores. Personagens ou tramas secundárias de um determinado produto original ganham protagonismo no spin-off. O primeiro fato curioso sobre “Amor: Manifesto antiacademicista pró-bruxaria sem rigor conceitual do meu lado ocidental que Eurípedes desconhece” é, claro, seu longo subtítulo, já carregado de significados que serão melhor observados mais à frente. Mas também é curioso que este espetáculo, solo de Marina Viana com dramaturgia da própria atriz e direção de Sara Rojo, sob a égide do Mayombe Grupo de Teatro, seja, pode-se dizer, um spin-off. Anteriormente à estreia do trabalho (2016), Viana e Rojo já apresentaram parte da pesquisa sobre a Medeia, que originaria o “Amor”, no espetáculo “Klássico (com K)” (2013), também do Mayombe, este com elenco que incluía, além de Marina Viana, Flávia Almeida, Didi Villela, Fernando Oliveira e Marina Arthuzzi.

Figura 6 – Klássico (com K), do Mayombe Grupo de Teatro (2013)



Foto: Guto Muniz

“Klássico (com K)” foi um espetáculo que o Mayombe estreou três anos antes de “Amor”, investigando a influência contemporânea de cânones da cultura ocidental, no caso, “Medéia” (Eurípedes), “Antígona” (Sófocles), “A Odisséia” (Homero) e “Fausto” (Goethe). Sua dramaturgia foi desenvolvida a partir do deslocamento dos protagonistas de cada uma destas obras para um espaço-tempo indefinido, onde estariam sujeitos a uma espécie de “jogo” em que defendiam suas trajetórias, seus motivos e atos no intuito de justificar sua presença ou ausência no mundo. Além disso, o espetáculo propunha um tensionamento entre as identidades de cada um desses conhecidos personagens ficcionais com os próprios atores. Conforme detalha Marcos Coletta, ator e pesquisador (que também integrou o Mayombe em momento anterior da história do coletivo), em crítica ao portal Horizonte da Cena:

Para quem conhece os mitos e as histórias oficiais que envolvem estas personagens, é prazeroso acompanhar a apropriação irreverente e as tensões de identidade propostas pelos atores. Já para os que não tem esse conhecimento prévio, a própria luta dos atores para convencer o público de que as angústias de seus personagens são importantes já é um caminho frutivo. Este Klássico quer se aproximar mais dos populares clássicos do futebol para profanar as pretensões apolíneas do classicismo artístico. Retira o consagrado (sacraré) do seu pedestal e o restitui ao livre uso dos homens. (Coletta, 2013, s/p)

A defesa de cada uma dessas personagens não era pautada exclusivamente no que

deixaram escrito Eurípedes, Sófocles, Homero ou Goethe. Tratava-se pois, justamente, de um clássico subvertido, um cânone descanonizado ou, como afirma Coletta, retirado de seu pedestal. Ao tombar de tal lugar sagrado para o mundo dos reles mortais, Médeia, Antígona, Ulisses e Fausto se encontraram com quatro destes frágeis humanos, demasiado humanos, em específico: Marina, Flávia, Fernando e Didi. Já ali, no “Klássico (com K)”, não se tratava apenas de uma representação, mas de uma apropriação, feita pelo elenco criador, daqueles personagens míticos/fictícios, suas tramas, conflitos e causas, com propósito de abordar, através delas, também suas questões pessoais, contemporâneas, relativas ao seu tempo, contexto e local de enunciação. Conforme me explica a própria Marina Viana, em entrevista concedida a mim em 2024, no campus da UnB, em Brasília (DF):

A ideia inicial dessa peça era trabalhar com personagens clássicos, e que esses personagens fossem atravessados pelo artista em cena. A ideia de trajeto de um a outro surgia aí. Flavinha ia de Flávia até Antígona, eu ia de Marina até Medéia, Fernando fazia um trajeto até Ulisses e Didi fazia um trajeto até Fausto. (VIANNA apud SANTOS, 2024)

O Mayombe, ao abordar em “Klássico (com K)” personagens tão intrínsecos no imaginário ocidental, o faz assumindo a personalidade de cada atriz e ator. Tal abordagem já apresenta o contraste destas Medeia e Antígona, destes Fausto e Ulisses, com uma leitura mais tradicionalmente representativa dos mesmos. Se o mito, tal como entendido por Roland Barthes, é também uma forma discursiva, “um sistema de comunicação, um tipo de linguagem” (BARTHES, p.98) que naturaliza aspectos da realidade suprimindo seu caráter histórico, social e cultural, ele também funciona como ferramenta para perpetuar valores, crenças morais...e verdades. Essa hibridização de atores e personagens, o deslocamento deles para contextos diversos de suas tramas originais e seu próprio encontro num espaço/tempo indefinido, chocando princípios e desnaturalizando o mítico, é a letra K que dessacraliza esses clássicos, como aponta Coletta, “O ‘Clássico’ sugere respeito, obriga ao comedimento, ao solene. Já o Klássico nos convida à luta-livre, ao antropofágico, e ao que ainda temos de ironia e delinquência” (Coletta, 2016). Já em “Klássico (com K)” está o gesto desviante, o propósito de desconstrução de Regime de Verdade estabelecidos.

O tensionamento de identidades entre ator/personagem, que já confere a “Klássico (com K)” forte caráter performativo seria aprofundado por Rojo e Viana três anos depois, quando voltaram a percorrer o caminho de Marina a Medéia em “Amor”. Ao mergulhar com mais ênfase – e mais deboche – no formato palestra Marina Virá irá, mais radicalmente, subverter as convenções da Vontade do Saber.

Para introduzirmos uma reflexão sobre a fratura promovida pelo espetáculo nas convenções da conferência – e, por conseguinte num regime de verdade – faz sentido, primeiro, resgatar a origem do grupo Mayombe, justamente, em ambiente acadêmico. O coletivo se formou em 1995, dentro da Universidade Federal de Minas Gerais, e sempre manteve vínculos próximos com a academia. Seus fundadores, Sara Rojo e Marcos Alexandre, são professores vinculados à Faculdade de Letras da UFMG, e foi durante disciplinas ministradas por Rojo que o Mayombe foi criado.

Das diversas formações pelas quais passou o Mayombe, foi bastante transformadora sua abertura, a partir da metade da primeira década dos anos 2000, para estudantes não apenas dos estudos Literários, mas também do recém criado curso superior de Teatro da mesma Universidade (que tem, aliás, Rojo entre suas fundadoras). É neste momento que Marina Viana, então graduanda nas Artes Cênicas, passa a integrar o coletivo. O coletivo nunca abdicou do caráter de pesquisa de suas criações, muito marcadas por perseguir conexões entre o teatro brasileiro com dramaturgias de outros países latino-americanos. A partir dos anos 2000 o Mayombe também passou a investigar a escrita dos próprios atores, entre os quais se destaca Viana como importante expoente da dramaturgia mineira desde então.

“Klássico (com K)” encerra uma trilogia sobre utopias contemporâneas iniciada pelo Mayombe em 2007, com “Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir”, seguida de “A Pequeninina América e sua Avó Sifrada de escrúpulos”, em 2010. Marina Viana e Marina Arthuzzi são as únicas atrizes que participaram das três montagens. E, paralelamente ao seu trabalho em parceria com Sara Rojo, Marina Viana tornou-se uma agitadora da cena teatral mineira, tendo de fato integrado, simultaneamente, outros dois coletivos, o Teatro171 e a Primeira Campaigna, além de colaborar com diversos outros (como as Bacurinhas, o Pigmalião Escultura que Mexe, o Grupo Dois Pontos, o Mulheres Míticas, entre outros).



Foto: Guto Muniz

No ano de 2016, quando o Brasil vivia uma acentuada instabilidade política, todos os supracitados coletivos parceiros de Viana atravessavam dificuldades para se manter em atividade. Em especial o Mayombe desfazia a formação que criou “Klássico (com K)” e via-se prestes a perder sua sede – o Esquyna Espaço Teatral – que compartilhava, no bairro Sagrada Família (Belo Horizonte), com outro coletivo teatral, o Teatro Invertido.

Sem patrocínio, já com dificuldades de manter seu espaço de ensaio e apresentações e sem condições de mobilizar um elenco disposto a novos processos, ao mesmo tempo dispostas, elas mesmas, a manterem acesa a chama do Mayombe, Marina Viana e Sara Rojo perceberam, como possibilidade criativa, aprofundar as pesquisas já bastante avançadas que ambas compartilharam sobre a Medeia durante o processo de “Klássico” para a criação de um novo espetáculo.

A seguir voltaremos nosso foco especificamente para “Amor: Manifesto antiacademista pró-bruxaria sem rigor conceitual do meu lado ocidental que Eurípedes desconhece”, atentando-nos para suas características enquanto peça-conferência e a

abordagem a respeito das noções de verdade.

Figura 8 – Marina Viana em Klássico (com K), do Mayombe Grupo de Teatro (2013)



Foto: Guto Muniz

### 3.1.2 - AMAR O QUE?

“Amor: Manifesto antiacademicista pró-bruxaria sem rigor conceitual do meu lado ocidental que Eurípedes desconhece” radicaliza a pesquisa da autoralidade atoral já anteriormente explorada nos trabalhos do Mayombe, trazendo de forma mais perceptível a característica performativa, então já mais evidente no trabalho individual de Marina Viana. Aqui, ela é, antes de ser Medeia, a atriz-autora Marina refletindo sobre a Medeia e o amor de Medeia.

Ao receber o público de luzes acesas, Marina Viana sola, no palco, notas distorcidas em um instrumento criado pelo artista Daniel Herthel para o espetáculo (Le Pau, espécie de guitarra de uma corda só). Quando o público se acomoda, as luzes se apagam, Viana segue para um microfone em um pedestal e faz uma breve apresentação do que será visto a seguir:

Boa noite. Bem-vindos ao meu trajeto inacabado, meu carro quebrado, minha canção hermética e irracional. A minha tentativa, a terceira mais precisamente, deste solo. Nada muito novo. Microfone, amplificador, um recalque de guitarra, tudo um tanto clichê hoje em dia. Com direito a muleta (ascende um cigarro). Mas eu gosto destas coisinhas. E isso não é uma justificativa. Isto quiçá seja uma bandeira.

Eu vou falar de Medeia, eu vou falar de mim, eu vou falar de amor. Um tipo de amor. Foi amor, é amor. É amor? Rendeu muitas canções... Eu vou falar de Medeia, eu vou falar de mim, eu vou falar de amor. Um tipo de amor. Foi amor, é amor. É amor? Enfim. Rendeu muitas canções. A perder de vista. (Viana, 2016, s/p)

Nesta introdução Marina pontua alguns elementos recorrentes em seus trabalhos (o microfone, o maiô de lantejoulas, o cigarro aceso em cena). O gênero “Manifesto” é também frequente na obra da artista. Mas aqui, é curioso notar que um coletivo – hora configurado no duo Rojo/Viana – surgido dentro da universidade, apresenta este trabalho como um “Manifesto antiacademicista”. Mesmo que negue o academicismo, o espetáculo não recusa certo trânsito com a academia. Marina segue a apresentação cantando um breve trecho de “Balada da Arrasada”, de Angela Ro Ro, e, reforçando sua presença em cena enquanto sujeito, atriz e autora, compartilha com a plateia um procedimento criativo:

Eu criei um organograma para este espetáculo... Às vezes o escrevo no chão. Às vezes projeto na parede. Neste organograma vislumbramos alguns tópicos desse meu trajeto de Medeia a Marina.  
A saber: Medeia- Feitiçaria- Farmakia- Fetiche- Sapato- Macumba-Feitiçaria- Fogueira-coração Carro do Sol- Marina.  
Às vezes o escrevo no chão. Às vezes projeto na parede. Às vezes caminho sobre ele, às vezes ele fica no ar mesmo. A construção do amor de Medeia à Marina: manifesto antiacademicista, pró-bruxaria sem rigor conceitual do meu lado ocidental que Eurípedes desconhece. (Viana, 2016, s/p)

Especialmente este primeiro momento do espetáculo, na qual Marina, em comunicação frontal com o público, assumindo-se Marina Viana e apresentando didaticamente seu organograma “do amor de Medéia à Marina”, carrega elementos que caracterizam o formato peça-conferência. A própria proposta de um organograma – que Viana, realmente, às vezes projetava na rotunda do palco e às vezes colava em cartolinas no chão, a depender da configuração palco/plateia onde apresentou o espetáculo – é um recurso evidentemente pedagógico:

Fiz o que Sara chamava de trajeto, que era uma linha reta. Foi virando um grande organograma em que eu fazia setinhas e construía correlações, tanto numa lógica de pensar essa ideia de mulher, do poder da mulher ao longo da história do Ocidente - que tem a ver com o oculto - em contraponto com o poder masculino da espada, da gravata. E aí eu fazia conexão de palavras, de épocas. Sempre tem essa coisa de passear pela contextualização em vários tempos (Viana, 2024, s/p)

Também na abordagem sobre as ferramentas pedagógicas, tal como o organograma, volta a se manifestar a mais sublinhada característica do estilo de Marina Viana: “É também tirar onda desse formato. Sem cisma de fazer. Fazer um organon para parodiar o Brecht. Você

não está querendo colocar verdades ali. O ato já é uma paródia, já é deboche” (Viana, 2024, s/p).

Deboche. É fundamental o que Viana aponta sobre assumir-se parodiando o Organon de Brecht, sobre tirar onda com o formato conferência, sobre assumir, sim, a forma da palestra, mas de modo crítico. O humor pode servir de ferramenta tanto para a opressão quanto para a subversão da ordem estabelecida. Quando lança mão das ferramentas de uma aula como recurso dramático, Viana não o faz para reafirmar o discurso da vontade do saber, mas sim para colocá-lo em xeque. Valer-se dele ironicamente e, assumindo-o ao mesmo tempo que expõe suas próprias falhas e vulnerabilidades, a artista desconstrói a linguagem enquanto um regime de verdade.

Figura 9 – Marina Viana em Klássico (com K), do Mayombe Grupo de Teatro (2013)



Foto: Guto Muniz

Existe um prefixo importante quando discutimos o deboche em Marina Viana. A artista se vale, recorrentemente da exposição de suas próprias vulnerabilidades, de suas próprias falas. Auto-deboche. Quando decide, desde “Klássico (com K)”, encarar a Medéia, a artista “começa uma briga mesmo, um confronto com esse personagem, esse lugar de bater cabeça para esse personagem de fato” (Viana, 2024, s/p).

Questão discutida na produção artística e acadêmica de Sara Rojo, diretora de ambos os espetáculos, o local de enunciação, em Marina Viana, traz a seu discurso sua perspectiva

enquanto atriz, enquanto atriz-autora, enquanto atriz-autora inserida em um contexto de produção independente, sul-americana, brasileira, mineira, belo-horizontina. E pode encontrar ecos, novamente, em Kilomba (2016):

Para descolonizar o conhecimento temos que entender que todos/as nós falamos de tempos e de lugares específicos, a partir de realidades e histórias específicas. Não existem discursos neutros. Quando acadêmicos/as brancos/as afirmam ter um discurso neutro e objetivo, eles/as não estão reconhecendo que também escrevem a partir de um lugar específico que, naturalmente, não é neutro nem objetivo, tampouco universal, mas sim dominante. Eles/as escrevem a partir de um lugar de poder (Kilomba, 2016, p.5)

O já referido tensionamento das identidades da atriz e da personagem trágica/mítica de Medéia, que já se apresentava em “Klássico (com K)” irá, em “Amor” se radicalizar.

### **3.1.3 - POLIFÔNIA, PLAGICOMBINAÇÃO E DRAMATURGIA DE EXPOSIÇÃO**

“Amor” segue com Marina apresentando os elementos do organograma enquanto ramifica, de cada um dos termos, outros tópicos, citações, comentários, canções. Cabe aqui introduzir outra estratégia dramaturgic à qual Viana se aprofundou a partir do início dos anos 2010 em seus diferentes coletivos, que ecoa também neste “Amor”. Prefigurada pelo compositor Tom Zé em seu álbum Com Defeito de Fabricação, a plagicombinação, segundo Salvatti (2004, p.3) “é uma estratégia de construção de um objeto estético na qual se reconfiguram fragmentos de obras preexistentes. A plagicombinação contempla uma série de procedimentos de edição, como a colagem, a paródia, a citação, a paráfrase, a montagem, a alusão, o pastiche, a bricolagem, a sobreposição, e outros, de forma que, como estratégia, não pode se encerrar num conjunto de passos (numa receita) a se adotar, mas sim, assume o aspecto de um mapa caótico e indeterminado”. Viana não terá sido a única dramaturga a explorar a plagicombinação teatralmente, mas sem dúvida se destaca no uso do recurso, por vezes combinados a outras pesquisas (como a do Teatro Fanzine).

Em seu “Manifesto Antiacademicista”, Viana plagicombina diferentes discursos sobre a condição feminina – especialmente a condição da atriz - em vídeo, em canção popular, em outras dramaturgias e até autorreferenciando-se. Tendo sempre a Medéia em vista, ela chega, de fato, a emular o gestual de Bibi Ferreira, assim como a dublar Maria Callas, ambas célebres Medeias (no caso de Bibi, vertida ao morro como Joana, no “Gota D’Água” de Chico Buarque e Paulo Pontes, no de Callas, operisticamente e cinematograficamente, na adaptação de Pasolini da tragédia de Eurípedes).

Essa ampla rede de discursos plagicombinados não anularia a presença do gesto criador do artista. Para Bakhtin (1992, p.150): “O narrador pode deliberadamente apagar as fronteiras do discurso citado, a fim de colori-lo com as suas entonações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com o seu encantamento ou o seu desprezo”. Quando assume suas referências Marina parece firmar-se ainda mais presente como autora. As escolhas que faz, a forma como ela cita e louva o que acredita bem merecer ser louvado, reforçam sua própria presença nesta colagem que corresponderia ao que Sarrazac definiu como “rapsódia narrativa”. Para o pesquisador francês, a rapsódia é um recurso do “teatro dos possíveis”, através da qual se costuram em uma mesma trama, um mesmo “texto/tecido”, vozes distintas, por vezes opostas, “voz do questionamento, voz da dúvida, da palinódia, voz da multiplicação dos possíveis, voz errática que engrena, desengrena, se perde, divaga ao mesmo tempo que comenta, problematiza” (Sarrazac, 2012, p.128).

Se a peça-conferência é estruturada a partir de uma dramaturgia de exposição de ideias e articulação de referências, potencializar a pluralidade de vozes parece reforçar o componente teatral em detrimento do caráter monológico dos regimes de verdade. A lógica e a forma polifônicas, tal como desenvolvidas por Viana, enfatizam a diversidade de perspectivas, não recusando possíveis distinções, mas promovendo a coexistência de perspectivas diversas. A isso se opõem as práticas discursivas que constituem os Regimes de Verdade, que reforçam relações de poder. Assumir, dentro da estrutura da conferência a plagicominação é mais um gesto da artista no sentido de desmontar a engrenagem da Vontade do Saber.

Marina Viana se assume em cena para nos falar sobre a Medeia e o Amor de Medeia. Mas faz também uma palestra sobre o amor à Medeia, às Medeias, elas todas, atrizes, mulheres, feiticeiras com ou sem carros de sol. Sabe aquela história de que a atriz amadurece e monta um clássico? Em uma das falas do espetáculo, Viana reverencia nominalmente algumas de suas referências:

Ai de mim! Nanagouveiam da minha desgraça! Pelas Lizas imortais porque não esperam eles que eu Renata Sorrah, e porque e humilham na Fernanda de todos! Oh, cidade Adriana, oh, Esteves habitantes de minha terra, a vós pelo menos eu tomo por Beth Midler, vede como sem que Sally Field as lamentações de Giuliana Gaudino, como e porque Marília Pera sou levada a uma Branca Letícia de Barros Mota, a um Carmem de Maura espécie. Como sou Wilma Henriques! Nem sobre a Deborah, nem na Carmem Miranda das sombras poderei Matarazzo, nem Inês, nem Peixoto. (VIANA, 2016)

No amor de Marina, afinal, há espaço para frustrações, mas não fugas. Não há lugar

para Creonte. O “Amor” de Marina carrega seus grupos, ainda que sozinha em cena. É o amor de Sara Rojo e por Sara Rojo. Quando fala de Medeia, fala das que vieram antes, fala das contemporâneas e fala de si, Marina fala do amor e fala, afinal, sobre Teatro.

### 3.2 - CÉREBRO\_CORAÇÃO

Desde o título, “Cérebro\_Coração” nos coloca diante de um contraste. O cérebro, este vale misterioso, elétrico, vascularizado, é símbolo máximo da razão. E coração, qualquer criança, qualquer amante, qualquer poeta ordinário irá rimar, sem pudor nem vergonha, com paixão. Este contraste racional/emocional talvez possa nos valer para refletir sobre a peça-conferência enquanto um dispositivo para performatizar uma forma de saber distinta da técnica, da ciência, da reafirmação das verdades estabelecidas. Na primeira rubrica do texto do espetáculo, estreia de Mariana Lima como dramaturga, há a indicação do espaço onde se inicia a ação: “Uma sala de aula branca, com proporções um pouco alteradas.” (Lima, 2020, p.21). Em determinados momentos da encenação esta sala branca, de luzes frias, não é mais, ou não é só, uma sala de aula. A sala branca torna-se uma sala de cirurgia e, a conferencista, torna-se uma médica residente no hospital público de Magé durante um plantão da madrugada. Ela assiste a um procedimento neurológico feito em caráter de urgência em um menino que chegou atropelado, com um grave traumatismo craniano. Com um bisturi, Mariana abre o modelo de um cérebro humano, diante da plateia e de uma câmera, cujas imagens são projetadas na parede. Lá dentro, um colar, um desenho infantil, uma concha do mar, um bonequinho e uma chave.

Figura 10 – Mariana Lima em “Cérebro\_Coração” (2018)



Foto: Maurício Fidalgo

Catorze anos antes de estrear “Cérebro\_Coração” (2018), Mariana Lima atravessava

uma crise depressiva pós-parto quando recebeu a notícia da morte de seu irmão caçula, vítima de um atropelamento, aos 10 anos de idade. Foi neste momento que a atriz iniciou leituras incessantes sobre neurociência e tratados memorialísticos, em especial “Em Busca do Tempo Perdido”, de Marcel Proust. Simultaneamente, intensificou o hábito da escrita. Mais de uma década depois, a inspiração proustiana e as anotações pessoais seriam a base do espetáculo que ela escreveria, com direção de Enrique Diaz e Renato Linhares.

### **3.2.1 - UM POUCO COMO DEVE SER FAZER FOGO COM DOIS PAUS**

Ainda que a situação pessoal vivida pela atriz tenha ecos na dramaturgia, “Cérebro\_Coração” não é um desabafo dramático. Não há, aliás, nem na dramaturgia, nem no programa do espetáculo, indicação clara de que a descrição presente no espetáculo do episódio relativo ao traumatismo craniano se refira à situação pessoal e familiar atravessada pela própria Mariana Lima. Mais do que uma narrativa fundada no psicologismo, há descrições objetivas do aparelho neurológico, dos procedimentos médicos e, ainda, descrições históricas da evolução de drogas e tratamentos psiquiátricos. Ao tomarmos conhecimento do marco biográfico que levou a atriz a iniciar a pesquisa que resultaria no espetáculo, toda essa teia cerebral construída pode ser relacionada àquela circunstância de dor, angústia e depressão. Mas Mariana opta por um caminho diverso ao da autoanálise. Ela articula suas questões pessoais não só com neurociência, não só com Proust, mas com discursos que costuram a literatura de Clarice Lispector, a poesia de Hilda Hilst, o cinema de Karim Ainouz e a obra de Leonilson:

Como escrevemos quando escrevemos Teatro? Olha, tem muitos jeitos. Mas esse foi o que aprendi. Trabalha-se com muitas mãos, cabeças, com corpos e livros, aulas, palestras. É mais tecido do que papel – tecido de citações, incorporadas e recriadas. Suores. Uma escrita feita pelo corpo, pela fricção, um pouco como deve ser fazer fogo com dois paus, coisa que nunca tentei porque não fui escoteira de verdade. (Lima, 2020, s/p)

Parece valioso para nossa discussão sobre as relações entre os Regimes de Verdade e o formato peça-conferência o entendimento da atriz-autora Mariana Lima sobre este teatro que é “mais tecido do que papel”. Uma teia de referências articuladas em cena pela conferencista, sem postulados ou pressupostos rígidos, pelo contrário, uma performance permeada pelo tempo e pela personalidade daquela artista nesta escrita “feita pelo corpo, pela fricção”. Para discutir mais profundamente o caso de “Cérebro\_Coração”, antes ainda de nos determos sobre

espetáculo propriamente, é interessante resgatar algumas características sobre seu processo de criação, que passou por escolas públicas do Rio de Janeiro onde teve seus primeiros contatos com o público. Esta etapa do processo pode apontar semelhanças e distinções entre a peça e uma aula convencional, estruturada sobre um discurso de poder. Ao analisarmos o espetáculo, além da versão que chegou aos palcos brasileiros em 2018, também nos valerá como material de discussão a versão audiovisual criada por Mariana Lima em 2020 para o projeto #EmCasaComSesc, realizado pelo Sesc São Paulo durante o período de distanciamento social ocasionado pela pandemia de Covid-19, além da publicação de “Cérebro\_Coração” realizada pela editora Cobogó em 2021, que reúne a dramaturgia do espetáculo, fotografias do processo e das apresentações, e dois textos introdutórios, um assinado pela pesquisadora Helena Martins e um segundo de autoria da própria Mariana Lima.

Em uma matéria jornalística produzida pelo programa AGENDA, da Rede Minas<sup>16</sup> na ocasião da temporada belo-horizontina de “Cérebro\_Coração”, em 2018, assim a repórter introduz o trabalho: “a atriz Mariana Lima está em cartaz em Belo Horizonte com o espetáculo “Cérebro\_Coração”. A peça é um monólogo em que ela faz o papel de uma palestrante que fala do eterno embate humano entre razão e emoção”. Aqui, deste meu local de pesquisador que disserta sobre o formato peça-conferência, parece até engraçada a simplificação feita pela jornalista. Em “Cérebro\_Coração” a atriz “faz o papel”, ou seja, representa, interpreta, uma palestrante? Não estaria ela própria – Mariana Lima – conferindo uma palestra? Ainda que agora, imerso neste tema, me pareça que a peça-conferência seja menos a representação de uma palestra do que uma forma diversa de palestrar, é preciso considerar, e considerar seriamente, a leitura da jornalista, afinal, ela demonstra uma percepção que distingue objetivamente aquele produto teatral de uma aula de fato. A perspectiva despreziosa da repórter passa longe das discussões sobre performatividade: para ela, em “Cérebro\_Coração”, Mariana estaria representando uma personagem. Mas o que teriam pensado os alunos do ensino médio das oito escolas da rede estadual de ensino do estado do Rio de Janeiro (nas cidades de São João do Meriti e de Nova Iguaçu) onde o trabalho foi primeiro apresentado? A experiência nas escolas não contou com cenografia, maquiagem ou iluminação cênica. Ali, Mariana Lima se apresentava no espaço escolar, tal como qualquer outra professora, tendo apenas sua presença e sua palavra como recursos. Na mesma matéria do “AGENDA”, a atriz relata:

---

<sup>16</sup> Rede de TV mineira pertencente à TV Cultura

A experiência de fazer isso realmente para alunos, do terceiro ano do ensino médio de escolas estaduais, foi um desafio muito grande. Porque essa ponte não existe, esses alunos não vão ao centro, à Zona Sul do Rio ver teatro. É quase um atravessamento de paredes que são erguidas e nunca ultrapassadas. Ir fazer a peça na escola deles é uma fricção muito interessante, difícil, porque eles também não sabem como lidar com aquilo. Parece que é uma aula no começo, mas depois tem elementos que não são normais numa aula, então eles ficam meio assustados, reativos, e, ao mesmo tempo, fisgados por aquilo. (Lima, 2018)

Seria grave assumir certas convenções como gerais a tudo que se entende no Brasil como escolar. Quando Lima aponta para as “paredes” que existem entre aquelas escolas nas quais apresentou “Cérebro\_Coração” e os teatros, ela ao mesmo tempo indica barreiras sociais – pois vivenciou a experiência em regiões localizadas na periferia do centro de poder e capital do Rio de Janeiro – geracionais – pois as apresentações foram direcionadas a adolescentes do 3º ano do ensino médio, ou seja, alunos numa média entre 17 e 18 anos de idade – e também estruturais, propriamente relativas ao que se entende como “aula” em distinção ao que se entende como “peça” pois, como ela mesma discorre, há um estranhamento do público estudantil diante da recepção daquilo que inicialmente é muito semelhante ao que se vivencia na escola mas que tem, também, “elementos que não são normais numa aula”. Ainda nesta reportagem do “AGENDA”, Lima compartilha que sente uma lacuna pessoal em sua vida por não ter cursado faculdade, justificando que, tendo sido ouvinte em certas disciplinas universitárias, passou por transformações talvez até maiores do que as que lhe proporcionaram suas experiências teatrais: “dependendo da pessoa que está dando a aula, aquilo pode te levar para lugares que você não vai nem lendo, nem assistindo um espetáculo de teatro, nem vendo um filme, que é particular daquela performance de um professor ou professora” (Lima, 2018). Podemos tomar esse apontamento para compreender um ponto fundamental e nos protegermos do risco de cairmos em uma falsa generalização da aula: criticarmos a educação por um caráter comum de reafirmação de lógicas de poder não significa que o ensino seja em absoluto um exercício de opressão. Isso seria ignorar os esforços e discussões que a décadas e décadas vem sendo travados no sentido de perseguir uma educação mais horizontal e diversa, passando pelo Construtivismo de Jean Piaget<sup>17</sup>, pela Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire<sup>18</sup> ou ainda, mesmo quando não correspondendo a uma renovação programática e institucional, podendo se manifestar no ato de professoras e professores que se empenham, pessoalmente, em estimular na sala de aula o exercício do

<sup>17</sup> Epistemólogo de origem suíça que exerceu forte influência sobre a pedagogia mundialmente ao defender o impacto do meio em que o indivíduo está inserido sobre sua formação.

<sup>18</sup> Patrono da educação brasileira. Defendia, com a Pedagogia do Oprimido, que os indivíduos conquistassem sua emancipação através do pensamento crítico.

pensamento crítico.

Não falemos, portanto, da escola como um todo, ainda que possamos, sim, discutir uma estrutura escolar que ainda é predominante: a arquitetura, a sala de aula com suas carteiras dispostas em fila, a professora ou professor à frente, com o giz na mão, de pé sobre o tablado – mais os uniformes, mais as chamadas em ordem alfabética, mais os exames mensais e trimestrais, mais as ocorrências e os boletins – sem nem tocarmos a fundo nos programas fechados que engessam a própria atuação dos profissionais da educação – compõe um repertório de instrumentos de controle. E fazem da escola – ou a escola que responda a esta estrutura ainda predominante – um espaço de reafirmação das lógicas e estruturas de poder. O gesto feito por Lima ao experimentar seu “Cérebro\_Coração” em ambientes escolares pode também ser tomado como uma provocação: “a aula também é uma performance, só que uma performance de ideias” (Lima, 2018). No texto que assina para o programa do espetáculo, a artista desenvolve, sobre a experiência nas escolas:

Tem sido um desafio imenso atravessar a fronteira que separa a sala de aula e o teatro, os centros culturais das grandes cidades das periferias desprovidas do acesso à cultura. São dois órgãos que não deveriam estar com as veias que transportam saúde e cultura cortadas, como tristemente constato que estão. Então, foi uma travessia que nos ensinou muita coisa, contribuindo para a compreensão de outras possibilidades do trabalho, outros modos de falar e ouvir, outra linguagem, nos transformando profundamente. Estamos cada vez mais fechados dentro de caixas que nos separam. Por que? (Lima, 2018, s/p)

A experiência de “Cérebro\_Coração” nas escolas da rede estadual do Rio, experiência esta que a atriz criadora aponta como aquela “que sempre desejei ter, fazer esse texto para alunos, antes de fazer no teatro” (Lima, 2018) não é uma via de mão única. A peça-conferência pode ser uma forma outra de performar o saber se não pretender reafirmar verdades, ainda que verdades distintas dos programas escolares. É preciso que ela em si seja um exercício crítico, de um pensamento vivo e poroso ao lado de lá do palco/tablado. É o que parece compreender Mariana Lima quando afirma que “a peça, quando a gente volta pro teatro vindo de uma sala de aula, está muito transformada”.

### **3.2.2 - LEONILSON CARDIOLÓGICO, HILDA HILST CEREBRAL**

Uma sala de aula branca com proporções um pouco alteradas. Mesa e cadeira. Sobre a mesa, um aquário vazio. Uma planta sobre um pedestal. A conferencista entra com uma bolsa e um cooler. Fala enquanto se dirige à mesa. (Lima, 2020, p.21)

Já citamos aqui a primeira rubrica do texto dramaturgico de “Cérebro\_Coração”

quando fomos discutir a trajetória criativa do espetáculo passando antes pela sala de aula do que pelo palco. Uma sala de aula. Ou quase isso. E quase é também é mais um detalhe: uma sala de aula branca, sim, mas com “proporções um pouco alteradas”. O espaço de fruição não é um elemento menor ou desconsiderável quando vamos voltar nossa análise para uma obra artística. “Cérebro\_Coração” foi um espetáculo que circulou por algumas capitais brasileiras em longas temporadas realizadas nos espaços convencionalmente teatrais de unidades do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Foi no CCBB Belo Horizonte que assisti à peça-conferência de Mariana Lima. Como já dito na introdução deste trabalho, diferentes termos são utilizados para nos referirmos a este formato híbrido entre a aula e o teatro. Há quem prefira palestra-performance, peça-aula ou conferência-performática, por razões diversas podendo, cada uma delas, ser muito bem justificadas. Pessoalmente, e sem grande apego, opto neste texto por usar principalmente o termo peça-conferência por alguns motivos simples: o primeiro deles é porque foi essa a mesma escolha do professor Fernando Kinas em um artigo escrito quase vinte anos atrás para a revista Sala Preta (“Carta aberta. Uma peça-conferência, numa cidade em repouso, para um banquete público”, Kinas, 2005), tendo sido este texto minha primeira referência a respeito deste tal formato teatral, que qualquer outro dos demais termos supracitados são capazes de dar bem a entender o que seja. Uma conferência não é apenas a exposição de um pensamento, um discurso técnico ou o desenvolvimento público de um raciocínio intelectual. Conferência é também o ato de conferir, e conferir me parece um gesto fundamental, e de alguma forma belo, da ciência, ciência que às vezes temo, sem querer, acabar criticando no desenvolvimento deste texto que tanto critica, aí sim intencionalmente, os regimes de verdade e os discursos de poder. Conferência me lembra o gesto do velho Sócrates que, recebendo de um Oráculo a confirmação de ser ele próprio o mais sábio dos sábios, respondeu: “vamos conferir”. E passou a vida, e a vida perdeu, por ousar duvidar do seu próprio saber, e do saber dos poderosos, realizando, afinal, tal insistente conferência. Confere quem duvida. Conferir me lembra ainda do gesto nobre e corajoso do jornalismo que também tanto critiquei, sem deixar de admirar aqueles que bem o exercem: a checagem. Segundo o Dicionário Priberam da Língua portuguesa, “conferência” vem do latim antigo *conferentia*, que significa “reunião”. Me agrada esta origem etimológica por alinhar a conferência a uma característica eminente também ao teatro: é para e por nos reunirmos que o que fazemos tem algum sentido. Já a escolha de “peça” me agrada pela incompletude que a palavra carrega. Uma peça, uma pecinha, é um pedaço, é uma parte, é um fragmento. Isso já se choca com a noção absoluta e completa de uma verdade rígida. Quando falo sobre uma peça, o interlocutor logo saberá que meu negócio é Teatro. Se Mariana Lima apresenta seu

“Cérebro\_Coração” em escolas ou mesmo em ambiente virtual (como também o fez), poderíamos adotar performance como uma escolha terminológica até mais abrangente. Mas tendo comprado meu ingresso, tendo chegado às 20h, formado a fila, entrado no Teatro II do CCBB e esperado o terceiro sinal, não me abstenho da opção pelo termo “peça”. É uma sala de aula branca, mas as proporções um pouco alteradas conferem: peça.

Mariana Lima, sendo ela mesma a que confere a palestra ou fazendo “papel de palestrante”, como disse a jornalista de Rede Minas, começa o espetáculo entrando pela mesma porta por onde o público entrou. Com uma bolsa e um cooler, ela afirma existirem alguns possíveis começos para aquilo ali. Não é, afinal, por ser peça que deixa de ser performance. Ou, pelo menos, um teatro de forte caráter performativo. Aliás, a atriz, nascida em São Paulo, participou de um momento de marcada tendência performativa no Teatro brasileiro ao ter integrado, por uma década, o Teatro da Vertigem<sup>19</sup>, com quem atuou em espetáculos como “Apocalipse 1,11” (2000) e “O Livro de Jó” (1995). A produção do grupo Vertigem se notabilizou ao promover a ocupação de espaços públicos de forte carga simbólica, como um hospital desativado, no caso de “O Livro de Jó” (que estreou no Hospital Humberto I, no centro de São Paulo) e um antigo presídio (suas celas, pátios e corredores) no caso de “Apocalipse 1,11”. Dedicando importantes contribuições acerca de sua discussão sobre os Teatros do Real à análise da obra do Teatro da Vertigem, a pesquisadora Silvia Fernandes afirma:

Esse teatro de vivências e ocupações públicas não pretende, evidentemente, representar alguma coisa que não esteja ali. Ao contrário, a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua apresentação sem mediações. É perceptível, nesse impulso de captura do real, o desejo dos criadores de levar o espectador a confrontar as coisas em seu estado bruto [...] (Fernandes, 2010, p.85)

Se realizada apenas a partir do local seguro e confortável da poltrona de um teatro em um centro cultural de um banco, a análise de “Cérebro\_Coração” poderia parecer em nada se relacionar com a experiência radical de ocupação urbana do Teatro da Vertigem. Mas, ao retomarmos a experiência processual de Mariana Lima em escolas públicas da região metropolitana do Rio de Janeiro, é possível sim traçar relações entre a peça-conferência com a linguagem que a artista explorou junto ao grupo Vertigem. E não apenas pelo deslocamento da encenação para um espaço em si carregado de significados mais concretos do que

---

<sup>19</sup> Premiada grupo teatral paulista, fundado nos anos 90, consagrado por intervenções urbanas e teatro fortemente performativo.

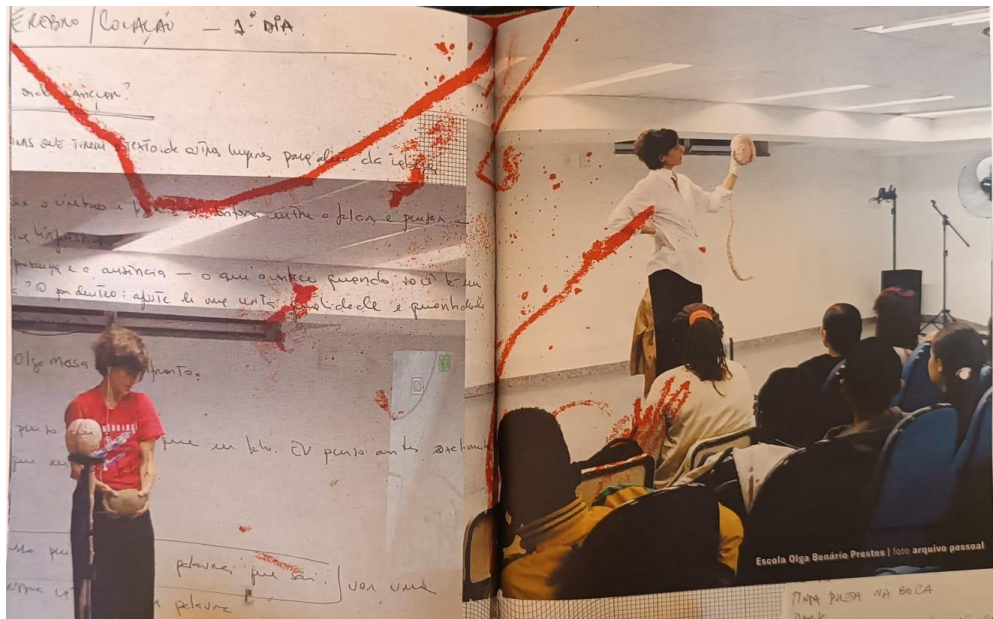
simbólicos, diversos aos do edifício teatral convencional, o que seria uma relação mais óbvia, mas também pelo que o formato peça-conferência carrega em si de eminentemente performativo. Afinal, se considero a sério o apontamento da jornalista que apresenta Mariana Lima, em “Cérebro\_Coração”, como uma atriz que “faz o papel” de palestrante, não deixo de ver certa graça nessa leitura e de me alinhar mais aos alunos que a atriz afirma não terem feito grande diferenciação ao que ela apresentava em suas escolas da experiência que tinham cotidianamente na sala de aula. Que papel é esse que a atriz poderia representar? Se ela é a autora do texto, se a pesquisa se funda em suas experiências pessoais, emocionais, reais, ela media ou se dirige diretamente ao público? Acredito que possam existir níveis diferentes de representação e construção simbólica em peças-conferência mas, em relação a outras formas de fazer teatro, este é um formato muito mais marcado pela apresentação do que pela representação. No caso de “Cérebro\_Coração” certamente a performatividade tem um peso bastante considerável.

Figura 11 – O Livro de Jó, do Teatro da Vertigem (1995)



Foto: Lenise Pinheiro

Figura 12 – Experiências de “Cérebro\_Coração” em escolas estaduais do RJ



Fonte: reprodução livro/ Acervo Pessoal Mariana Lima

Se tomamos, portanto, que Mariana Lima está ali proferindo a conferência “Cérebro\_Coração”, voltemos ao espetáculo propriamente para pensar de que formas esta conferência é também diversa de uma palestra convencional. Não uma conferência teatralizada, não uma peça científica, não substantivos adjetivados: são dois substantivos. Sim, é uma conferência, e sim, é uma peça. “Sim” é o que lemos na contracapa do livro “Cérebro\_Coração”, publicado em 2021 pela editora Cobogó. E dizer “sim” é o objetivo da atriz ao entrar nesta sala de aula. Ela inicia: “Boa noite. Existem alguns possíveis começos para isso aqui. Hoje eu vou começar dizendo: sim”. E, antes de mergulhar em suas questões carregadas, como já vimos, de um real muito seu, ou mesmo para tomar o impulso para esse mergulho, Mariana Lima cita Clarice Lispector:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim pra outra molécula e nasceu a vida. Mas antes...Bom, antes havia a pré-história e a pré-história da pré-história. E havia o sim, e o sempre, e o nunca. Não sei exatamente o que. O que sei é que o universo nunca começou. (Lispector apud Lima, p.21)

Se eu sei se tratar de Lispector e não de Lima – e aqui faz mais sentido manter o apud do que buscar o trecho original de “A Hora da Estrela” – é porque tenho em mãos a publicação da Cobogó que, cuidadosamente, referencia as citações feitas no texto espetacular de “Cérebro\_Coração”. Clarice não é a única, e nem mesmo a principal autora, que Lima irá acessar na construção dessa teia de ficções, ideias e reflexões que ela tece no desenvolvimento deste texto que é mais tecido que papel. De forma ainda mais presente que Lispector, a linha

que costura os discursos por vezes científicos, por vezes confessionais de Lima passa pelo romancista francês Marcel Proust, pela escritora paulista Hilda Hilst e pelo artista visual cearense Leonilson Bezerra.

Figura 13 – Reprodução da obra “Voilà, mon coeur”, de Leonilson (1995)



Fonte: reprodução

Podemos relacionar a costura de discursos promovida por Mariana Lima às noções de rapsódia narrativa e monodrama polifônico, definidas por Sarrazac (2012) e apontadas por Sanches (2021) como características à peça-conferência. As colagens, reordenações e articulações de discursos de terceiros não fazem com que “Cérebro\_Coração” tenha um tom menos pessoal. Uma das alegorias utilizadas pelo espetáculo é a de um aquário vazio onde a atriz/conferencista poderia organizar o que traz do mundo lá de fora: “esse conhecimento, essas hipóteses, esses pensamentos, os signos, as palavras, as coisas” (Lima, p.22). No gesto de reorganizar todo o repertório, Mariana é ainda autora:

No caso da peça que aqui se apresenta (agora em folhas impressas), o leitor irá encontrar a palavra viva criada por muitas mãos. Mas é sobretudo Mariana quem escreve e diz esse texto. O desenho das letras no papel foi a alavanca que moveu e deu vida ao seu corpo em cena, tantas noites, sempre únicas. As palavras nascem de Mariana, voltam para ela e dão vida a outras Marianas. Talvez, caro leitor, seus sentidos se embaralhem ao longo das páginas. A autora-atriz escreve e sente no seu corpo a escrita. (Teixeira, 2021, orelha livro)

Mariana Lima é a autora deste livro, é a dramaturga de “Cérebro\_Coração” e é a artista que, com “Cérebro\_Coração” ganhou o Shell de melhor dramaturgia em 2018. É dela

a voz que fala, ainda que sejam também vozes de Proust, de Leonilson, Isabel Teixeira, Lispector, Hilda Hilst. É ainda Mariana Lima, mesmo quando a atriz dá voz à bula do ansiolítico Ecitalopran. E seria, por ser bula, menos voz de Mariana Lima, que por anos fez uso da medicação? É um solo, ainda que não monológico, mas promovendo uma tentativa de diálogo com os alunos das escolas públicas fluminenses. Promovendo uma tentativa de verter em conferência a peça, e em peça a conferência. A elaboração cênica de um pensamento, a “performance de ideias” (Lima, 2018) que é a peça-conferência, se faz portanto, aqui, através da exposição íntima costurada com o discurso exterior. O que vai em direção oposta à operação dos Regimes de Verdade, calcados na vigilância, na contenção das personalidades e na imposição de discursos hegemônicos.

Uma metáfora frequente repetida por Mariana Lima em entrevistas, nos textos que acompanham a publicação de “Cérebro\_Coração” e no programa da temporada de estreia do espetáculo é a de que a artista percebia uma parede entre o espaço escolar e o espaço teatral. Em dado momento da peça-conferência, uma parede cênica desta sala de aula com proporções alteradas se move lentamente em direção à conferencista. Primeiro a atriz mostra medo, depois se aproxima e toca a mesma parede, não conseguindo, porém, contê-la. A conferencista então, com um martelo, vai contra a parede, batendo com força e abrindo, nela, um buraco do qual escorre terra.

Não é de hoje que o teatro derruba paredes. Parece que procurar brechas entre os tijolos é mais a vocação do nosso ofício do que o exercício de cimentar e sedimentar verdades verdadeiras. O que Mariana Lima faz em “Cérebro\_Coração”, além de tentar transpor barreiras entre lógicas de plateia/público, teatro/escola, razão/emoção é desenvolver seu pensamento baseada em pensamentos outros, pensamentos múltiplos, ou nem só pensamentos, estímulos, sensações, intuições. Uma construção baseada menos na imposição que na fricção.

### **3.3 - F(R)ICÇÕES**

“F(r)icções” é um espetáculo solo da atriz Vera Holtz que estreou em 2023, com dramaturgia e direção de Rodrigo Portella. O terceiro dos estudos de caso desta pesquisa apresenta algumas características que o diferem bastante dos demais discutidos anteriormente, “Amor”, de Marina Viana (2016), e “Cérebro\_Coração”, de Mariana Lima (2018). Tais distinções nos permitiriam até mesmo questionarmos se a montagem assinada por Rodrigo Portella é de fato uma peça-conferência, se tomarmos como verdade que “Amor” e “Cérebro\_Coração” o são. Mas lembremos de que a verdade – ou as noções de verdade

enquanto discurso – são também tema de estudo nesta pesquisa e, portanto, não iremos partir da convicção verdadeira e absoluta do que é ou do que não é peça-conferência porque, afinal, isso pouco importa. O que nos é interessante é observar, discutir e refletir sobre características da cena contemporânea, entendendo até que ponto elas indicam tendências, até que ponto elas refletem os modos e o porquê dos modos de se fazer teatro na atualidade e, ainda, em que aspectos elas dialogam com o mundo lá fora, o nosso mundo, suas questões políticas, sociais e comportamentais. Pelo menos é isso que me importa e já me parece muito com o que me importar. Ao meu entender, o leque abrangido pelo que chamo peça-conferência engloba muitas questões relevantes para pensarmos e discutirmos nosso teatro e nosso mundo, e algumas delas estão, sim, presentes em “F(r)icções”. Se há também diferenças entre esta obra e as demais, isso me parece enriquecedor à nossa discussão. Mas não neguemos a problemática terminológica: a própria Vera Holtz assim respondeu, com outras perguntas, à questão feita a ela durante entrevista ao programa “Provoca”, da TV Cultura, se “F(r)icções” poderia ser chamada de peça: “É uma peça? É uma revista? É uma Jam Session? É um Show?” (Holtz, 2023). Quando rebatida pelo entrevistador com a indagação “É uma palestra?”, ela imediatamente negou dizendo “a gente fugiu da ideia de palestra” (Holtz, 2023).

Discutir, observar e criticar “F(r)icções” me é pessoalmente interessante também pelo envolvimento pessoal que tive com a peça: a encenação do espetáculo assume os contrarregas, o músico que acompanha a atriz e uma camareira em cena. Além disso, resgata a figura do ponto, que acompanha o texto em prontidão para auxiliar a atriz. Nas duas temporadas belo-horizontinas de “F(r)icções”, entre 7 de abril e 8 de maio de 2023 e entre 24 e 26 de janeiro de 2024, eu assumi essa função do ponto e acompanhei as 24 apresentações realizadas na cidade, além de ensaios, bate-papos e entrevistas. O recurso do ponto tem sido utilizado em algumas produções grandes, mas de uma forma distinta, mais frequentemente com um fone de ouvido disfarçado, numa tentativa de não romper com a ilusão, com o drama, com a fábula. Este não é, definitivamente, o caso de “F(r)icções”, em que o ponto está no palco, caracterizado e iluminado. Em caso de necessidade da atriz, sua ajuda seria – e é – solicitada em cena.

Parece-me interessante observar como um espetáculo ao qual podemos conferir o atributo de ser um sucesso comercial condensa uma série de características anteriormente observadas em produções de caráter mais experimental. Aliás, viemos discutindo aqui primeiro um trabalho muito independente, o espetáculo de Marina Viana, desenvolvido sem nenhum patrocínio e estreado em um espaço totalmente alternativo da cidade de Belo

Horizonte; depois uma montagem que pode ser também caracterizada como de pesquisa, autoral, mas já, por sua vez, financiada por um grande centro cultural ligado ao Banco do Brasil, o caso do “Cérebro\_Coração” de Mariana Lima, até chegarmos aqui, quando iremos refletir sobre aspectos de uma espetáculo estrelado por uma artista de enorme popularidade herdada de muitos anos de trabalho na TV Globo<sup>20</sup>, que também percorreu o circuito dos CCBBs pelo país, além de ter sido apresentado nos maiores festivais de teatro nacionais. Começamos a discussão pensando em como os modos de produzir de “F(r)icções” são diferentes daqueles de “Amor” e de “Cérebro\_Coração”.

“F(r)icções” não é um projeto que parte da pesquisa, do anseio ou do desejo da atriz que o protagoniza. A dramaturgia do espetáculo se baseia no livro “Sapiens – Uma Breve História da Humanidade”, um *best seller* a nível mundial e, curiosamente, um livro científico. “Sapiens” é a obra muito conhecida do historiador israelense Yuval Noah Harari e, ainda que Vera Holtz também a conhecesse e já fosse leitora não apenas desta obra em específico como também de outras assinadas pelo historiador, o ponto de partida para o desenvolvimento do projeto foi o desejo de um produtor, no caso, Felipe Heráclito Lima que, como é de praxe em produções de maior porte baseadas em adaptações literárias, primeiro foi atrás dos direitos da obra, publicada em 2014 e, apenas posteriormente, buscou uma equipe artística que a ela pudesse se dedicar. Em realidade “F(r)icções” não é uma adaptação, e sim um espetáculo com dramaturgia original assinada pelo também diretor, além de dramaturgo, Rodrigo Portella. Portella, a priori, não assinaria o texto, apenas a direção da montagem, tendo assumido para si a dramaturgia diante de sucessivas negativas de outros autores. Ainda que original, e não uma mera adaptação, “F(r)icções” assume “Sapiens” como a base e principal referência para sua criação. O espetáculo aborda muitos dos temas do livro a partir de recursos como músicas, projeções, jogos entre a atriz e a plateia e momentos mais propriamente discursivos.

Já podemos extrair desta característica no modo de produção do espetáculo “F(r)icções” um ponto muito diferente dos demais casos até agora discutidos. Ao contrário de “Amor”, que partiu da pesquisa de Marina Viana e Sara Rojo sobre a Medeia, e de “Cérebro\_Coração”, que se inicia com as leituras e conflitos pessoais de Mariana Lima, a obra sobre a qual, agora, nos deteremos, não parte do desejo nem das questões da atriz que a protagoniza, Vera Holtz, e nem, tampouco, de seu dramaturgo e diretor, Rodrigo Portella. Isso não é demérito – e muito menos mérito – desta montagem em relação às outras. Tampouco

---

<sup>20</sup> Rede de televisão comercial aberta brasileira, uma das maiores da América, consagrada desde os anos 1960 por sua teledramaturgia.

nos impele a recusá-la como peça-conferência. Por outro lado, faz com que seja necessário, sim, apontar que alguns pontos tidos como característicos do formato por diferentes pesquisadores, aqui, não se aplicam. Em artigo publicado na revista *Urdimento*<sup>21</sup> em 2020, os pesquisadores Djalma Thürler, Duda Woyda e Mariana Moreno defendem que a peça-conferência marca a consolidação do que, para eles, seria um novo ator do teatro contemporâneo: o ator que escreve, o ator que pesquisa, o ator que dirige. Mais ainda, um ator que move a criação teatral como uma pesquisa, um ator-epistemólogo:

Há nesses atores e atrizes algo de diferente quando valorizam o discurso, experimentam o seu pensamento e experimentam o pensamento do outro, tudo em detrimento de elementos espetaculares da cena. Atores intelectuais que, ao atribuírem ao anti-intelectualismo um projeto protofascista, experimentam e elaboram o pensamento em frente à plateia, fazendo com que seu aluno espectador, de forma socrática, chegue, por si mesmo a algo novo, não importa o quê, “evidenciando o caráter arbitrário da cultura, a [nenhuma] universalidade das regras, a total contingência das coisas e, com isso, criticar a naturalidade e anormalidade dos hábitos que se tornam natureza. Criticar a ideia de natureza” (Hansen, 2019, p. 116-117), fazê-los compreender que tudo o que acreditava ser verdade, não passa apenas de uma aparência de verdade, que a “ficção é prática simbólica do real, social e histórica” (Hansen, 2019, p.119). Estamos falando de um ator-epistemólogo, que compreende a cena como um tecido de relações intersubjetivas, uma matéria em movimento, uma prática presente que atua sobre o presente.” (Thürler, Woyda e Moreno, 2020, p.27)

Considero classificações tão complexas que, ainda que tome a citação de Thürler, Woyda e Moreno para distinguir “F(r)icções” de “Amor” e “Cérebro\_Coração” no que tange o caráter epistemólogo das atrizes, este mesmo breve trecho citado elencam outras características que podem ser associadas da mesma forma aos espetáculos de Viana, Lima e Portella. Pode não ter sido a motivação pessoal do diretor ou a da atriz a engrenagem fundamental para a criação do espetáculo, mas isso não impede que este espetáculo também seja uma exposição de ideias, pensamentos e reflexões promovidos pela escrita no papel de Rodrigo Portella, e escrita no corpo e voz de Vera Holtz. Será possível realizar esta conferência?

Em uma das primeiras cenas do espetáculo, antes de encadear outros recursos, a atriz apresenta ao público uma série enorme de gestos que ela introduz ao público como códigos para que cada um possa reconhecer quem ela estará representando ao longo da encenação. A cena acaba ganhando um efeito cômico pela quantidade desses códigos que o espectador evidentemente não irá conseguir memorizar.

---

<sup>21</sup> Revista de Estudos em Artes Cênicas, fundada em 1997 - é uma publicação quadrimestral do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Pra que vocês não se percam, eu criei um gesto para cada personagem que eu vou fazer esta noite. Então, quando eu fizer assim, (ela faz um gesto bem definido) eu sou um primata, assim eu sou o imperador da Babilônia, assim, eu sou um asno com ares de professor, quando eu fizer assim, (outro gesto) eu sou um fóssil de um Homo Creatus, quando eu fizer assim, eu sou uma ovelha curiosa, assim, eu sou o pastor que matou a ovelha, assim, um terraplanista do tempo de Galileu, assim, eu sou a carcaça de uma girafa, assim, eu sou uma monja budista, assim, eu sou um pendão de trigo, assim, um super-herói, assim, um super-humano, assim, eu sou a dona de casa que virou uma nômade caçadora, assim, eu sou uma espécie de homem fada, assim, uma espécie de homem deus, assim, a fundadora da Igreja da Dúvida, assim, o menino que detonou a bomba, assim, eu sou uma fantasia de carnaval, assim, a mulher que queria ser uma nota de 1Mil Francos suíços, assim eu sou você de camisa azul aí da terceira fileira e assim, eu sou a Vera (tempo) Holtz! (ela tira o peito pra fora - aplausos) (Portella, 2023)

A cena traz não só uma brincadeira com a hibridez de discursos e com a diversidade de vozes, mas também com o caráter performativo. Vera Holtz representa, mas Vera Holtz também, enquanto Vera Holtz, se apresenta. E essa apresentação ganha ainda maior caráter pessoal quando se assume enquanto homenagem a Mauro Rasi<sup>22</sup>, autor e diretor teatral e já falecido amigo da atriz, de importante influência em sua trajetória.

Figura 13 – Vera Holtz em “Ficções” (2023)



Fonte: Frames do vídeo de divulgação do espetáculo

Em entrevista que me concedeu no camarim do Sesc Palladium, durante a segunda

<sup>22</sup> Mauro Perroca Rasi foi um escritor, diretor e dramaturgo brasileiro.

temporada do espetáculo em Belo Horizonte, Vera Holtz me revelou uma compreensão muito objetiva de que, em “F(r)icções”, não há personagem que se sobreponha a ela própria:

A obra toda foi feita a partir dessa entidade aí, Vera Holtz. A Vera Holtz também é uma entidade, uma identidade forte. Tem a Vera Holtz, tem a Vera Lúcia. Obviamente, a Vera Holtz é uma Pessoa Jurídica, quase. Eu acho que ela vai além, um pouco, ela entra num outro nível de inconsciente coletivo. A Vera Holtz foi vista de muitas formas, durante muitos anos, as novelas foram feitas, nós trabalhamos a muitos anos nesse veículo e isso não tem jeito. Ela é uma pessoa pública e íntima, porque o público tem intimidade com essa pessoa que entra na sua casa e, bem ou mal, deu uma entrevista aqui ou ali. E já está a muito tempo próxima. Hoje já entendo bem. Ela foi feita. A Vera Holtz é uma imagem construída. (Holtz, 2024)

É bastante elaborado o raciocínio da artista. Holtz, uma atriz de grande projeção midiática, não apenas é consciente da imagem que construiu ao longo de décadas de atuação na teledramaturgia, não apenas distingue a Vera Holtz “pessoa física” da Vera Lúcia, pessoal e íntima, como também é capaz de articular, enquanto personagem de “F(r)icções”, a persona pública que construiu ao longo de toda sua trajetória artística.

Noveleiro que sou, muito antes de conhecer Vera Holtz (ou Vera Lúcia), já me incluía nesse público que a atriz indica ter, com ela, a intimidade de quem é recebido como visita dentro de sua casa. Mas, como talvez a boa parte do público, o trabalho de Holtz sempre me pareceu distinto daquele que se revelava na atuação mais comum do elenco da TV Globo. Uma marca na dicção da atriz simboliza bem esta distinção a qual me refiro: sua personalidade, sua presença enquanto Vera Holtz, é tão marcada quanto marca, seu sotaque, o R retroflexo do interior paulista de sua Tatuí natal. Nos anos 80, 90 e mesmo no início dos 2000 era mais comum do que é hoje o esforço dos atores globais<sup>23</sup> de suprimirem as marcas regionais de sua fala ou, até mesmo, aproxima-las do sotaque carioca. Pode parecer tola esta observação sobre o sotaque da atriz mas, se o faço, é para defender que a artista possui uma rara qualidade performativa, até mesmo onde ela é mais incomum, na linguagem televisiva.

Holtz tem trajetórias reconhecidas na TV e no teatro. Se participou de novelas que ainda hoje povoam o imaginário brasileiro, como “Que rei sou eu?” (1986), “Vamp” (1991), “A próxima vítima” (1995), “Mulheres Apaixonadas” (2003) e “Avenida Brasil” (2012), nos palcos ela estreou profissionalmente no clássico do teatro brasileiro “Rasga Coração” (1979), de Vianinha . Trabalhou com Luis Antônio Martinez Correa<sup>24</sup>, Gerald Thomas<sup>25</sup> e Antônio

<sup>23</sup> Adjetivo dado a atores contratados pela TV Globo

<sup>24</sup> Luís Antônio Martinez Corrêa foi um importante diretor de teatro brasileiro, natural de Araraquara (SP)

<sup>25</sup> Autor e diretor de teatro brasileiro, reconhecido por seu trabalho a frente da Dry Opera

Abujamra<sup>26</sup>. Tem na estante dois prêmios Shell<sup>27</sup>, dos prêmios Mambembe<sup>28</sup> e, ao lado deles, recentemente colocou o Kikito<sup>29</sup> que recebeu por “Tia Virginia” (Fábio Meira, 2023), o primeiro longa-metragem do qual participou como protagonista. Gostaria de retomar, porém, antes de voltar à discussão de “F(r)icções”, duas personagens na trajetória de Vera Holtz que exemplificam bem o que tento dizer sobre a articulação que a atriz faz, também no espetáculo de Portella, entre sua pessoa pública e seu trabalho como atriz.

A primeira delas é Pérola<sup>30</sup>, que já carrega camadas de complexidade por ser ao mesmo tempo a personagem principal da mais conhecida peça de Mauro Rasi e por ser essa personagem completamente inspirada na mãe do dramaturgo. Rasi, autor de “Pérola”, também dirigiu a primeira montagem do espetáculo que estrou em 1995. Quando o dramaturgo perdeu o pai, Holtz, no velório, sentou-se ao lado do amigo e narra um episódio absolutamente impressionante onde as fronteiras entre a fábula e a ficção se embaçam:

Oswaldo. Quando Vado morreu eu fiquei ao lado do Mauro Rasi e as pessoas me cumprimentavam normalmente, como se eu fosse um membro da família. Não talvez, necessariamente, a Pérola. Ou talvez sim! Uma Pérola ficcional que eles, eu ao lado do Mauro, me cumprimentavam. “Meus pêsames, meus sentimentos”, e eu ficava olhando aquilo tudo, nunca tinha vivido uma experiência tão inédita, e entendi! Eu entrava, tudo bem. (Holtz, 2024)

Este episódio me parece comovente por devolver ao teatro uma característica primordial ritualística. “Eu entrava, tudo bem”, a atriz aceitava ser outra, sem deixar de ser a si mesma, para receber as condolências, para confortar Rasi e sua família, para canalizar de alguma forma a dor daquela perda.

---

<sup>26</sup> Foi um premiado diretor de teatro e de televisão, ator e apresentador brasileiro

<sup>27</sup> Premiação teatral considerada a mais importante do Brasil

<sup>28</sup> Premiação concedida pelo Ministério da Cultura do Brasil de 1977 a 1999

<sup>29</sup> Premiação concedida pelo Festival de Cinema de Gramado, considerada a mais importante do cinema brasileiro

<sup>30</sup> Espetáculo estreado em 1995 no qual Rasi se baseia na história de sua mãe.

Figura 15 - Vera Holtz e Emilio de Mello, alter-ego de Rasi, em “Pérola”



Foto: Divulgação/Silvio Pozatto

Poder ser Pérola ali, na casa onde Pérola viveu (àquela altura a mãe de Mauro Rasi já havia falecido), no velório de Oswaldo, demonstra um trânsito tão mais complexo ao qual Holtz é capaz de realizar do que, no palco, ser outra sem deixar de ser Vera. É da mesma forma híbrido, liminar e, acredito, performativo. Como é performativo – e neste caso, talvez mais surpreendentemente teatral – o gesto que a artista promove através do uso que faz das mídias sociais. A segunda persona que gostaria de discutir um pouco aqui é Vera Viral:

A Vera Viral. Ela surge algum tempo atrás, quando as pessoas indicavam pra gente a importância de você ter uma rede social. E realmente não era um espaço de motivação pra mim. Não me sentia motivada a ficar publicando a minha vida, que já era uma vida bastante exposta. Não tenho esse tipo de motivação, também não tenho nada contra, cada um que encontre o seu caminho. Mas talvez encontrando uma outra forma... aí eu entrei. Comecei a ver, tinha umas regras, uns rituais, na época tinha de quinta-feira, vira e mexe tinha umas campanhas. Por mim tava conduzindo muito, e não me interessa esse tipo de condução. Tinha horário certo de publicar, timing para publicação... falei: nada disso. Ou eu usaria para o meu bel prazer, ou não precisaria de alguém me controlando em troca de um like. (Holtz, 2024)

Vera Holtz ganhou repercussão dentro da rede social Instagram promovendo um uso da rede muito diverso da proposta original da mídia. Caracterizada pela hipertextualidade do cotidiano de personalidades midiáticas, a linguagem do Instagram foi subvertida pela artistas que passou a performar, esporadicamente, diante de uma parede de cimento e uma mesa, situações e cenários que podem ser lidos como visuais do cotidiano nacional ou como apenas provocações: “Não entendo nada, não tem problema, não precisa entender: pense, deixa,

conviva com isso. Veja algo que não é o que você está habituado a ver. Eduque o olhar, eduque o pensamento, desarma.” (Holtz, 2024).

Figura 16 – “Vera Viral”: colagem com postagens realizadas no perfil de Instagram da artista



Fonte: Reprodução Instagram @veraholtz

Não cito o episódio de Pérola por apenas me comover pessoalmente com o relato, ainda que me comova. Nem menciono a Vera Viral apenas por achar interessante o trabalho feito por Holtz na rede social, ainda que o ache. Cito as duas atuações da artista, que em nada se relacionam diretamente a “F(r)icções”, para sublinhar o trabalho autoral e performativo de Vera Holtz. E faço isso por acreditar que, ainda que ela não tenha tido o papel de disparar a pesquisa que deu origem ao espetáculo que aqui discutimos, ainda que ela não assine o texto dramaturgico ou a direção do mesmo, ainda assim ela é uma autora dessa obra.

Trata-se, afinal, de um texto escrito para Vera Holtz e sobre Vera Holtz. E isso é um desvio absolutamente radical da obra de Yuval Harari, que possivelmente nunca terá ouvido falar da estrela das peças de Abujamra e nem, tampouco, da coadjuvante das novelas de Manoel Carlos<sup>31</sup>. Defendo que a mais importante fricção das ficções de Harari, aquela que possibilita que esse espetáculo não seja uma mera síntese do livro e nem uma aula envernizada sobre a obra do historiador israelense, é aquela feita com o real de Vera. Por Holtz ser a artista que é, tendo a trajetória que tem, que esta fricção funciona. Pelas homenagens a Mauro Rasi, pelo deboche, pelo R retroflexo e pelo berrante tocado ao vivo, com propriedade, o discurso científico do livro é deslocado para esse campo de uma

<sup>31</sup> Reconhecido autor de telenovelas brasileiro.

performance outra, porosa, dialogal, transgredida. Seguem ali elementos próprios de uma aula. As tais convenções de uma conferência. Em dada cena, sentada, de óculos, com um controle remoto na mão, a conferencista Vera Holtz comenta slides:

Ao que tudo indica, vocês que estão aqui nesse teatro agora, são todos da espécie Sapiens [que significa sábio] e do gênero Homo [que significa homem], portanto Homo Sapiens. **HOMEM QUE SABE!** Mas agora eu lhes pergunto: a que família vocês pertencem? [Pense!] (música) 9 Sabemos que vocês, humanos, sempre preferiram acreditar que foram inventados por um deus, ao invés de assumir que são animais e que, portanto, descendem de animais. Vamos esclarecer: Há 6 milhões de anos, uma fêmea primata teve duas filhas. Uma delas se tornou a ancestral de todos os chimpanzés; e a outra, é vossa avó. Milhares de anos e uma sucessão de incontáveis mutações genéticas resultou em pelo menos 21 espécies de humanos - em diferentes regiões da Terra - existindo todas ao mesmo tempo! Homo Habilis – Homo Erectus – Homo Naledi – Homo Ergaster – Rudolfensis – Luzonensis e por aí vai. (tirando os pregadores) Cadê todo mundo? Cadê os vossos irmãos? Onde estão eles? Cadê? Por que eles não estão aqui, hoje? Cadê? Pense! (Portella, 2023, s/p)

Holtz, neste momento do espetáculo, traça linhas do tempo evolutivas dos equinos e dos primatas, se porta como alguém transmitindo um conhecimento. Tudo muito facilmente lido como uma aula, uma construção discursiva. E de quem é essa voz que fala? É Harari, é Rodrigo Portella, é Vera Holtz? É um plano de aula, um texto de um personagem ou simplesmente o roteiro de uma palestra? “F(r)icções” se apropria sim, enquanto peça-conferência, de alguns códigos que condizem com um vocabulário acadêmico, com uma vontade do saber no sentido foucaultiano, mas enquanto criação artística, teatral, ao deslocar essas convenções para a cena dá evidência a esse caráter discursivo, linguístico.

### **3.3.1 - UMA IDEIA DE PALESTRA: UMA FICÇÃO**

No início desta discussão sobre o espetáculo “F(r)icções”, que não por acaso em muito se tornou uma exposição sobre Vera Holtz, citei uma entrevista da atriz na qual ela recusa prontamente a “ideia de palestra” ao falar sobre o espetáculo. Uma das principais pesquisadoras a abordar a peça-conferência no Brasil é Daniele Ávila Small. Em participação no projeto “Escuta Aqui”, transmitido no canal de YouTube da plataforma Questão de Crítica, que ela mesma coordena, Small, que prefere o termo “palestra-performance” faz uma observação sobre categorizações:

O esforço de nomear uma categoria, de dar nome a um determinado conjunto de procedimentos, é um exercício de ajudar a gente a ver e elaborar sobre. Não de fechar um campo de visão, pelo contrário. É um esforço de abrir um campo de visão. Quando a gente dá o zoom, vai no foco, a gente abre também o campo de visão. Ter

uma radicalidade na elaboração de conceitos sobre uma determinada categoria não é uma forma de fechar esta categoria, é uma forma de ver melhor esta categoria quando abrimos o zoom. (Small, 2023, s/p)

Neste mesmo vídeo, no qual realiza um debate com a também crítica e pesquisadora Luciana Romagnolli, Small cita outras categorias, como Teatro Documentário, Solo Autobiográfico e Dramaturgia de Exposição, que poderiam caracterizar espetáculos que não seriam exatamente palestras-performances mas que apresentariam parentescos com ela em um lugar de “estar pensando arte e fazendo arte, expondo essa relação entre o fazer e o pensar simultaneamente” (Small, 2023). A pesquisadora defende que categorias podem ser encaradas não como necessariamente um recorte temporal nem de gênero, mas como operações dramáticas ou, ainda, como filtros que podem ser utilizados ou não para pensar um determinado produto teatral: “Se eu olhar para esse solo como uma palestra-performance, o que eu vejo dele que eu não estava vendo antes? Ou o que eu vejo sobre a palestra-performance que eu não estava vendo antes?” (Small, 2023). A pesquisadora ainda observa uma certa tendência dos artistas de se “protegerem” dos conceitos, tentando escapar deles como se fossem ameaças de aprisionamento.

Talvez Holtz, quando recusa imediatamente uma aproximação de “F(r)icções” com a palestra queira evitar um aprisionamento da obra teatral em um rótulo tão associado ao tecnicismo e à reafirmação de uma verdade estabelecida. Isso tem mais a ver com uma “ideia de palestra” – a que se constrói a partir do modelo mais predominante, de fato restritivo – do que sobre o formato teatral que aqui nos propomos a discutir e que mostra-se, na realidade, um caminho para a abertura e não para a limitação de pensamentos.

É ainda curiosa a negação de Holtz sobre a “ideia de palestra” se levarmos em consideração que a obra que servira de base fundamental para a criação dramática de “F(r)icções” é, de fato, um livro científico, o que não ocorre nem em “Amor” (Viana, 2016) nem em “Cérebro\_Coração” (Lima, 2018), assim como raríssimamente é observado em outros exemplos que possamos enquadrar na categoria peça-conferência. “Sapiens – Uma breve história da humanidade” (Harari, 2014), mesmo que hoje carregue inúmeras críticas de diferentes campos da pesquisa e da produção de conhecimento, não deixa de ser uma publicação científica, acadêmica, de autoria de um professor universitário.

Ao contrário, não contrastante com a negação dessa “ideia”, mas coerente com ela, é a forma como a encenação de Portella, construída por e para Vera, assume as convenções de uma palestra. “Amor” e “Cérebro\_Coração”, cada uma ao seu modo, também desnaturalizam o formato da aula e, por consequência, descontrolam o regime de verdade que por ela,

comumente, se estabelece. “F(r)icções”, porém, faz isso muito mais radicalmente. Em alguns momentos da encenação, a conferencista – que nunca deixa de ser Vera Holtz – se mostra mesmo como uma caricatura de professora.

A nona cena do espetáculo intitulada “A Maior Fraude da História”, diz respeito a um tema que marcou muito as discussões sobre “Sapiens”: a relação da espécie humana com o trigo. Na rubrica, Portella indica: “fala como num TED Talk<sup>32</sup>, peito de fora séria – aplausos. No pedestal” (Portella, 2023, p.18). É um deboche. Nem tanto a respeito do conteúdo do texto, mas certamente um deboche a respeito do formato de palestras que há mais de uma década se prolifera no ambiente virtual, intercalando algumas explanações mais ou menos relevantes com discursos motivacionais. É ainda mais explicitamente um deboche quando a atriz/conferencista levanta a mão e afirma – sem deixar de ser Vera Holtz – ser então um pendão de trigo.

Nesta cena e em outras que igualmente reproduzem explicitamente formatos acadêmicos, a encenação opta pelo exagero. Mas compreendo que não são apenas elas que podem ser lidas como híbridas entre o teatro e a palestra. O desvio para o humor quando esses recursos são acessados funcionam como mais uma operação de distanciamento do discurso de poder, assim como a própria interlocução direta com Harari que Holtz simula ter em diversos momentos ao longo da encenação, quando interrompe sua ação e raciocínio por um celular que às vezes toca do som do teatro, às vezes do violoncelo do músico, às vezes de uma banana cênica:

Alô. Harari, eu não posso falar agora, a peça acabou de começar [é o meu marido, ele também se chama Harari, uma coincidência] Tudo bem, meu amor, eu tô aqui. Ta bem, Harari, calma! Eu estou aqui. Eu tô num híbrido de representação entre eu mesma e um Asno, mas eu tô aqui com você. Sim, meu bebê, eu faço um asno nessa peça. Eu sei que é difícil entender. Às vezes eu também acho que eu deveria estar salvando crianças e baleias em vez de fazer mais uma peça de teatro. Toda vez que eu digo “6 milhões de anos”, eu penso: (enquanto caminha em direção ao fundo do palco) o que significa fazer uma peça de teatro quando a humanidade existe há “6 milhões de anos”? Me dá uma vertigem! (Portella, 2023, p.8)

Ao propor questionamentos ao autor do livro no qual aquela dramaturgia se baseou, ao rir de um discurso científico e ao colocar a personalidade da atriz em fricção com a encenação, “F(r)icções” está desenvolvendo cenicamente um pensamento. Um pensamento que passeia, que expõe e que, também, confere o pensamento de Harari. O Sapiens, nesta peça, chama-se Vera Holtz.

---

<sup>32</sup> Série de conferências Sapling, dos Estados Unidos, que ganhou enorme popularidade no You Tube

Sem me deter muito mais na discussão sobre “F(r)icções”, gostaria de fazer um último apontamento relativo ao pequeno papel que desempenhei aqui nas temporadas belo-horizontinas do espetáculo. O ponto. Raríssimas vezes a atriz, ao longo de mais de um mês de temporada, solicitou meu auxílio e confesso, com a mais sincera verdade (aquela da fala franca da paresia foucaultiana), não saber se o fez por realmente ter esquecido algum trecho do texto ou porque quis propor alguma cena solicitando minha participação. Eu tenho certeza, porém, que a presença do ponto ali, muito para além da segurança de Vera Holtz, tem a função de colocar em suspenso qualquer aura de certeza. Se existe um ponto, se existe uma borrachinha no lápis, é para nos lembrarmos que cometemos erros, somos falhos. E se cometemos erros e assumimos cometê-los, derrubamos o poder do conferencista, do professor e também da cena que se mostra sujeita, afinal, a falhar.

### **3.4 - OS BENEFÍCIOS DO TABACO**

É, de certa forma, angustiante investigar uma formato teatral que parece subverter a lógica da linguagem científica, através de uma estrutura que se enquadra nesta mesma lógica. Esta aqui é, afinal, uma dissertação de mestrado, uma pesquisa acadêmica, formatada – ou que pretende se formatar – dentro dos padrões que exige a academia.

Quando iniciei este trabalho minha intenção era descobrir, ao analisar metodologicamente a peça-conferência, algo sobre o mundo. Utilizá-la como objeto que, desvendado, pudesse me ajudar também a desvendar engrenagens da desinformação, da pós-verdade, de lógicas que passaram a imperar na comunicação e a influir diretamente nos rumos da política global, nacional, estadual, municipal, e familiar. Familiar, sim.

O impulso definitivo que me levou a propor um projeto que tivesse em seu escopo a pós-verdade foi começar a receber, de pessoas próximas, mensagens que eu percebia serem manipuladas sobre uma guerra que, então, começava: a da Rússia contra a Ucrânia. Acreditava em um caminho científico: se descobrisse como funcionava a peça-conferência eu talvez também entendesse como essas pessoas ou até como eu próprio, poderíamos ser vítimas da desinformação. Hoje, olhando retrospectivamente, aquele me parece um desejo confuso.

Aos poucos, com a valiosa contribuição de meu orientador e das disciplinas que cursava, fui encontrando um caminho acadêmico que passava por parte das questões que eu pensava, a priori, destrinchar. A chave primordial deste caminho foi Michel Foucault, de quem eu, que ainda hoje li só uma parte muito reduzida de sua imensa produção, não havia,

então, lido quase nada. Foucault quem me trouxe foi Marcelo que, ao fazê-lo, me fez perceber que eu queria entender desinformação e pós-verdade sem antes entender bulhufas sobre a verdade. Ou sobre as verdades. As noções de verdade. Os regimes de verdade. A verdade enquanto discurso, enquanto ferramenta de domínio e de reafirmação do status dos poderosos.

Dediquei algum tempo à tentativa de, racionalmente, desvendar o mistério, esquematizar como os artistas se apropriavam do discurso da verdade, como o desconstruíam e, se fosse capaz de ter em mãos essa fórmula, acreditava poder desconstruir toda a desinformação. Com minha dissertação, eu barraria o avanço da extrema direita mundial e restituiria a harmonia entre as pessoas que habitam esse planeta que, de longe, parece redondo e azul, dizem alguns. Por ter, em algum momento, este objetivo e por não ter sido capaz de atingi-lo, é que esta pesquisa talvez tenha me levado a algum lugar.

Há muitas formas diferentes de produzir conhecimento no mundo. Há muitas formas de aprender e de ensinar. Durante meu esforço genuíno para esquematizar, desvendar, decupar o formato peça-conferência, precisei propor algum trabalho para apresentar em uma reunião científica da ABRACE<sup>33</sup>. Poderia ser o estágio de minha pesquisa até então, e seria saudável que o fosse para que, desde lá, eu começasse a por no mundo os resultados que eu encontrasse. As aproximações, os paralelos, as conclusões. Eu sentia que o que eu tinha, até ali, estava muito frágil. Quando fui propor uma comunicação a apresentar na ABRACE ao meu orientador, levei na manga também um plano B: ao invés daquilo que eu tinha conseguido levantar – que ainda não me parecia suficiente para acabar com a desinformação e o negacionismo no planeta – eu poderia fazer uma cena. Se eu ainda não tinha sido capaz de conformar racionalmente a peça-conferência para explodir com a pós-verdade, eu tinha tido uma ideia de uma cena que friccionava aquele mesmo formato, através de um conto de Tchekhov, com a desinformação, através das estratégias da indústria do tabaco. Acho que só hoje entendo porque Marcelo preferiu meu plano B. Era uma reunião científica e eu apresentaria, ao invés de ciência, mero teatro.

Fato é que, se a pesquisa me parecia grande demais e a solução que eu procurava distante, a cena me empolgava. Eu, apenas em etapa posterior da pesquisa, passei a compreender a importância da prática em minha pesquisa. Em seu “Manifesto pela Pesquisa Performativa” (Haseman, 2006), o professor Brad Haseman defende que:

---

<sup>33</sup> Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas

Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista e idiossincrático. Isso não quer dizer que esses pesquisadores trabalham sem maiores agendas ou aspirações emancipatórias, mas eles evitam as limitações das correções de pequenos problemas e das exigências metodológicas rígidas no primeiro momento de um projeto. (Haseman, 2006, p.44)

Se inicialmente tomei “Os Benefícios do Tabaco” como um exercício paralelo à minha pesquisa, quase como um respiro, um desvio, uma brincadeira a partir dos temas que estudava, foi provavelmente por estar contaminado por uma noção – rígida e relativamente superada – de pesquisa na qual não caberia uma prática artística. De fato, após apresentar o experimento cênico na ABRACE, deixei-o um pouco de lado para me concentrar nos caminhos que entendia serem mais regulares. Dedicando-me aos estudos de caso que propus desde o início desta pesquisa, ficou evidente, porém, que nem a peça anulava a conferência e nem a conferência anulava a peça. Esse mínimo hífen que se apresenta ao falarmos sobre a peça-conferência talvez seja uma ponte possível entre a escola e o teatro, tão desejada por Mariana Lima ao invés das hoje concretas paredes. Se eu voltei à academia como artista, para discutir um formato teatral que hibridiza a pedagogia e a cena, foi só depois de quase dois anos da pesquisa que pude compreender que era aproximando-a do fazer artístico que eu poderia ser mais efetivo. Afinal o que de mais conclusivo pude tirar dos estudos de caso foi que a subversão do formato palestra era o mais recorrente gesto demolidor de certezas, e demolir a reafirmação dos regimes de verdade, por meio do riso, como Viana e Holtz, por meio da confissão emocional, como Lima, poderia ser lido também como um ato contrário aos discursos de poder.

O caminho mais adequado para que eu fizesse aquilo que a início eu pretendia – aproximar o estudo sobre a peça-conferência, passando pelas noções de Verdade, ao entendimento das estratégias de desinformação – não era a análise daquele formato. Era o seu uso prático. Finalmente deixando de ignorar um clichê dos meus anos de graduação na Comunicação Social, postulação do teórico Marshall McLuhan: “O Meio é a Mensagem” (McLuhan, 1964, p.21), tomemos como estudo final da discussão aqui proposta o experimento cênico “Os Benefícios do Tabaco”.

Durante o período de minha pesquisa, aprovei um projeto para realizar de forma mais bem acabada uma nova versão audiovisual de “Os Benefícios do Tabaco”. Deixei pra refazer a filmagem na última hora. E sou grato por ter protelado essa filmagem porque, no desespero, precisei pedir ajuda para realiza-la. Com as duas pessoas que se dispuseram a me ajudar – Jean Gorziza e Ítallo Vieira – e graças a nossa tão prazerosa e esfumaçada parceria naquela

tarde no Galpão Cine Horto, fundei um grupo de Teatro.

Figura 17 – Os Benefícios do Tabaco no Youtube



Fonte: Memorial Minas Gerais Vale

Alguns dos apontamentos que faço aqui sobre “Os Benefícios do Tabaco” parecerão redundantes a quem assistir ao vídeo, disponível integralmente no canal de Youtube do Memorial Minas Gerais Vale. No próprio experimento revele alguns pontos de sua criação e artifícios por mim, ali, explorados. Mas a seguir, ao destrinchar com mais profundidade alguns aspectos formais e temáticos apresentados, irei reproduzir estratégias exploradas no experimento acreditando, ainda assim, não prejudicar nem a fruição do vídeo.

### 3.4.1 – CONFERÊNCIA ANTI-DESINFORMAÇÃO

Apresentei “Os Benefícios do Tabaco” pela primeira vez no dia 13 de novembro de 2022, quando participei de forma remota do GT Processos de Criação e Expressão Cênicas da XI Reunião Científica da ABRACE, realizada em Rio Branco (AC). Minha participação aconteceu através de envio de vídeo-pôster, mas estou certo de que mesmo o formato em vídeo não pode esconder meu nervosismo. Justificando minha inexperiência ao falar em público, explico que minha formação originalmente não é nas Artes da Cena. Me graduei em Jornalismo pela UFMG, e foi pela Comunicação que eu me aproximei do teatro. Antes de entrar para o salão de ensaio, trabalhei na assessoria de alguns coletivos teatrais de Belo Horizonte. Desde 2009, porém, comecei a me arriscar na dramaturgia e foi pela escrita que encontrei meu lugar no teatro. Uma década depois da graduação iniciei, em 2022, o Mestrado em Artes pela mesma universidade pela qual me formei, a UFMG, mas agora no programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes. Participo da linha de pesquisa Artes da Cena orientado pelo professor Marcelo Rocco.

O projeto de pesquisa que apresentei ao ingressar no programa, o mesmo sobre o qual

pretendia realizar uma exposição aos colegas do GT da ABRACE, de certa forma transita entre as Artes e a Comunicação. É possível definir a Verdade como tema central da pesquisa, situando-a na linha fronteira, extremamente borrada, entre “ficção” e “realidade”. Trata-se de uma tentativa de investigar semelhanças e diferenças na forma como esse embaçamento ocorre, seja no Teatro contemporâneo ou na opinião pública.

“Conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará”, dizem por aí. Como tratar de um tema tão complexo como a verdade em uma apresentação divulgada como Prática Artística? Depois de Platão, depois de Foucault, depois da ascensão e queda dos grandes conglomerados midiáticos, depois da comunicação pulverizada pelas mídias sociais, depois do Brexit, de Trump, Putin e Bolsonaro: O que o Teatro poderia ensinar sobre a Verdade? Alguém, afinal, chegou a conhecê-la? Algum de nós se considera livre?

Extremamente nervoso por saber que os colegas esperavam uma demonstração artística, inicio “Os Benefícios do Tabaco” sob a égide de Bette Davis. Temia-se frustrar minha qualificada plateia, que esperava por uma cena, com minha frágil demonstração/comunicação, sabia que o olhar expressivo da Malvada, projetado na parede enquanto eu começava a me apresentar, seria pelo menos uma boa distração.

Ao dar os primeiros passos nessa pesquisa, parto da intuição de que ao deslocarmos o real para a cena somos capazes de suspender nossas certezas e necessidades de confirmação. Será o teatro capaz do pluralismo do qual o algoritmo nos priva? A escolha por projetar Bette Davis ao início de minha apresentação não se deu apenas pela confiança de que sua imagem hipnótica conquistaria a audiência. Escolhi um GIF que mostrava a Bette Davis<sup>34</sup> fumando. O que não era nada raro em se tratando de Bette Davis. Começamos acendendo um cigarro.

### **3.4.2 - FUMAR FAZ MAL PARA QUEM?**

Um montinho de folhas secas de tabaco, enrolado em papel ou palha. Muito antes de compartilhar suas fakenews pelo celular, muito antes de encenar suas peças de teatro, antes das universidades e dos hospitais, antes mesmo de saber escrever, seres humanos já fumavam um cigarrinho. Especula-se que foram os astecas, a mais de 8 mil anos, que desenvolveram o hábito singelo de carbonizar o fumo e inalar sua fumaça.

Não sei se o leitor tem consciência da relevância econômica do setor tabagista. Apesar

---

<sup>34</sup> Atriz estadunidense muito conhecida por filmes como "All About Eve" (1950) e "What Ever Happened to Baby Jane?" (1962)

da gigantesca campanha contrária a esta indústria, travada especialmente a partir dos anos de 1950, ela se mantém muito forte tanto a níveis globais quanto nacionais. Concentrando-nos apenas no Brasil: o país possui hoje mais de 254 mil hectares dedicados ao cultivo de tabaco. São cerca de 140 mil produtores integrados, entre agricultores e outros trabalhadores envolvidos no setor<sup>35</sup>. Pessoas que tem seu trabalho constantemente ameaçado por tentativas políticas e jurídicas de restringir o hábito milenar.

Se o leitor fizer um passeio de carro pelo Rio Grande do Sul e passar por perto de algumas das cidades que mais produzem fumo no Brasil - como Canguçu, Venâncio Aires, Santa Cruz, Candelária ou Camaquã - possivelmente vai percorrer quilômetros e quilômetros entre plantações de tabaco dos dois lados da estrada. O que eu sugiro a você, se um dia tiver a oportunidade de fazer uma viagem como essa, é que a faça com as janelas do carro bem abertas. O perfume que essa planta exala é deliciosamente indescritível.

Muitas vezes nem os tabagistas sabem que o tabaco é uma erva natural, de aroma extremamente agradável. Porém nós todos já estamos cansados de conhecer pesquisas antigas, mas ainda exaustivamente exploradas pelos grandes veículos de comunicação, que apontam possíveis malefícios que o hábito de fumar, em excesso, poderia causar.

Quando submeti minha apresentação sobre este tema à apreciação dos colegas, percebi certo desconforto em quem assistia diante do que, neste ponto, já se revelava: sim, eu faria uma defesa do cigarro. Tal desconforto não me causou estranhamento. São décadas de exposição a dados – muitos deles resultantes de metodologias questionáveis, mas propagadas como a mais absoluta verdade – que atestam o mal causado pelo hábito de fumar. Até mesmo filmes clássicos e desenhos animados vêm sendo censurados, na tentativa de um apagamento histórico do tabagismo.

Ao seguir minha apresentação, trouxe aos colegas, e trago aos leitores, alguns dados muito menos divulgados do que aqueles que ressaltam aspectos negativos do cigarro. Nunca pretendi colocar em xeque todas as pesquisas antitabagistas. Mas julgo importante compartilhar outras perspectivas, resultantes de estudos recentes, que indicam, também, benefícios do tabaco. O que pode, novamente, surpreender até mesmo os tabagistas. A própria Nicotina, colocada como vilã pelos ativistas antitabaco, é um alcaloide básico, naturalmente encontrado no fumo (*Nicotiana tabacum*). Ela é um estimulante psicoativo capaz de proporcionar um aumento considerável no estado de alerta, na atenção, e foco. E tais efeitos da nicotina estão longe de serem os únicos benefícios de fumar.

---

<sup>35</sup> Dados obtidos no site do Sindicato Interestadual da Indústria do Tabaco: <https://www.sinditabaco.com.br/sobre-o-setor/dimensoes-do-setor/> - Acessado em 20/03/2023 às 18:30

O leitor certamente conhece alguém que abandonou o cigarro e sofreu um considerável aumento de peso. Fumar pode ajudar a manter o IMC (Índice de Massa Corporal) adequado, acelerando o metabolismo, e também mantendo o equilíbrio emocional diante de uma situação de stress. Equilíbrio esse que a pessoa, parando de fumar, muitas vezes tenta compensar comendo e, assim, sendo levada a um aumento de peso que pode ser muito mais prejudicial à sua saúde – inclusive cardíaca - do que algum eventual, possível, efeito de fumar excessivamente.

O cigarro foi atacado por décadas, a partir da metade do século XX, pelo lobby antitabagista que construiu alguns mitos que ainda perduram a seu respeito. Aqui venho revelando outros fatos. E ainda não chegamos àquele que é, possivelmente, o maior dos benefícios do cigarro. Fumar pode ser um hábito de compensação sobre um transtorno que, esse sim, é conhecido por todos nós e tornou-se um grande mal dos nossos tempos: a ansiedade.

Dados da Organização Mundial da Saúde (OMS) indicam que, apenas no Brasil, mais de 18 milhões de pessoas sofrem de ansiedade. Cerca de metade da população brasileira já fez uso de algum medicamento ansiolítico. Um dado já defasado (de 2018) mostra um consumo anual de 56,6 milhões de caixas de calmantes e soníferos no Brasil<sup>36</sup>, sendo que outro estudo, em 2021, mostrou um aumento desse consumo em mais de 100% durante a pandemia de Covid-19. Coloco aqui estas estatísticas sobre a ansiedade para que o leitor possa tirar suas próprias conclusões sobre interesses que existem por trás da campanha tão intensa contra o cigarro. Enquanto o consumo farmacológico é facilitado e o controle sobre a venda de medicamentos é bastante displicente, persiste o combate insistente ao tabaco. E qualquer pessoa que fuma poderá afirmar como um mero trago pode ser um aliado importantíssimo numa crise de ansiedade.

Encerrando essa introdução sobre o tabagismo, que já se torna relativamente extensa, menciono ainda um caso específico que, durante a pandemia, causou pavor aos antitabagistas: um estudo conduzido pelo Dr. Konstantinos Farsalinos, cardiologista e pesquisador na *University of West Attica*, indicou que o tabaco poderia ser capaz de atenuar os efeitos da COVID<sup>37</sup>. A hipótese do pesquisador é que a nicotina, que tem comprovados efeitos anti-inflamatórios, seria capaz de inibir as consequências das “tempestades de citocina”, uma

---

<sup>36</sup> Dados obtidos no site do Sindicato Interestadual da Indústria do Tabaco: <https://www.sinditabaco.com.br/sobre-o-setor/dimensoes-do-setor/> - Acessado em 20/03/2023 às 18:30

<sup>37</sup> Fonte: <https://www.qeios.com/read/Z69O8A.13> - Acessado em 30/01/2023 às 18:28

resposta imunológica do corpo humano ao corona vírus, reação essa que gera muitas das consequências mais graves da COVID. O Dr. Farsalinos se baseou em estatística que mostrava que o percentual de fumantes entre os chineses internados com COVID era muito inferior ao percentual total de chineses hospitalizados.

Para que esta explanação sobre o cigarro faça sentido, será necessário ainda passarmos por outras questões mais diretamente associadas à minha pesquisa. Abandono, a seguir, o campo da saúde, mas, ainda assim, para introduzir a peça-conferência como tema, faço menção a um médico de origem russa, nascido em 1860, que entrou para a história graças ao seu hobby, a dramaturgia.

### 3.4.2 - A CONFERÊNCIA DE TCHÉKHOV

Dei sequência à apresentação aos colegas projetando a foto histórica de Anton Tchekhov durante uma leitura de “A Gaivota” entre os integrantes do Teatro de Arte de Moscou.

FIGURA 18 - Tchékhev lê “A Gaivota” com o Teatro de Arte de Moscou



Fonte: Hulton Archive/Getty Images

Tchékhov está ao centro, de óculos, com seu texto em mãos. À sua direita, ninguém menos que Konstantín Stanislávski e de pé, à esquerda, Meyerhold, pai da biomecânica. Olga Knipper está de pé, ao lado de Stanislávski. Primeira atriz do Teatro de Arte de Moscou, Knipper foi esposa de Tchékhev e razão pela qual o Dr. escreveu, além deste clássico que aí

ele lê, “As Três Irmãs”, “O Jardim das Cerejeiras” e o “Tio Vânia”. Não foi para vocês que o Tchékhov recebeu suas peças, e também não foi para mim que ele as escreveu. Foi para Olga Knipper, a quem agradecemos.

Extremamente reconhecido, Tchékhov dispensa grandes apresentações. Nome mais do que consagrado na dramaturgia, o autor viveu entre 1860 e 1904 e, mesmo morrendo com apenas 44 anos, antecipou muitas das transformações pelas quais o teatro ocidental passaria ao longo do século XX.

Mas a razão para aqui mencionar Tchekhov é um conto assinado pelo autor que, apesar de não ter sido escrito para teatro, possui um forte trânsito com a dramaturgia e, de fato, ganhou muitas encenações ao longo da história. Chama-se “Os Males do Tabaco” ou “Os Malefícios do Tabaco”, a depender da tradução, e foi publicado originalmente em 1886. Recentemente ganhou uma nova adaptação para os palcos protagonizada pelo ator Pascoal da Conceição, cujo vídeo encontra-se disponível em vídeo no YouTube do Sesc São Paulo . Ironicamente o Tchékhov, autor de “Os Malefícios do Tabaco”, morreu aos 44, enquanto Niemeyer foi até os 104.

Esse conto, essa peça, esse texto de Anton Tchekhov antecipou em décadas o formato que pretendo estudar em meu projeto: a peça-conferência. Assimilando convenções de uma aula, uma palestra, um seminário ou, claro, uma conferência, a peça-conferência teve sua expansão no Brasil notada também através da produção recente de pesquisadores que tem se dedicado a ela. Voltemos a Tchékhov. Em seus “Os Males do Tabaco”, de 1886, Ivan Nyukhino, personagem conferencista, assim se apresenta:

Minhas senhoras e, de certo modo, meus senhores. (Alisa as suíças). Pediram a minha mulher que eu viesse aqui fazer uma conferência, para fins beneficentes, sobre um assunto qualquer. E por que não fazê-la? Se é preciso uma conferência, façamos então uma conferência; a mim é-me absolutamente indiferente. (Tchékhov, 2001. p.01).

O texto híbrido de Tchékhov talvez não possa se configurar exatamente enquanto uma peça-conferência (afinal, como já dito, não é nem mesmo, propriamente, um texto dramático). Mas a referência aos “Os Males do Tabaco” é válida pelas características da peça-conferência antecipadas pelo texto. A comunicação direta, o dialogismo frontal entre conferencista e plateia – e não lateral, entre personagens, conforme observou Sanches (2021) – e mesmo o flerte com a ciência já estavam ali. Fora a carga performativa, a tendência fronteira que pode provocar entre ator/personagem.

Até aqui tentei provocar nos colegas que assistiram à demonstração – e também em

você, que lê – a intuição que exista, em minha pesquisa, alguma carga tabagista. Porque defender tanto o cigarro antes de citar o texto de Tchekhov supostamente dedicado a enumerar seus males? Porque nosso tema, aqui, é a verdade. Verdade enquanto tendência, verdade enquanto discurso vontade da verdade e sua decadência.

### 3.4.3 - VERDADE, VONTADE E DECADÊNCIA

“Verdade” sempre foi um termo frequente no vocabulário teatral – podemos dizer, ao comentar o trabalho de um ator, que “Marcelo atua com verdade!”, “Valéria, acho que você, nessa cena, precisa dar mais verdade ao texto!”, frases ditas assim, por colegas, por diretores, de uma forma um tanto abstrata, mas capaz de revelar algo muito importante sobre o entendimento cênico da questão. “Verdade” mais como um modo de dizer do que como a natureza intrínseca, ontológica, de uma matéria.

Mergulhando nas origens das estratégias de desinformação que hoje exercem enorme influência na política e nos debates públicos, chegamos a um marco histórico relacionado à indústria tabagista. Na década de 1950, quando publicações científicas apontavam o potencial cancerígeno do cigarro, o papa das relações públicas, John Hill, desenvolveu uma estratégia que marcaria para sempre a Comunicação Social:

Como John Hill escreveu no documento de 1953, "vendedores da indústria estão totalmente alarmados, e a queda nas ações das empresas de tabaco causa grande preocupação". Hill recomendava combater ciência com a própria ciência. "Não acreditamos que a indústria deva cair no sensacionalismo. Não há (remédio) de relações públicas que conheçamos que vá curar os problemas da indústria." Um documento posterior da empresa tabagista Brown and Williamson resumiu a abordagem: "A dúvida é nosso produto, já que ela é a melhor forma de competir com o 'corpo de evidências' que existe na mente do público em geral". (KEANE, 2020, s/p)<sup>38</sup>

Desde sempre as propagandas de cigarro relacionavam seu produto a ideais de elegância, vitalidade, masculinidade e...saúde. Nos anos 1950, diante das evidências científicas do potencial danoso do tabaco, as indústrias tabagistas foram fundadoras da chamada “agnotologia”, a construção intencional da ignorância. Não bastava mais exibir anúncios com másculos cowboys acendendo Malboros ou com mulheres exaltando sua independência ao acenderem seus Lucky Strikes. Se a ciência atestava os males do cigarro, a indústria tabagista passaria a cultivar, propositalmente, dúvidas acerca do que já era

---

<sup>38</sup> Comando do sistema operacional Windows para copiar e colar.

comprovado:

Hill sugeriu que se fundasse o "Comitê de Pesquisa da Indústria do Tabaco", para promover "a existência de visões científicas firmes que mostrassem que não há provas de que fumar cigarro causa câncer de pulmão". Assim como no debate climático décadas depois, o projeto (chamado "Whitecoat", ou jalecos brancos) colocou cientistas para debater com cientistas. (KEANE, 2020)

Este breve exercício aqui realizado, agora evidentemente carregado de ironia, tenta reproduzir textualmente algumas estratégias que tentei experimentar na cena. Foi através da cena que consegui abordar o que é sim metódico na desinformação. Através da peça-conferência, enquanto artista e pesquisador, tentei tocar no tema da desinformação demonstrando-a, mais do que a sistematizando. Suas estratégias são, afinal, diversas, e talvez não exista barreira diferente para barra-las do que o mesmo antigo exercício socrático da conferência. Da dúvida. Da crítica.

### **3.4.5 - ENSAIAR UM PENSAMENTO EM CENA**

Passei muito tempo dos últimos meses de minha pesquisa com a Daniele Ávila Small, sem que ela soubesse. Lendo alguns textos que ela escreveu sobre a palestra-performance (e, principalmente, vendo vídeos seus no YouTube, canal de comunicação através do que, por agora conhecê-la melhor, sei que ela também gosta bastante de estudar). Em um dos vídeos gravados pela pesquisadora, que foi transposto como artigo na plataforma que ela encabeça, a Questão de Crítica, ela sugere que a palestra-performance opera de maneira análoga ao ensaio: “O ensaio é uma forma de escrita filosófica, de escrita reflexiva, digamos, que desconsidera a separação entre filosofia e literatura, entre reflexão e ficção, entre escrita pensante e poética” (SMALL, 2020). A pesquisadora também sugere, para pensar esta comparação, o que o pesquisador espanhol Jorge Larossa escreveu sobre a escrita ensaística e sobre ensaiar-se a si mesmo:

Trata-se não tanto da verdade subjetiva, como da verdade da subjetividade, na convicção de que o comunicável, o transmissível, o que vale a pena escrever, o que vale a pena pensar não é o real abstrato e nem o real empírico; não é a verdade mais ou menos definitiva do que são as coisas, mas a experiência viva de alguém, o sentido sempre móvel do que nos acontece. Não se trata de medir o que há, mas de medir-se com o que há, de experimentar seus limites, se inventar suas possibilidades (Larossa, 2004, p.37)

Eu grifei esse artigo quase inteiro. Acho que só através dele finalmente me dei conta de que, se o ensaio e sua verdade da subjetividade são um exercício de pesquisa, a peça-

conferência também o era. Agora, elaborando, essa conclusão parece bastante óbvia, mas enquanto encarei a formato como objeto, e não como ferramenta de pesquisa, para mim não o foi.

Posso fazer e fiz, ao longo dessa dissertação, diversos apontamentos sobre as características da peça-conferência. Mas nenhum será completo se a principal característica do formato for a de não recortar, não delimitar um campo e, sim, o de abrir a pesquisa para possibilidades do exercício da subjetividade. É também quando aceito que “Os Benefícios do Tabaco” não é um produto paralelo dessa pesquisa e, sim, um parte constituinte dela, através da qual talvez tenha conseguido apontar fissuras na linguagem que revelam, através de um recorte muito focado – a defesa de um cigarro – como funciona a desinformação.

Foi muito inesperado ter “Os Benefícios do Tabaco” como objeto da análise da pesquisadora Júlia Guimarães, uma de minhas primeiras referências de minha pesquisa, citada já no meu anteprojeto. Guimarães escreveu sobre minha peça-conferência no portal Horizonte da Cena:

Ao embaralhar performance e ciência, ao brincar com os mecanismos legitimadores desta última e, assim, produzir ruídos sobre cada um desses campos, em um diálogo direto com a plateia, o que esse gênero faz é justamente tecer um olhar distanciado sobre a forma estética do discurso científico. Ou, como revela o próprio narrador do texto de Tchekhov, mostrar que muitos discursos envelopados pelo selo da ciência seriam convincentes pelo mero fato de trazerem consigo “um certo ar científico”, ainda que não se sustentem com base nela. (Guimarães, 2024, s/p.)

Guimarães aponta que “Os Benefícios do Tabaco” não é apenas uma elaboração discursiva sobre a temática da desinformação, mas também uma elaboração da forma como ela é praticada: “Sua contribuição mais interessante surge ao investigar, de modo metalinguístico, a própria performatividade desse tipo de procedimento” (Guimarães, 2024). A construção do discurso parra também pela forma em que ele é apresentado, ou, ainda citando Guimarães: “as diferentes escolhas estéticas da criação ajudam a fabricar um certo efeito de autenticidade, responsável por potencializar o estatuto da verdade sobre o que ele diz ao defender os benefícios do tabaco.” (Guimarães, 2024).

Há, nesta investigação, também uma importante influência dos suportes pelo qual ela é disponibilizada. Este trabalho, até hoje realizado em vídeo, certamente terá tido recepções diversas quando apresentado ao público delimitado da reunião científica da ABRACE e quando visto abertamente no Youtube de um centro cultural.

É extremamente estimulante para um pesquisador e artista perceber as interseções possíveis entre estes campos. Não foram poucas pessoas que se incomodaram com minha

pretensa defesa do tabaco e, pelo incomodo, acessaram uma discussão que talvez nunca acessariam apenas no formato de dissertação. Também não acredito terem sido poucos que, pela abordagem desviante.

Encerrei “Os Benefícios do Tabaco”, cujo link será disponibilizado no Anexo I desta dissertação e cuja dramaturgia integral será disponibilizada no Anexo II, com a revelação daquilo tudo se tratar farsa. Inclusive minha postura de conferencista. Mas havia, e há, uma camada de complexidade nisso, visto que não era (e não é) falsa a minha apresentação enquanto pesquisador. Não se trata, então, de uma falsa conferência, e sim de uma conferência que é também peça e usa, também, a estratégia do desvio.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao apontarmos que a peça-conferência, ao se deslocar e subverter as formas da ciência e da palestra, mostramos que a mesma fratura os discursos de verdade relativos ao poder, chegamos aqui diante de uma perspectiva outra de verdade, a que não controla, mas vincula. Expor é também verificar. A peça-conferência expõe um pensamento em construção, construção pública, compartilhada e, dessa forma, construção posta à prova. A verdade não deixa nunca de estar no campo do simbólico. O teatro, por outro lado, é capaz de escapar do simbolismo ou, pelo menos, extrapolá-lo. O teatro é linguagem, mas é também acontecimento, é ato, é estar junto respirando o mesmo ar.

Os espetáculos aqui analisados como estudos de caso, cada um a sua maneira, se vinculam ao outro que está na plateia através da combinação de vozes e discursos, mas também através da singularização desse acontecimento único, real e inapreensível que foi, é e será a experiência compartilhada, cada vez diferente, do teatro.

Se esta pesquisa poderá deixar alguma contribuição a discussões futuras, gostaria que apenas uma delas fosse compreender o fazer teatral como um modo de pesquisa, de produzir e de compartilhar conhecimento. Conhecimento racional mas não só: também sensível, ético, poético. Que esse modo de pensar e de apresentar um pensamento enquanto se elabora a reflexão possa ainda se expandir para além do palco, ganhar força em cada sala, em cada cérebro e coração dos que pensam e amam o pensamento crítico. Assim, quem sabe, conseguiremos algum caminho diferente do da polarização, da radicalização e do fascismo que, gravemente, ganha força no mundo.

A desinformação é uma questão complexa cuja solução ainda nos parece muito distante. É muito possível que tudo o de pior que já tenhamos assistido por ela provocado –

mesmo as milhares de mortes provocadas pelos movimentos anti-vacina e pelo negacionismo da pandemia da Covid – sejam apenas ensaio do que está por vir. Os exercícios da razão e da sensibilidade se encontram na nossa missão enquanto artistas e pesquisadores. Em um dos momentos mais sombrios da história humana, o poeta dadaísta Hugo Ball disse, certa vez, que seu objetivo artístico era lembrar ao mundo que existem mentes diferentes daquilo. Independentemente da guerra e do nacionalismo. O mundo não está pronto. Apesar do momento sombrio em que vivemos, eu ainda acredito que é possível evoluir. Somos uma obra em progresso, somos uma pesquisa em andamento e somos também os autores desta pesquisa.

## REFERÊNCIAS

AMOR: MANIFESTO ANTIACADEMICISTA PRÓ-BRUXARIA SEM RIGOR CONCEITUAL DO MEU LADO OCIDENTAL QUE EURÍPEDES DESCONHECE. Direção: Sara Rojo. Texto: Marina Viana. [Belo Horizonte]: Mayombe Grupo de Teatro [2016]

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução: Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1969.

ARENDR, H. (2016). Verdade e política. In H. Arendt. *Entre o passado e o futuro* (M.W. B. Almeida, Trad.; pp. 282—325). São Paulo: Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1967).

BARDIOT, Clarice. Ceci n'est pas un spectacle ou l'essor de la conférence-performance. Béatrice Picon-Vallin; Erica Magris. *Les Théâtres documentaires, Deuxième Époque*, pp.365-373, 2019, 978-2377690602. hal-02336038 (Tradução própria)

BARSANELLI, Maria Luisa. Peças usam tom de palestra na disputa pela atenção do público. Folha de S. Paulo, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/10/pecas-usam-tom-de-palestra-na-disputa-pela-atencao-do-publico.shtml>. Acesso em: 06 jan. 2020.

BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: *O rumor da língua*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CAMPOS MELLO, Patrícia. *A máquina do ódio*. Cia das Letras. São Paulo, 2020.

CATALÃO, Marco. Uma genealogia para a palestra- -performance. *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 4-14, jul. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573101282017004>. Acesso em: 17 jul. 2020.

CÉREBRO\_CORAÇÃO. Direção: Enrique Diaz e Renato Linhares. Texto: Mariana Lima [Rio de Janeiro]: Mariana Lima [2018]

COLETTA, Marcos. *Voltar ao passado para seguir adiante*. Portal Horizonte da Cena, 2016.

Disponível em <https://www.horizontedacena.com/voltar-ao-passado-para-seguir-adiante/>  
Acesso em 18 de julho de 2024

DUNKER, Christian. Subjetividade em tempos de pós-verdade. In: DUNKER, Christian et al. Ética e pós-verdade. Porto Alegre: Dublinense, 2017. p. 9-41

FÉRAL, Josette. Teatro performativo e pedagogia: entrevista com Josette Féral. Sala Preta, v. 9, p.25-267, 2009.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Sala Preta, São Paulo, v. 8, p.197-210, 2008.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades e performatividade na cena contemporânea. Repertório: Teatro & Dança, Salvador, n.16, 2011.

F(R)ICÇÕES. Direção: Rodrigo Portella. Texto: Rodrigo Portella. [Rio de Janeiro]: Felipe Heráclito Lima [2023].

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Organização, introdução e revisão técnica de Renato Machado. 26 ed. São Paulo: Graal, 2013.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza Albuquerque e J. A. Albuquerque, 15 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

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. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. A verdade e as formas jurídicas. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1999.

GUIMARÃES, Júlia. Teatro como pedagogia dos dispositivos. Portal Horizonte da Cena, 2023. Disponível em <https://www.horizontedacena.com/teatro-como-pedagogia-dos-dispositivos/> Acesso em 18 de julho de 2024

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. São Paulo: PPGAC, Escola de Comunicação e Artes/USP, p. 41-53, 2015.

HOLTZ, Vera. Entrevista concedida a João Santos in <https://medium.com/@joaolpbs> Acesso: 16 de julho de 2024

KILOMBA, Grada. Decolonizando o Conhecimento. Tradução: Jéssica Oliveira. 2026. Disponível em [https://www.academia.edu/23391789/Tradu%C3%A7%C3%A3o\\_para\\_o\\_Portugu%C3%AAs\\_de\\_DESCOLONIZANDO\\_O\\_CONHECIMENTO\\_Uma\\_Palestra\\_Performance\\_de\\_Grada\\_Kilomba](https://www.academia.edu/23391789/Tradu%C3%A7%C3%A3o_para_o_Portugu%C3%AAs_de_DESCOLONIZANDO_O_CONHECIMENTO_Uma_Palestra_Performance_de_Grada_Kilomba) Acesso em 16 de julho de 2024

KINAS, Fernando. Carta Aberta: uma peça conferência, numa cidade em repouso, para um banquete público. In Sala Preta, São Paulo, v. 5, p. 209-214, 28 nov. 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v5i0p209-214>. Acesso em: 20 mai. 2020.

LAROSSA, Jorge. "A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida" em *Educação & Realidade*. Vol.29 n.1 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25417/14743>

LIMA, Mariana. *Cérebro\_Coração: Programa do Espetáculo*. 2018.

LIMA, Mariana. *Cérebro\_Coração*. 1 ed. Rio de Janeiro. Editora Cobogó. 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral (1873) in *Obras Incompletas*, São Paulo: Editora Nova Cultura, 2000.

OS BENEFÍCIOS DO TABACO. Direção: Ítallo Vieira e Jean Gorziza. Texto: João Santos. [Belo Horizonte]: Teatro da Fumaça [2023]

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e M. L. Pereira. São Paulo: Perspectiva: 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e M. L. Pereira. São Paulo: Perspectiva: 2008.

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco. *Entre a Metrópole e a Cidade Sagrada: uma análise comparativa entre o Obscena - Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte) e o grupo Transeuntes - Estudos Sobre Performance (São João Del-Rei)*. Tese de Doutorado apresentada na Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-AMQQJ8>. Acesso em: 20 de dezembro de 2023.

SANCHES, João. A Conferência como Estratégia Dramatúrgica de Desvio. *Revista Cena*, Porto Alegre, nº 31, p. 300-311 set./dez. 2020. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>

SANCHES, João. Desvios da peça-conferência Como se tornar estúpido em 60 minutos. *Repertório*, Salvador, ano 24, n. 36, p. 325-348, 2021.1. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/36748>. Acesso em 27 de agosto de 2023

SANTOS, João. *Teuda Bara: Comunista demais para ser Chacrete*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Orgs.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TESICH, S. (1992, January 6—13). A government of lies. *The Nation*, 12—14. Word of the year 2016. (2016). OxfordLanguages. Retrieved from <http://languages.oup.com/wordof-the-year/2016>

VIANA, Marina. Entrevista concedida a João Santos in <https://medium.com/@joaolpbs> Acesso: 16 de julho de 2024

**APÊNDICE A**  
**OS BENEFÍCIOS DO TABACO**  
**DRAMATURGIA**

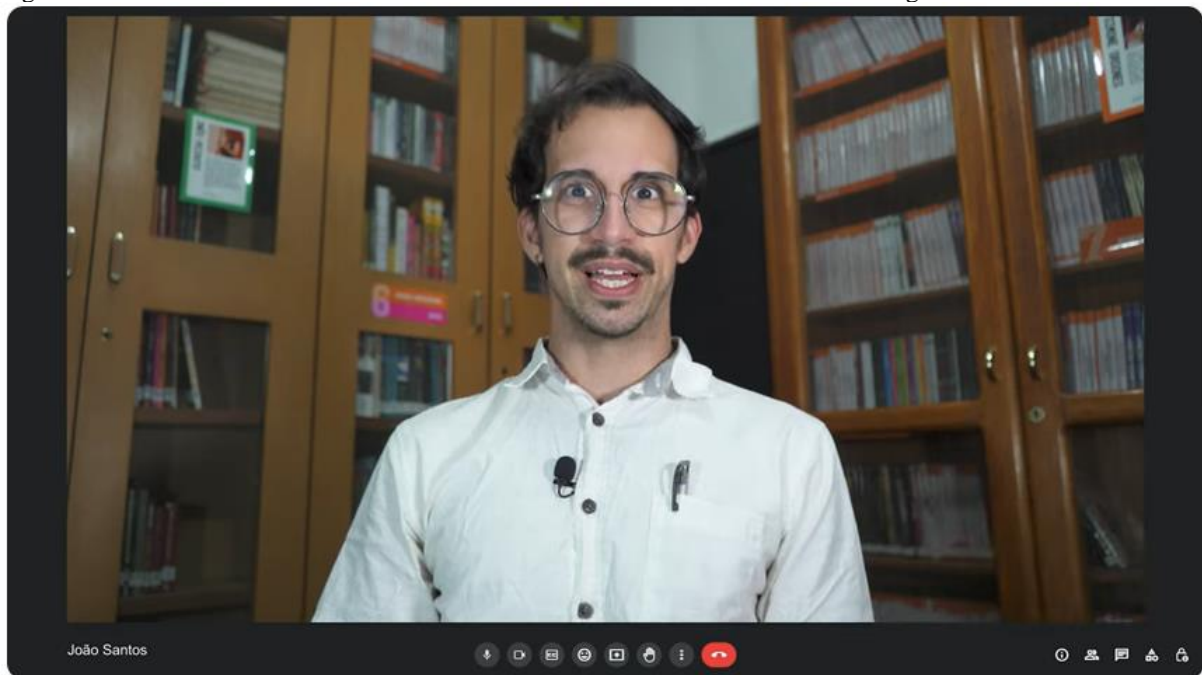
Blecaute.

Faíscas de um isqueiro. Um cowboy tenta acender um cigarro. Tudo é muito rápido

Blecaute

Uma janelinha de uma reunião virtual

Figura 20 – Os Benefícios do Tabaco: a moldura da tela simula uma reunião do Google Meet



Fonte: Memorial Minas Gerais Vale

CONFERENCISTA - Oi. Oi! Bom...boa...boa tarde. Boa...noite....

[Ele fecha o microfone por acidente e continua falando sem que seja ouvido. Se espanta. Ri de nervoso. Abre o microfone ainda rindo.]

Desculpe...desculpa gente, tô bastante nervoso, vou retomar um pouco porque acho que vocês não...é... queria agradecer a presença de todo mundo que está aqui...tem gente ainda entrando, eu acho... alguém? Mas já...já deu a hora né, tá...meu deus! Tá até passando meu tempo já! Agradecer a todo mundo que tá aí, se tiver alguém aí, mas acho que sim. Meu nome! (ri nervosos) Não falei! Meu nome é João Santos, sou um homem cisgênero, uso um bigodinho, tenho um cabelo assim meio ralo. Tenho trinta e três anos. Tô usando uma blusinha de botão que eu visto quando eu acho que é uma ocasião mais séria, mais formal, é essa blusinha aqui que eu tenho. Sempre que faço audiodescrição eu lembro da Gal Costa. Meu nome é Gal, tenho 27 anos, nasci na barrra-avenida, Bahia, e todo dia eu sonho em alguém pra mim. Saudade da Gal, minha cantora favorita. Mas não é por nada disso que tô aqui. Tô é todo me enrolando e o tempo passado. Já vou explicar minha falta de jeito, eu na

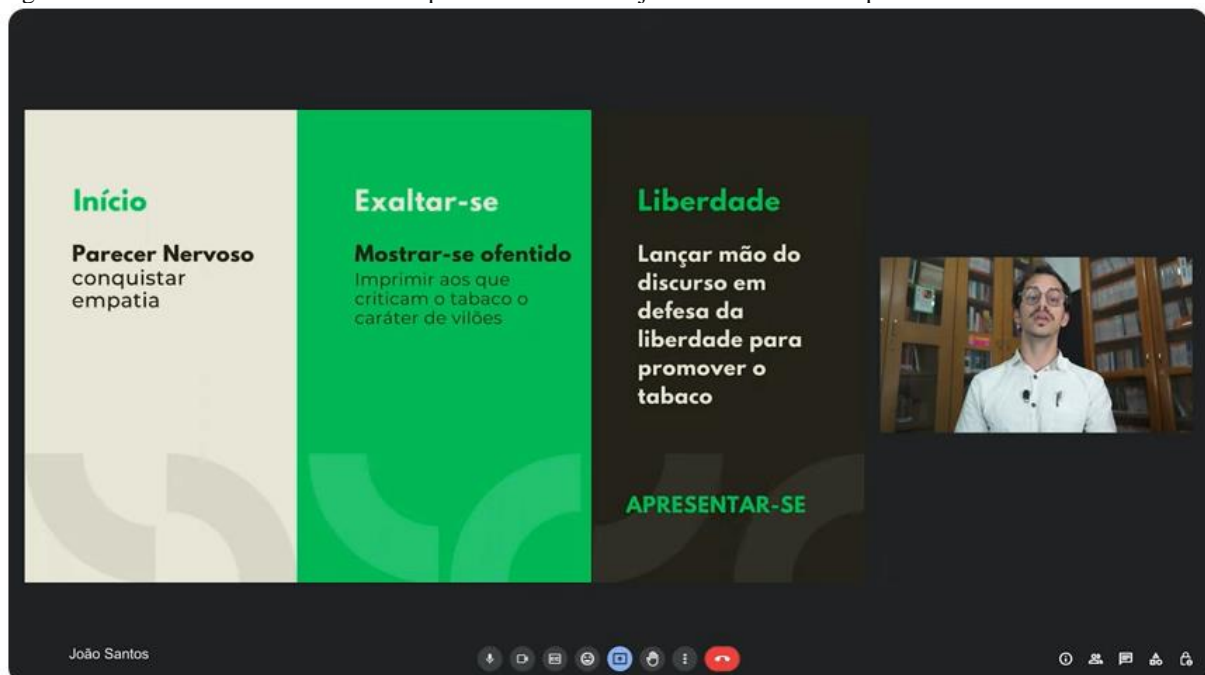
verdade sou jornalista e quero já aqui, nesse começo pedir desculpas, outra vez, porque eu sou uma pessoa da escrita na verdade e tenho muito problema mesmo em falar em público, problemão, falar no vídeo também é complicado. Eu já estava um pouco desconfortável aqui com a possibilidade dessa palestra, complicou ainda mais porque parece que aconteceu alguma confusão e a conferência acabou divulgada como...como se fosse uma cena ou alguma, enfim, um espetáculo, uma prática, não sei. Eu...eu até sou sim do teatro, se tiver alguém aí, alguém que me conheça sabe que eu já escrevi dramaturgia, já me arrisquei nessa parte, mas não é muito meu negócio falar, atuar, tô bem perdido aqui, e nesse negócio deles terem divulgado como teatro, gente do céu, tem Quatroloscincos na programação, Dayane Lacerda, no meio de tanta atriz e ator de verdade eu já abro aqui minha fala me desculpando por isso, torcendo para que vocês não...não se decepcionem. Meu tema, aliás, é bastante sério, bastante complicado, e nem sei se eu seria capaz de alguma tradução mais poética disso. Não sei se o próprio tema permitiria.

Não só essa palestra foi divulgada como teatro como, desde que o tema veio a público eu venho sendo bastante criticado, atacado mesmo, e até por pessoas que tem um discurso progressista, que me faz pensar nessa liberdade relativa né? Liberdade de expressão mas pra quem? Se é liberdade tinha que ser pra todo mundo né. E eu vim mostrar um lado que normalmente os grandes jornais, os grandes veículos de comunicação escondem. Eu dei o nome de os Benefícios do Tabaco, e apesar dessa falta de jeito eu não vou me intimidar, eu vou falar a Verdade e os ativistas anti fumo que se acostumem se essa verdade for pra eles inconveniente. E tanto faz se forem cientistas, ou sei lá, defensores das crianças, eu tô aqui pra dizer o que acho que precisa ser dito, não estou obrigando ninguém a ouvir mas faço questão do meu direito de falar.

Como eu vinha dizendo eu sou jornalista...

Vou compartilhar a tela com vocês...vocês tão vendo?

Figura 21 – Tela “acidentalmente” compartilhada com o objetivo de revelar comportamentos simulados



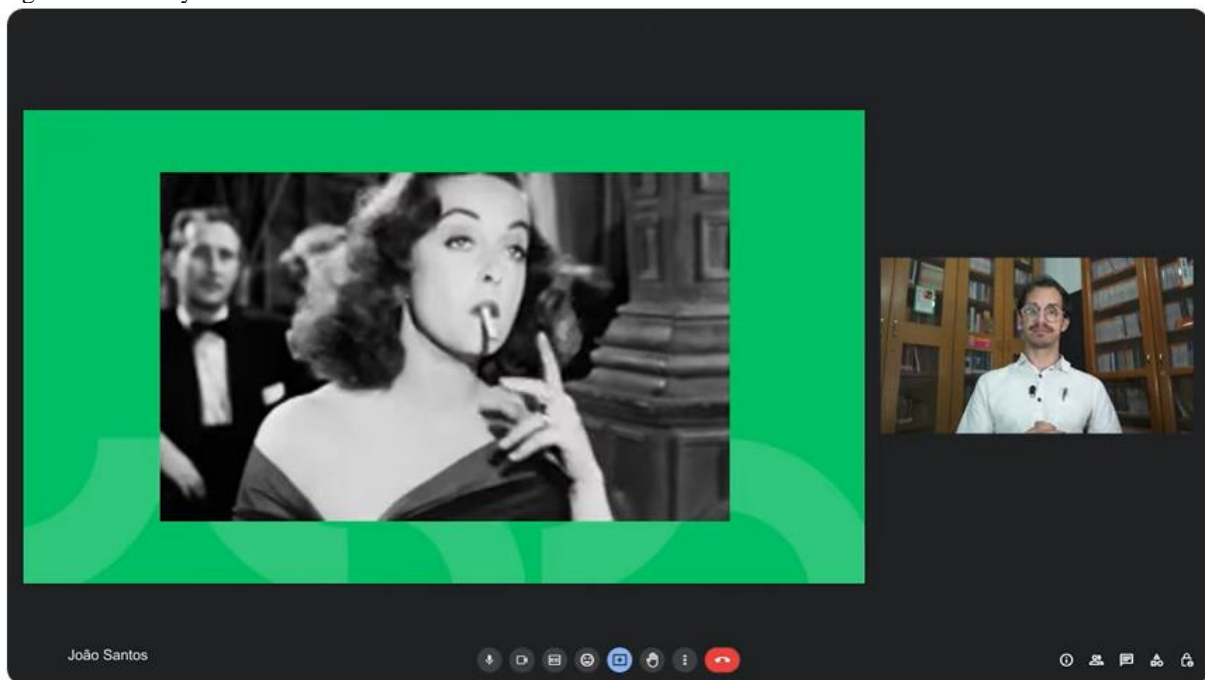
Fonte: Memorial Minas Gerais Vale

...formado pela UFMG, a mesma universidade onde hoje eu faço meu mestrado. Acho que eu posso definir como tema central da pesquisa como, justamente, sendo A VERDADE, essa matéria tão complexa:

“Conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará”, dizem por aí, ou costumavam a dizer. Mas a frase, apesar de tudo, é boa, não é? Vamo falar a verdade? É boa!

Vou tentar dar um passinho atrás pra conseguir explicar melhor o projeto. Bem, eu coloquei aí como ilustração...já entrou? Vocês tão vendo? Alguém? Foi né? Então, coloquei aí como ilustração a Bette Davis, maravilhosa, e por que que eu coloquei? Primeiro porque ela é maravilhosa mesmo, já que me colocaram como teatro, vamo por uma triz de verdade aí pra ver se vocês não ficam tão chateados. Mas pus também a Bete Davis porque ela é vista aí, nesse GIF, fumando. O que não era tão raro em se tratando de Bette Davis. Não era raro, aliás, em se tratando de todo um momento histórico, onde as pessoas fumavam nos filmes, fumavam na tela do cinema e nas poltronas.

Figura 22 – Betty Davis fumando



Fonte: Memorial Minas Gerais Vale

Gente, eu vivi esse tempo, vivi um tempo em que se fumava nas boates. Eu ia na Obra, uma boate aqui de Belo Horizonte, chegava em casa todo cheirando a fumaça de cigarro. Eu lavava meu cabelo e juro, a água saía cinza. Eu tinha aula de história no Colégio Santo Antônio, quando eu tinha 12, 13 anos, com a professora na porta da sala fumando. E esses aí que me atacaram durante a semana toda devem achar um horror, mas vou dizer: tô vivo, tô bem, tive noites memoráveis nas boates esfumaçadas da minha juventude, tive aulas maravilhosas com professoras fumantes, não estou tossindo, não desenvolvi doenças respiratórias e, pasmem: eu mesmo não fumo!

E não seria eu quem ia dizer pra Bette Davis parar de fumar! Não serei eu quem vai jogar os filmes dela na lata de lixo. Não!

E vamo lá então! Vamo falar de cigarro! Não sei se todo mundo tem consciência do tamanho do setor tabagista. Apesar de toda essa narrativa, de toda essa campanha contrária ao tabaco, que já dura décadas, ele ainda movimentava muito a economia, emprega muita gente, só pra dar uma ideia, aqui no Brasil são 254 mil hectares dedicados ao cultivo de tabaco e 138 mil produtores integrados.

Figura 23 – Desconstruindo o formato acadêmico, “represento” Marilião, minha professora de história



Fonte: Memorial Minas Gerais Vale

Se você fizer um passeio de carro pelo Rio Grande do Sul e passar por perto de algumas das cidades que mais produzem fumo no Brasil, como Canguçu, Venâncio Aires, Santa Cruz, Candelária ou Camaquã, possivelmente vai percorrer quilômetros e quilômetros entre plantações dos dois lados da estrada. E o que eu sugiro, se você tiver a oportunidade de fazer uma viagem assim, é que você abra as janelas porque eu não consigo nem descrever como é bom o cheiro dessa planta. O perfume adocicado dessas folhas! Que nascem da terra! O tabaco, minhas respeitáveis senhoras, meus respeitáveis senhores, o tabaco é uma planta!

Mas, por outro lado, vocês devem estar cansados de conhecer, até porque a mídia sempre deu muito destaque, as pesquisas já antigas que...que sugerem né...uma série de...de possíveis...possíveis malefícios que o hábito de fumar...é...excessivamente...poderia causar.

Todo mundo já viu né? Claro! Eu também já tinha visto! Mas sabe o que eu ainda não tinha visto? E vou sim contar aqui, agora? Que existem também inúmeras pesquisas, recentes, sérias, e não vou ficar chocado se isso surpreender mesmo quem fuma, que indicam benefícios do tabaco. Muitos benefícios.

A começar pelo efeito estimulante da nicotina, ela mesma, a nicotina que foi colocada como vilã pelos ativistas anti-tabaco, é um substância que tem efeito estimulante: Ela proporciona um aumento considerável no estado de alerta, na atenção, no foco da pessoa que fuma.

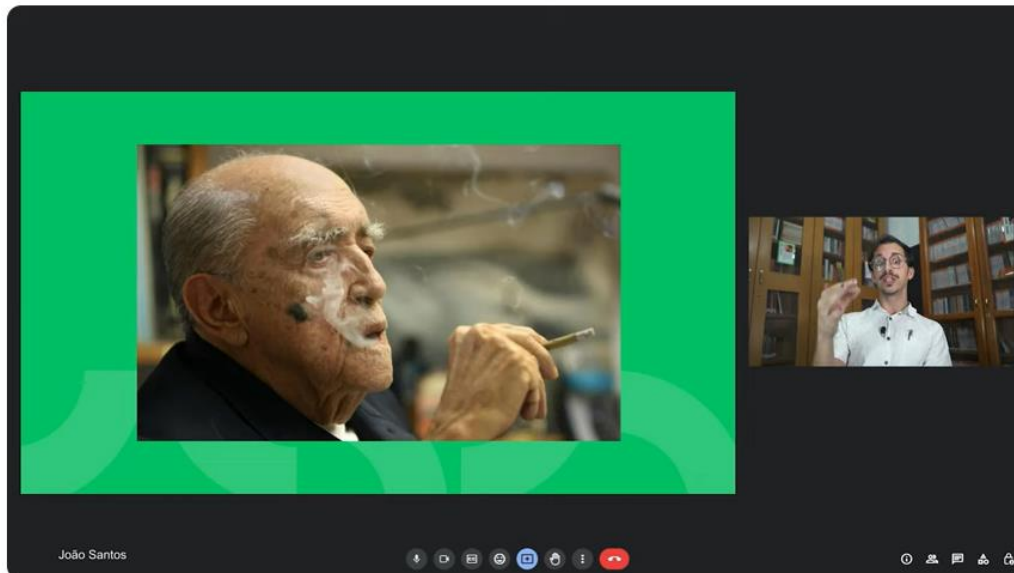
Mais benefícios: quem não conhece alguém que parou de fumar e começou a engordar? Fumar pode ajudar a manter o peso adequado, acelerando o metabolismo, e também de alguma forma ajudando a manter o equilíbrio emocional diante de uma situação de stress, equilíbrio esse que a pessoa, parando de fumar, muitas vezes tenta compensar comendo,

comendo bobagem, ganhando peso, o que pode ser muito mais danoso ao seu corpo, pode trazer muito mais prejuízo à sua saúde, muito mais risco de alguma doença cardíaca, inclusive, do que algum eventual, possível, efeito de fumar.

Será que tem mais gente que morre do coração por causa de cigarro ou por causa de torresmo? Cadê propaganda do governo no intervalo da novela anti-torresmo? Engraçado, né gente? A quem será que interessa manter essa narrativa contra o tabaco? Porque o mesmo não é feito contra o açúcar, contra queijo cheddar, contra batata frita? Será que por trás desse lobby anti-tabaco não existem outros interesses?

E eu ainda não falei do maior benefício do cigarro, mas até que tá numa hora boa. Talvez o principal benefício do cigarro seja funcionar como um mecanismo de equilíbrio de um transtorno que – esse sim - é um grande mal e um grande mal principalmente do nosso tempo, dos nossos dias atuais, e que engraçado né, não vejo os mesmos alertas sobre ele quanto contra o cigarro. (Tempo). A ansiedade. Quem fuma sabe como o cigarro pode ser um aliado importante numa crise de ansiedade.

Figura 24 – Generalizando um caso muito específico ao apontar que Niemeyer viveu 104 anos fumando

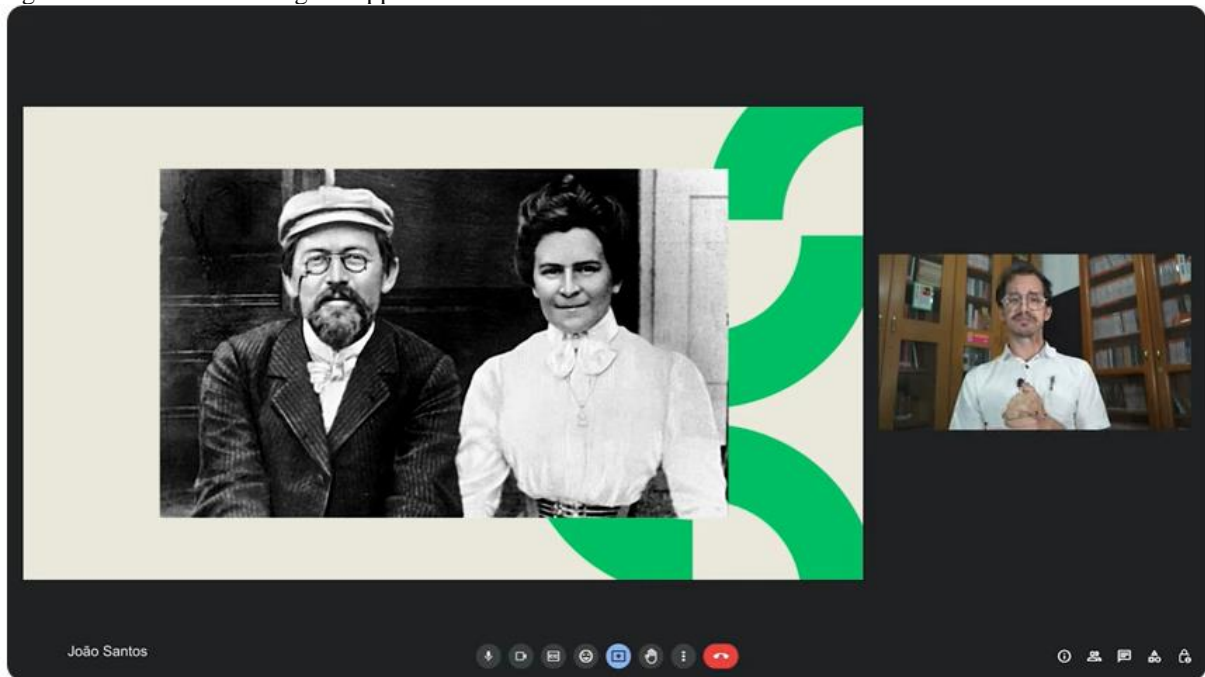


Fonte: Memorial Minas Gerais Vale

Quis colocar aí esse ícone da longevidade no Brasil que fumou até o fim dos seus dias, fumou até o fim dos seus 104 anos de vida ativa, lucidamente.

Enfim, me desculpem me prolongar muito nessa falação sobre o cigarro, mas eu precisava gente. Porque o povo já viu o título e já caiu de pau. Então eu precisava dizer. Antes ainda de tentar resumir a intenção da minha pesquisa, ou pra começar a falar dela, eu peço licença pra, não sei de continuar no assunto da saúde, mas mencionar um médico, um russo nascido em 1860 que talvez os colegas conheçam mais pelo seu hobbie, a dramaturgia: Anton Tchekhov.

Figura 24 – Tchekhov e Olga Knipper



Fonte: Memorial Minas Gerais Vale

Nessa foto maravilhosa aí o Tchekhov está com a Olga Knipper, sua esposa, atriz para quem ele escrevia suas peças. O Tchekhov foi um cara muito inovador, um dramaturgo ali da virada do século, morreu em 1904 com apenas 44 anos e antecipou muita coisa que ia acontecer no teatro ao longo do século XX.

Essa foto aqui eu só coloquei porque achei ele além de tudo um gatinho. Não dá nem pra falar que aquela Olga Knipper era uma interesseira, pegava o Tchekhov só pra fazer ele escrever as peças pra ela, porque olha aqui como ela pegou bem demais...gatinho! Tem um conto do Tchekhov que fica numa liminar muito interessante com a dramaturgia, e de fato ganhou muitas encenações, que se chama: “Os Males do Tabaco” ou “Os Malefícios do Tabaco” – muito conhecido, os colegas talvez conheçam. Tchekhov que já falava mal do Tabaco no século XIX, morreu aos 44, Niemeyer foi aos 104 – mas enfim, chegamos à pesquisa! Esse conto, essa peça, esse texto do Tchekhov antecipou em décadas o formato que pretendo estudar no meu projeto: a peça-conferência.

Esse formato que para alguns é um braço dos Teatros Documentários, ganhou alguma popularidade aqui no Brasil no final da década de 2010. Uma matéria da Folha de São Paulo de 2018, que eu acho que é citada em 100% das pesquisas sobre a peça conferência fala assim - cito Maria Luísa Bersanelli:

É um tipo de espetáculo sem grandes aparatos técnicos, feito em tom de conversa. Começa como uma aula, um bate-papo. O elenco entra, cumprimenta os presentes, fala de forma despojada e joga à plateia perguntas, quase sempre retóricas. A ideia não é a interatividade, e, sim, deixar o público à vontade, imerso na encenação. (FOLHA DE S.PAULO, São Paulo 21 de outubro de 2018)

Nos Males do Tabaco o personagem do conferencista começa sua fala dessa forma:

– *Minhas senhoras e, de certo modo, meus senhores. (Alisa as suíças). Pediram a*

*minha mulher que eu viesse aqui fazer uma conferência, para fins beneficentes, sobre um assunto qualquer. E por que não fazê-la? Se é preciso uma conferência, façamos então uma conferência; a mim é-me absolutamente indiferente.*

Não é maravilhoso? Não só o Tchekhov, mas como ele antecipou tanta coisa. Essa comunicação direta, esse dialogismo entre conferencista e plateia, até esse flerte com a ciência, com a performance - essa confusão: isso aí é o ator mesmo ou é personagem?

Minha intenção é explorar um paralelo entre como a verdade, o real, vem surgindo com força na Cena ao mesmo tempo em que decai na construção da opinião pública. “Verdade”, aliás, sempre foi um termo do vocabulário teatral – “fulano atua com verdade!”, “Marina, acho que você, nessa cena, precisa dar mais verdade pro texto!” – né? Assim, de uma forma meio abstrata, mas que acaba já revelando nosso entendimento da coisa, né, verdade às vezes é mais um modo de dizer do que a natureza intrínseca, ontológica de uma matéria. Então, retomando, minha intenção é traçar um paralelo entre essa ascensão da VERDADE na cena contemporânea, pela performatividade, pelo que o teatro hoje explora de documental, de biográfico, com a VERDADE na opinião pública, na política, no jornalismo, ou talvez a crise da verdade, a tal da pós-verdade, a decadência do documental, do factual, do que pode ser comprovado. Tudo isso preterido às crenças, as convicções morais, pessoais, religiosas, ideológicas, enfim.

Figura 25 – A música e a caracterização são estratégias de desvio teatral da conferência



Fonte: Memorial Minas Gerais Vale

Mas e essa tal pós-verdade? Essa circunstância, esse momento histórico, político, social, que eu também pretendo estudar?

Muita gente confunde pós-verdade, desinformação, com mentira. Não é isso, ou pelo menos não só isso. Quem gosta muito de falar que está com a verdade, que acusa os oponentes de mentirosos, é quem quer que prevaleça um único discurso. O termo fake News quem popularizou foi Donald Trump. A verdade pra mim são verdades, são múltiplas, mas eu também não sei bem qual é o limite disso, talvez seja um conflito que eu tenha nesse

momento, existe uma verdade essencial? Eu serei capaz, por exemplo, de lidar com uma verdade da eficiência da vacina e uma outra de sua ineficiência? Não sei não. Sinceramente não sei. O que eu quis fazer com a falação sobre o tabaco? Eu não menti, eu não olhei a chuva pela janela e proclamei um dia ensolarado. O cigarro é uma indústria poderosa, que emprega muito, Oscar Niemeyer fumou até os seus 104 anos, a nicotina é mesmo estimulante e eu tive relatos que o cheiro das plantações de tabaco do Rio Grande do Sul é realmente, verdadeiramente, delicioso.

E nada disso anula as centenas de dezenas de pesquisas que comprovam quantitativamente, qualitativamente, que o cigarro é, ainda hoje, a maior causa de mortes evitáveis do planeta.

As mesmas estratégias do lobby tabagista, porque o lobby que existe mesmo é tabagista, e não antitabagista, são usadas pelas petroquímicas para semear a dúvida quanto a responsabilidade da queima de combustíveis fósseis no aquecimento global, são usadas por quem quer desacreditar o sistema eleitoral e são usadas pelos antivax.. Minha pesquisa tem também um recorte geográfico, aqui de onde vos falo, o Brasil, este nosso sítio, que eu tenho a intuição de ter se tornado uma espécie de laboratório global da desinformação.

Finalmente eu agradeço a atenção, espero não os ter decepcionado com essa conferência em processo, essa comunicação-oral/demonstração, mas espero também, em algum momento, tê-los confundido, desinformado, pelo menos um pouquinho, porque talvez assim a gente possa começar a decifrar a chave da desinformação.

**ANEXO A**

OS BENEFÍCIOS DO TABACO  
LINK PARA ACESSO:

<https://www.youtube.com/watch?v=gjggICLtJlk>

ou acesse o QR Code:

