

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

O que devemos dizer? A recriação da peça didática brechtiana em *Oratorium*, do She She Pop

Artur Sartori Kon

Para citar este artigo:

KON, Artur Sartori. O que devemos dizer?
A recriação da peça didática brechtiana em *Oratorium*,
do She She Pop. *Urdimento* – Revista de Estudos em
Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102472023e0207>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



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



O que devemos dizer?

A recriação da peça didática brechtiana em *Oratorium*, do She She Pop¹

Artur Sartori Kon²

Resumo

O artigo analisa a peça *Oratorium*, do grupo alemão She She Pop, e como ela busca retomar o modelo brechtiano da Lehrstück para uma cena política contemporânea, discutindo um dos temas mais urgentes da sociedade berlinense do seu tempo: a questão da moradia. Assim observamos como certo teatro pós-dramático e cômico encontra no “não-saber” um potencial emancipatório.

Palavras-chave: Teatro alemão. Brecht. Estética e política.

What should we say?

Recreating Brecht’s learning plays in She She Pop’s *Oratorium*

Abstract

The article analyzes the play *Oratorium*, by the German group She She Pop, and how it seeks to bring the Brechtian model of Lehrstück into a contemporary political scene, discussing one of the most urgent themes of Berlin society today: the question of housing. Thus, we examine how certain post-dramatic and comic theater finds in “not-knowing” an emancipatory potential.

Keywords: German theater. Brecht. Aesthetics and politics.

¿Qué debemos decir?

La recreación de la pieza didáctica brechtiana en *Oratorium*, de She She Pop

Resumen

El artículo analiza la obra de teatro *Oratorium*, del grupo alemán She She Pop, y como busca actualizar el modelo brechtiano de Lehrstück para un escenario político contemporáneo, al discutir uno de los temas más urgentes de la sociedad berlinesa en su tiempo: la cuestión de la vivienda. Así, observamos cómo cierto teatro posdramático y cómico encuentra en el “no-saber” una potencialidad emancipatoria.

Palabras clave: Teatro alemán. Brecht. Estética y política.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Diego Fernandes Garcia Moschkovich, mestre em Letras (Literatura e Cultura Russa) pela Universidade de São Paulo (USP).

² Pós-doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo nº 2021/13778-6. Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Filosofia pela USP. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Ator, dramaturgo e pesquisador na área de Estética e Filosofia do Teatro.

 arturskon@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/4128124014358230>

 <https://orcid.org/0000-0003-1282-4800>



Ao debater as relações entre estética e política no teatro, pode parecer que estamos condenados a um eterno retorno do mesmo velho embate: de um lado, a defesa de uma produção estética engajada (segundo moldes mais ou menos estabelecidos e conhecidos); do outro, os que advogam certa liberdade da atividade artística em relação a temas e formas pré-definidos (e que não deixaria de conter também um compromisso político em seus próprios termos). Mas não seria essa teimosa altercação reflexo de outra, exterior ao campo mais restrito do teatro?

Fala-se muito da dificuldade de “união da esquerda” diante da ascensão da extrema-direita. É o que enfrentam Edemilson Paraná e Gabriel Tupinambá (2022, p.29), insistindo que “não existe uma origem comum para os diferentes ímpetus emancipatórios que levam o nome de ‘esquerda’”, e portanto não há “um espaço homogêneo que tende naturalmente para a comunização ou para a harmonia”. À medida que cada lado se vê “como uma agência de transformação social que é atrapalhada pelo pacto silencioso que as outras frentes de luta têm com a reprodução do mundo capitalista” (Paraná e Tupinambá, 2022, p.79), gasta-se tempo e energia denunciando o oponente pelos fracassos e derrotas. No limite, ambas as posições paralisam a busca por novas soluções, contentando-se com um saber já dado, não questionado, e assim se transformam no que o outro lado acusa: suas próprias caricaturas (ou seja, reduzir o outro a uma caricatura parece ser o caminho mais seguro para sofrer o mesmo processo).

Perante os impasses de uma política forçada de homogeneização, talvez mais frutífero do que escolher lados seja tomar como ponto de partida o impasse central à política do nosso tempo, traduzido pelas palavras do filósofo Jean-Luc Nancy (2016, p.36):

o comunismo não pode mais ser nosso horizonte insuperável. Isso, de fato, ele não é mais. Por outro lado, também não superamos nenhum horizonte. Tudo se encaminha muito mais no sentido da resignação, como se o desaparecimento, a impossibilidade ou a condenação do comunismo formasse o novo horizonte insuperável. Essas reversões são costumeiras; jamais criaram qualquer movimento. [...] Por essa razão, ao declarar que o comunismo não é mais o nosso horizonte insuperável, é preciso também declarar, com o mesmo vigor, que uma exigência comunista comunica o gesto pelo qual devemos ir mais longe do que todos os horizontes.



Eis o grande dilema, do qual não é possível fugir, mas que também precisamos admitir que ainda não temos condições de resolver. Mas, como alerta o filósofo Rodrigo Nunes (2022, p.244), “é a forma de perguntar, *mais que a resposta, que é capaz de produzir unidade*”, isto é, “‘produzir unidade’ é algo que se faz no processo de fazer-se perguntas coletivamente – inclusive ou especialmente aquelas que nos permitem entender nossas diferenças –, e não algo a se tentar fazer uma vez que, privadamente, tenhamos achado a resposta”.³

Por isso mesmo, “pode ser que se revele necessário – como uma etapa provisória, mas importante na reinvenção dos arranjos das esquerdas – a invenção de espaços coletivos em que possamos exercitar a formulação dos nossos próprios problemas” – e não seria “irônico descobrir que ‘comunismo’ é um nome que vai ganhar realidade histórica no século XXI primeiro como um método de tratamento das contradições “não-antagônicas” dentro da esquerda, antes de se constituir como uma estratégia de transformação da realidade como um todo?” (Paraná e Tupinambá, 2022, p.53).

Ora, “conseguir o que a gente deseja, mas não o que a gente quer, é a própria forma da comédia” (Paraná e Tupinambá, 2022, p.53), possível caminho para escapar do impasse trágico, como buscaremos mostrar. Falando nesses termos, talvez não seja tão inusitado buscar um espaço coletivo de formulação de problemas em uma obra teatral. *Oratorium: Kollektive Andacht zu einem wohlgehüteten Geheimnis* (“Oratório: meditação coletiva sobre um segredo bem-guardado”), peça estreada em 2018 pelo grupo alemão She She Pop, faz Brecht conviver com o teatro pós-dramático, une a narração épica ao depoimento pessoal, produzindo um curto-circuito capaz de reacender uma faísca de vida no debate cansado mais que solucioná-lo.

³. Esse ponto, que tentarei desenvolver nas páginas seguintes, relaciona-se intimamente com a pesquisa de pós-doutorado que estou desenvolvendo atualmente, intitulada “Uma política cômica do não-saber no teatro contemporâneo: O poder das besteiras teatrais”. Naturalmente apenas uma parte das reflexões e conclusões poderão ser apresentados aqui. Por isso convido quem tiver interesse em aprofundar essas questões a procurar e ler mais quatro artigos que publicarei nos próximos meses, onde buscarei ampliar a discussão a partir de quatro outras obras teatrais estreadas por grupos de diversos países nos últimos anos, além de um texto já publicado que explora alguns temas semelhantes em contexto brasileiro (ver Kon, 2022).



Quem é “nós”?

Entramos na sala e nos sentamos, as luzes se apagaram, mas ninguém ocupa o palco. Ao invés disso, é projetada em letras amarelas a frase “um membro da plateia lê em voz alta”, seguida de dois-pontos. Logo surge em letras brancas a fala desse espectador hipotético: “O que está escrito aqui deve ser lido em voz alta/ Parte em solo parte em coro/ Quem deve falar será previamente indicado”. Logo se nota que a interatividade permitida, ou melhor, requerida pelos criadores é bem limitada: a fala seguinte, atribuída a “Todos”, é: “Comprendemos. Vamos lá. O que devemos dizer?”. Não há espaço para elaborar réplicas próprias, só se pode seguir com o roteiro dado ou calar (e deixar que ele siga sem sua participação).⁴

O She She Pop tornou-se conhecido pelos expedientes que “testam os limites da comunicação” no “espaço protegido do teatro”, criando “um laço de comunidade com os espectadores, que às vezes são apenas testemunhas passivas, mas mais frequentemente coatores”, convidados a *game shows* ou a atuar em cenas novelescas junto com os integrantes do grupo, ou até mesmo instados a agredi-los (König, 2018). Segundo a performer e teatróloga Annemarie Matzke (2005, p.104),

A história do She She Pop é uma história de questionamento e interação do público [...]. O espectador foi integrado como componente visível da configuração experimental do teatro. O encontro com o público é encenado como confronto de igual para igual. Trata-se da tentativa de envolver todos os presentes em uma situação real. Tentativa de desconstruir hierarquias: uma decisão política.

Como vimos, “embora *Oratorium* transforme espectadores em agentes, a performance os priva de qualquer autonomia pela natureza prescrita das falas” (Potter, 2019). Mas não se trata aqui de criticar a obra pela falsa interação, um autoritarismo disfarçado de horizontalidade, pois é justamente essa falsidade que a peça explicita, *comicamente*. Que a provocação é aceita de bom grado parece ser confirmado pelos risos quase constantes da plateia durante sua participação.

⁴. Pude assistir à apresentação de *Oratorium* no Theatertreffen (mostra anual de dez peças eleitas as melhores do ano no mundo germanófono, em Berlim) de 2019. Contudo, para o relato a seguir, baseio-me também na gravação da peça, gentilmente cedida pelo grupo.



Esse riso e essa comicidade nos guiarão a partir de agora. A graça parece estar sobretudo no modo como o dispositivo cênico elaborado pelo She She Pop propõe dividir a plateia em coros menores, forçando espectadores individuais a reunirem suas vozes em grupos com identidades nitidamente delimitadas a partir de alguns marcadores sociais que serão relevantes para a discussão proposta a seguir: “o coro de homens sem renda fixa” ou “o coro de mães sem previdência social”; o “coro dos ricos” e o “coro dos que estão bem de vida” (sem que seja explicada a diferença entre eles), o “coro dos aposentados bem situados” e o “coro dos aposentados mal situados”. Ademais, cada pequeno coletivo terá de dizer o texto que lhe é atribuído, mas que não necessariamente corresponde ao que gostariam de comunicar sobre si. Os “que estão bem de vida”, por exemplo, reconhecerão a contradição: “O fato de que fomos manipulados e estamos falando este texto que não escrevemos de modo algum significa que não sejamos solidários, muito pelo contrário”.

A performer Lisa Lucassen (2018, p.11) recusa idealizar a interatividade: “a responsabilidade pela noite é compartilhada, mas não simetricamente”, já que “o espaço de ação do espectador é limitado”, e a relação entre performers e público “não é igualitária”, chegando a ser descrita como “uma versão teatral do pacto sadomasoquista” (ou seja, a desigualdade “é negociada” entre as partes). Ora, interessa justamente essa relação “tão concentrada e complexa e excitante que pode servir como modelo para outras relações de poder assimétricas e que precisam de esclarecimento na sociedade”; o encontro entre artistas e plateia se torna um “teste experimental de um confronto público” (Lucassen, 2018, p.8), e não algum tipo de situação “utópica” ou “democrática”. A complexidade e amplitude de possibilidades é ressaltada pela performer:

Naturalmente pode-se pertencer a mais de um grupo e falar os textos correspondentes. Talvez também alguém saia do grupo que tinha escolhido, porque se dá conta que não está tão bem de vida assim – e isso por sua vez talvez seja notado por alguém sentado próximo. Cada texto é falado ora por mais, ora por menos pessoas. Em alguns textos o público até fica totalmente calado, frequente numa fala atribuída aos “aposentados mal situados”, por exemplo. Isso não torna a apresentação pior, pois fica explícito para todos que esse grupo não está representado fisicamente, e por outro lado os presentes ainda podem ler (Lucassen, 2018, pp.26-7).



No caso de *Oratorium*, o embate se dá desde o tema da propriedade privada, “isto é, um tema que divide sociedades, separa amigos e representa um grande tabu: a maioria das pessoas não gosta de falar sobre o que têm ou não têm”, e quando colocados nessa situação “pobres tanto quanto ricos ficam com vergonha” (Lucassen, 2018, p.26). A palavra parece central para a produção do grupo, ao menos segundo a dramaturgista Aenne Quiñones (2018, p.117): “Onde muitos desviam o olhar ou perdem a compostura por vergonha, é ali que se deve olhar melhor. [...] O She She Pop usa o constrangimento como meio eficaz de minar clichês sociais e abrir espaços de liberdade”, mantendo por isso “o gosto pelo conflito e a atitude ofensiva”.

Nesse mesmo sentido, é cômico o modo como o próprio dispositivo é tematizado e problematizado em algumas das falas projetadas no palco vazio, como quando as “mães sem previdência” dizem que “esperam ter bons textos” para enunciar, ou quando “todos” devem confessar que não estarem “acostumados a falar em coro”, a que outro coletivo, o do She She Pop, responde (e percebemos que seus integrantes também estão entre nós, sentados na plateia, vestidos como nós, à paisana) que “não faz mal”. Mais adiante, um “coro de alemães orientais que tiveram que frequentar comícios em massa” deverá dizer: “Temos muita prática em ler textos difíceis que não fomos nós que escrevemos, podem contar conosco!”; a eles se juntará um “coro de alemães ocidentais que fizeram a crisma”, que também sabe “decorar tudo”. De fato, se traduzimos o “*Andacht*” do subtítulo da peça como “meditação” (seguindo a tradução para o inglês feita pelo próprio grupo), o termo também significa “prece”, “devoção” e “serviço religioso”, e Lucassen (2018, p.26) nota que, por meio do dispositivo coral e participativo da peça, “é criado um som que já conhecemos do Pai-Nosso coletivo na igreja”.

Ora, essa autorreflexão não é mera ironia autorreferente, marca de uma produção que já foi descrita como “pós-moderna”. Quando “uma voz cética” é instada a interromper o fluxo tranquilo da noite e perguntar “Quem é ‘nós’?”, percebe-se o papel basilar que terá na peça a questão sobre a própria exequibilidade da tarefa exigida pelas artistas. Pois se há algo incerto no presente é a possibilidade de se falar na primeira pessoa do plural, superar individualidades



para alcançar algo de comum para fundar um discurso coral. Como dirá o coro das “mães sem previdência”, “falamos ao mesmo tempo, mas não somos todos iguais”, a começar pelas diferenças econômicas entre as integrantes desse mesmo coro. O “coro dos que estão bem de vida” diz: “não temos mais certeza se queremos ou podemos falar sobre essas coisas”, e sugere que aceitaria seguir a conversa sob duas condições: “vamos permanecer anônimos” e “não vamos nos comprometer com nada”. Mas “uma voz radical” recusará, insistindo que “Esta noite se fará cisões”. Um coro dos “que têm o coração no lugar certo” diz que “estamos aqui para juntar tudo o que temos, ver o que isso é, olhar uns aos outros nos olhos e usar tudo juntos”; mas “os lutadores de classe” insistem que “estamos procurando um inimigo”, isto é, “os donos do poder” em oposição às “classes populares, isto é, nós”. Já um grupo de “desanimados” dirá só estar aqui “porque saímos de nossos apartamentos sem grandes esperanças, simplesmente porque tinha acabado a cerveja” e “não queríamos ficar sozinhos em casa”. Há ainda os “teatrólogos”, os “entusiastas”, os “impacientes”: cada um tem um motivo para vir ao teatro, seja assistir algo familiar ou testemunhar um acontecimento inaudito.

Essa capacidade de cindir, diferenciar e ao mesmo tempo agrupar indivíduos isolados é o que move toda a peça. Como observa um crítico (Potter, 2019), “ficarei sabendo que meu vizinho na plateia é rico e tem uma herança, enquanto ele ficará sabendo que sou um ‘lutador de classe’ sem renda fixa”,⁵ e avalia que essas revelações “criam certo desconforto entre nós”; assim, “o coletivo é ao mesmo tempo unido por passagens de texto atribuídas a todos e dividido por suas situações econômicas únicas”. O que é plenamente consequente em um trabalho inspirado acima de tudo pela poética teatral de Bertolt Brecht – que “nunca pensou em forma de uniformização, de fusão, de comunidade, de sentimento coletivo, mas sempre em divisão do público, desmontagem de certezas (até da própria)”, como nota Hans-Thies Lehmann (2009, p.395). Ora, Lucassen (2018, p.26) diz que *Oratorium* não é apenas “nossa peça mais brechtiana até hoje”, como também “resultado de uma longa pesquisa, uma tentativa muito séria” de recuperar e concretizar a *Lehrstück* ou “peça didática” de Brecht, apesar de o

⁵ Obviamente não se pode pressupor que todos cumprirão com as regras do jogo “a sério”, mas mesmo a possibilidade da “mentira” parece interessante para o She She Pop: “Qual a sensação de ser do Coro de Proprietários(as) quando na verdade não se possui nada?” (Gröschner, 2022, p.50)



conceito ter sido “posteriormente rejeitado” pelo próprio propositor, em meados dos anos 1930.

Ora, essa rejeição se deu menos por desejo do dramaturgo – cuja obra tomou outros rumos sobretudo devido às limitações impostas pelo exílio forçado após a ascensão do nazismo, mas que no fim da vida ainda veria a peça didática *A decisão* como modelo para um “teatro do futuro” – do que pela fortuna crítica inicial, que reverbera até hoje. Como explica Ingrid Koudela (1991, p.1-2), “as análises marxistas das décadas de 50 e 70 sempre descreveram a peça didática como rua de mão única ou descaminho”, “fase de transição” superada pela “fase madura do ‘teatro épico/dialético’”, e por isso tais peças eram relegadas “à margem ou esteticamente desqualificadas, [...] desprezadas por causa da rigidez da ação dramática, [...] caracterizadas como ‘megafone do *Zeitgeist*’, ou ‘personificação de ideias’”.

Por trás da rejeição da *Lehrstück* há a incompreensão de seu caráter de “tentativas” (ou “ensaios”) de fazer “teatro sem público”. Opera “outro princípio de conhecimento” em relação a didáticas tradicionais: não “doar” conteúdos através de uma relação autoritária entre aquele que ‘detém’ o conhecimento e aquele que é ‘ignorante’ (Koudela, 1991, pp.99-100), mas o “exame coletivo de um recorte da realidade de vida dos participantes”, o “experimento” ou “processo de investigação”, como enfatiza Koudela (1991, p.94). Ou, como afirmou o próprio Brecht (2019, p.599): “A peça de aprendizagem ensina, na medida em que nela se atua, e não na medida em que é vista”. Algo que também poderia ser dito da proposta de *Oratorium*. Como enfatizam Hans-Thies Lehmann e Helene Varopoulou (2016, p.403), considerando “os aspectos basais do modelo da peça didática, não é surpreendente ou casual o interesse renovado nelas” quando “hoje os artistas buscam um teatro de inclinação pós-dramática, um teatro da situação”.

Mas há que lembrar também que a peça didática surgiu “em uma situação histórica na qual uma série de circunstâncias tornavam possível a sua realização”: “grandes corais e teatros proletários que ansiavam por novas formas e materiais”, ou ainda “grupos de radioamadores e de *agitprop* que necessitavam realizar seu trabalho político com meios musicais e teatrais simples”, além de “(ao menos algumas) escolas que elaboravam uma pedagogia de vanguarda”, e por fim “uma luta de classes aguçada” e uma consciência de classe “altamente desenvolvida”



(Koudela, 1991, p.8-9). Eis o ponto fulcral de diferença entre a *Lehrstück* brechtiana e sua releitura no século XXI. Diferença histórica que leva Jean-Pierre Sarrazac (2017, p.162) a negar a existência do coro nas dramaturgias modernas e contemporâneas, exceto ali onde há “uma verdadeira comunidade [que] se converte em autor de uma ideologia, de um combate político ou de uma religião” – é sintomático que o teatrólogo cite justamente o Partido Comunista no “coro de controle” da peça didática *A Decisão*, de Brecht.⁶

Talvez por isso não seja possível para o She She Pop construir a peça apenas a partir do dispositivo participativo já descrito. Quando “um impaciente” da plateia é instado a perguntar “o que estamos esperando?”, a réplica de “todos os demais” é: “Estamos aqui sentados olhando na mesma direção. E vemos diante de nós um espaço vazio. Um espaço público. Totalmente intocado”. Uma luz azulada sobe aos poucos no palco. A “voz cética” de antes (ou outra?) pergunta “quem tem permissão para subir aí? Quem determina isso?”, lembrando os limites da ação do espectador. “Todos” respondem: “Não temos certeza. Fomos convidados”. O cético: “por quem?”, e logo todos: “quem são vocês?”. Eis a ocasião para um novo coro se apresentar.

Somos alguns de vocês

Os performers – pois a peça não abolirá completamente a diferença entre artistas e espectadores, como queria Brecht (se bem que ele já previa que a *Lehrstück*, mesmo dispensando plateia, poderia também valer-se dela [ver Brecht, 2019, p.599]) – sobem da plateia ao palco de modo cerimonial, ao som de uma espécie de hino ao trompete, carregando bandeiras cujo significado não sabemos, e que são dispostas em mastros sobre o palco para formar o único cenário que se verá durante toda a peça. O elenco é composto tanto por integrantes do She She Pop quanto por convidados, atores e não atores que devem representar a diversidade de situações de moradores de Berlim (em outras cidades ou países,

⁶. Fica patente a limitação de Sarrazac à dramaturgia escrita, ignorando a encenação. Mas houve quem soubesse tornar produtiva a posição (conservadora) do francês, buscando inclusive fora do teatro “a emergência de múltiplas formas de coralização” que não se encolhem, mas parecem antes “nutrir-se exatamente da consciência da sua impossibilidade de dizer de forma plena esse comum [...] que, no entanto, deseja[m], invoca[m], com a mesma intensidade”, como coloca Flora Süsskind (2022, p.13).

como Bulgária e México, o grupo chamou habitantes locais para integrar o coro após alguns dias de conversas e ensaios).⁷ A transição espelha a própria trajetória do grupo que, após peças “relacionais”, passou a preferir trabalhar com roteiros mais fechados, mas transferindo para o próprio palco o diálogo com pessoas exteriores ao coletivo: a partir de *Testament* (2010), o grupo optou pela relação previamente ensaiada com não-atores, em encontros “melhor preparados e melhor encenados”, mesmo perdendo certa “espontaneidade” (Lucassen, 2018, p.21).⁸

Os dez coreutas encaram a plateia, instada pelo mesmo dispositivo de antes a perguntar: “Quem são vocês?”. Após um breve silêncio, vem a resposta coral: “Somos alguns de vocês”. Para Lucassen (2018, p.27), “a peça toda é uma conversa entre o coro treinado no palco e o coro destreinado na plateia”.⁹ Quando “um coro encara um coro”, diz Lehmann (2011, p.214-5), ele “pode funcionar cenicamente como espelho e parceiro do público”, produzindo ainda um efeito de coletividade: se “não se requer muito esforço para fazer o público associar o coro com massas humanas reais, com o povo”, por meio do espelhamento também o público será instado a questionar “a concepção do indivíduo inteiramente desligado da coletividade”; assim, podem ser conjurados em cena “fantasmas sociais e anseios de unificação”.

Mas a resposta não satisfaz o público (ou é o que lhe impõe o dispositivo), que insiste: “Quem são vocês?” Eis que o coro se fragmenta em diversas representações particulares, enunciadas por vozes individuais: “falo por todos aqueles que, vira e mexe, têm que mudar de cidade ou país para encontrar trabalho”, diz uma mulher; um homem fala “pelos estrangeiros que se mudaram

⁷. Tanto Haß (2020) quanto Kuberg (2021) enfatizam o caráter nômade, migrante, do coro ao longo da história do teatro europeu. Para Kuberg (2021, p.14), o coro é “uma instância do entre”, situado “não apenas entre pátria e estrangeiro [...], mas também entre o fazer coletivo autônomo e a dependência da ação do sujeito protagonista, entre homens e deuses e finalmente entre a diegese e a realidade extradiegética do público”.

⁸. *Testamento*, provavelmente a peça de maior sucesso do She She Pop (pelo menos até *Oratorium*), também foi a primeira a se apresentar no Brasil, em São Paulo, em outubro de 2012. Nela, as performers entravam em cena acompanhadas dos pais, para refletir sobre afetos, responsabilidades, heranças e conflitos nas relações familiares.

⁹. Essa oposição entre um coro treinado e um destreinado poderia ainda indicar um coro de especialistas e um coro de amadores, um de conhecedores e um de ignorantes. Mas o “gelerntes Chor” foi tirado pelo She She Pop da *Peça didática de Baden-Baden* sobre o acordo, onde pode ser justamente um coro de amadores. A suspensão da diferença entre aqueles que sabem e aqueles que não sabem é um dos pontos a ressaltar tanto nas *Lehrstücke* quanto em *Oratorium*.



para a Alemanha por amor”; uma integrante do She She Pop fala “pelos alemães ocidentais que se mudaram para Berlim oriental nos anos 90” enquanto outra coreuta fala “pelos alemães orientais expulsos de Prenzlauerberg e Pankow” (bairros do Leste que têm experimentado forte gentrificação devido ao interesse da juventude boêmia, ligada aos setores culturais). A performer Lisa Lucassen fala “pelas filhas da Alemanha Ocidental, que podem arcar com o fracasso econômico no trabalho artístico porque, no pior dos casos, podem contar com recursos da família”, enquanto alguém fala “por todos os estudantes que financiam os próprios estudos”, e uma terceira voz “por aqueles que, além de si, têm de prover para outros também”. As diferenças e disputas são cada vez mais ínfimas, até risíveis: “falo com sotaque francês, mas não falo pelos franceses, pois sou belga”; “não falo pelos estrangeiros que acham que Berlim é pobre mas sexy”. A profusão de representatividades gera cacofonia, todos tentam falar ao mesmo tempo. Teria Sarrazac razão afinal? Na “falta de uma comunidade autêntica”, o coro se faria impossível, deixando de si apenas “um avatar longínquo, [...] disperso, disseminado e, sobretudo, discordante” (Sarrazac, 2017, p.162-163)?

Curiosamente, porém, após listarem à exaustão identidades e diferenças, todos se unem de novo num só coro, no centro do palco, para dizer: “Estamos diante de vocês e... nós somos o *protagonista*”, no singular. “Legal, e o que você quer?”, lê o público. A resposta reitera o intuito de um discurso coletivo, potencialmente universal: “Eu quero falar. Quero falar por todos. Falo por mim, e falo em nome de outros”. De fato, as várias identificações possíveis não são aqui impeditivo à totalização, a um “nós” comum, mas dificuldade necessária. Para Tristan Garcia (2021, p.59), “levando ao limite a imagem dessa multivocidade, podemos vislumbrar o maior número possível de ‘nós’”, e “o que nos define é o pertencimento simultâneo e contraditório a diferentes ‘nós’ que não podem corresponder uns aos outros”; mas “temos que aprender a ouvir a cacofonia desses modos diferentes de pertencimento”, pois “há apenas um mundo, e temos apenas uma vida”. O pertencimento não tem que causar divisão: se “todos falam por um grupo maior, todos falam por alguém qualquer”, então “todos ultrapassam a si mesmos”, como formula Lucassen (2018, p.27). Apesar disso, o público deve se mostrar cético, demandando “um ponto em que possamos ter em vista o todo”.



“O sistema?”, perguntam os performers (o que soa genérico para seus interlocutores, apesar de “excitante” para o coro sobre o palco, que ao final concorda em desnudar também “todos os detalhes”).

Ora, a exposição cênica das relações sistêmicas sob o capitalismo é, ao menos segundo a leitura hegemônica, o objetivo do teatro épico-dialético. E de fato o título da cena seguinte é anunciado brechtianamente: “O catecismo da posse”. Lucassen adianta-se e, lendo um pequeno rolo de papel que vai desenrolando, canta as leis da propriedade privada – numa melodia monótona como a de uma prédica, e intercalando com um refrão entoado por todos:

Foi dito:/ No princípio era a terra, o planeta inteiro./ Ela pertencia a todos nós./ Foi dito:/ [...] Quem quer que diga “É meu” primeiro assume a posse. [...]
REFRÃO: As leis da economia se revelam/ Como a lei da gravidade/
Quando sobre nossas cabeças a casa/ Quebrando desmorona.
Foi dito:/ Cada ser humano tem uma propriedade em sua própria pessoa./ [...] Foi dito:/ O direito à propriedade é o único cerne fixo e sagrado do Estado./ John Locke disse isso./ (...) Foi dito:/ Que o trabalho é a única propriedade do trabalhador [...]./ Isso foi Karl Marx.

Mas como compreender essa passagem? Há uma desnaturalização daquilo que cotidianamente parece tão inexorável quanto a lei da gravidade (e potencialmente igualmente catastrófico), cumprindo bem com o famigerado distanciamento brechtiano. Mas trata-se de oferecer à plateia algum conhecimento sobre a história da propriedade privada ou do pensamento sobre ela, algum conteúdo que ela ainda não saiba, alguma teoria? Mas vimos que esse didatismo que deu má fama ao teatro brechtiano não corresponde ao modelo da *Lehrstück*. Para desvendar essa questão, temos que seguir com o roteiro proposto pelo She She Pop.

Há esquetes como “A mentira da sociedade do desempenho”, em que os membros do coro falam sucessivamente, mas cada um completando frases inacabadas do anterior (e imitando sua postura corporal), de modo a concatenar em um único discurso contínuo depoimentos pessoais sobre o descompasso entre trabalho e rendimento. Ou “A fábula do despejo”, em que uma escritora narra sua expulsão do bairro onde morava por conta dos altos preços (dialogando com



os espectadores que se identificarem como “proprietários de imóveis ou potenciais compradores”). Ao longo das cenas, indivíduos se destacam do coro para falar sozinhos, mas sempre apenas provisoriamente.¹⁰ Já as bandeiras e estandartes trazidos pelas performers para o palco são retirados dos mastros, empunhados, balançados. Finalmente, são vestidos como roupas – pois, descobrimos, não se trata de tecidos bidimensionais, mas possuem camadas que permitem a conformação ao corpo, na sofisticada concepção da figurinista Lea Søvsø – como se os performers encarnassem as ideologias em batalha, dando-lhes vida, concretude e movimento.

O “catecismo da posse” também retorna, cantando a história da propriedade imobiliária no pós-guerra alemão, sobretudo no ocidente capitalista e após a reunificação, onde exerce papel ideológico fundamental (“quem tem casa própria não faz revolução”, dizia o chanceler Adenauer, bordão repetido várias vezes pelo coro), bem como as decisões políticas que levaram à crise habitacional do presente – em que o aumento exorbitante dos aluguéis tem tornado insustentável para muitos seguir morando em Berlim. Mas a peça não parece querer esclarecer o público sobre tais questões, e sim se inserir num debate público já em curso, e do qual os espectadores alemães provavelmente estavam em alguma medida inteirados.

Por isso mesmo, mais que o conteúdo de cada cena, importa o embate entre elas. Por exemplo quando os próprios atores discutem sobre qual canção cantar a seguir: a “da Empatia Cínica”? Mas ela “é só consciência pesada, não transforma nada”. Então a “do Ódio e da Justiça”? Ou a “da Responsabilidade Individual”? (Afinal “essa todo mundo conhece”, o que diz muito sobre a relação entre o dispositivo coral-participativo e a investigação da peça no nível temático.) Mas essa última se confunde com o “Elogio à Propriedade Imobiliária”, onde donos de casa própria explicam a importância dela em suas vidas, inclusive revelando aquilo que é anunciado como “detalhes constrangedores” (clichês como o quanto a pessoa trabalhou para conseguir comprar aquele imóvel) e “contradições” (o fato de uma

¹⁰. A relação entre coro e personagem é basilar na tragédia grega, como enfatizam Langner e Gospodarczyk (2019, p.8-9): “enquanto a personagem se caracteriza pela ação, o coro permanece, em sua atitude distanciada em relação aos acontecimentos dramáticos, independente”. Aqui, porém, essa oposição é constantemente posta em questão e concretamente dissolvida pela cena.



classe média gastar todo seu dinheiro para comprar um terreno cuja valorização torna caro demais para ela construir algo nele), a despeito do efeito cômico e pouco simpático que causam. Pois não interessa a censura moral – e muito menos defesa cínica – de quem tem melhores condições, mas a reflexão política, sistêmica. As falas individuais resultam em nova cacofonia, somada à música crescente. A narradora então explica que “acabamos de ouvir a ‘Canção da Sobrecarga Moral do Indivíduo”.

Segue-se um entreato onde uma “figura alegórica” dança à meia-luz, representando “a consciência pesada”. O que não acrescenta muito à discussão, levando o público (sempre cumprindo o roteiro projetado) a resmungar, suspirar e ao fim expulsar a dançarina gritando: “a consciência deve partir!” A cena soa como um comentário sobre todo teatro político que toma como objetivo a “conscientização”, sobretudo em tempos de “cinismo e falência da crítica” (Safatle, 2008, p.91-2), quando uma atitude de “sei muito bem, mas ajo como se não soubesse” governa o modo de racionalização predominante no nosso tempo, cujo caráter ideológico está menos na “falsa consciência” do que em práticas que exercem “uma eterna paródia” ou uma constante “distância brechtiana” em relação à consciência enunciada. Aliás, *Oratorium* não deixou de ser criticada por não escapar totalmente a esse cinismo, ao oferecer igual empatia às diversas vozes e posições sociais em conflito (Krieger, 2018).

Vejamos uma cena em que isso parece acontecer, um capítulo da “Fábula do despejo”. Diante das queixas da escritora obrigada a receber os potenciais compradores que depois a expulsarão do apartamento, o coro sugere que “eles são iguais a você”: têm a mesma aparência, a mesma idade, são seus vizinhos. Uma das coreutas, então, toma a frente e explica sua situação: nunca foi rica, mas uma herança inesperada lhe dá pela primeira vez a chance de ter algo para deixar para seus filhos. Isso leva um “coro dos herdeiros” dentre os espectadores (pouco populoso, ainda mais porque uma rubrica projetada os constrange a ficar de pé) a interromper a narração, dizendo discordar “sobre quem pertence a ele e quem não”, já que “as diferenças entre nós são relevantes e o critério incerto”, ainda que admitam dispor de dinheiro e moradia, o que “não tem que ser nenhum segredo”. Seguindo essa deixa, a performer que representa os potenciais compradores



convida o coro a subir ao palco como seu “reforço”, o que de novo é exigido pela rubrica ao fundo. Eles são solicitados pelo restante da plateia a nomear a quantia ou o bem que herdarão, e em seguida (pois a lista de espólios individuais ainda não diz muita coisa) a calcular o valor total da soma de suas heranças, antes de poder voltar a se sentar.

A cena acaba com um esclarecimento da representante dos potenciais compradores: seu patrimônio ainda não é bem seguro, pois seus pais também não têm casa própria, “mas falam muito sobre comprar uma, e sempre que jogam na loteria têm certeza de que vão comprar”. Ora, o riso causado por essa revelação é cínico ou crítico? Em *Oratorium*, combater o cinismo – mesmo sem poder vencer inimigo tão enorme e onipresente – não é distanciar-se (já que a distância é terreno dele), mas *implicar-se*, nele inclusive. Aqui o *Verfremdungseffekt* brechtiano é mais bem traduzido por “estranhamento” do que “distanciamento”, como estamos acostumados em português. Eis a palavra de ordem que o She She Pop escolhe para o próprio trabalho: *Sich fremd werden*, “tornar-se estranho a si mesmo”,¹¹ autorreflexão mais que descrição objetiva do mundo exterior. Nesse sentido, dizer “nós”, falar na primeira pessoa do plural, relaciona-se ao deslocamento que, lembra Lucassen (2018, p.31), Brecht propunha: “pensar em si na terceira pessoa”. Sem deixar de ser esse “si”.

Agora nos sentamos aqui/ e olhamos o espaço

A luz abaixa um pouco. Os performers estão novamente reunidos no centro do palco, em coro. Depois de um tempo, dizem: “O que está acontecendo? Ninguém diz nada. (*Pausa*) Silêncio. (*Pausa*) Se ninguém diz nada, cada um está sozinho. Todos pensam algo para si. [...] Mas o quê? Isso não dá para controlar”. Durante as pausas, parecem esperar que a plateia responda, o que não acontece sem a fala projetada. O coro segue, mas parece não saber concluir: “o pensamento é...”; e o público completa: “privado?”. Curiosamente, o dispositivo de implicação coletiva é agora empregado para discutir seus limites: “Cada um por si. (*Pausa*) Quando se para de falar, a esfera pública entra em colapso. Simples assim. (*Pausa*)

¹¹. Nome do livro em que alguns integrantes do grupo expõem sua visão sobre o fazer teatral (Birgfeld, 2018). A expressão ecoa ainda o *Sichanderswerden*, “tornar-se outro”, que move a experiência dialética em Hegel.

Então digam algo”. Mas o público duvida poder criar algo de público com a enunciação pré-determinada: “isso aqui não é esfera pública. É muito mais a cabeça de alguma outra pessoa, dentro da qual estamos”.

O coro treinado não se dá por vencido: “E daí? É normal. Sempre se está em uma cabeça ou em outra. Ou num sistema. Ou... num diálogo”. Como se dissessem: *é bem verdade que o sujeito coletivo criado em Oratorium é apenas uma ficção, mas não tem problema, visto que todo eu é uma ficção*. Ou, como se tem costumado falar na filosofia contemporânea, uma *performance*: “se somos autênticos não é porque nos sustentamos como indivíduos concretos para além dos papéis particulares que desempenhamos em nosso cotidiano” (essa ideia de individualidade ou interioridade “é exatamente o que é inautêntico”), mas “somos autênticos à medida que podemos nos tornar o que fingimos ser”, formula Gregor Moder (2019, p.239). Constatação que embasa tanto a psicanálise lacaniana quanto a *comédia*: “a operação cômica fundamental é a performance” ou a ideia de que “algo – uma relação, uma identidade – pode ser tido como verdadeiro apenas à medida que é performado”, ou seja, “apresentado e reconhecido como tal”, de modo que a própria “verdade é da ordem do ‘teatral’” (Moder, 2019, p.235). Modo interessante de pensar o potencial crítico (anticínico) do riso produzido pelo She She Pop. Pois a comédia assim entendida – e não, como amiúde acontece, como denúncia da mentira, do fingimento, em nome (explicitamente ou não) de alguma pretensão de verdade não-teatral – pode ser “a ferramenta mais adequada contra a ideologia, precisamente ao mostrar que a identidade enquanto tal é performada; ao mostrar uma rachadura nas pressuposições naturais e espontâneas da nossa mente” (Moder, 2019, p.246).

E não era algo assim que Brecht queria do teatro? O próprio estranhamento, lembra Lehmann (2016, pos.2559), “é, e isso foi muito pouco valorizado, também uma teoria do cômico”. E se não traduzimos *Verfremdung* por “distanciamento”, é que o riso brechtiano não envolve colocar-se de fora do mundo por criticar e transformar. Como diz o coro de *Oratorium*: “Dependemos um do outro. Não tem saída. Nós dizemos algo, vocês dizem algo. (*Pausa*) É a vez de vocês”. Parte do público (“todos que não querem se esquecer de 68”) ainda insiste na postura ostensivamente crítica: “A assim chamada esfera pública é uma forma de



organização da ditadura da burguesia”. Curiosamente, o She She Pop não rebate essa fórmula teórica, mas pede simplesmente: “Digam outra coisa”, gerando muitos risos. Não se trata também de querer “combater” o conhecimento crítico com outro conhecimento. A peça parece antes respeitar esse saber, mas apontar para sua insuficiência, para a necessidade de ir além de sua eterna reafirmação, que só nos coloca num lugar seguro e confortável de detentores da verdade. O que podemos dizer *para além daquilo que já sabemos?* Só assim nossas palavras poderiam apontar não para o modo como as coisas são e têm sido, mas para algo que ainda poderia ser, e que portanto ainda não é conhecido.

Talvez por isso o trecho seguinte do diálogo entre o coro treinado no palco e o coro destreinado na plateia é cheio de cortes e reticências:

Todos: Nós...
She She Pop: O quê? Estão esperando?
Todos: Sim. Estamos esperando...
She She Pop: Por...?
Todos: ... por aquilo que aqui em seguida...
She She Pop: ... vai ser dito?
Todos: ... ou por uma ação pela qual...
She She Pop: ... algo novo...
Todos: ... algo inesperado...
She She Pop: ... seja representado? ... expresso? ... ou exigido?

A troca vai ficando cada vez mais rápida e fragmentada, cada lado falando apenas uma palavra de cada vez, tentando criar juntos algum sentido: “Nós... não... fazemos... a menor... ideia... do que... estamos... dizendo... aqui... mas... temos... uma ideia... sobre... aonde... isso... vai dar... isto é... vai dar... no fato de que... nós... vocês...”. De novo a projeção se abstém de indicar à plateia o que dizer, gerando risos e a demanda impaciente do coro do palco: “sim?! O quê?!” Ainda com uma palavra por vez de cada lado, os coros lamentam ter perdido o controle e exprimem o desejo de escapar do sistema (ou da “farsa”) que os prende, o que só seria possível se “... alguém... vier... e... nos...” Mas mais uma vez o roteiro não oferece conclusão, apenas um grito de desespero: “Aaaaaahhhhh...” O que esperamos afinal? O que poderá quebrar o automatismo? O She She Pop levanta hipóteses enquanto o público grita: “... e nos abater? E nos confortar?” Os gritos param. O público sugere outra opção: “e se desculpar. (*Pausa*) E nos desculpar.” O coro treinado dá mais uma: “e agradecer”. Ainda que não saibamos exatamente



agradecer ou desculpar pelo quê, os participantes desempenharão seus papéis: “Obrigado”, dizem os espectadores; “Nos desculpem”, dizem os *performers*.

Como interpretar a cena que assim termina, sem maiores explicações? Agradecimentos ou desculpas remetem à mesma insatisfatória ideia de responsabilidade, de apontar os culpados que nos desgraçaram ou os heróis que nos salvaram, de dividir a humanidade entre mocinhos e bandidos. Aqui esses gestos perdem o conteúdo, mas seguem sendo *performados*, indicando outra forma de responsabilização: não importa quem fez o quê, não importa de quem é a culpa, estamos aqui para assumir mesmo aquilo que não é nossa responsabilidade, pois ninguém mais o fará; então vamos logo com isso, e sigamos para o que de fato importa. Como já antecipamos, é contra a lógica de responsabilização individual que o procedimento coral de *Oratorium* se dirige, buscando criar um “nós” tão infinito quanto essa responsabilidade (e não apenas uma profusão de “nós” particulares, moldados segundo a lógica do indivíduo).

Mas somos mesmo capazes de performar esse nós infinito para além do que já está dado, do que já sabemos, já conhecemos e pensamos, ou mesmo do que nos foi prescrito pelo roteiro da peça? Uma música começa a ser tocada num vibrafone. Lentamente, o coro se senta e nos dá as costas, menos um gesto de recusa que um modo de se unir à plateia para ler as indicações projetadas ao fundo da cena: “Alguns começam a cantar”. Ora, a princípio poucos se atrevem a obedecer, não apenas porque podem se sentir muito mais expostos e envergonhados cantando do que falando, mas também porque a canção proposta – “Because”, dos Beatles – é difícil, apesar de conhecida, com seus melismas (mudanças de nota em uma mesma sílaba) e notas longas. Se logo “outros se juntam”, nem por isso o objetivo é alcançado: vemos aqui o maior fracasso em realizar os coros propostos pelo She She Pop. Mas não se trata de uma cena ridícula, como se poderia imaginar; se bem que é, sim, cômica, para além de qualquer ridicularização, qualquer sentimento de superioridade de quem ri em relação ao objeto do riso. Há, na mera tentativa de seguir cantando apesar dos tropeços e desafinadas, cantando mesmo sem saber, certa beleza bem-humorada, muito diferente daquela (séria) da boa execução técnica da canção.

Já podemos sentir a peça caminha para o fim, mas antes veremos a



conclusão da “fábula do despejo”. O coro se divide: metade sugere que só quem paga aluguel e não tem o próprio apartamento poderá representar a cena; a outra metade se recusa a ficar de fora, insistindo na solidariedade da enunciação coletiva para além de identidades particulares (não sem reconhecer sua existência e relevância). A solução é cômica: os que a princípio não pertenceriam a esse coro falarão “fininho, em falsete, para todos lembrarem da sua hipocrisia”. Nada disso muda o desfecho: o apartamento da escritora é vendido, e por um valor altíssimo (comparável ao prêmio em dinheiro de um Nobel, maior valor e reconhecimento que um escritor pode alcançar), o que resultará num aumento do aluguel impraticável para a inquilina. Só lhe resta escrever a respeito, exprimir a sensação de ser “mastigada e cuspidada pela própria cidade”. Um coro de espectadores nascidos na Alemanha Oriental lê a fala projetada: “Agora tudo parece sombrio. Então gostaríamos de lhes dizer o seguinte: Nós estamos aqui. Lembramos vocês de que um sistema também pode perecer”. Ainda que não saibamos bem como, poderíamos acrescentar.

Os atores desvestem as bandeiras e estendem-nas como um grande tapete no chão do palco. Ouvimos o breve epílogo intitulado “Visão de fora, apresentada pelo indivíduo que não participou diretamente da economia local”. Sozinho, ele conta que chegou à Alemanha sem nada, e sempre imagina que algum dia poderá voltar a perder tudo; por isso, prefere não possuir muita coisa: “Alguém disse: liberte sua mente da ideia de que algo lhe pertence por direito, de que você mereceu algo, e assim poderá começar a pensar”. Essa mesma ideia não poderia ser aplicada não só às propriedades imobiliárias de que a peça fala, mas também às propriedades individuais, às particularidades de que dependemos para nos definir, e à ideia mesmo de “posse de si”? Não será essa a experimentação coletiva que a *Lehrstück* do She She Pop nos propõe? Mais que aprender algo (sobre o mercado imobiliário, por exemplo), não se trata de se esvaziar de algo? Não será algo dessa ordem o “segredo bem guardado” do subtítulo da peça? Não algo a ser desvelado, mas algo a ser desocupado? Segundo Lehmann (2016, pos.4076), na peça didática

o jogo tem precedência absoluta em relação à compreensão. Nenhum sentido, então, que vem a ser apresentado, [...] como uma superfície de escrita, vazia, por assim dizer, esperando que alguém escreva nela. A peça



didática (*Lehrstück*) é, radicalmente realizada, literalmente uma peça vazia (*Leerstück*).

Agora todos saem de cena, voltam a se sentar na plateia, como no começo da peça. A projeção indica as falas finais. As “mães sem previdência social” e os “homens sem renda fixa” lembram que a peça tinha sugerido, se não prometido, “uma redistribuição” (de renda, supomos), e perguntam: “ainda se pode contar com isso?” Os “teatrólogos” citam: “Brecht diz: Se alguém quer realizar uma traição pela manhã, vai pela manhã ao Pedagógio e ensaia a cena em que há uma traição. Se alguém quer comer à noite, então vai à noite ao Pedagógio e ensaia a cena em que se come”. As mães oferecem a justa objeção: “entre comer algo e só fazer ‘como se’ tem uma diferença”. Ao que se responde: “É um ensaio, uma prática. Para mais tarde”.

É curioso que justamente os pesquisadores de teatro tragam alguma resposta. Mas são “todos os outros” os responsáveis por fazer algo com ela: “Pois bem. Lembraremos do texto”. Não podemos saber quando, onde ou de que modo essa lembrança nos será requisitada, nem o que faremos com ela quando chegar o momento. Podemos, e devemos, preservar esse espaço de não saber.

A projeção indica que todos devem começar a entoar, com a boca fechada, “uma única longa nota”. Quando a plateia fracassa em realizar a instrução, o dispositivo zomba: “É para ser uma única nota, não várias diferentes. Todos se juntam em uma única nota”, e então, como ainda não se conseguiu cumprir com o esperado, “Parem. Chega de cantar”. Mas, diferente do caso da canção dos Beatles, agora não teremos de ficar com o fracasso: “De novo, do começo. Alguém entoa uma nota, sozinho. Aos poucos a nota se espalha. Todos entoam a mesma nota”. Agora sim, a proposta é bem-sucedida. Se bem que isso não prova nada, como lembra a projeção (que ninguém mais lê em voz alta): “Alguns dos que estão cantando não querem se render a ilusões. Pensam que não concordamos de modo algum, que nossa sociedade está dividida, temos interesses diferentes. Mesmo aqui nesta sala. Essas vozes céticas param de cantar agora”. Mas isso não impede o experimento de seguir: “Todos que ainda cantam acreditam na solidariedade. Ou pelo menos tentam. Mesmo que eles mesmos achem um pouco ingênuo. Alguns dos que cantam na verdade prefeririam chorar.” Mas a peça não desiste, buscando

seguir apesar das dificuldades: “Essas vozes emotivas agora cantam um pouco mais alto. Alguns dos que cantam estão felizes. Aqui e agora. Apesar de tudo”. E o coral pode até se desdobrar, ganhar novos tons: “Esses felizes agora cantam novas notas, uma bela harmonia”. Até mesmo os que desistiram têm uma segunda chance: “As vozes céticas acrescentam notas completamente diferentes, em novas harmonias”. Depois de um tempo produzindo e ao mesmo tempo ouvindo esse novo som coletivo, a projeção comenta: “Ficou bom, né? Dá para continuar?” De novo temos aquele riso sem superioridade. Por fim, “o canto aumenta” de intensidade, a projeção faz uma contagem regressiva, e chegando ao zero dá a última instrução: “Silêncio”. A peça acaba.

Naturalmente, o experimento tem enormes limitações comparado com os desafios da práxis política. Uma crítica veio não de um pesquisador de teatro, mas de um cientista social e ativista especializado em temas de gentrificação e políticas de moradia, para quem a peça tem “na verdade uma tendência depressiva”, pois – apesar de “oferecer um ganho de conhecimento sobre muitos detalhes da questão da moradia” e se organizar pela questão de “como nossa sociedade é construída de modo desigual” – “não foram apontadas possibilidades de solução” (Holm, 2019).

Mas cabe pedir isso? O próprio crítico concede que “o teatro não tem que terminar com marteladas pedagógicas ou chavões combativos” e imagina que “o silêncio ao final também poderia ser uma pausa para respirar: para depois voltar a se organizar em coros sociais e levantar a voz” (Holm, 2019). O que o teatro nos oferece é outra forma de pensar e imaginar caminhos e ações que podemos empreender para enfrentá-las. A cena final, nesse sentido, parece resumir algo recorrente em toda a peça: pode ser impossível entrar em concordância de uma vez, criar uma coesão (uma solidariedade) de uma hora para a outra; mas com o tempo, com a experiência, com algumas tentativas e alguma paciência, algo disso pode *se tornar* possível. Sobretudo se estivermos dispostos a permitir que certa desarmonia ressoe dentro dessa consonância, seja na forma das diferenças de perspectiva, seja na dos tropeços e fracassos do caminho. Pois ambos são capazes de mudar nossa visão sobre *o que uma harmonia é*, para começo de conversa.

Insistimos em ver em *Oratorium* uma comicidade que não aponta



cinicamente o fracasso e o não-saber, mas assume-os como necessários para o aprendizado. Na comédia, “quando *alguma coisa dá em nada, então alguma outra coisa surge desse nada*”, nota a filósofa Jamila Mascat (2019, p.68). Mas isso não é apenas o *modus operandi* cômico: é também o cerne mesmo da *dialética*, isto é, de toda uma tradição de pensamento político e do teatro que surgiu dela, tradição que a peça ousa retomar mesmo contra seus autodeclarados defensores. A verdadeira crítica dialética é *experiência*, isto é, constante fracasso da consciência diante do mundo, levando-a a negar a si mesma em prol de um saber mais complexo e acertado. Eis também, diz Mascat, como o engajamento revolucionário precisa ser pensado no século XXI: implicando “inevitavelmente a exposição ao fracasso, e a falibilidade não apenas como efeito colateral, mas como propriedade constitutiva” (Mascat, 2019, p.70), sem com isso perder “a persistência de uma ligação à objetividade e de um compromisso subjetivo de transformar o mundo” (Mascat, 2019, p.71).

Dialética não é insistir em nossas teorias, mas levar a sério (comicamente) tudo que se opõe a elas, para criar algo – um nós – mais amplo, mais comum, mais universal. Vale a observação de Paraná e Tupinambá (2022, p.26) sobre a situação das esquerdas hoje: “um dos grandes obstáculos no caminho” é nossa dificuldade em “reconhecer no inacabado os sinais de uma possível *conquista*, e não apenas do atraso ou da incapacidade de reproduzirmos uma forma final anteriormente planejada”; ou seja, há que perguntar: qual forma “tem as fundações sociais mais sólidas, aquela que só tem valor se esconder seus defeitos e limites, ou aquela que sobrevive a eles?”

Referências

BIRGFELD, Johannes (org.). *She She Pop: Sich fremd werden*. Berlim: Alexander Verlag, 2018.

BRECHT, Bertolt. “Para as Peças de Aprendizagem”. Trad. Mariana Sapienza Bianchi. Rebento 11, São Paulo, dez. 2019, 597-610.

GARCIA, Tristan. *We Ourselves: The Politics of Us*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2021.



GRÖSCHNER, Annett. “Feminismus allein reicht nicht”. In: QUIÑONES, Aenne (org.). *She She Pop*. Berlim: Alexander Verlag, 2022.

HAB, Ulrike. *Kraftfeld Chor*. Berlim: Theater der Zeit, 2020.

HOLM, Andrej. “Das Politische ist nicht nur privat”. In: *nachtkritik.de*, 13 maio 2019. Disponível em: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16746:oratorium-das-berliner-theatertreffen-2019-von-aussen-betrachtet-andrej-holm&catid=1725&Itemid=100075. Acesso em: 11 dez. 2022.

KON, Artur. “E a verdade não libertará etc. etc.: Sobre a peça Verdade, do grupo Tablado SP”. *Revista Rosa 6*, set. 2022. Disponível em: <https://revistarosa.com/6/a-verdade-nao-libertara>. Acesso em: 28 jun. 2022.

KÖNIG, Romy. “She She Pop: Politely but firmly to the boundary of shame”. *The Theater Times*, 9 dez. 2018. Disponível em: <https://thetheatretimes.com/she-she-pop-politely-but-firmly-to-the-boundary-of-shame/>. Acesso 11 jan. 2022.

KOUDELA, Ingrid. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KRIEGER, Sascha. “Lasst uns Summen”. *Stage and Screen*, 11 fev. 2018. Disponível em: <https://stagescreen.wordpress.com/2018/02/11/lasst-uns-summen/>. Acesso: 11 jan. 2022.

KUBERG, Maria. *Chor und Theorie*. Constança: Konstanz University Press, 2021.

LANGNER, Paul Martin e GOSPODARCZYK, Joanna (eds.). *Zur Funktion und Bedeutung des Chors im zeitgenössischen Drama und Theater*. Berlim: Peter Lang, 2019 (recurso digital).

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral*. Trad. Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *Brecht lesen*. Berlim: Theater der Zeit, 2016.

LEHMANN, Hans-Thies e VAROPOULOU, Helene. “Zukunft des Lehrstücks”. In: MASSALONGO, Milena, VASSEN, Florian e RUPING, Bernd (orgs.). *Brecht gebrauchen*. Uckerland: Schibri-Verlag, 2016, p.401-418.

LUCASSEN, Lisa. “Wir sind einige von euch”. In: BIRGFELD, Johannes (org.). *She She Pop: Sich fremd werden*. Berlim: Alexander Verlag, 2018, p.7-32.

MASCAT, Jamila. “Hegel and the Misadventures of Consciousness”. In: MASCAT, Jamila e MODER, Gregor (eds.). *The object of comedy*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019, p.51-73.



MATZKE, Annemarie. “Spiel-Identitäten und Instant-Biographien. Theorie und Performance bei She She Pop”. In: KLEIN, Gabriele e STING, Wolfgang (eds.). *Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: transcript Verlag, 2005, 93-106.

MODER, Gregor. “Comedy as performance”. In: MASCAT, Jamila e MODER, Gregor (eds.). *The object of comedy*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019, pp.231-246.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

NUNES, Rodrigo. “Posfácio – Por onde começar?”. In: PARANÁ, Edemilson e TUPINAMBÁ, Gabriel. *Arquitetura de Arestas*. São Paulo: Autonomia Literária, 2022, p.239-246.

PARANÁ, Edemilson e TUPINAMBÁ, Gabriel. *Arquitetura de Arestas*. São Paulo: Autonomia Literária, 2022.

POTTER, Nicholas. “Popping the property bubble”. *Theatertreffen-Blog*, 12 maio 2019. Disponível em: <https://theatertreffen-blog.de/blog/popping-the-property-bubble/>. Acesso em: 11 jan. 2022.

QUIÑONES, Aenne. “25 Jahre She She Pop”. In: BIRGFELD, Johannes (org.). *She She Pop: Sich fremd werden*. Berlim: Alexander Verlag, 2018.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SÜSSEKIND, Flora. *Coros, contrários, massa*. Recife: Cepe, 2022 (recurso digital).

Recebido em: 08/03/2023

Aprovado em: 28/06/2023