



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

O OUTRO É UM EU – PARTE 2

THE OTHER IS AN I – PART 2

Alexandre Ferreira Dal Farra Martins

 <https://orcid.org/0000-0003-0273-3008>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i15.7859

O outro é um eu – parte 2

Resumo: Tentativa de situar a criação artística e particularmente teatral dentro do ambiente específico ideológico dos últimos anos no Brasil, em que o chamado “campo progressista”, acuado, parece tornar-se mais e mais impermeável ao pensamento crítico e autocrítico. O texto procura mesclar análises de alguns acontecimentos teatrais importantes dos últimos anos para propor um olhar sobre o pensamento dissidente em um período de refluxo como o que vivemos.

Palavras-chave: extrema direita; campo progressista; agropeça; Serra Pelada.

The other is an I – part 2

Abstract: This is an attempt to situate artistic, particularly theatrical creation, within the specific ideological environment of recent years in Brazil, in which the so-called “progressive front,” under threat, seems increasingly impervious to critical and self-critical thinking. The article seeks to merge analyses of several significant theatrical events from recent years to propose a perspective on dissident thinking in a period of reflux such as the one we are experiencing.

Keywords: extreme right; progressive front; agropeça; Serra Pelada.



1 O outro é um eu (parte 1)

Publiquei um artigo no volume 2, número 51, da revista *Urdimento*, que chamei de *O outro é um eu*¹, em que tentei abordar um fenômeno que parecia estar ocorrendo no mercado das artes, em que um determinado *status quo* artístico que segue tendo seu centro na Europa passa a, depois de certo momento, se interessar por outros olhares. Eles, no entanto, como busco analisar ali, têm um papel muito bem delimitado, e ideológico, dentro daquele universo. Ali, analisei em linhas gerais um pouco das obras da 35ª Bienal de São Paulo, além de aspectos do espetáculo *Sem Palavras* da Cia Brasileira de Teatro, entre outros acontecimentos artísticos.

Há, no entanto, um outro lado dessa questão - digamos, o problema da *alteridade* - que também parece nos desafiar no momento atual. Me refiro, não àquele *outro* que a ideologia do mercado das artes atual deseja, mas ao outro que ela *repele*. Este *outro* tem vários nomes, mas, ao contrário das “outras vozes” que todos os festivais teatrais querem reverberar, ele nunca é tratado como *outro*, e sim como *o mesmo*. Tudo se passa como se o novo, a novidade, estivesse toda ela reservada ao discurso verdadeiro, libertador e transformador das tais *outras vozes* que queremos ouvir. E tudo o que já sabemos, o que é velho, a repetição etc. está reservado a este *mesmo*, com o qual, no entanto, não nos identificamos jamais. Este *mesmo*, nós não o denominamos como *outro* portanto. O chamamos de *eles*, uma terceira pessoa vaga e depreciativa, que não pressupõe o desconhecimento e a curiosidade contida na ideia de *outro*. Sobre as *outras vozes* temos curiosidade, interesse, esperança. Sobre *eles* temos certezas, desprezo, desinteresse. Trata-se, no entanto, de uma outra forma de outro: alguém que não somos nós (por isso, a terceira pessoa, jamais a primeira), mas que supomos conhecer plenamente.

Existem alguns teóricos, descendentes da chamada teoria crítica brasileira, que procuram, em alguma medida, questionar esta noção de falsidade absoluta que nós atribuímos a *eles*. Assim como procuram questionar o nosso suposto conhecimento total sobre essas camadas da sociedade e também o fato de que atribuímos a eles serem o passado, o que é velho, o que já deveria ter acabado. Há, portanto, algum pensamento sendo produzido - por certo dissidente - sobre este *outro* - sobre *eles*: tentando pensá-los para além daquilo que supostamente *já sabemos*.

Uma das faces deste *outro* que sempre achamos que já conhecemos muito bem é a sua espiritualidade. Achamos que sabemos que são evangélicos porque são enganados, manipulados pela igreja, por conta de uma sociedade que os oprime etc. e um estado que os abandona e, portanto, a igreja ocupa o lugar do estado e sarrupia as subjetividades que o estado não deu conta de formar, ou as subjetividades que “a esquerda abandonou” - só lembrar do famoso e repetido à exaustão discurso do Mano Brown, “a esquerda tem que voltar para a quebrada” etc. Esse tipo de senso comum vem

1DAL FARRA, Alexandre. O outro é um eu. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25531/17250> . Acesso em: 11 jun. 2025.



sendo repetido de maneira obsessiva, quase como se fôssemos, nós também, adeptos de algum tipo de culto religioso que crê que, se repetirmos essas nossas rezas suficientemente, conseguiremos fazer com que ela se torne verdadeira - com que *eles* desapareçam.

Os apontados herdeiros da tradição crítica brasileira, resgatando algo do papel que ela teve em outros tempos, tentam repensar um pouco esse senso comum, este consenso, segundo o qual este *outro outro*, em específico, seria plenamente conhecido, velho, atrasado: a imagem de tudo que supostamente já conhecemos, que queremos deixar para trás.

Tenho, juntamente com diversos parceiros, me debruçado sobre este *outro* há mais de dez anos. Em 2012 estreei com o grupo Tablado SP a peça *Mateus, 10*, que tratava de um pastor evangélico que cometia um crime - partimos do Crime e Castigo de Dostoiévski. Um pouco intuitivamente à época, senti que o território onde seria possível localizar uma *ideia* como a de Raskolnikov, seu niilismo violento, ridículo, mas também *novo*, seria o terreno da igreja evangélica. Àquela época, pouco se falava sobre a proximidade entre esses *outros* e a política. Mas já os víamos como canalhas plenamente conhecidos. Uma pessoa que era crítica de teatro à época me expressou pessoalmente sua decepção com o trabalho: tratava-se de um erro político. Aquele cara era um canalha, e precisava apenas ser preso. O meu erro era ter dado voz àquele que não queríamos que tivesse voz - àquele que tínhamos que calar. Como se o seu silenciamento no plano simbólico tivesse como consequência o seu silenciamento na vida real.

O tempo passou e este *outro outro* só ganhou mais espaço, e mais voz, mas nossa posição não mudou: queremos apenas parar de escutá-lo. Queremos apenas que ele desapareça, ele a sua suposta falsidade total, ele e seu atraso etc. Mas e se pensarmos um pouco sobre a possibilidade, ainda que seja apenas uma hipótese, de que *ele é que seja o novo, e nós é que estejamos nos repetindo*? E se nos perguntarmos sobre a possibilidade de que este outro *não diga apenas mentiras*? E de que nós, por outro lado, não digamos apenas verdades? Em suma, e se este outro também puder ser um *eu*? Se nos permitirmos olhá-lo como um eu?

De 2012 para cá, evidentemente muita coisa mudou. No entanto, ao que parece, a nossa relação com *eles* mudou pouco. Nos tornamos talvez apenas mais acuados, mas seguimos julgando conhecê-los de cabo a rabo, ao passo que sempre sem saber como lidar com eles. Nesse momento, quem está colocando freios nesse outro, novamente, não somos “nós”: lembremos que Alexandre de Moraes foi indicado ao STF por Michel Temer, aquele que à época chamávamos de golpista. Será que daqui a pouco também ele, o Michel, vai se tornar um dos “nossos”, que está salvando a democracia “deles”? Em suma, os tempos mudaram, testemunhamos como “eles” ganharam mais e mais espaço, e como ficamos paralisados diante disso, e no entanto, ao que parece, isso foi quase sempre interpretado como uma espécie de vitória do mal contra o bem, explicada com as mais variadas justificativas, mas pouca gente ou quase ninguém se volta à tentativa de entender efetivamente o que fez com que “eles” se tornassem assim tão significativos e uma resposta positivamente tão vantajosa para uma parcela tão imensa do país. Ou seja, novamente, pouca gente se volta para entender de fato a lógica deles. Tenta-se quase sempre entender como



fazem para enganar - sempre num viés de confirmação daquilo que supostamente já se sabe sobre o mal, sobre o atraso, sobre *eles*.

Em um texto acerca do documentário *Fé e Fúria*, o teórico João Marcos Duarte escreve:

É como se vivêssemos há até pouco tempo numa pátria abençoada onde já se tivesse conquistado tudo e a paz reinasse, mas que de uns tempos pra cá foi mudando de cara (ou de caráter). Por mais que se queira negar, existe uma crença, ideológica decerto, de que o Brasil é naturalmente bom e de que existem os inimigos, a minoria perigosa, que faz com que, sempre que o nosso país – terra em que mana leite e mel – esteja em vias de se tornar um lugar minimamente habitável, alguém vá lá e acaba com o sonho coletivo e com o sorriso da galera (Duarte, 2022).

De fato, é desse acordar coletivo de um sonho que estamos falando. E talvez ainda estejamos nele, como que nos recusando a sair da cama.

2 Outro Verdadeiro

Em 2022, estreamos, eu e o grupo Tablado SP, um espetáculo chamado *Verdade*, sobre os militares brasileiros. Sobre ele, escrevi um texto na revista Rosa² que procurava abordar o que percebi como uma certa *dificuldade* na recepção da obra. A peça entrou em cartaz mais ou menos no mesmo período da *Agropeça*, do Teatro da Vertigem, e as diferenças entre ambas não poderiam ser maiores - do ponto de vista, digamos, da relação que estabeleciam com a atual arena de disputa ideológica.

Pretendo abordar rapidamente essas diferenças, não tanto na análise das obras em si, mas apenas de seus pressupostos gerais, para apontar, então, o que penso que poderia ser um ponto cego do projeto realizado em *Verdade*, e com isso, terminarei expondo um novo projeto em que procurarei seguir nessa tentativa, difícil, de *constituir esse outro como um eu* - não delegando a ele que nos entregue verdades (como a ideologia atual do mercado das artes pretende fazer em relação às “novas vozes” advindas do “sul global”), mas para que o *nosso* ponto de vista possa, sem desaparecer, de fato entrar em contato com *eles*. Pois, muito embora eles não cansem de nos vencer, creio que nós seguimos desesperadamente tentando - e conseguindo - não vê-los, mas apenas ver neles as nossas próprias projeções. Nossos medos, nossas certezas, aquilo de que nós imaginamos poder nos livrar³.

2 DAL FARRA, Alexandre. Encarar a luz que cega, resistir à penumbra que conforta. *Revista Rosa*, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://revistarosa.com/7/encarar-a-luz>. Acesso em: 11 jun. 2025.

3 No meu doutorado, analisei um pouco da estrutura tendencialmente paranoide da sociedade que gera esse tipo de dinâmica de projeção constante do outro.



3 Sítio do Pica-Pau Amarelo

Não me proponho a realizar aqui uma análise detida e detalhista da obra *AGROPEÇA*, que obviamente é complexa e multifacetada, como toda obra teatral. Pretendo apenas abordar o todo do *dispositivo* que a obra instaura e o pacto que ela propõe na sua interação com o público. Como se sabe, toda a estrutura dramática da peça parte de uma inversão da obra *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, de Monteiro Lobato, numa espécie de desforra das personagens oprimidas no romance - seja tomadas literalmente naquilo que representam na obra original, seja metaforizadas em populações oprimidas. Assim, por exemplo, a figura da Tia Anastácia retorna em performance de Mawusi Tulani para tomar as rédeas de uma das partes do espetáculo e dizer o que o romance original calou na figura desta mulher negra. Por outro lado, a boneca Emília aparece na dramaturgia como uma mulher trans, em performance provocadora e forte de Tenca Silva. Pedrinho (Vinicius Meloni) aparece como símbolo da masculinidade normativa e patriarcal, Narizinho (Lucienne Guedes) apresenta o ponto de vista de uma busca por empoderamento feminino etc.

Amilton de Azevedo escreveu que a peça, embora indique um caminho obviamente questionador e em si mesmo mobilizador, já que opta por revolver um imaginário profundamente enraizado nacionalmente, “ao não se deixar atravessar por contradições, acaba por correr o risco de tornar-se apenas uma imagem destacada; uma composição de certo modo chapada, ainda que ansiando conclamar futuros” (Azevedo, 2023). Chama a atenção na formulação do crítico a sua última parte: “ainda que ansiando conclamar futuros”. Me pergunto que futuros são esses que seriam ali conclamados. Com efeito, ao que parece, a própria ideia de “conclamar futuros”, juntamente com formulações como “formas disruptivas”, e outras, é parte de um jargão largamente utilizado e conhecido de todos nós, uma espécie de cartilha imposta de forma brutalmente unilateral, que dita a maneira como se deve ser anticolonial no sul global: e a cartilha obviamente não vem do “sul global”, mas sim, dos centros de poder. Foi assim que vimos, por exemplo, uma Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, que se propôs, em 2024, a focar no “sul global”, mas o que assistimos nos palcos da cidade foi a uma série de obras de artistas advindos originalmente do sul global - mas, no entanto, todos eles (sem exceção) já tendo sido largamente apoiados e “revelados” nos centros de poder de sempre, ou seja: todos já chancelados pelo centro, para poderem, apenas depois disso, retornar ao Sul Global, como sendo o teatro verdadeiro do Sul Global. Essa cartilha do que tem o direito de ser chamado de “sul global”, de “outro”, de “futuro”, de “novas formas”, ditada pelos países centrais, é efetivamente a mais nova forma de colonialismo nas artes cênicas, que ressurge na sua versão mais cínica do que nunca: pois agora a metrópole ensina as colônias a maneira correta de se colocarem contra o sistema colonial *para que essa crítica reafirme e faça girar o mesmíssimo sistema que critica*.

Voltando, *Agropeça* não trata de nada disso, mas é evidente a maneira como essas forças hegemônicas perpassam o trabalho. O cenário de um rodeio se transforma em uma arena de um acerto de contas, onde cada uma das vozes oprimidas retorna com o seu direito a dizer o que foi



calado pela tradição patriarcal. A desforra - e a obra, creio, tem consciência disso - é de uso próprio. Somos *nós*, que estamos na plateia, que nos regozijamos com aquela vingança que a obra proporciona, razão pela qual certa postura provocativa das pessoas que atuam se justifica plenamente; não como risco real, mas como reafirmação: o público *quer* ser provocado naquilo que a peça provoca, pois concorda de antemão com a afirmação de fundo à provocação. Dessa forma, a provocação é, antes de tudo, um recurso retórico de reafirmação e, enquanto tal, funciona e gera comoção *justamente porque não provoca de fato em absoluto*.

Como dizia Bakhtin, o discurso da provocação é uma forma de dialogismo, porque o provocador pressupõe sempre um *outro* discurso que não está explicitado no que ele diz, mas que, silenciosamente, é o seu pressuposto, e que ele o tempo inteiro repõe ao mesmo tempo que provoca, critica, questiona. Ou seja, se trata de um discurso duplo, um discurso que fala duas coisas ao mesmo tempo e as coloca em debate. No entanto, para que esse *dialogismo* se concretize, é necessário que o *outro* discurso de fato subjaza ao discurso provocador e se mantenha, nele, ativo. Não se trata do que ocorre na *Agropeça*. Ali, o *outro* discurso não é provocado, mas exterminado de saída. O discurso de que se parte para construir a obra não é colocado em tensão, mas sim substituído e corrigido. Trata-se de uma espécie de transposição direta para o campo artístico de uma política afirmativa.

Importante frisar, não se está defendendo aqui, nem de longe, a necessidade de um diálogo purista com Monteiro Lobato, nem nada do gênero, nem sequer acredito que haja a possibilidade de fazê-lo, e nem haveria interesse nisso. Apenas gostaria de indicar que a estrutura da obra se funda numa ação que, embora emule dinâmicas de provocação, em verdade não provoca, mas reafirma posições - com as quais estamos plenamente de acordo de saída. Não se trata, neste texto, de questionar as posições defendidas - pelo contrário, estamos também de acordo com elas todas. Trata-se, sim, de entender a maneira como essa obra aborda o *outro*, aquele que ela *como que provoca*, mas em verdade apenas substitui e retira de cena.

Ao que parece, o único problema desse dispositivo é que, embora todos nós sonhemos com a simples retirada do mundo deste *outro*, o fato é que ele insiste em permanecer. Por mais que sejamos brilhantes, inteligentes, provocadores, por mais arrebatadora que seja a performance de Tenca Silva na peça, e ela o é, *o outro insiste em ficar lá*, do lado de fora do teatro. No mundo real. Diferentemente do que ocorre com os programas afirmativos na vida real, onde há efeito diretamente concreto, no mundo, transpor esse tipo de sistema para uma obra teatral parece ter um efeito, talvez, reverso: quanto mais nos afirmamos e nos congratulamos nas nossas próprias certezas sobre o *outro*, mais nos tornamos frágeis e completamente desorientados diante do fato de que, depois que saímos do teatro, do cinema ou de um debate, ou depois de assistirmos a uma fala comovente do presidente, somos achacados por *fatos* insuportáveis, realidades ainda mais incompreensíveis: como a de que Bolsonaro basicamente não perdeu apoio desde o fim de seu governo. Como a dificuldade do governo Lula de conquistar apoio social massivo. E este nosso espanto, que aumenta na medida em que passamos boa parte do nosso tempo nos convencendo daquilo que já achamos que sabemos, nos leva a saídas de emergência desesperadas, raciocínios e conceitos tão flagrantemente frágeis como o do *Pobre de*



Direita, entre outros. Se nós já sabemos que estamos certos, já entendemos este *outro* de cabo a rabo, e se não há explicação para o seu sucesso, o problema não está em nós, na nossa conceituação, mas sim neles, que têm alguma espécie de déficit cognitivo, moral etc. Ou seja, basicamente, em vez de questionar as nossas certezas, decidimos questionar os fatos.

Agropeça parece ser, nesse sentido, a realização cênica e performativa de uma ideologia hegemônica não só no Brasil, mas internacionalmente, que a peça presentifica com extrema contundência e, portanto, faz ressoar. Repõe, com emoção e energia renovada, no público, as certezas que ele já tem e assim ajuda de fato a reafirmar essa mesma hegemonia que perpassa todo o chamado “campo progressista” mundial, de Joe Biden a Lula - ideologia essa que, talvez esteja cada vez mais nítido, não está nos levando a *projetar futuros*, mas sim, quando muito, a evitar o pior, mas mesmo isso raramente tem sido possível (salvo exceções).

Creio que, na direção inversa, *Verdade* talvez seja um exemplo de uma tentativa malsucedida e desajeitada de questionar cenicamente essa mesma hegemonia, de produzir, de fato, algum tipo de *provocação*.

4 Verdade

Verdade, como já mencionado, estreou na mesma época da *Agropeça*. Conforme mencionado anteriormente, escrevi um texto na Revista Rosa sobre a obra. Gostaria, no entanto, agora apenas, de colocar a obra em perspectiva, num olhar comparativo ao que apresentei acima, em torno da *Agropeça*. Com efeito, se *Agropeça* faz parte das obras recentes que trabalham para *reafirmar o consenso* do campo progressista, potencializando o seu discurso hegemônico largamente conhecido, reconhecido e reconhecível, e se *Agropeça* o faz de maneira bem-sucedida, com uma obra que logra emocionar e mover o público em torno das compreensões, das ideias e das convicções que ele já tem; *Verdade*, por outro lado, é a tentativa, difícil, talvez necessariamente difícil, de criar fissuras nesse mesmo discurso, de ir na contramão dele. Note-se: falar o que todos já sabem e no que já acreditam, de modo a que esses mesmos se emocionem e se interessem não é uma arte fácil. Tome-se *Ainda Estou Aqui* como mais um exemplo bem-sucedido do mesmo gênero: o roteiro, a direção, a atuação do filme são (e precisam necessariamente ser) primorosas, o trabalho que ele envolve de carpintaria emocional, estrutura de roteiro etc., para se colocar na tela, de maneira a de fato emocionar a audiência em torno de convicções e certezas que ela já tem é de fato muito difícil e exigente artisticamente e demanda os técnicos de todas as áreas mais bem instrumentalizadas do país e de fora dele. Assim também, *Agropeça* necessita de toda a maestria de um diretor como Antônio Araújo para estruturar uma obra capaz de emocionar, impactar, em torno da confirmação dos pensamentos e convicções que todos já têm e já sabem que têm.

Verdade, pelo contrário, é um gesto que em si mesmo *pode ser fácil demais*. Negar a hegemonia, tornar-se o chato, o do contra, o pessimista, é um gesto fácil, pois não inspira comunhão e, portanto,



não corre o risco de não entregar o que promete. Em outras palavras: se a obra se propõe apenas a decepcionar, é bem fácil cumprir com o prometido. Mas não é por isso que acima mencionei que *Verdade* é difícil. Tampouco por autopiedade. Ao contrário, penso que a peça era difícil, pois tinha como que um desencaixe de base: partia da pretensão de que *era possível efetivamente provocar*. A peça, ou melhor, o projeto da peça, nesse sentido, padecia de um certo nível de anacronismo. Até meados de 2015, creio que o “campo progressista” brasileiro ainda se interessava pelo dissenso, pela polêmica. De alguma forma, a autoconfiança (delirante) que ele tinha constituído para si mesmo permitia a ilusão de permanência, de modo que até mesmo o dissenso chegava a ser suportado (algo que não é comum na esquerda nacional) e mesmo *desejado*. No entanto, a partir de 2016 a esquerda (cada vez menos de esquerda) se fechou permanentemente em uma espécie de modo de autodefesa em que as críticas se tornaram simplesmente impossíveis. E nesse sentido, também com Bakhtin, na medida em que não há terreno possível para a polêmica, ou seja, se o campo discursivo com que se polemiza não está disposto a reverberar a polêmica, essa de fato não ocorre - ou seja, o efeito da obra é tão ou menos polêmico do que aquele apontado acima, na *Agropeça*.

Pois tudo, absolutamente tudo, o que for realizado que não esteja reafirmando as certezas que o “campo progressista” já tem sobre si (e sobre os outros), é simplesmente descartado. Nesse terreno, que eu já tinha abordado no meu doutorado, tudo o que envolver uma crítica interna não tem como vingar. E, portanto, não gera ruído. Consequentemente, tampouco polêmica. Nesse sentido, é preciso inverter novamente a análise: se em *Agropeça* a polêmica tem, digamos, uma intensidade baixa em termos de quanto ela efetivamente coloca em xeque, por outro lado, ela de fato reverbera, ou seja, por mais que ao fim e ao cabo não se trate de polêmica, mas de um uso retórico da polêmica com fins à reafirmação do mesmo, ainda assim, há reverberação. Em *Verdade*, por outro lado, se há polêmica real interna à peça, ela não se realiza, pois não reverbera no campo discursivo com que polemiza. Pois o *campo progressista* expulsou do seu terreno o dissenso, a discussão e a polêmica reais. E é apenas uma caixa de reverberação do mesmo - restando aos que de alguma forma se recusam a essa repetição um espaço restrito de discussão sem reverberação para dentro do seu próprio círculo restrito. Mas essa espécie de teimosia de se recusar a estar do lado certo é a marca daquela obra, que por isso corre o risco de se transformar num lamento vazio, um lugar a um só tempo incômodo, mas também fácil de se ocupar: do qual nada se espera, e do qual nada virá.

5 Futuros

O futuro já não existe e no entanto nos cabe inventá-lo realmente. E inventá-lo implica em não repetir o mesmo acreditando em novos resultados. Enquanto escrevo este texto estou em cartaz em São Paulo, no Teatro de Arena. Gosto de *Serra Pelada* porque ela desvia justamente com todas as forças do papel do lamento, daquela voz de Cassandra ressentida, gritando, “eu avisei” por aí. Ao



contrário, *Serra Pelada*, embora fale de coisas que perpassam o passado, coisas que nos preocupam e enjoam, embora retome Nelson Rodrigues e, para mim, busque puxar fios de uma tradição teatral brasileira que sempre morre, mas sempre é reacordada (que passa pelo próprio Arena, assim como pela Cia do Latão, entre outros), no entanto, essa peça tenta, de fato, por incrível que pareça, apontar futuros em termos de linguagem, em termos da nossa capacidade de falar, e de gerar sentido - ainda que a partir de uma espécie de terreno de terra arrasada onde só restam os dejetos de uma cratera imensa. Me importei muito com isso. Em oposição a uma realidade que se fecha mais e mais, procurei criar um ambiente de linguagem que de fato me interessa, e que é, em si mesmo, *construtivo*. Esse desejo, digamos, construtivista - muito embora de um construtivismo tenso e difícil - foi sempre o que me interessou neste texto em termos de linguagem. Esta é a rota que me interessou tratar, depois da experiência de *Verdade*: recriar o elogio de uma espécie de *criatividade construtiva*, não *disruptiva*, nem *destrutiva*. Retirei do trabalho o ímpeto de dissolução que sempre caracterizou meu olhar - e isso demandou esforço de elaboração estética. Essa alteração, para mim, é o que mais se me apresenta como uma tentativa de readequar o trabalho ao mundo.

Se o campo progressista está *fechado* em termos de crítica e polêmica, assim como de imaginação, dedicado apenas a reafirmar o mesmo de maneiras diferentes, querer destruí-lo é chutar cachorro morto, e mais não parece possível, pois esse campo expulsa dele tudo que o questiona. Neste ambiente, me interessa criar, neste momento, uma obra que *não é provocadora*: pois que não existe a possibilidade da provocação. Ao contrário, trata-se de uma tentativa sincera, real, de *construir algo*. Construir algo possível com os restos do que pensamos, do que vivemos e do que pegamos por aí. Como disse alguém, jogar o ouro fora e ficar com os dejetos. Fazer algo deles que me interesse de fato. Em um mundo que já acabou, diante de um campo progressista ou de uma esquerda (tendem a tornar-se sinônimos) que só tenta salvar a herança de algo que já não é mais possível faz tempo, criar uma obra possível, sem degradingolar na ingenuidade suprema, nem na reclamação previsível: *criar uma imaginação possível em um mundo impossível*.

6 Vereda

O próximo projeto a que nos referimos acima é, nesse sentido, uma continuidade. Se nos debruçamos sobre o *Garimpo* e sobre *Boca de Ouro* para criar uma obra possível a partir dos dejetos de uma tradição, nos debruçaremos agora sobre *Veredas da Salvação*, de Jorge Andrade, para criar uma obra *gospel*, com atores, músicos e artistas evangélicos. Na busca de juntar tradições brasileiras aos seus resultados atuais e traçar continuidades onde nos acostumamos a ver rupturas, essa obra será uma continuidade direta do projeto de *Serra Pelada*. Buscar nexos com a tradição a que remonta o clássico de Jorge Andrade, sua encenação icônica por Antunes Filho e a atualidade brutalmente outra de uma igreja evangélica que nos apavora, que estereotipamos, que não sabemos imaginar. Com o apoio teórico de André Castro e João Marcos Duarte que, a seus modos, também buscam



fazer os nexos entre uma teoria crítica brasileira supostamente morta e uma atualidade que demanda novos nexos teóricos, esse novo projeto procurará também dar crédito a um espaço *criativo*, que, no entanto, ocorre dentro do ambiente mais inóspito possível: o universo simbólico evangélico, neopentecostal, gospel. Para evitar mergulhar na repetição do mesmo, seja pela via afirmativa ou pela negativa, é necessário buscar, de fato, *criar*. Mesmo quando isso de fato já não é mais possível.

Em ambos os casos - *Serra Pelada e Veredas da Salvação* - se trata de resistir à invenção de um *outro* total, que traga uma solução: nem *eles* como inimigos puros, nem o *outro* verdadeiro, que vem para nos salvar. Criar coisas a partir dos restos, criar nexos onde de fato não os há.



Referências

AVELAR, Idelber. *Eles em nós*. São Paulo, Record, 2021.

CASTRO, André. *A luta que há nos Deuses*. São Paulo, Ed. Machado, 2024.

DUARTE, João Marcos. Fé e Fúria. *A terra é redonda*, [S. l.], 2022. Disponível em: https://aterraeredonda.com.br/fe-e-furia/#_ednref30 . Acesso em: 05 jun. 2025.

PAES MANSO, Bruno. *A fé e o fuzil*. São Paulo, Todavia, 2023.

AZEVEDO, Amilton. São muitos os tempos em oito segundos. *Ruína Acesa*, [S. l.], 2023. Disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/agropeca/> . Acesso em: 05 jun. 2025.



Biografia acadêmica

Alexandre Ferreira Dal Farra Martins - Universidade de São Paulo (USP)

Doutor pela Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA, São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: adalfarra@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Alexandre Ferreira Dal Farra Martins

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Autor convidado

Editores responsáveis

Christina Fornaciari

Júlia Guimarães

Júlia Morena Costa

Juliana Coelho

Raquel Castro

Thálita Motta

Histórico de avaliação

Data de submissão: 24 jan. 2025

Data de aprovação: 05 jun. 2025