



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p315-338

Visões Críticas

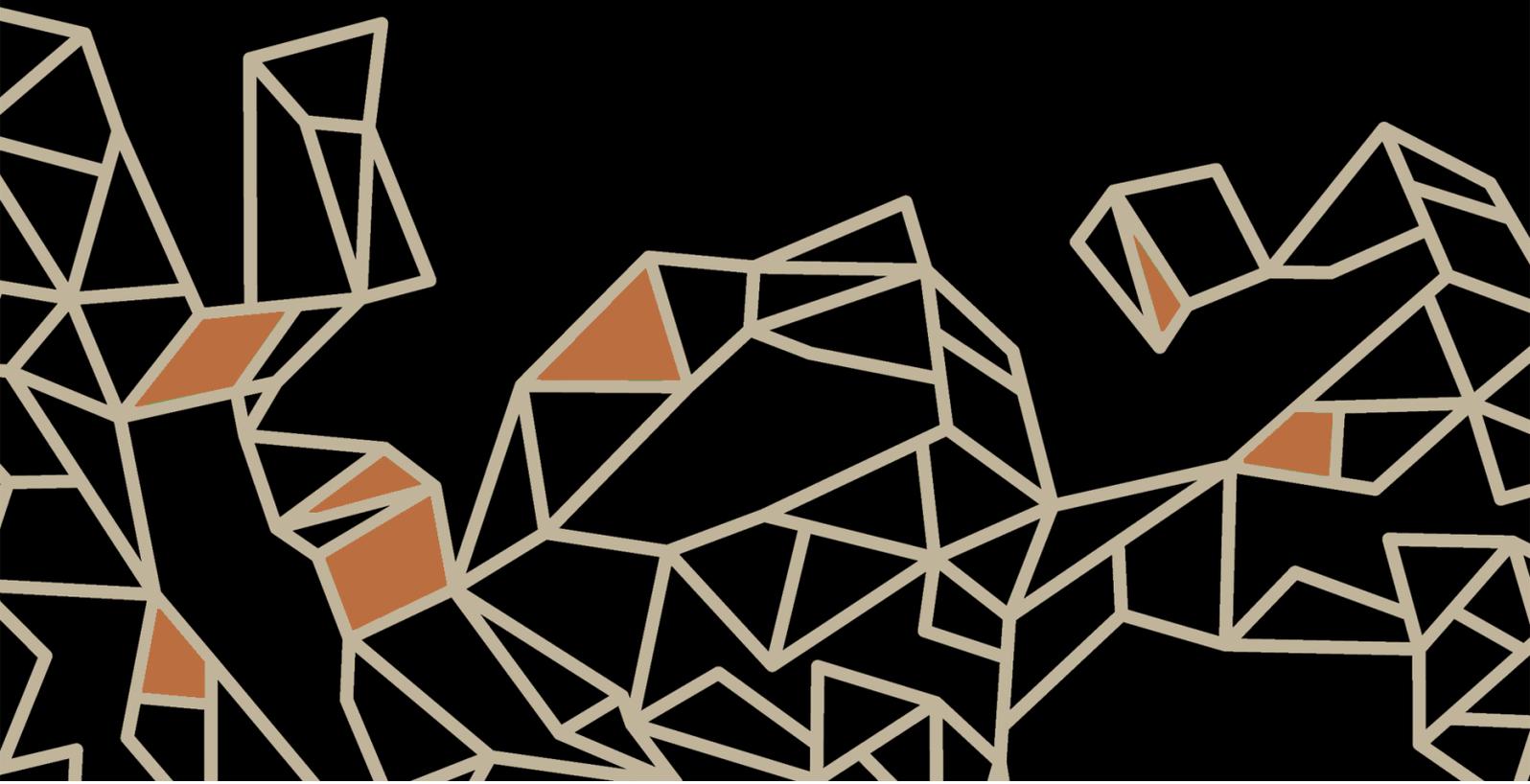
# 2018, primeiro como farsa, depois como tragédia: Aos vivos, de Nuno Ramos

*2018, First as a farce, then as a tragedy: Nuno  
Ramos' Aos vivos*

**Artur Sartori Kon**

## **Artur Sartori Kon**

Mestre e doutorando pelo Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Pesquisa em andamento na linha de Estética e Filosofia da Arte. Orientador: Prof. Dr. Celso Favaretto. Bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo nº 2017/04905-9. Ator, dramaturgo e encenador, integrante da Cia de Teatro Acidentall



## Resumo

Com *Aos vivos*, ciclo de três peças apresentado em três teatros paulistanos durante as eleições presidenciais de 2018, Nuno Ramos buscou refletir sobre a urgente situação política do Brasil contemporâneo escalando atores para reproduzir em tempo real alguns dos principais debates entre os candidatos. A esse material se somavam outros escolhidos pelo artista: uma *performer* girando continuamente no centro do palco durante toda a primeira peça (*Dervixe*), trechos de Sófocles na segunda (*Antígona*) e de Glauber Rocha na parte final (*Terra em transe*). Nossa reflexão visa, por meio de leituras de teorias contemporâneas sobre o trágico e de apontamentos sobre o tempo presente, ler nessa obra a crônica de uma tragédia anunciada e um possível ponto de partida para se tentar repensar as tarefas e os sentidos da arte diante da grave crise que o país atravessa.

**Palavras-chave:** Teatro contemporâneo, Estética e política, Nuno Ramos, Teatro paulistano.

## Abstract

With *Aos vivos* (*Live/For the living*), a three-part cycle presented in three theaters in São Paulo during the presidential elections of 2018, Nuno Ramos sought to reflect on the urgent political situation of contemporary Brazil, by casting actors to reproduce in real time some of the main debates between candidates. To this material, others chosen by the artist were added: a performer continuously rotating in the center of the stage throughout the first play, *Dervixe*, excerpts of Sophocles in the second, *Antígona* (*Antigone*), and Glauber Rocha in the final part, *Terra em transe* (*Entranced Earth*). Our reflection aims to read the chronicle of an announced tragedy and a possible starting point for trying to rethink the tasks and the senses of art before the serious crisis that the country is undergoing.

**Keywords:** Contemporary theater, Aesthetics and politics, Nuno Ramos, Theater of São Paulo.

Cansei de arrancar a pele das coisas. Dá sempre no mesmo: atrás da madeira, a madeira, dentro do óleo, o óleo, no interior do plástico, o plástico. A natureza é mais repetitiva do que gostaríamos de admitir – é que somos tão repetitivos quanto ela: por trás da ambição, a ambição, no interior do cansaço, o cansaço mesmo.  
(RAMOS, 1993, p. 39)

Um lugar comum vê nos tempos de crise os melhores para a arte, movida por urgência impossível na bonança. Cita-se sempre a Europa entreguerras: o Dadá “nascido da tragédia da Primeira Guerra Mundial [...] como reação à feiura da guerra” e a fotografia americana após 1929 (STANISZEWSKI 2009 apud SYDELL, 2009, n.p. tradução nossa); o “surgimento das *big bands* e, no cinema, dos Irmãos Marx” e “peças como ‘Nossa Cidade’, de Thornton Wilder” nos anos 1930 (KELLER, 2008, n.p., tradução nossa); década de “George Orwell, encontrando sua voz em meio à pobreza e ao desespero da Grande Depressão” e dos “melhores trabalhos de Steinbeck e Picasso” (KELLY, 2010, n.p., tradução nossa). Os três exemplos foram escritos pós-2008 e, se dá alento saber que a crise não matará a cultura, a ideia parece desculpar o eterno corte de verbas públicas para a arte. “Será que destes tempos emergirá boa arte?”, pergunta Adam Langer (2017, n.p., tradução nossa) no início da presidência de Donald Trump nos Estados Unidos, e responde: “Claro que sim, como a arte sempre faz, mas apesar dos esforços dos artistas, e não graças a eles.” Se o clichê da flor nascendo da lama tem sentido, não o aceitemos sem mais, como se uma simples causalidade gerasse boa arte em proporção à dificuldade enfrentada. “Seria um erro [...] estabelecer uma relação de causa e efeito entre tais momentos históricos e a qualidade das obras”, advertia o artista Nuno Ramos em entrevista durante as últimas eleições presidenciais no Brasil, amiúde comparadas às americanas (Moraes, 2018a); mas via “que em regimes de explicitação, como o que vivenciamos, os artistas se tornam mais agudos, querendo trabalhar e se fazer no outro, o que pode ser um catalisador de grandes obras”. Nesses tempos, diz, a arte “precisa dar uma pirada, no sentido de se radicalizar, pois as energias estão todas mais explícitas e acessíveis do que em períodos de maior tranquilidade”. Nuno cita “alguns dos trabalhos artísticos mais potentes já produzidos no país” como saldo de radicalização análoga no pós-AI-5, época de maior repressão na Ditadura



Civil-Militar: cinema marginal, Oiticica, Lygia Clark, Tunga e Cildo Meireles; o álbum *Transa*, de Caetano, *Expresso 2222*, de Gilberto Gil, o álbum branco de João Gilberto, *Estudando o samba*, de Tom Zé, os Novos Baianos; “até o Raul Seixas foi bom nessa época.” “Nuno Ramos está em estado de emergência,” diz o jornalista; o artista sente “que podemos realmente perder o país” (Ibid, n.p.). Há urgência também no texto “Gente frouxa,” publicado no jornal *Folha de S. Paulo* uma semana antes da vitória do candidato de extrema-direita Jair Bolsonaro: Ramos ataca políticos, pensadores e jornalistas, sobretudo de centro-esquerda ou centro-direita, supostos responsáveis por defender as instituições democráticas (são nomeados Fernando Henrique Cardoso, Samuel Pessôa, Hélio Schwartzman, José Arthur Giannotti, a própria *Folha*, Fernando Haddad, Marina Silva e Ciro Gomes):

Gente frouxa. Fazendo a conta das próprias culpas. Vocês vão deixar isso seguir, a câmera lenta do suplício, o passo a passo da catástrofe, até a coroação final desse palhaço? [...] Gente sem momento, sem desejo, sem energia. Narcisos pançudos coçando a própria imagem, dizendo “veja bem, veja bem.” Não vejo bem, vejo mal para caramba, e o medo, o medo daquela ridícula Regina, me tomou. (RAMOS, 2018b, n.p.)

Essa urgência perante a “paisagem turbulenta e abismal” (MORAES, Op. cit., n.p.) da política nacional gerou a série de performances *Aos vivos*, que busca se “apropriar, botar a mão nessa loucura que estamos vivendo, essa espécie de desinibição do pior, que veio com força sem limite” (RAMOS 2018 apud MORAES, Op. cit., n.p.). Mas se “o real está tão forte neste momento,” então “não basta representá-lo, é necessário pegá-lo enquanto as coisas estão acontecendo.” Onde a atenção recém concedida por Ramos à situação cênica inscrita no tempo presente, justo quando “tenho feito mais trabalhos conectados de alguma forma ao horizonte político do que jamais fiz” (RAMOS, 2019, n.p.). O interesse pelo teatro é novo nesse artista célebre por transitar entre linguagens. Alberto Tassinari (1997, p. 196) sublinha como ele “ampliou o problema da criação, inicialmente posto nas pinturas, para um diálogo difícil e contraditório entre diferentes artes.” O próprio artista diz:

Acho que mais do que mexer com várias linguagens, talvez o que caracterize o meu trabalho seja uma espécie de fome, de quero-mais, num

período, digamos, de grande enquadramento da cultura (e dos costumes). A viagem entre gêneros ou configurações estilísticas diferentes talvez reforce esse apetite. (RAMOS, 2017b, p. 271)

Após quase quatro décadas nas artes visuais e mais de duas na literatura, só em 2017 Ramos “foi se aproximando aos poucos do teatro, especialmente pela possibilidade de integrar vozes aos projetos”, estando “muito atraído por essa cena da palavra” (FIORATTI, 2018, n.p.); interesse visível no romance *Adeus, cavalo*, cuja forma quase dramática reflete a vida do protagonista ator. Mas também e sobretudo em *A gente se vê por aqui*, performance feita em Porto Alegre e repetida na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo em 2018: dois atores confinados no teatro por 24 horas repetiam o áudio da programação da Rede Globo recebido ao vivo em fones de ouvido. A televisão simula um “espaço público que o país nunca criou” e de que caberia “tomar posse” (RAMOS apud FIORATTI, Op. cit., n.p.). Moraes (Op. cit., n.p.) nota que “o uso de métodos mais teatrais [...] se dá de maneira crítica, por exemplo, por meio do questionamento da ideia de representação”, o que o ligaria a formas e ideias teatrais recentes como o “teatro performativo” e os “teatros do real”. Se outro clichê vê o teatro como arte do presente, também o marca uma lentidão em relação ao exterior: escrever uma dramaturgia, redigir um projeto e inscrevê-lo em editais, captar recursos, criar em sala de ensaio, tudo isso parece privar a cena, ao menos na tradicional versão dramática, da capacidade de resposta rápida a temas e fatos do momento histórico. Onde a estratégia testada em *A gente se vê por aqui* e reelaborada em *Aos vivos*.

\*

O ator ouve essa sentença antes de todos, sofre por inteiro sua pena e atua para poder respirar, sorrir, beber, dormir de novo. Reúne o maior número possível de pessoas em torno de um tablado, pede que sentem à sua volta em silêncio, que esqueçam quem são ou de onde vieram e testemunhem sua fuga. [...] *É a técnica da fuga transferida à glote, à narina, às partes externas do grande fole. A soma das vozes fugindo em distorções da garganta, matizes agudos e graves, trejeitos sutis, pigarros. No entanto, olhando para trás, reparando bem, é possível perceber os pequenos sinais que deixou enquanto fugia. Suas pegadas.* (RAMOS, 2017a, p. 18)

As três partes de *Aos vivos* foram projetadas para ocorrer durante debates decisivos na corrida presidencial: o último do primeiro turno, com vários candidatos, o penúltimo e o último do segundo, com os dois restantes. A estratégia é a reprodução **ao vivo** testada na obra anterior: “é um negócio de louco e ao mesmo tempo um exercício maravilhoso, pois eu não tenho tempo de ter uma opinião sobre o “texto”, criando “um distanciamento que abre a possibilidade de uma visão crítica”, diz o ator Celso Frateschi (2018 apud MORAES, Op. cit., n.p.). Que a distância crítica não venha da intenção consciente dos artistas, como no modelo brechtiano clássico, é reforçado por instruções de Ramos: “evitar o cômico e o grotesco na representação dos candidatos”, mas tentar “pegar o aroma, talvez o ritmo, a densidade da fala dos políticos, o que é diferente da cópia das pequenas partes que, exacerbadas, criam a sensação de caricatura” (Ibid., n.p.). Quando da apresentação paulistana de *Agente se vê por aqui*, Nuno se perguntava: “Formalmente, qual o lugar da palavra? [...] E qual o lugar da palavra na matéria formada pelo ar. [Como artista plástico], já trabalhei com vaselina, com areia e com um monte de outros materiais” (RAMOS 2018 apud FIORATTI, Op. cit.). O mergulho na materialidade dos elementos que compõem suas obras marca o trabalho de Nuno, como apontam o artista e os principais comentadores da sua obra. Para Eduardo Jorge de Oliveira (2018, p. 13), se “a obra de Nuno Ramos possui múltiplos pontos de entrada, todavia, todos convergem em direção à matéria”, que seria “a verdade com a qual o artista e o escritor estão constantemente em contato”, seja criando “instalações, pintura, desenho, filmes, canções, fotografias, livros” ou, agora, teatro, performances: “todas essas formas fixam um grau de realidade da matéria”, de modo que nas obras “se vê simultaneamente os procedimentos utilizados pelo artista para a montagem de cada trabalho”, expondo o processo de criação – como em *Aos vivos*, que faz do procedimento a própria forma cênica.

De início é difícil ver nessa resposta à urgência das eleições a dimensão matéria-formalista explícita na obra plástica, que “não alisa a superfície [das pinturas], pois não visa à inscrição de uma figura, mas se alterca com o suporte, e mesmo o impreca, enquanto o sobrecarrega de coisicas”, apontando, pelo entulhamento, excesso e adensamento para um imaginário social de “excedente de riquezas e da exclusão social crescentes, [...] o excesso de estímulos visuais

e o adensamento populacional das metrópoles como a inflação das obras e o crescimento exponencial” (FABBRINI, 2002, p. 114-115). Vemos corpos bem vestidos e comportados de atores, e não “materiais literalmente escorregadios, deslizantes, nunca secos” comuns à sua obra, como descreve o próprio Ramos (2007, p. 13). Mas não é o caso de ler literalmente a adjetivação. Se Lorenzo Mammi (1994, n.p.) descrevia a passagem do artista para a literatura como “descoberta de que o discurso é também matéria, e é, desse ponto de vista, tão silencioso quanto o mundo físico”, Nuno diz que “o simbólico não traz necessariamente uma diminuição da presença plástica;” antes “a fabulação literária ou temática permitiu que eu aumentasse meu repertório de materiais e procedimentos plásticos” (NAVES, 2011, n.p.). Vejamos por exemplo trecho das “Regras para a direção do corpo” (RAMOS, 2010, p. 86):

Tua voz é teu corpo ainda, bem como as lágrimas e teu suor (até evaporarem), tua porra (até secar). Quando der um grito, lembre que teu pâncreas também grita, e destila gritando a sua resina verde. Isso é evidente na dor – o corpo inteiro sofre – e nas convulsões do prazer – o corpo inteiro goza – mas, é preciso lembrar, nos pequenos atos há a mesma passagem entre a parte e o todo. O fígado também anda, o rim se deita, o olho canta e a voz caga.

Se o discurso vocalizado amplia o repertório material, em *Aos vivos* o olhar formal não apaga o conteúdo político das falas, entendidas e avaliadas pelo público. Não só isso: amiúde – apesar das restrições de Ramos, como vimos – a junção de sentido e matéria vocal tira risos da plateia e até dos atores. Há certa caricatura dos candidatos, conhecidos e reconhecidos, de forma menos grotesca e mais irônica, menos imitação direta e intencional e mais efeito quase acidental da reprodução (inevitável saldo do procedimento ao vivo, sem tempo para interpor uma interpretação) de certo ritmo de fala, um vocabulário próprio, idiosincrasias. Essa clivagem e sobreposição entre voz e sentido mostra como Ramos pensa a relação entre arte e política, sempre no embate entre linguagem e matéria (OLIVEIRA, 2018, p. 19-20). A oposição propicia “a constituição de uma linguagem com peso, com pedaços e destroços aliados à memória e aos pulmões;” isto é, “não uma linguagem cuja saúde transporte cada um até o próprio fim, mas que escreva também com o fim, exigindo um estado de presença como aquele onde o mundo – o próprio mundo – pode



acabar em qualquer instante” (Ibid., p. 43). Assim Ramos se opõe ao fechamento estanque do mundo dos signos, à “conversão do mundo em imagem, como apregoa o discurso pós-moderno” (NAVES, 2006, n.p.), criando “no limite entre a potência e o ato, como se quisessem apreender este momento em que a forma não está completamente formada, no qual a potência não passa completamente ao ato”, como diz Vladimir Safatle (2015, n.p.). Se um espectador criticou *Aos vivos* por não propor “debate claro e construtivo a respeito das ideias apresentadas pelos candidatos e repetidas pelos atores em cena”, de modo a “aproveitar a oportunidade para debater a fundo projetos e criar uma forma de política mais racional e menos agressiva” (ZAMBELLI, 2018, n.p.), vemos ali outro tipo de política, sem contrapor aos discursos uma elaboração crítica própria e prévia no campo dos conteúdos, mas os recolocando em movimento a partir da dimensão matérica: “com as falas despessoalizadas, os candidatos se confundem, e após quase três horas de debate chega a ser difícil identificá-los apenas por seus discursos” (MORAES, 2018b, n.p.), e sem “esse aspecto visual e de apelo, tão caro aos candidatos — suas identidades, vozes e rostos — as palavras não parecem resistir na arena” (NUNES, 2018, n.p.). Isso explica o que diz Safatle (Op. cit., n.p.) sobre Nuno: “talvez não haja gesto crítico mais forte do que recusar as ilusões da completude, ou seja, livrar-se da imagem de uma completude cuja violência normativa nos impede de explorar o sentido da resistência de nossos trajetos, da insubmissão de nossa materialidade”; afinal, “esta inquietude absoluta do que se move é o que nossa experiência social não saberá jamais perder”.

\*

Este, talvez, seja o segredo de fundo – reduzir a diversidade de tudo o que nos cerca, transformando os artefatos em matéria novamente. [...] talvez a mais alta tecnologia devesse alcançar este mistério – produzir objetos que já de início não consigam singularizar-se minimamente, acoplando-se à nossa vida e despedindo-se dela com a velocidade e a indiferença desses mosquitos de fim de tarde.  
(RAMOS, 2008, p. 119)

Para Rodrigo Naves (1997, n.p.), “há em boa parte dos trabalhos de Nuno Ramos um esforço para reunir coisas e materiais cuja convivência se mostra estranha e áspera”. Em *Aos vivos*, o artista soma aos debates repetidos pelos

atores materiais diferentes, gerando camadas de tensão formal e composição de sentidos novas e imprevisíveis; eles dão nome às partes do ciclo, que analisaremos em sequência<sup>1</sup>.

A peça número 1, em 4 de outubro de 2018, chamou-se *Dervixe*. Ao entrar no Galpão do Folias, o público vê um círculo com nove bancos altos equidistantes e nove pedestais de microfone, e um blazer cinza pendurado em cada; no chão diante de cada pedestal o nome de um candidato; dentro do círculo oito atores em roda fechada em torno de uma nona *performer*; uma décima ocupa o lugar de William Bonner, já de blazer. Ela abre a peça cantarolando a vinheta do debate, antes de repetir a introdução do famoso âncora da Globo ao evento e aos candidatos (Álvaro Dias do Podemos, Ciro Gomes do PDT, Henrique Meirelles do MDB, Guilherme Boulos do PSOL, Geraldo Alckmin do PSDB, Marina Silva da Rede e Fernando Haddad do PT; é dito que Jair Bolsonaro do PSL não pôde comparecer, pois se recupera de atentado sofrido um mês antes). Os oito atores vão para os bancos. A bailarina Andreia Yonashiro, ainda no centro, veste um chapéu cônico de feltro cinza e óculos escuros. Ainda durante a explicação inicial, dois músicos começam a tocar com flauta e tambor uma “melodia hipnótica” (MORAES, 2018a), talvez um tipo de música da tradição sufi (à qual aderem os dervixes). Lentamente ela abre os braços e se põe a girar no sentido anti-horário. O movimento seguirá, ora mais rápido, ora mais devagar, pelas quase três horas de peça. “Um círculo com um movimento circular dentro dele”, diz Nuno (2018 apud MORAES, 2018a), “Pensei num pássaro preso por paredes de vidro, na oposição ocidente-orientes”. Para o crítico Leandro Nunes (Op. cit., n.p.), o giro ininterrupto “intriga” o espectador, mas por vezes “quase se esquece que a bailarina está lá, para logo em seguida, ser despertado por seus rodopios”. Moraes (2018b, n.p.) vê sentidos inesperados surgirem quando “performance e realidade se interpenetram”, por exemplo quando “em certo ponto, Ciro Gomes, tendo em frente a bailarina giratória, diz que o país dança à beira do abismo”.

O público mostra interesse, comentando falas e celebrando candidatos da esquerda (sobretudo Boulos e Haddad, mas também às vezes Ciro e Marina). Mas aos poucos um cansaço se instaura, conforme “ao longo de três horas, o

1 Pude assistir presencialmente às partes 1 e 3 de *Aos vivos*, tendo acompanhado a segunda pela transmissão ao vivo. As gravações das três performances estão disponíveis no link: <https://goo.gl/LeNQYo>.

ritmo das promessas e ataques era pouco alterado, resultado da ausência dos rostos dos presidenciáveis – tão divulgados e reconhecíveis nas campanhas em redes sociais, e na TV” (NUNES, Op. cit., n.p.). Algumas estratégias cênicas retomam em parte a atenção. Duas vezes se toca uma barulhenta buzina, assustando a todos e servindo de sinal para que os atores silenciem e troquem de personagens, girando no círculo, como levados pelo giro da bailarina (única iluminada nessa transição) que, no centro, move todo o espaço. Além disso, “nos intervalos comerciais, os atores improvisaram repetindo o discurso publicitário de produtos e serviços”; o que a princípio serve “preenchendo de risos as lacunas do debate”; mas nos intervalos seguintes parte dos espectadores sai da sala, vai ao banheiro ou ao café ou pega o celular, como se o intervalo do debate fosse intervalo na peça também, o que a continuação da cena pelos atores desmente. Com o tempo, a plateia se esvazia um tanto, há a sensação de esgotamento, de que “a ideia” do trabalho já foi apreendida. Como se a experiência de assistir à peça fosse idêntica à de ver o debate, com apenas uma vantagem: “a plateia ganhou por não haver restrições diante da oportunidade de demonstrar surpresa ou reagir com humor com algumas declarações, como não seria possível no estúdio” (Ibid., n.p.).

Mas é quando o conteúdo do debate deixa de interessar que começa a experiência proposta por Nuno. A partir daí as escolhas formais – sobretudo a disposição circular do espaço, organizado pelo movimento giratório da dervixe posta no centro – passam ao primeiro plano, única coisa que resta para capturar a atenção e a reflexão. Então se abre um abismo entre debate e performance, que se afasta de qualquer ideia de um teatro “do real” dispensando a representação<sup>2</sup>, para assumir-se como construto estético autônomo, com um cerne enigmático – ou “intrigante,” como disse Nunes anteriormente, ou “vertiginoso” para Moraes (2018b) – que o abre para interpretações concomitantes e contraditórias. Assim a obra se insere na trajetória artística de Nuno Ramos, em que se proliferam os giros e retornos. Há ali chaves para ler o giro dervixe de *Aos vivos*. Lembremos da performance *Globo da morte de tudo*<sup>3</sup>, aliando des-

2 Cf. Féral (2008), Fischer-Lichte (2008), Saison (1998) e Sanchez (2007) para as principais dessas teorias, e Kon (2017a) para uma crítica a elas.

3 Realizada em parceria com Eduardo Climachauska, em 2012 no Rio e em 2016 em São Paulo. Dois globos da morte são conectados a enormes estantes de onde milhares de objetos devem cair conforme dois motoqueiros giram lá dentro.

truição e recomposição conforme “em cada giro do motociclista o mundo das coisas se reorganiza”, refletindo a rotação do globo terrestre: “o mundo seria o torvelinho da matéria em explosão, tal como escreve Georges Bataille” (OLIVEIRA, 2018, p. 65). No livro *Ensaio geral*, uma das partes tem o título “De giro em giro” (com subtítulo também batailleano: “A parte maldita”), remetendo, por um lado, “ao percurso progressivo entre mundos diferentes e ao desejo de retornar, que gostaria de ver como uma energia de fundo, ecoando pelo meu trabalho como um todo”, e por outro “ao movimento circular das aves predatórias, em sua paciente aproximação ao alvo” – giro que reflete a visão do artista sobre a arte contemporânea: “Depois de deixar-se caçar, anos a fio, pelos mais diversos discursos e instituições, está mais do que na hora de transformar-se de presa em predador, fazendo sentir sua mordida em quem a hipnotizava” (RAMOS, 2007, p. 15). Finalmente, há algo nas obras de Nuno que ele (ao ler o teatro de Nelson Rodrigues) descreve como “uma força de retorno de que a cultura brasileira parece não conseguir escapar”, de modo que “o ‘país do futuro’ deixa sempre para trás alguma coisa que retorna, que retornará” (Ibid., p. 51), um país “que ao ser esquecido volta para assombrar” (p. 55). Em texto recente, Ramos (2019, n.p.) elege “o ciclo-labirinto de Moebius como marca cultural brasileira,” que tenta “transformar a capacidade de interiorização sem fim, própria da cultura brasileira e que se expressa nos modos e nos gêneros mais variados, numa resposta algo narcísica à sua ineficácia e isolamento sociais, [...] digamos assim, ligando o foda-se e seguindo adiante, por si mesma hipnotizada,” resultando num “misto de fracasso e encantamento”<sup>4</sup>.

Qual a relação entre esses giros e os da bailarina de *Aos vivos*? Para Roger Caillois (1990, p. 43-44), “dervixes buscam o êxtase girando sobre si mesmos num movimento que se acelera a batidas de tambor cada vez mais rápidas”, atingindo “o pânico e a hipnose da consciência [...] pelo paroxismo de rotação frenética, contagiosa e partilhada”; a busca da vertigem é “tentativa de destruir, por um instante, a estabilidade da percepção”, que ataca a

---

4 “O artista recuperaria, como um Orfeu que sempre olhasse para trás, a energia que emitiu – e que nunca chegou efetivamente do outro lado. Viria daí um movimento em suspenso, indeciso entre ir e vir, característico de boa parte do que fizemos de melhor”, consequência de “certa dificuldade de expansão, de exteriorização, de embate com o mundo”, à medida que falta aos artistas “opinião pública, embate ideológico consistente, em suma: alguém do outro lado”, de modo que essa dificuldade “retorna como energia narcísica para a própria obra” (RAMOS, 2019, n.p.).

“consciência lúcida” e “desvanece a realidade com uma imensa brusquidão”. Dos rodopios dos jogos infantis à “vertigem de ordem moral”, há um prazer ligado “ao gosto, normalmente reprimido, pela desordem e pela destruição” (Ibid., p. 44-45), como no *Globo da morte de tudo*. A vertigem é ápice de rituais e pantomimas analisados por Caillois como “separação da restante realidade” (p. 47), efeito do “simulacro” (como mimese teatral) levado ao ponto máximo (p. 108), tornando inseparáveis “fingimento premeditado” de “êxtase real” (p. 114). Não pretendemos fechar um sentido do giro dervixe na peça: o giro contra o sentido do relógio anuncia a ameaça de retrocesso (sobretudo na ausência fortemente presente de Bolsonaro) ou recorda que **o tempo não para, o mundo dá voltas** e após o retrocesso teremos também nosso **retorno** (também a ausência de Lula está presente)? A insistência da bailarina contra o próprio limite físico é não só perturbadora, mas comovente e mesmo encorajadora – foi ela a mais aplaudida quando, “no final, os atores se retiram e a dervixe, de braços abertos, rodopiando sem parar no centro do palco, faz lembrar uma bússola desorientada, imagem que cabe bem para a situação errática em que o país se encontra hoje” (MORAES, 2018b). Desorientados sim, mas ainda e sempre em movimento. Talvez por isso a obra se dirija **aos vivos**, como quem diz: “se realmente o são, provem, se movam, ajam.”

\*

Vê, agora, a total superioridade da cadeira, que medias pela necessidade dos teus glúteos. Vê a completa indiferença do que te cerca. Arregala os olhos, grita alto; a matéria te inclui numa conta dela, de que não suspeitas. Escuta, do ponto de vista da decomposição, a maçã mordida te mordendo; [...] o cinturão de vozes te abraçando, ouve e desconfia. Teu reinado de projetos aqui se encerra, teu teatro.  
(RAMOS, 2010, p. 69)

Um imprevisto inédito marcou as peças seguintes, em 21 e 26 de outubro: a recusa de Bolsonaro, líder nas pesquisas (e já ausente na primeira parte) em debater com Fernando Haddad, levando as emissoras a cancelarem as transmissões (apesar da proposta do petista de comparecer e discutir propostas mesmo sozinho). Diante da provável ruína de seu projeto, Nuno Ramos negou-se a ceder:

No primeiro, é claro que a ausência do Bolsonaro tirou uma tensão [...]. Agora, o debate existiu. No segundo turno é muito mais dramático para mim, porque ele não vindo não há debate. Estou me referindo a uma coisa que não está existindo efetivamente. [...] O motivo de ter insistido em fazer – e ter me adaptado a uma coisa muito forte, que é a inexistência do que eu ia fazer como base, como intuição, como ideia – é que eu acho uma coisa tão autoritária, tão maluca, que realmente não quis obedecer a uma pessoa que faz uma coisa dessas sistematicamente. No próprio debate ali do primeiro turno, mentira ou verdade, ele estava convalescente, os médicos disseram que não, quer dizer, havia uma construção. Hoje não há nenhuma além de mais um sinal do enlouquecimento do país. Então achei que devia fazer como uma recusa a isso. [...] você nunca diria que uma entidade, uma instituição democrática em qualquer país a partir dos anos 1960, que são os debates televisivos, que isso ia ser suprimido. É um negócio muito violento (RAMOS, 2018c, n.p.).

Tanto mais adequada a *Antígona* de Sófocles, sempre citada e encenada como exemplo maior de figuração da luta entre tirania e resistência, para diálogo e embate com a transmissão na parte 2 de *Aos vivos*. Na Casa do Povo, o ator Marat Descartes, de calção de banho, roupão, toca e óculos de natação, se apresenta como Polinices, irmão morto da protagonista, resumindo o enredo da tragédia e citando o debate que não terá lugar; então tira o roupão, deita-se no centro do palco e cobre-se de cal. Começa então o jogo da transmissão. Três duplas de atores estão nas pontas do triângulo que compõe o espaço, em redor do qual está a plateia. Um de cada dupla fala ao microfone, ouvindo a transmissão no fone em um ouvido; no outro chega, por um longo tubo de vidro, a leitura da peça grega pelo outro ator, do outro lado do aparato (às vezes esses “pontos” fumam cigarros, soprando a fumaça no tubo). Mas em vez de refletir o embate real entre os candidatos (o que talvez fosse até simplista), a tragédia dialoga com a programação normal da Rede Record, que faria o debate, no horário em que ele estava marcado. O resultado é uma mistura incongruente dos dois discursos: “Era a hora do jornalístico ‘Domingo Espetacular’. O pólen das flores, a história de um membro da Guarda Civil Metropolitana e o congestionamento de satélites no espaço são intercalados por falas de Antígona, Creonte e do coro, numa algaravia de vozes e assuntos” (MORAES, 2018c, n.p.). Como em *Dervixe*, também aqui há um intervalo: após cerca de quarenta minutos, os atores passam a usar os

microfones para gerar ruídos de microfonia, pondo-os no tubo de vidro, onde captam a frase “os homi tá cá razão” (de “Saudosa Maloca”, de Adoniran Barbosa) cantada repetidamente pelo parceiro, numa melodia lenta, diferente da conhecida, prolongando a sílaba final. Então as duplas giram no triângulo e a transmissão segue, mas num “processo gradual de emudecimento”, conforme “os intérpretes-candidatos passam a reproduzir ao vivo apenas expressões pertencentes ao campo semântico da palavra tempo, seja da Antígona, seja da programação ao vivo: quando, moderno, três vezes, uma década, às vezes, já já [...]” (Ibid., n.p.). Após outro intervalo igual ao primeiro, “na terceira e última parte da performance, os atores praticamente se calam, reduzindo sua ação a poucos gestos e expressões, como espirros e lamentos”, criando “um silêncio eloquente, que representa, de outra forma, as sentenças proferidas por Polinices no início: não vai ter debate. Para que debate?” (Ibid., n.p.).

Para Moraes (Ibid., n.p.), ao manter a obra “adaptando-a aos acontecimentos”, Nuno “deu à nova performance ares de protesto artístico”. Mas o que significa dizer isso sobre um trabalho concebido desde o início como político, intervindo num momento crítico do país? Com metade do tempo da peça anterior, a segunda parte de *Aos vivos* logo perde o interesse, não se sustenta tão bem quanto a primeira. O próprio Ramos (2018c) admite a dificuldade em lidar com a mudança de planos: “não tenho como negar que o trabalho está tentando repor uma energia que não vou conseguir repor inteiramente, que viria do próprio debate entre dois caras que vão ser presidentes”. Há uma sensação de frustração, até de fracasso. E isso não condiz com o clima político do país, que fracassou em fazer o debate público de seus problemas, elegendo um candidato que foge abertamente da discussão? Podemos falar aqui de uma poética do fracasso, como propõe Sara Jane Bailes (2011) sobre certo teatro contemporâneo próximo da performance? Para a teatróloga, na “hierarquia do sucesso há apenas um modo de se ter êxito”, mas “há incontáveis modos de falhar, alguns deles inteiramente previsíveis mas muitos deles ainda inimagináveis”; o fracasso é “motor na tentativa de continuar” e buscar alternativas não imaginadas “mesmo quando a interrupção ou a desorientação ou a inoperatividade são aspectos constituintes da continuação” (p. 12). Na obra de Nuno a iminência do fracasso é constante, os trabalhos “se desfazem para que o fio frágil que os mantém de pé se torne **precioso**”, sendo “necessário aproximar-se

aos poucos do que se despedaça, tentar erguer sua ossada recém-nascida, feita de pó e placenta, sem destruí-la com nossos dedos inábeis” (RAMOS, 2007, p. 237, grifo do autor). Andrei Reina (RAMOS, 2018c) lembra a performance paulistana de *O globo da morte de tudo*, em 2016, em que os objetos não caíram das prateleiras como previsto (cf. MARTÍ, 2016); e Nuno diz:

Ali foi interessante porque aquilo era uma espécie de “Fora, Temer” e o Temer ficou. Essa espécie de suspensão foi super realista. E agora também tem isso, de uma coisa extremamente violenta, que foge e a gente vai atrás. Como se fosse difícil mesmo para a arte pegar – ou, ao não pegar, talvez ela pegue. Eu acho que a gente tem que inventar em ato. É um pouco isso o que estou tentando. Nesse sentido eu não estou muito lamuriendo, não. Eu preferiria estar um pouco mais dentro do que eu pensei inicialmente, mas não está dando para antecipar. Está tudo muito violento, muito maluco. (RAMOS, 2018c, n.p.).

Ora, para Bailes (Op. cit., p. 62, tradução nossa), uma “poética do fracasso” não é uma “poética que fracassa”. Se o malogro da peça serve de protesto ou reflexo realista do momento, nem por isso ela é artisticamente conseguida, nem por isso há uma experiência estética como na primeira parte. O próprio Ramos (2018 apud MORAES, 2018<sup>a</sup>, n.p.) diz que “o demônio da arte é o demônio da autonomia”, ou: “no final o trabalho voa ou não voa” (RAMOS, 2017b, pp. 271-272). Note-se o critério posto pelo artista para avaliar o êxito da obra: “No final você não sabe onde está (o que é ótimo) ou sabe (o que é péssimo)”. Talvez o problema da *Antígona* de Nuno seja que no fim sabemos demais onde estamos. A ameaça do fracasso, parte do risco da performance ao vivo proposta por Ramos, perde-se se o fracasso ocorre: “Não vejo graça nenhuma quando a ameaça se cumpre. O trabalho caiu? Quebrou? Então não serve mais. É no estado intermediário, antes da secagem, híbrido ainda de morte e promessa, que a vida guarda o seu segredo” (RAMOS, 2007, p. 237).

Nesse sentido a terceira parte se saiu melhor, e o caráter experimental de *Aos vivos* permitia a construção por “tentativa e erro”, uma avaliação mais justa só era possível vendo toda a série, após a finalização no teatro do Instituto Moreira Salles, na avenida Paulista. De novo se partiu da transmissão televisiva normal no horário do debate cancelado; o material oposto a ela foi *Terra em transe*, de Glauber Rocha, sobretudo falas das personagens Paulo



Martins, jornalista e poeta idealista, e Porfírio Diaz, político conservador e tecnocrata. Era clara a intenção de espelhar Haddad e Bolsonaro: há “a autotindulência do Paulo, que faz algo como um acerto de contas da esquerda, mas também a sua agressividade. Acho que essas duas tonalidades vão estar presentes no debate. E o Diaz é o Bolsonaro. No final do filme ele brada: pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização” (RAMOS, 2018 apud MORAES, 2018a, n.p.). O eco da ditadura é incontornável no filme de 1967 que, ao procurar o “calor da hora” e recuperar uma “sensação de atualidade”, parece a Ramos (2019, n.p.) “ter decretado uma crise da representação não apenas no cinema, mas em toda a cultura brasileira” com sua inegável “potência de generalização, em forma de uma sentença negativa”. Para o artista, “a loquacidade do filme instala uma crise da representação que irradia por tudo, como se fosse impossível, desde sempre, dizer o que precisa ser dito” (Ibid., n.p.), como também hoje:

A frase com que [Diaz] fecha sua participação no filme (“*Aprenderão! Aprenderão! Dominarei essa terra, botarei essas históricas tradições em ordem, pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos, e chegaremos a uma civilização!*”) é muito mais do que premonitória – descreve com exatidão chocante o projeto político que prevalece hoje entre nós. (Ibid., n.p.).

Não à toa a citação está no fim da última parte de *Aos vivos*. Sobre o palco do teatro uma equipe reproduz partes da trilha sonora e sonoplastia do filme<sup>5</sup>. Ali também está Grace Passô como Martins, enquanto no meio da plateia Danilo Grangheira é Diaz. Entre plateia e palco há seis atores em duplas: um tenta repetir o que ouve da transmissão, o outro diz em seu ouvido postagens de redes sociais lidas ao vivo em celulares, com as principais *hashtags* envolvendo os presidentiáveis. Como se Nuno achasse no campo virtual o debate ausente: “Então eu acho que o trabalho entrou também nessa dinâmica de tentar acompanhar. Onde é que está esse ao vivo? É no WhatsApp, é

---

5 Em ensaio sobre Glauber Rocha, Ramos (2019, n.p.) diz de *Terra em transe*: “A trilha [...] é o grande achado do filme. Mais do que qualquer outro aspecto, é o elemento verdadeiramente em transe, o palco onde tudo se oferece, relacionando, sobrepondo, intensificando, abandonando, chamando de volta, cada um dos elementos utilizados, que ali parecem mais autônomos e por isso mesmo mais contrastados”.

na fake news, é na TV? Os níveis de ideologia, de boçalidade, de brutalidade. Como é que a gente capta isso?” (RAMOS, 2018c, n.p.). O resultado é ainda mais caótico e cacofônico que o anterior, expondo como “o lugar público virou esse sussurro infundável de coisas incompreensíveis; a ágora “virou um alarido de gente maluca dizendo as coisas mais malucas” (Ibid., n.p.). É uma “linguagem em transe, com as linguagens tentando se penetrar sem conseguir muito, essa espécie de polifonia” que Nuno vê também no filme (Ibid., n.p.)<sup>6</sup>. Como se enfim *Aos vivos* se inscrevesse na obra de Ramos no que ela tem de mais característico: a materialidade em acúmulo, em excesso, que não cabe e não se fixa na forma, de modo que “as coisas se acomodam desconfortavelmente nos nomes, afundam abaixo deles ou vazam para fora” (Mammì, 2015, p. 17). Depois da fala de Diaz citada anteriormente, Passô vocifera três vezes, com apaixonada impotência: “o triunfo da verdade e da justiça.” E a performance acaba com quatro longos minutos de ruídos executados pela equipe de sonoplastia.

\*

O cansaço, como o nojo... (*E aqui torceu a boca de um modo estranho, deformando todo o canyon de suas rugas para a esquerda*) está na origem de tudo o que há de novo. Adeus.  
(RAMOS, 2007, p. 114)

Noemi Jaffe (2015, p. 8) relata que numa conversa com ela Nuno Ramos teria dito gostar

de programas em que aparecem catástrofes, naturais ou não. Vulcões, maremotos, tornados, tsunamis, grandes atropelamentos, desastres aéreos. O que ele gostava em tudo isso, disse, era a “iminência da catástrofe”. O instante anterior à tragédia propriamente dita. Gostei tanto dessa estranheza [...] que tomei como uma ótima definição de estética, ou de

6 Ramos (2019, n.p.) diz que com Glauber, “pela primeira vez alguém faz isto em nosso cinema”: dispor de “um repertório cultural consciente, conquistas públicas de cuja eficácia não duvida, formatadas em diversas linguagens – são imagens, temas, motes, frases, roupas, chapéus, memórias que a literatura, a canção popular, a música erudita e o próprio cinema produziram, e que em alguma medida já circularam. Há momentos em que o espectador já viu o que está vendo, e o filme é, nesse sentido, literalmente culto, acionando um território comum com o público. Mais do que isso, um território que atravessa fronteiras entre a alta e a baixa cultura, [...] propondo uma espécie de saber comum (que *Terra em transe* levará ao paroxismo)”. É evidente a semelhança com o procedimento do próprio Nuno.

epifania artística. O momento imediatamente anterior ao salto no abismo é o que definiria a criação e a própria produção artística<sup>7</sup>.

É o gosto quase mórbido do artista pelas catástrofes e tragédias que move *Aos vivos*? Será igual ver o desastre na TV, saber o que vai passar na tela e acompanhar da segurança do sofá (como na velha descrição do sublime), ou vê-lo se desdobrar todo dia, tangível, talvez evitável, no mundo real, com consequências reais para os habitantes do país? Mas, pensando no papel central da mídia televisiva nas peças, não há uma profunda relação entre as duas alternativas?

“Gente frouxa” parecia querer intervir na política, não “deixar isso seguir, a câmera lenta do suplício, o passo a passo da catástrofe, até a coroação final” (RAMOS, 2018a, n.p.), não assistir inerte à **resistível ascensão** do atual presidente. Uma atitude mais complexa movia outro texto publicado na mesma *Folha* anos antes, antes da segunda eleição de Dilma Rousseff e do golpe parlamentar que nos traria ao ponto atual, embora já se sentisse a radicalização dos velhos antagonismos brasileiros. O artista não buscava então publicar, admitindo pelo contrário esquivar faz tempo o “convite para escrever nesta página três”, não se vendo à altura dos temas propostos pelo jornal; a solução foi partir da incerteza: “resolvi escrever sobre o que não sei, mas suspeito” (RAMOS, 2014, n.p.). Dessa posição descompromissada, “ponto precário que me permite escrever, ao sabor do teclado, sobre temas que não domino, e para os quais não me preparei suficientemente” (Id., 2019, n.p.), aborda um tema grave:

Suspeito que o tema primordial e decisivo da sociedade brasileira sempre tenha sido, e seja ainda, a violência. A vida no Brasil nunca valeu muito. Hoje vale ainda menos. Giramos em torno disso como um animal preso ao poste. Suspeito que o sentimento de agoridade que nos caracteriza faça fronteira com essa violência. Suspeito que precisaríamos, como contraponto, de maior lentidão e inércia. (Ibid., n.p.)<sup>8</sup>

7 O artista diz não ver “graça nenhuma no sofrimento da senhora que está lá chorando as coisas que perdeu”, mas “a cena de uma matéria invadindo uma situação doméstica, aquele lar, e aquelas coisas todas bagunçadas, cheias de lama, isso eu acho o máximo”, ou seja, uma “potência de reordenação”, de “abrir o real” (RAMOS, 2011a, n.p.).

8 A obra de Nuno opõe a lentidão às “raízes da rapidez que sustentam o fluxo do moderno”, buscando o potencial de “um país que poderia expandir a noção de lentidão ou de preguiça”, mas onde a pressa “anula camadas intermediárias de silêncio, de assombro, de perplexidade, de prazer e, sobretudo, de contemplação” (OLIVEIRA, 2018, p. 86).

Surgem vários aspectos da questão: urbanismo (vendo “vínculo estreito entre violência e burrice urbana”), indústria cultural (de “Luciano Huck ‘modernizando’ a ximbica de um espectador” que chora e agradece “como se quisesse abraçar os joelhos do apresentador”; diz: “Suspeito que isso seja cruel. Suspeito que isso seja cretino”), política (na verdade a “morte galopante da Política”, na “enorme migração do imaginário político para o econômico). Nuno constata, ou melhor, suspeita

que toda a cultura brasileira venha enfrentando fortes problemas de escala. O que é o máximo? O que é o mínimo? De onde o horror não passa? Dessa vez chega? Qual o limite? Mesmo em casos extremos (conectar um pescoço humano a um poste com uma trava de bicicleta, por exemplo), suspeito que nossa medida continue vaga, elástica (Ibid.).

A lista acaba no niilismo chão, hoje quase profético: “Suspeito que estamos fodidos”. Cinco anos depois<sup>9</sup>, Ramos (2019, n.p.) vê no texto a consciência incipiente de “que os acontecimentos recentes parecem encerrar o ciclo de esperanças que acompanhou minha vida adulta desde os anos 80”. Agora, Nuno se afasta da emergência do momento imediato e excepcional sobre o qual há que intervir depressa – ainda próxima à “agoridade fóbica” que seria “traço da vida social e cultural brasileira” que “desconecta o instante presente, tão cheio de si, do instante passado e do instante futuro” (Ibid., n.p.). Assim se aproxima da urgência de Walter Benjamin (1987, p. 226): “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral”; por isso, “o assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX [e neste começo do XXI] ‘ainda’ sejam possíveis” pressupõe uma concepção de história “insustentável”. Ou de Brecht, que vê na “desordem do mundo [...] o assunto da arte”, mas lembra que “não conhecemos mundo que não seja desordem” (BRECHT, 1940 apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 27). Ora, Brecht opunha seu teatro épico-dialético à tragédia, com seu ceticismo em relação à ação humana e o conseqüente conformismo com o estado do mundo. Mas talvez a consciência trágica seja, antes, necessária para a insistência na ação **apesar de tudo**, apesar do movimento aparentemente inexorável que leva o

<sup>9</sup> Os dois textos, “Gente frouxa” e “Suspeito que estamos...”, constam do volume de ensaios *Verifique se o mesmo* (RAMOS, 2019), publicado durante a redação deste ensaio.

que seria resistível a enfim acontecer<sup>10</sup>. Outro modo de pôr a questão seria: agora que o desastre já aconteceu, mais vale observá-lo sem fingir termos mais poder sobre os fatos do que temos. Eis uma das principais chaves para repensar a política hoje segundo Jean-Claude Milner (2013, p. 71, tradução nossa): “Se queremos sair do impasse há que voltar ao fundamental. É possível, quando não se é o que decide, falar de política sem mimetizar a mudança de lugar?” Ora, é ao teatro que Milner faz menção para explicar essa mudança:

Segundo Aristóteles, o espectador chora e treme diante da sorte de Édipo porque compartilha essa sorte sabendo que não é a sua. Sente simultaneamente um estranhamento absoluto (por isso o terror) e uma familiaridade absoluta (por isso a piedade). O autor trágico e o ator imitam as ações dos homens; o espectador se reconhece nessa imitação; o que equivale a dizer que se imita a si mesmo mediante o teatro. Do mesmo modo, o indivíduo moderno sabe que não intervém diretamente na política a não ser na dimensão do semblante. Quando não está em disposição de governar, lhe é necessário falar como se decidisse acerca de tudo e de cada detalhe. Caso contrário, se instalaria o silêncio. (Ibid., p. 56, tradução nossa)

Quando “o que menos conta se comporta, ao falar de política, como se fosse senhor de alguma coisa”, recompõe “o todo da obra política, inclusive quando o curso do mundo conduziria ao desespero” (Ibid., p. 61, tradução

---

10 É o que têm afirmado diferentes pensadores herdeiros da tradição marxista. T. J. Clark (2013, p. 23) descreve a “sensação de que caíram por terra uma linguagem e um conjunto de postulados até então tidos como conducentes à emancipação”, exigindo um “pessimismo da fortitude” (p. 9). Alberto Toscano (2013, p. 25, tradução nossa) insiste (contra Clark) em “não rejeitar o trágico, mas assumi-lo como elemento dentro do qual recolocar nosso pensamento da política do comunismo”, permitindo-nos “romper com uma leitura derrotista e deflacionária do nosso presente sinistro, e ao mesmo tempo afastar a maldição do otimismo raso.” Christoph Menke (2006, p. 7, tradução nossa) vê “trágico” como sinônimo de “dialético” entendido “como ‘negativamente racional’, aquilo que ‘se suspende em virtude de sua própria natureza, e passa de si para o seu oposto’”, e defende a postura trágica-dialética como antídoto contra a esquerda liberal, insistindo na “irresolubilidade dos conflitos ético-políticos” dentro do modelo atual da democracia (Id., 2011, p. 209); e Juliane Rebentisch (2013, p. 214-215, tradução nossa) comenta: “a possibilidade do fracasso da nossa ação, cujo horizonte exterior é a inversão trágica-irônica da boa intenção no seu contrário, o pior resultado, é porém para a consciência irônica da falibilidade não o fim, mas o começo da ética e da moral”, de modo que “apesar de tudo se age, e de fato – sempre de novo – na melhor ciência e consciência.” De modo semelhante, Alenka Zupan i (2000, p. 235) vê no trágico o núcleo da ética, “na questão imposta a nós pelo encontro com o Real: agirei eu em conformidade com o que me jogou ‘fora dos eixos’ [Hamlet], estarei disposto a reformular o que até agora foi a fundação da minha existência”, seguindo até o fim as consequências terríveis desse acontecimento? Sobre o trágico em Zupan i e Menke, cf. respectivamente Kon (2017b) e Kon (2018).

nossa). Contra isso, Milner propõe “começar por não fazer da política um todo” no qual “todos os caminhos conduzem a ruas sem saída onde os lugares são intercambiáveis”, mas sim **(re)fragmentar** (Ibid., p. 72, tradução nossa). Como o que vimos na poética de Nuno Ramos como **(re)materializar**. Talvez por isso, no procedimento central empregado em *Aos vivos*, mesmo os atores não passam de espectadores de um embate político que só chega mediado por fones, um drama que se passa lá fora. E então o francês parece até comentar, anos antes, as performances do brasileiro aqui analisadas:

Que os que decidem falem como quiserem; não me concernem, porque não sou um deles e porque, precisamente, me proíbo fazer como se fosse ou pudesse um dia ser um deles. A não ser que seja para jogar ou me divertir; esse jogo e esse divertimento não prejudicam ninguém, enquanto sei o que faço. O prazer que me oferecem é totalmente intelectual [ou estético!] [...]. Mas [...] também há que se saber abandonar o lúdico. Tenho que resolver uma questão que não é lúdica: a questão dos que não decidem. Esses, dos quais eu mesmo faço parte, que será deles? Seria necessário falar de política como alguém que não decide e sem fazer de conta que decide. Por quê? Porque cabe ao ser falante que não está em posição de decidir e porque cabe a sua força. Porque aquele que sabe que não está em posição de decidir quando de fato não está é o único que está em condições de construir táticas e estratégias eficazes, precisamente quando não consente ao que já está decidido. Só ele o pode, porque só ele tem o conhecimento de sua posição e não finge trocá-la por outra (Ibid., p. 71, tradução nossa).

## Referências bibliográficas

- BAILES, S. J. **Performance theatre and the poetics of failure: Forced Entertainment**, Goat Island, Elevator Repair Service. London: Routledge, 2011.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAILLOIS, R. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CLARK, T. J. **Por uma esquerda sem futuro**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017. (O olho da história, v. 1).
- FABBRINI, R. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: Editora Unicamp, 2002.
- FERÁL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 197-210, 2008.



- FIORATTI, G. Nuno Ramos confina atores para recriar 24 horas de atrações da Globo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 11 mar. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/UZ1ntM>. Acesso em: 20 dez 2018.
- FISCHER-LICHTE, E. **The transformative power of performance**. Abingdon: Routledge, 2008.
- JAFFE, N. **Sustos lentos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.
- KELLER, J. The worst of times can make for the best of arts. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 27 Nov. 2008. Disponível em: <https://goo.gl/nc6iqM>. Acesso em: 5 mar. 2019.
- KELLY, J. Do hard times equal good art? **BBC News Magazine**, London, 6 Oct. 2010. Disponível em: <https://goo.gl/gxRzBd>. Acesso em: 5 mar. 2019.
- KON, A. S. **Da teatocracia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo**. São Paulo: Annablume, 2017a.
- KON, A. S. Tragédia e comédia em Alenka Zupancic: psicanálise, estética e política. *In*: SEMINÁRIO ESTÉTICA E CRÍTICA DE ARTE, 3., 4-6 set. 2017, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017b. p. 101-110. Disponível em: <https://goo.gl/QeYs7i>. Acesso em: 9 mar. 2019.
- KON, A. S. Tragédia e comédia em Christoph Menke: teoria crítica e estética contemporânea. **Rapsódia**, São Paulo, n. 12, p. 165-184, 2018.
- LANGER, A. Bad times make great art: worry less about the art and more about the artists. **Salon.com**, [s. /], 9 Jan. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/i7BnSE>. Acesso em: 5 mar. 2019.
- LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MAMMÌ, L. Trajetória de Nuno Ramos. **Nuno Ramos**, [s. /], 1 jan. 1994. Disponível em: <https://goo.gl/APWSGu>. Acesso em: 4 fev. 2019.
- MAMMÌ, L. Proteu e os Houyhnhnms. *In*: RAMOS, N. **Houyhnhnms**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015. p. 8-29.
- MARTÍ, S. Motoqueiro cai e performance com globo da morte decepciona em SP. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 4 out. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/g3y6s9>. Acesso em: 8 mar. 2019.
- MENKE, C. **Reflections of equality**. Palo Alto: Stanford University Press, 2006.
- MENKE, C. **Estética y negatividad**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- MILNER, J.-C. **Por una política de los seres hablantes: breve tratado político II**. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2013.
- MORAES, F. T. Debate na TV Globo motiva performance com atores que repetirão falas de candidatos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 3 out. 2018a. Disponível em: <https://goo.gl/BJdBTC>. Acesso em: 20 fev. 2019.

- MORAES, F. T. Performance e realidade se misturam em produção do artista Nuno Ramos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 5 out. 2018b. Disponível em: <https://goo.gl/gS1Eca>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- MORAES, F. T. Nuno Ramos faz performance com ar de protesto após Record cancelar debate. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 22 out. 2018c. Disponível em: <https://goo.gl/URzhyU>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- NAVES, R. Nuno Ramos: uma espécie de origem. **Nuno Ramos**, [s. /], 1 jan. 1997. Disponível em: <https://goo.gl/dFUU1v>. Acesso em: 6 mar. 2019.
- NAVES, R. Nuno Ramos: um materialismo invulgar. **Nuno Ramos**, [s. /], 19 mar. 2006. Disponível em: <https://goo.gl/ZC4DZj>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- NUNES, L. Peça de Nuno Ramos replica o debate ao vivo ao som de flautas e dança-meditação. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 5 out. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2OH2jcE>. Acesso em: 12 ago. 2019.
- OLIVEIRA, E. J. **A invenção de uma pele**: Nuno Ramos em obras. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- RAMOS, N. **Cujo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- RAMOS, N. **Ensaio geral**: projetos, ensaios, roteiros, memória. São Paulo: Globo, 2007.
- RAMOS, N. Ó. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- RAMOS, N. **O mau vidraceiro**. São Paulo: Globo, 2010.
- RAMOS, N. [Depoimento para o projeto Paiol Literário]. **Rascunho**, Curitiba, 17 nov. 2011a. Disponível em: <https://goo.gl/pJcAXS>. Acesso em: 9 mar. 2019.
- RAMOS, N. Transformar a desmesura em liberdade. [Entrevista cedida a] Rodrigo Naves. **Nuno Ramos**, [s. /], 28 nov. 2011b. Disponível em: <https://goo.gl/aWjQ8s>. Acesso em: 4 fev. 2019.
- RAMOS, N. Suspeito que estamos... **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 28 maio 2014. Disponível em: <https://goo.gl/nFiotF>. Acesso em: 20 jan. 2019.
- RAMOS, N. **Adeus, cavalo**. São Paulo: Iluminuras, 2017a.
- RAMOS, N. Conversa com Nuno Ramos. [Entrevista cedida a] Pedro Duarte, Luiz Camillo Osorio e Sérgio Bruno Martins]. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 271-282, jan./jun. 2017b.
- RAMOS, N. Gente frouxa. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 23 out. 2018a. Disponível em: <https://goo.gl/ddRLir>. Acesso em: 20 jan. 2019.
- RAMOS, N. Nuno Ramos e o “festim da boçalidade” [Entrevista cedida a] Andrei Reina. **Bravo!**, São Paulo, 25 out. 2018b. Disponível em: <https://goo.gl/MfbDV4>. Acesso em: 8 mar. 2019.
- RAMOS, N. **Verifique se o mesmo**. São Paulo: Todavia, 2019. *E-book*.
- REBENTISCH, J. **Die Kunst der Freiheit**: Zur Dialektik demokratischer Existenz. Berlin: Suhrkamp, 2013.
- SAFATLE, V. Nuno Ramos e suas buscas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 11 set. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/RUKzkJ>. Acesso em: 20 fev. 2019.



- SAISON, M. **Les théâtres du réel**: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain. Paris: L'Harmattan, 1998.
- SÁNCHEZ, J. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madrid: Visor, 2007.
- SYDELL, L. In Tough Times, Artists Find Inspiration, Invention. **National Public Radio**, Washington, DC, 22 May 2009. Disponível em: <https://goo.gl/48rJiY>. Acesso em: 5 mar. 2019.
- TASSINARI, A. 111 de Nuno Ramos. In: TASSINARI, A.; MAMMÌ, L.; NAVES, R. **Nuno Ramos**. São Paulo: Ática, 1997. p. 192-197.
- TOSCANO, A. Politics in a tragic key. **Radical Philosophy**, [London], n. 180, July/Aug. 2013.
- ZAMBELLI, B. "Aos Vivos": um debate sobre os debates presidenciais. **A escotilha**, [s. l.], 11 out. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/eACkCj>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- ZUPANCIC, A. **Ethics of the Real**: Kant, Lacan. London: Verso, 2000.

Recebido em 02/07/2019

Aprovado em 10/07/2019

Publicado em 30/08/2019