

CINCO FRAGMENTOS SOBRE O TEATRO DE PÓS-DITADURA DE EDUARDO ‘TATO’ PAVLOVSKY. DA CRÍTICA AO REALISMO A UM REALISMO CRÍTICO

Nicholas Dieter Berdaguer RAUSCHENBERG*

- **RESUMO:** De uma vanguarda absurdista a um realismo reflexivo ou crítico, o teatro do ator e dramaturgo argentino Eduardo “Tato” Pavlovsky ganhou notoriedade no campo teatral mundial ao abordar a violência e a perversidade numa micropolítica que brinca em esconder a representação da realidade em favor de uma dialética com um simulacro “do real”. Este artigo está dividido em cinco fragmentos que analisam algumas obras de Pavlovsky (*A máscara*, 1970, *O senhor Galíndez*, 1973, *O senhor Laforgue*, 1983 e *Variações Meyerhold*, 2004) tendo em vista, entretanto, além de uma contextualização de sua obra no teatro argentino, o debate em torno ao realismo entre Lukács e Adorno. O desprendimento de uma necessidade da realidade permite pensar a obra de Pavlovsky como uma crítica à sociedade e seu brutal autoritarismo escondido nas normas sociais e estéticas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Eduardo Pavlovsky. Realismo. Theodor Adorno. Lukács. Meyerhold.

Pavlovsky: entre a história e um realismo pós-dramático

Procuramos neste artigo trazer ao público brasileiro uma abordagem ao teatro de Eduardo “Tato” Pavlovsky com as seguintes questões: como retornar ao realismo depois das experiências pós-dramáticas e absurdistas no campo do teatro argentino de pós-ditadura? Como Pavlovsky aborda a história sem recorrer explicitamente a um entramado dramático? De que modo um teatro construído a partir de uma noção dialética de simulacro pode permitir revisitar o debate sobre o realismo entre George Lukács e Theodor Adorno?

Nascido em Buenos Aires em 1933, Pavlovsky se formou ainda na década de 1950 em medicina e psiquiatria, tendo, portanto, o teatro, pelo menos até os trinta anos de idade, como uma segunda profissão. Já na década de 1960 começa a se

* UBA – Universidade de Buenos Aires. Instituto de Estudos para a América Latina e Caribe. Ciudad Autónoma de Buenos Aires – Argentina. CP 1122 – nicholasrauschenberg@yahoo.com.br

apresentar com o grupo Yenesí que marcaria seu estilo graças à recepção do teatro de Samuel Beckett, num contexto de consolidação de um repertório nacional com poéticas e autores diversos. É notória a intensa recepção de autores internacionais no já complexo campo do teatro argentino, especialmente num contexto de vanguarda artística e política (DUBATTI, 2002, p. 20).

Nesse começo, Pavlovsky defendia que o teatro oferece uma “realidade pluridimensional” que é capaz de modificar a percepção da existência através da articulação entre símbolo, fantasia e realidade. Para o dramaturgo, “[...] é muito menos real uma comédia espanhola do que uma obra de Beckett [...]” (PAVLOVSKY, 1967, p. 10). Está em jogo em suas primeiras obras a procura por uma “realidade total”, um teatro que amplie o registro de experiência para além da perspectiva materialista-objetivista do realismo de seus contemporâneos como Tito Cossa, Roberto Halac, Carlos Somigliana ou Carlos Gorostiza, autores emblemáticos do realismo portenho dos anos 1960 e 1970. Pavlovsky (1967, p. 5) defende que “[...] não há uma contradição entre uma reprodução meticulosa da realidade e o teatro de vanguarda de Samuel Beckett e Ionesco.” A diferença está no nível de ironia com que se está disposto a representar essa “realidade”. Representar a “suposta realidade” não seria reproduzir de algum modo aquilo que nela nos cega e que nos impede de questioná-la e mudá-la?

Se fosse possível, portanto, definir um “teatro de vanguarda” naquele momento, este deveria ampliar o conceito de realismo, seja um “realismo crítico” ou um “realismo reflexivo”. O realismo em geral parecia somente corresponder a uma máscara ideológica que se limitava, desde uma certa ontologia social, a reproduzir determinados aspectos da sociedade em razão de uma consolidação discursiva muito bem situada: ora uma crítica moral dos costumes, ora certo engajamento socialista. O que procura Pavlovsky é, de certa forma, um teatro da revelação, onde os pressupostos da realidade “verossímil” (TODOROV, 1975) e de suas idealizações morais e políticas, como Adorno (2003) critica em Lukács, possam ser profundamente questionados. Essa aparente contradição entre, por um lado, o que o ideal da vanguarda teatral portenha entende por “realismo reflexivo” (ver PELLETTIERI, 2004) e, por outro, a procura por fazer explodir qualquer vínculo de verossimilhança com expectativas de representação do real, pode-se explicar se concebermos que todas as peças de Pavlovsky compõem um repertório teatral que procura deixar de lado a preeminência da trama, mas sem renunciar à história. Relegada a um aparente segundo plano, procura-se situar a história num novo sentido: a experimentação e o procedimento cênicos buscam revelar o que está atrás de potenciais entramados para mostrar o dispositivo de uma subjetividade violenta, fascista. A história se reduz a interações que não pretendem desenvolver necessariamente uma trama, mas desvendar diferentes níveis de simulacro. As transformações dos personagens são secundárias em comparação com a normatividade cotidiana que “justifica” os modos de violência em cada peça.

Para Hans-Thies Lehmann (2007, p. 26), no teatro dramático a totalidade, a ilusão e a representação cumprem uma função de reconstrução de uma realidade, “um modelo do real”. Uma possível superação desse modo de representação se dá quando o drama deixa de ser o princípio regulador para ser apenas uma “variante possível”. É o que o autor alemão chama *teatro pós-dramático*. Esta característica do fazer teatral aparece em Pavlovsky como uma reação a certo realismo consolidado na cena teatral argentina e, em especial, estreitamente vinculada à recepção do teatro do absurdo.

Em entrevista a Dubatti (2003, p. 12), Pavlovsky explica que o espectador em geral parece temer “a confusão” e, por causa disso, prefere obras “claras e concretas”, onde cada personagem esteja perfeitamente delineado. Contudo, “quem seria mais realista?” Se a realidade deve se relacionar à verdade, não seria uma arte mais verdadeira aquela em que o jogo da representação estivesse mais comprometido com o estágio mais avançado dentro da própria arte? Seria sincera uma arte que se reprimisse, que negasse seu “avanço” enquanto arte somente para “representar de modo mais verossímil” e “engajado” a realidade? Inclusive na arte autodenominada engajada, não estaria em jogo uma síntese criadora como na poética brechtiana do “distanciamento”?

Já em 1934, Walter Benjamin (1999, p. 118) ressaltava que “[...] a tendência de uma obra literária só poderá concordar politicamente, se literariamente também concorda. Ou seja, que a tendência política correta inclui uma tendência literária.” Portanto, antes de perguntar: como está uma obra a respeito das relações de produção da época? Devemos nos questionar “como está nelas?” (BENJAMIN, 1999, p. 119), ou seja, que função tem a obra dentro das condições literárias de produção de um tempo: “[...] aponta imediatamente à técnica literária das obras [...]” (BENJAMIN, 1999, p. 119).

Para o dramaturgo argentino, “vanguarda” – termo usado no próprio contexto argentino nos anos 1960 – significa abrir brechas, procurar, submergir-se sem temor à confusão. O objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos, nem servir de campo de batalha para as paixões morais, mas sim expressar objetivamente certas batalhas secretas, certas verdades ocultas. Busca-se “um teatro total”, como mostra em sua leitura de Artaud. Nesse sentido, o teatro pavlovskyano pode ser considerado como de “absurdo histórico” ou “absurdo realista”, isto é, “[...] se vale de seus procedimentos para desmascarar o absurdo inerente às convenções sociais.” (DUBATTI, 2003, p. 12).

Se, por um lado, a estética absurdista aparece mais claramente em suas primeiras obras, como *Somos* e *A espera trágica* (ambas de 1962), por outro, juntamente com um progressivo desenvolvimento de um “teatro de estados”, como depois se consolidaria com o diretor e dramaturgo Ricardo Bartís, Pavlovsky apostaria cada vez mais por um claro conteúdo histórico, como as torturas do sistema repressivo, sequestros de crianças e até a violência revolucionária no contexto da

última ditadura civil-militar (1976-1983). O assim chamado “teatro de estados” é um modo de organização da peça teatral em uma justaposição de momentos “quasi-dramáticos”, acompanhados de uma interrupção que potencializa o próximo momento. O ápice de cada momento independe da solução e intensificação do momento anterior, embora a interrupção do clímax seja o melhor procedimento para ativar um novo estado. É como uma dialética entre algo que começa a se desenvolver e é bruscamente interrompido antes de uma solução possível, mas com variação de intensidades. Os estados não compõem uma trama, mas nem por isso deixa de compor uma certa totalidade orgânica disjuntiva como modo de negação e distorção da linguagem. Para romper com o “realismo objetivo”, rompe-se com o princípio mimético da contiguidade, isto é, com um modo discursivo linear e coerente tal como aquele do drama moderno (ver SZONDI, 2011).

Em Pavlovsky, o teatro se transforma num dispositivo de desautomatização de uma certa “percepção naturalizada”, por assim dizer, revelando referências extraestéticas que podem ser situadas em construções e disposições políticas sem precedentes para o espectador. Diferente de Brecht, para quem a trama e certa teleologia moral-realista eram fundamentais para conseguir o *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento), para Pavlovsky, mostrar um conjunto de ações não necessariamente pressupõe a reprodução coerente de um “mundo” que deva ser representado e reconstituível. Como explica Lehmann (2007, p. 181), “[...] o significativo se adianta ao significado.” Antes que uma trama construída em termos dramáticos, sobressai o processo material da representação, da encenação, da organização espacial e temporal, já não de um universo meramente fictício, mas da montagem enquanto meio e objetivo da própria cena. Os princípios de narração e figuração, assim como o “ordenamento de uma fábula”, são deixados de lado para alcançar uma “autonomia da linguagem” (LEHMANN, 2007, p. 20).

A obra teatral pós-dramática, assim, prefere enfatizar a exposição em vez da intencionalidade de suas ações. Prefere mostrar o desejo inconsciente em vez da vontade manifesta dos personagens. Prefere evidenciar um sujeito inconsciente antes que centrar-se num “eu” excepcional. Contudo, afirmar que um teatro é pós-dramático significa que o drama continua de certo modo a existir enquanto estrutura, mas passa a ser uma estrutura enfraquecida, falida inclusive. As ações ou estados parecem celebrar e lamentar, ao mesmo tempo, a morte do drama, enquanto o público parece querer ressuscitá-lo. Como define Lehmann (2007, p. 34): “[...] os membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto, ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança em irrupção.”

Se o teatro dramático moderno pressupõe que o homem está inserido num mundo de relações sociais contraditórias, o teatro pós-dramático acentua que os maiores conflitos que provêm dessas relações “não querem aparecer como drama” (LEHMANN, 2007, p. 420). No entanto, o abandono da trama não significa necessariamente um desprezo por ela (ver DRUCAROFF, 2011, p. 239).

Em Pavlovsky, deixar a trama dramático-transformadora de lado não significa abandonar a história como um último entramado possível. Cada temática de suas peças se refere a conflitos pontuais da história argentina recente. As peças buscam gerar terror e repulsão; elas parecem violar os sentimentos, quebram aquele acordo tácito que manteria uma expectativa “agradável” de se ir ao teatro. Toda obra é uma violência, pelo fato de existir, pelo seu simples pretexto. Contudo, apesar de ser violência, não se deve esperar que destrua toda narratividade possível, mas sim que dispare alternativas para reconstruí-la. A desautomatização da retórica do drama moderno não supõe que esta seja uma arqui-retórica, mas sim, como é o caso do absurdo-histórico pavlovskyano, exige reconhecer que outras retóricas são possíveis, que está em jogo uma retórica, “[...] uma expressividade original que até então parecia impossível [...]” (ver DRUCAROFF, 2011, p. 258).

Para uma crítica do realismo: *La mueca*, 1970

La mueca [A máscara] começa com quatro homens que invadem um apartamento de luxo de um jovem casal pertencente à alta burguesia portenha com a intenção de fazer um filme sobre os moradores, Helena e Carlos. Sueco – que na estreia em 1970 fora representado pelo próprio Pavlovsky – é o diretor, Magrão é o cinegrafista, Aníbal grava o áudio e toma notas, Turco é o assistente geral. O casal chega de uma festa e os quatro cineastas se escondem para observar como vão se comportar em seu “habitat natural”. Helena e Carlos estão discutindo sobre a suspeita de que Carlos estivesse galanteando a secretária de seu chefe. Por sua vez, ele responde com cinismo, tenta desconversar e, finalmente, neutraliza o conflito seduzindo sua esposa. Contudo, como não é nem terça-feira à noite e nem sábado meio dia, ela se nega a fazer sexo, alegando que é parte do acordo que eles têm. Depois de certa negociação, ela aceita abrir uma exceção ao acordo e fazer sexo com seu marido por 30.000 pesos. Carlos consente, visivelmente excitado ao tratar sua mulher como prostituta, e assim, se inicia o jogo sexual do casal. “A cena é esteticamente agradável”, comenta o próprio Pavlovsky (2006, p. 155) na didascália. A seriedade do jogo sexual causa grande admiração em Sueco, que faz sinais discretos a seus assistentes. O casal começa o coito atrás de um sofá, de modo que o público não pode vê-los. Encantado com a cena, Sueco sai do esconderijo e ordena a seus assistentes que entrem em ação.

Vale observar que a estratégia de produção de Sueco não é fazer uma mera “câmera oculta”, mas sim filmar cenas em que eles, os artistas, intervêm sobre os seus “atores”, dirigindo-os. O produto audiovisual tem que ser o registro de um modo de interrupção da normalidade, porém por intermédio dela seja possível criar uma forma de violência que produza um distanciamento dos atores para com seu próprio mundo. Observar para fazer de modo até mais autêntico que o próprio objeto da observação, mas imprimindo uma violência nova. É como uma documentação

que ao mesmo tempo pune quem é documentado. Os quatro cineastas comentam entre si que foi melhor abandonar o roteiro prévio e deixarem-se surpreender pela realidade, já que o roteiro se fixava num realismo que não só não dava conta da “realidade”, como também impedia mostrar a liberdade que a própria “realidade” pode ter. É preciso aprender a confiar na burguesia, exalta Magrão. Para Sueco, o artista é um homem que tem antenas, que sabe como conectar as correntes que estão na atmosfera. Está além de ser um “simples intermediário”. Este argumento lembra o argumento de Lukács (1977, p. 21) que “[...] todo realista considerável trabalha seu material vivencial para chegar às leis da verdade objetiva, às conexões profundas, não perceptíveis sem mediação, da realidade social.” Sueco parece querer desmascarar ideologicamente a preeminência da aparência da realidade já que esta esconde outros fundamentos. Assim como defende Lukács (1977) em sua estética, o projeto “realista” de Sueco tem um duplo propósito: primeiro, descobrir essas “conexões” elaboradas artisticamente, no caso a empatia com a harmonia idealizada da vida burguesa; depois, o artista realista deve redescobrir as conexões artísticas abstraídas e trabalhadas, superando, assim, a abstração falsa pelo mundo de mentiras da burguesia. Portanto, para Lukács (1977, p. 31) e, em tom de paródia também para o personagem Sueco, os escritores realistas configuram uma “[...] real vanguarda ideológica, pois dão forma às tendências vivas, mas ainda ocultas, da realidade objetiva, tão profunda e verazmente que sua obra é confirmada pelo posterior desenvolvimento da realidade.”

Os artistas invasores começam a sua intervenção com delicadeza, tranquilizando o casal, que emerge de trás do sofá aterrorizado. Os invasores, assumidamente cínicos, são gentis e solícitos, e oferecem um coquetel ao casal. Sob o efeito do lisérgico colocado na bebida, Carlos não consegue falar sem gaguejar e ri grotescamente, enquanto Helena desmaia, revelando que a quantidade de lisérgico havia sido superior ao necessário. Magrão e Aníbal tentam gravar a primeira cena, mas o casal entorpecido não é capaz de reagir. O segundo ato começa com um desentendimento entre Sueco e Magrão. A essa altura, Carlos e Helena já haviam sido levados por Turco para que dormissem e se recuperassem. No entanto, este havia levado a mulher consigo a um quarto separada do marido. Ao saber dessa atitude, Sueco se enfurece e ordena que Turco seja buscado junto ao casal, alegando que o que estava fazendo era imoral. Sueco pede que Turco aplique uma nova dose no casal para que acordem, e que Helena desça primeiro. Ela protagonizará uma nova cena, na qual deve aparecer caindo e rolando pela escada. O cenário é preparado como um “caos pop”, com discos e livros espalhados pelo chão. No entanto, Helena vem se apoiando no corrimão e resiste bravamente até chegar ao sofá. Em seguida vira sorridente e desafiante: “Estraguei a cena de vocês, né, seus idiotas?” (PAVLOVSKY, 2006, p. 164). Carlos também é trazido quase arrastado e sob ameaças, porque havia perguntado se eles eram comunistas. Numa mistura de ironia e raiva, Sueco empurra Carlos para o chão e diz que são

artistas: “*We are artist, no communist. Nós amamos a verdade!*” Em uma clara demonstração de covardia, Carlos se desculpa dizendo que não faz política e que jamais se interessou por partidos. Sueco explica que é só nos momentos críticos e de crise que surge o verdadeiro e o transcendente. Esta cena é realidade desmistificada. “O terror de Helena é matéria bruta. É sofrimento primário.” (PAVLOVSKY, 2006, p. 170).

A ação que segue procura reforçar a covardia mais perversa de Carlos. Num primeiro momento ele é agarrado pelos braços e pescoço. “Solte-se, Carlos”, grita Magrão irônico enquanto filma. Carlos, já todo retorcido, se solta e sai distribuindo socos e pontapés desesperadamente. Começa a gritar de forma delirante, e consegue pegar a câmera e atirá-la contra a parede: “Venham, seus marginais! Seus ressentidos de merda! Vocês acham que ganhei tudo isso aqui de presente? Vou mostrar que sei defender o que é meu até o final! Agora quem grita sou eu!” (PAVLOVSKY, 2006, p. 171). No entanto, nenhum dos quatro invasores parece estar disposto a brigar ou reagir. A ação de Carlos se dirige agora a Sueco. “Você acha que é capaz de salvar a humanidade com os seus discursinhos? Eu trabalhei na minha vida, eu sei o que é trabalhar, seus merdas! Vocês, seus parasitas, deveriam ser fuzilados! Eu cortaria o cabelo de vocês e os enforcaria nus na Praça de Maio!” (PAVLOVSKY, 2006, p. 171). Se aproxima de Sueco e começa a dar-lhe socos na cara e chutes: “Vamos, salvador da humanidade! Messias do proletariado! Defende a tua arte e teus discursos!” (PAVLOVSKY, 2006, p. 172). Com uma tranquilidade notoriamente cínica, Magrão lhe adverte que se ele não se contiver será pior, mas Carlos prossegue. Sueco cai no chão se contorcendo, convulsionando e tremendo. Diante disso, Carlos se detém, desabando animicamente. Magrão, Aníbal e Turco o cercam: “Já abandonou o papel, heim, durou pouco”. Como se todos soubessem que essa era uma consigna programada, Sueco grita, ainda no chão, que quer uma confissão íntima de Carlos. Este é agarrado pelos outros três e é amarrado numa cadeira, totalmente entregue e submisso. O grupo volta a filmar, a confissão é uma cena central, a qual trata de uma confissão de um ato vergonhoso que nunca pensou em contar a ninguém. Ele tenta resistir, mas os invasores começam a torturá-lo primeiro com um isqueiro, depois com golpes e até com arrancar-lhe as unhas. Chorando, ele finalmente confessa que ontem se masturbou, às cinco da tarde no escritório, e que se trata de um recurso do qual faz uso frequente para se tranquilizar.

A sequência da confissão serve de introdução à próxima. Sueco, então, abre um caderno onde tem uma espécie de dossiê sobre a vida de Carlos e Helena. Logo após as primeiras informações gerais orgulhosamente confirmadas pelo morador – como “se formou como contador público aos vinte e quatro anos”, ou “trabalhar e estudar era um grande esforço, e ainda tinha os treinos de *rugby* e namorava a Helena” – seguem outras, que provocarão um giro na sua confissão banal e descomprometida: “atualmente é gerente da Shell Mex e ganha 500.000 pesos por mês”, lê Sueco. Helena pula do sofá surpresa: “Quanto ele ganha?” Sueco reitera: “500.000 pesos

por mês desde agosto do ano passado.” Helena se altera completamente: “Escuta aqui, seu cara de pau, por que você me diz que ganha 400.000?” Carlos se faz novamente de desentendido. A mulher grita indignada. Sueco continua: “É sócio do Lawn Tênis Clube de Buenos Aires onde joga tênis duas vezes por semana com seu colega de trabalho Morris.” Com o mesmo tom informativo, Sueco conta que Carlos também tem um apartamento onde vai com sua amante regularmente toda terça-feira. Silêncio constrangedor. Indagado por Helena, Carlos retruca: “São calúnias”. Sueco então lhes apresenta fotografias de Carlos com a amante, entrando e saindo do apartamento. Carlos pega as fotos com violência e sai. Helena o segue e tenta ver as fotos. “Não entre no jogo deles”, murmura o marido, tentando controlar a situação.

Nesse momento, Sueco atira outra maleta no meio do palco, em direção ao público. Ninguém reage. Magrão filma agora a maleta de perto. Helena sai correndo e pega a maleta. Num movimento rápido, abre como pode a maleta e começa a rasgar as fotos. Em seguida vai para cima de Sueco e começa a chutá-lo e arriscar tapas e socos freneticamente. Carlos entende que se trata de fotos da traição de Helena e, embora peça explicações a ela, também aparenta sentir-se aliviado ou, pelo menos, indiferente à sua traição. Já em tom de cumplicidade, pergunta aos invasores como conseguiram todas essas informações. Sueco responde, ao mesmo tempo que oferece uma espécie de “lição de moral”: ao seguir pessoas como Carlos e Helena durante quinze dias é possível documentar uma antologia da mentira e da hipocrisia. Diz também que eles são de uma certa “raça pura”, que são atores sem saber, capazes de atuar vinte e quatro horas por dia. Quando encontram exemplares tão bons como os anfitriões desta noite tentam documentá-los da melhor forma possível e os arquivam. Para Sueco, não se deve confundir ética com estética. “Não é porque vocês são uma porcaria vivente que, como fenômeno estético, não constituam uma peça de valor excepcional. São arte! Poesia pura da pior espécie humana, mas autêntica! Pura, isso sim. São a mais pura e autêntica expressão da hipocrisia.” (PAVLOVSKY, 2006, p. 183). Depois do sermão, Sueco dá por concluído o trabalho e manda sua equipe se preparar para ir embora. Aníbal desliga o gravador. Sueco agradece a amabilidade do casal. Helena, com uma ingênua ironia, diz que foi uma noite inesquecível. Os quatro saem e fica o casal sentado no sofá sem palavras, sem sequer se olhar. Carlos prepara um copo de whisky, se senta ao lado do aparelho de som e dá *play* no toca fita, como se realmente quisesse ouvir música. Ouve-se a voz de Sueco: “onde iríamos encontrar tanta hipocrisia...” Carlos interrompe a fita. Helena ansiosa e esboçando um sorriso pede a Carlos que deixe essa fita rodando e que se sente ao seu lado: “Não é porque vocês são uma porcaria vivente que, como fenômeno estético, não constituam uma peça de valor excepcional. São arte...” (Fim).

O final com a reverberante voz de Sueco num suporte técnico como a fita cassete (em 1970) é quase um paradoxo da vanguarda. Se, por um lado, as

possibilidades cênicas que o recurso tecnológico aporta fica minimizado, por outro, o discurso moral contra a burguesia lembra novamente a figura do Lukács tardio, ou seja, um pensador vinculado à verdade do partido socialista. Será que eles gravaram duas fitas e deixaram uma só para que o casal se lembrasse de uma experiência intensa? Será que a câmera sobreviveu depois que Carlos a jogou com toda força na parede? Ou será que não levaram nenhuma gravação e tudo não passou de uma experiência para forçá-los a questionar seu estilo de vida baseado em fingimentos e aparências? Num tom paródico, o final pareceria confirmar a tese lukacsiana no debate entre expressionistas e o realismo defendido pelo autor húngaro. Para este, o que importa não é necessariamente a vivência subjetiva ou mesmo a invenção de inovações técnicas da deslumbrante vanguarda expressionista; “[...] o que importa é o conteúdo social e humano da vanguarda, a amplitude, a profundidade e a verdade do que antecipa profeticamente.” (LUKÁCS, 1977, p. 32). Afinal, para quê gravar pessoas que, na verdade, têm que mudar? Por que usar uma parafernália audiovisual, lembrando da tese benjaminiana do “autor como produtor”, se o que importa é aplicar-lhes um inesquecível corretivo moral? Que aspecto de “vanguarda” é esperável de alguém que, em nome da arte, não tem nenhum problema em mandar torturar seu “ator” em troca de uma confissão banal? Quanto teria durado o corretivo moral se a fita não estivesse lá para lembrá-los? Teria sido, portanto, um simulacro de gravação, isto é, com o objetivo de deixar ao casal um recordatório de sua própria hipocrisia, usou-se o pretexto de gravar “a realidade”?

La mueca insinua que o regime contemporâneo de funcionamento de transparência do poder é capaz de cumprir exigências de validade e legitimação, transformando a contradição posta em contradição resolvida. O sorriso final de Helena ao escutar a voz de Sueco gravada mostra que “[...] o poder não teme a crítica que desvela o mecanismo ideológico.” (SAFATLE, 2008, p. 69). É o próprio poder que ri de si mesmo. O núcleo de sua força é essa necessária crise de legitimidade. É como se o regime contemporâneo de funcionamento da ideologia só pudesse ser descrito através de uma reflexão prévia sobre a ironia. Nesse sentido, Sloterdijk (1987, p. 30) diz que “[...] há uma nudez que não desmascara mais e que não faz aparecer nenhum ‘fato bruto’ sobre o terreno no qual poderíamos nos sustentar com um realismo sereno.” Essa nudez que não desmascara só pode ser compreendida ao identificar uma certa ironia que lhe é constitutiva. A efetividade dessa ironia sustenta-se ao burlar-se daqueles que buscam burlar-se dela.

Perversão e simulacro no realismo absurdisto argentino

O simulacro, enquanto capacidade de representar a perversidade, desloca o objeto da “realidade”. Deixa as interpretações abertas, ou melhor, multiplica suas possibilidades. Já não é possível pensar em representar seres ingênuos.

O autoritarismo e as marcas da violência criam um espaço para certas condutas individuais que “normalizam” aberrações sociais. Se pensarmos numa peça de outro autor que se aproxima do realismo-absurdista de Pavlovsky, temos *O campo* (1968), da dramaturga argentina Griselda Gambaro, na qual o enfrentamento entre perversidades fica mais claro. Nessa peça, Franco é o chefe do “Campo”, que claramente remete a um campo de concentração. Não é uma obra situada na Alemanha nem muito menos uma peça histórica. Ela não quer reconstruir uma “realidade”, mas desafiar essa percepção da perversidade diante do mal, da violência, da falta de “racionalidade”. Emma é uma prisioneira do campo que foi designada para entreter Martín, o novo contador contratado por Franco para a administração do campo. Emma deve convencer Martín a fazer amor com ela, a deixar-se pelo menos “agradar” por ela. Martín, no entanto, percebe a violência implícita da relação de Franco para com ela e, depois de ver sua boa vontade para ficar pelo menos em razão do bom salário, quer deixar o campo e voltar à cidade. Emma é o grande personagem da obra, não pelo seu papel de vítima, mas pela sua condição física e social: ela não só é muito magra, tem dentes quebrados e a cabeça raspada, mas também sofre de uma coceira terrível em todo o corpo, o que lhe provoca crises nervosas terríveis. Além disso, é órfã e, ainda adolescente, praticamente cresceu no campo e incorporou o terror e suas regras. Martín se solidariza com Emma e Franco o obriga a levá-la com ele logo depois de demiti-lo. O simulacro está na forma violenta em como Franco impõe uma relação entre Emma e Martín. Ela foi obrigada a acreditar que é uma artista, atriz e cantora, e que com isso seduziria Martín. Ao fracassar em sua encenação, e aterrorizada pelas consequências do que Franco pode pensar, ela praticamente implora que Martín goste dela. A simulação, para além da perversidade de Franco, é o conflito e a impossibilidade que Emma tem para “conquistar” Martín. Na última cena, já no apartamento de Martín, o que deveria parecer “normalidade” se mostra totalmente estranho e antinatural para Emma. No final entram três funcionários, presumidamente de Franco, e injetam uma vacina em Martín contra a sua vontade. A última ação da peça é ele sendo queimado com um número na pele, uma marca impressa do campo (ver GAMBARO, 2012). Embora Martín seja um herói que necessariamente fracassa, a simulação que está em jogo de parte dele é dupla: a princípio tenta ter um trabalho normal ignorando as condições prévias do campo, como se a situação social que a tornou possível fosse de outro planeta. Em seguida foca sua heroicidade em Emma e não na situação generalizada do campo, onde há, inclusive, outras crianças. Seu conflito remete somente à sua própria culpa e imediaticidade. No final é castigado, considerado “algo” talvez comunista ou judeu, como lhe adverte o funcionário que invade seu apartamento.

A experiência do teatro absurdista argentino parece se caracterizar por um teatro do simulacro ou, pelo menos, por um realismo irônico. Os principais autores são, como vimos, Pavlovsky, Griselda Gambaro e, além deles, Alberto Adellach.

Em Adellach (2004), autor perseguido pela última ditadura e falecido ainda no exílio, a ironia é percebida a partir de um simulacro que sustenta o inevitável ocaso de Julia. As peças que compõem a trilogia *Por amor a Julia* (publicadas entre 1972 e 1980) mostram uma jovem recém divorciada vivendo três episódios onde ela é vítima de simulações machistas que ela, de algum modo, procura “normalizar”. Na primeira, Julia e seus dois colegas de terapia de grupo, Marcos e Gabriel, saem pela cidade até que despretensiosamente Marcos oferece a sua casa. Lá pegam Julia à força para estuprá-la, mas aparentemente mudam de ideia e a soltam, dizendo que era brincadeira. Gabriel chega a beijar Julia numa cena romântica momentos depois. A peça deixa claro, contudo, que não era brincadeira, mas Julia continua o jogo e os leva ao seu próprio apartamento fazendo-os entrar pela janela com alto risco, dizendo que esqueceu as chaves do lado de dentro quando saiu. Uma vez no apartamento, ela mostra as chaves e diz que era brincadeira, para se vingar da brincadeira do estupro. Os rapazes brigam entre si e vão embora sem fazer sexo com Julia que lamenta ainda as saudades do seu ex-marido, Yiyo, e conta sua desilusão a Marcos. Julia flagrara Yiyo com outra quando a amante deste estava tomando banho depois de uma tarde de luxúria e traição.

O segundo episódio mostra o retorno de Yiyo, que facilmente seduz Julia com mentiras e soluções fáceis. Julia trabalha como telefonista numa empresa, mas Yiyo a convence de abrir uma pequena fábrica de massas de empanada com o dinheiro da indenização que recebe pelo acordo da demissão. Yiyo se mostra empenhado, mas se envolve com a promotora de vendas. O empreendimento fracassa quando Julia, já desesperada por não ter mais dinheiro em razão do fracasso das vendas, encontra a promotora tomando banho em seu apartamento logo depois de encontrar Yiyo quase nu, repetindo o final trágico da separação anterior. Na última peça da trilogia, Julia vai com uma amiga numa entrevista de emprego. São as únicas candidatas. Se trata de uma empresa que tem um chefe e um só funcionário, que por acaso é Marcos, o amigo que tinha tentado estuprá-la na primeira peça, porém agora já casado e com filhos. Marcos lhe explica que o trabalho é muito fácil: elas têm que ajudar a convencer o cliente que compre, seja como for. O cliente é um funcionário de uma empresa que receberá propinas de Marcos e seu chefe por aceitar e recomendar o produto para a própria empresa onde trabalha. Uma corrupção empresarial. Elvira e Julia devem ser “promotoras dispostas a tudo”. Vega, o chefe de Marcos, não gosta delas, acha-as inapropriadas, mas Marcos insiste porque o cliente estava prestes a chegar. Depois de fracassar a negociação onde só se mediu o poder de persuasão dos negociantes, Vega indica que as moças devem agir. Do ponto de vista da retórica empresarial, as moças mais atrapalham do que ajudam, para irritação de Vega. Quando Mangini, o potencial comprador, indica que não vai comprar nada e muito menos se submeter ao esquema do suborno, Marcos o convence a escolher uma das moças para fazer sexo para que ainda pense na proposta. Mangini, que fora humilhado por Julia quando esta o reconhece do

tempo de adolescência, lembrando, ainda, espontânea e jocosamente que ele era o filho do quitandeiro do bairro, decide que quer ficar com Julia, como num ato de vingança sádico. Marcos a obriga para sua surpresa e desespero.

Em *Por amor a Julia* temos duas figuras que circulam: primeiro, Yiyo a engana e ela prefere voltar a acreditar nele, mas a história da traição se repete; e, segundo, o estupro que é evitado no primeiro episódio, mas que finalmente acontece no terceiro. Assim como Martín de *O campo*, Julia prefere não ver como ela mesma está sendo levada a seu próprio ocaso. Sua boa intenção, atrelada às necessidades e contingências de uma moça sozinha e pobre, a expõe ao machismo mais perverso do qual ela tragicamente, em aparência, é cúmplice. A figura da perversão é o núcleo da simulacro: ela finge, num primeiro momento, uma veracidade aceitável, mas, quando uma contradição é revelada, a perversidade se ocupa em transformar a “realidade indesejável” em algo novamente aceitável: mostra a fissura da própria percepção de uma “realidade verossímil”. A dialética entre verossimilhança e perversidade desloca qualquer significação da “realidade” que se pretende fixa. A “realidade” nada mais é do que um resultado possível da performatividade do seu próprio conceito, para parafrasear um conceito de John Austin (2008) em termos adornianos. A ideologia, enquanto modo de justificação e disfarce da perversão, é capaz de absorver o próprio processo de reflexão sobre os seus pressupostos, e é astuta o bastante para “[...] descrever a possibilidade de uma posição ideológica que porta em si mesma sua própria negação ou, de certa forma, sua própria crítica.” (SAFATLE, 2008, p. 68).

Este novo contexto pode servir para mostrar o erro da teorização de Lukács que busca a equivalência entre a arte e uma “verdade sociológica marxista”, por assim dizer. O autoritarismo dessa verdade ficou apenas parodiado em *La mueca*, que mais que uma crítica ao realismo, é de certo modo uma peça com forte apelo à crítica social, à revelação de contradições ideológicas. Contudo, essas contradições estão desprovidas de uma teorização porque elas apenas buscam representar sujeitos através de uma estereotipação das posições ideológicas. Se o foco da arte é, como quer Lukács, uma revelação da “[...] verdadeira essência da realidade social para tornar a ocultá-la logo na aparência sensível, por que, então, não se transforma, conseqüentemente, a arte em teoria da sociedade e se suprime a si mesma? À arte já não lhe restaria significado estético próprio.” (BUBNER, 2010, p. 384). Adorno (2003) chama “reconciliação extorquida” [*Erpresste Versöhnung*] a tentativa de Lukács de subjugar a subjetividade do artista à “realidade verdadeira”, que no seu caso corresponde à “socialista soviética”. Adorno, que foi influenciado pelas primeiras obras de Lukács como *Teoria do romance* e *História e consciência de classe*, não esconde sua indignação com o giro partidário de Lukács. Abusando de motivos hegelianos, Lukács “[...] assumiu contra si mesmo as objeções mais subalternas da hierarquia do partido e se esforçou durante décadas, em ensaios e livros, por ajustar sua capacidade

intelectual, evidentemente inquebrantável, ao deplorável nível do pseudo pensamento soviético.” (ADORNO, 2003, p. 243).

Para Adorno (2003, p. 251), é somente “[...] na cristalização da própria lei formal, e não na passiva admissão dos objetos que converge a arte com o real.” O conhecimento do objeto esteticamente mediado não significa a negação desse objeto, mas sim que a imediaticidade, ou seja, sua aparência, tende dialeticamente à reconciliação com o objeto. A crítica da obra de arte à realidade é possível em razão da “[...] contradição *entre* este objeto reconciliado na imagem [ou aparência], quer dizer, espontaneamente assimilado no sujeito, e o exterior realmente irreconciliado.” (ADORNO, 2003, p. 252). É neste sentido que Adorno se refere à “diferença estética” como o momento tanto da obra de arte quanto da consciência que contém a separação entre uma possível verdade e a quebra desta. Mais que uma crítica social explícita, como pressupõe Lukács, é da preeminência do próprio jogo estético enquanto negação da realidade que provém uma potencial e liberadora crítica da realidade.

O modelo de experiência estética de Adorno é essencialmente processual. O enigma da obra de arte deve passar por dois momentos dialéticos (construtivo e expressivo) que “fracassam”, por assim dizer, ao elaborar o significado que não pode ser predeterminado por uma verdade fixada a priori, ao contrário do que sugere Lukács. O primeiro momento é o *mimético-construtivo*, onde o estranhamento em relação à obra de arte obriga tanto o artista quanto seu público a elaborar uma primeira síntese de certa forma hermenêutica, mas necessariamente provisória, já que tenta traduzir a linguagem estética numa mais convencional, isto é, uma descrição, uma interpretação possível a partir de uma estrutura de significantes. No entanto, o momento *mimético-expressivo* mostra um fracasso desse primeiro esforço hermenêutico, que nada mais pretendia que uma reconciliação com esse outro da linguagem. A impossibilidade dessa tradução obriga o sujeito a repensar as relações significantes, o que o leva a radicalizar a negação da pretensão de se obter pela arte apenas uma “linguagem comunicativa” (ver RAUSCHENBERG, 2012). O resultado, se é que é possível determinar algum de antemão, é uma permanente reestruturação do sentido, mas na lógica própria do jogo estético, e não mais na procura de uma equivalência ou tradução possível com uma “realidade real” ou verossímil. A soberania da arte, como quer Menke (1997), é essa liberação do estético representação negadora da realidade.

Construção de um realismo crítico: de Galíndez a Laforgue

O simulacro aparece nessa permanente reestruturação e fracasso do sentido como um entramado estético que sedimenta as diferentes percepções e vivências das realidades possíveis dos personagens do absurdismo realista argentino. A aparência de simulacro em Pavlovsky serve para questionar, para além da crítica

social, a própria história (DRUCAROFF, 2011). Mas essa história, “a história correta” ou uma visão mais justa ou “politicamente adequada” da história nem sempre se evidencia ou sequer pretende ser uma versão inteligível. É um vazio que tanto os atores, o diretor e o público devem preencher desafiando suas percepções anteriores à luz das estruturas narrativas da própria obra. Claro que num contexto político conturbado, como na Argentina dos anos 1970, não abordar o problema do autoritarismo ou da desigualdade, nem que fosse muito indiretamente, poderia parecer um sacrilégio. Nesse sentido, em 1973, o dramaturgo e psicanalista argentino estreou *O senhor Galíndez* (ver PAVLOVSKY, 1998a). A peça mostra o cotidiano de três torturadores em “como passar o tempo”, o que lembra Vladimir e Estragon em *Esperando Godot*. Contudo, a obra parece mais uma adaptação de *The dumb waiter* [“Montaplatos”], de Harold Pinter (2006). Na peça do ator e dramaturgo britânico, Gus e Ben estão num porão de um antigo restaurante a espera de ordens para “fazer seu trabalho”: assassinar alguém. Por outro lado, Pepe, Beto e o jovem Eduardo, personagens de *O senhor Galíndez*, esperam que lhes seja enviado alguém para ser torturado. O detalhe da obra é que o expectador não descobre até as duas últimas ações do único ato da peça qual é a profissão dos personagens. A primeira cena mostra uma discussão entre a faxineira Dona Sara e o novato Eduardo que tem vergonha de dizer para quê quer ir ao banheiro. Quando Chegam Pepe e Beto, visivelmente mais velhos e experientes, eles não se poupam em agredi-lo e humilhá-lo, além de suspeitar dele sobre uma possível conspiração contra eles por parte dos mandos superiores. Eles recebem ordens inquestionáveis exclusivamente pelo telefone, ou quem eles imaginam que fala, é o senhor Galíndez, representante de uma alta burocracia militar, e portanto, inacessível para os mesmos. Beto suspeita que às vezes a voz do telefone não é a do “mesmo” senhor Galíndez, inclusive porque certas ordens são contraditórias com ordens emitidas anteriormente. O ex-colega Ahumada, conta Beto, se suicidou porque não cumpriu uma ordem que tinha sido pouco depois negada por um novo telefonema. Essa suspeita vai crescendo ao longo da obra com os telefonemas que organizam as ações e expectativas dos personagens. Em ambas peças o simulacro organiza a trama. Em *The dumb waiter*, Ben e Gus recebem bilhetes com pedidos de pratos exóticos, já que eles estão na cozinha, mas uma cozinha desativada. Na peça de Pavlovsky, Pepe e Beto recebem telefonemas que ora dizem que devem esperar, ora dizem que receberão um presente, ora que estão prestes a trabalhar. A simulação é construída pelos superiores que criam expectativas nos seus subordinados na ausência de trabalho. Ben e Gus chegam a enviar todos os seus mantimentos por um elevador para comidas que conecta o porão onde estão à parte superior do prédio. Em *O senhor Galíndez*, Pepe, Beto e Eduardo estão prestes a torturar as prostitutas enviadas pelo senhor Galíndez pelo fato de uma delas ter uma tatuagem do ex-presidente Perón nas costas. É o próprio senhor Galíndez que parece “salvá-las” ao telefonar novamente e dizer que as mandem embora porque logo mais estarão

trabalhando de verdade. Depois de preparar o porão para a tortura, Pepe e Beto devem ir embora, pois um novo telefonema “cancela” o suposto trabalho. Contudo, não há uma “revelação” da brincadeira no final de tudo. Essa manipulação é a própria trama de ambas peças: mostram a condição de simulacro dos entramados sociais representados.

Em *O senhor Laforgue*, já de 1983, Pavlovsky (1998b), usando o mesmo recurso narrativo do simulacro, porém agora dividindo a obra em onze fragmentos, procura denunciar os “voos da morte” realizados pelo exército argentino na última ditadura civil-militar (1976-1983). Os detidos-desaparecidos – prisioneiros ilegais da ditadura – eram dopados e levados em avião até a fronteira entre o Rio da Prata e o oceano e atirados ao mar. No entanto, o fato só se tornou público quando o ex-capitão do exército Adolfo Scilingo decidiu denunciar essa modalidade de assassinato e ocultamento de cadáver (ver VERBITSKY, 2005). Se em 1973, ano de estreia de *O senhor Galíndez*, poucas pessoas desconfiavam que houvesse porões de tortura, em 1983 era ainda menos comum desconfiar que os desaparecidos eram jogados ao mar. *O senhor Laforgue* estreou no último ano da ditadura, o que era claramente um risco. Ao constar na lista negra dos artistas proibidos, Pavlovsky conseguiu, em 1978, fugir de um sequestro dos grupos de tarefa exilando-se na Espanha até o final de 1980, quando retorna clandestinamente à Argentina. No breve prefácio da obra em sua versão escrita publicada já em 1982, o autor adverte que a peça está baseada no livro *Papa Doc e os Tontons Macountes*, o que remete explicitamente à repressão da ditadura de Duvalier no Haiti. Mas em entrevista a Jorge Dubatti (1997), Pavlovsky confirmou a suspeita do público: a peça se refere aos voos da morte e a referência a esse livro foi um modo de driblar a censura. Mas como ele descobriu esse método secreto de extermínio na Argentina? Ainda em 1980, logo após retornar do exílio, Pavlovsky foi almoçar com um amigo médico que tinha sido ministro em uma província no período da ditadura de Onganía, quer dizer, alguém que estava envolvido na repressão. De repente, aparece um homem perturbado com um avental branco e o amigo médico pergunta:

Viu esse médico que acabou de passar? Tive que interná-lo porque teve um surto psicótico e começou a delirar. Ele era o responsável de anestesiá-los os prisioneiros políticos que eram atirados no rio dos aviões, para que não sofressem. Era um repressor que delirava a repressão. (DUBATTI, 1997, p. 110).

O primeiro dos onze fragmentos que compõem a peça começa com o protagonista Juan Carlos Open se surpreendendo ao encontrar Dona Sara, a faxineira do escritório, uma repartição do exército do Haiti. A primeira informação que aparece é o reconhecimento que tem Juan Carlos por parte de Papa Doc (o, então, ditador Duvalier) e Barbot, chefe do exército. Juan Carlos e Sara também lembram da noite em que se conheceram. Ela pergunta pelos seus amigos. Não é possível

entender exatamente a ocasião em que se conheceram, mas é possível imaginar que algo “agradável” não foi: ou ela era uma prostituta ou foi uma prisioneira política que se converteu em uma ativa colaboradora da repressão. Dona Sara chega a mencionar que recebeu recentemente uma medalha por trabalhar durante trinta anos sem ter faltado um dia sequer. Vale a pena lembrar que em *O senhor Galíndez*, a faxineira também se chamava Dona Sara. O próprio Pavlovsky explica que ela representa a colaboração da sociedade civil durante a ditadura. Numa montagem de *O senhor Galíndez*, já em 1995, dirigida por Norman Briski, Dona Sara permanece no porão observando enquanto Beto, Pepe e Eduardo preparam as prostitutas para a tortura (DUBATTI, 1997, p. 182). Em *O senhor Laforgue*, Sara observa e colabora com Barbot com informações a sobre a intimidade da vida do próprio Juan Carlos. Agora, antes que evidenciar uma “normalidade” cotidiana dos torturadores, o diálogo com Dona Sara serve como sintoma de uma conspiração.

Se em *O senhor Galíndez* o torturador Beto tem uma família “como qualquer pessoa”, em *O senhor Laforgue* Juan Carlos também. Sua relação familiar aparece muito brevemente no segundo fragmento, que serve talvez para se ter uma ideia do padrão de vida e a consequente responsabilidade que tem Juan Carlos Open na administração pública do Haiti. Ele telefona do escritório para supervisionar que seu filho vá à faculdade. Como está atrasado, só resta ir de taxi. Conversando em seguida com a sua mulher, Juan Carlos reclama que a angústia de seu filho está custando caro e que apesar de tudo eles não são milionários. Em contraste, em *O senhor Galíndez*, Beto ocupa uma baixa posição na hierarquia militar, e se via obrigado a estudar contabilidade para garantir algum futuro, caso o trabalho de torturador alguma vez minguasse. Ele temia ser descartado como seu ex-colega Ahumada que, para não ser assassinado, se suicida. Se na peça de 1973 é muito mais fácil imaginar um “descarte” como queima de arquivo, na peça de 1983 a queima de arquivo envolve um “peixe grande” arrependido. A mobilização nos bastidores para abafar qualquer ação de Juan Carlos torna-se mais peculiar e complicada. Mas como começa o conflito da peça?

O quarto fragmento de *O senhor Laforgue* é de longe o mais atraente da peça. É a cena que provoca o remordimento em Juan Carlos que, a princípio, está em seu escritório quando lentamente entra Calvet. Quase todo engessado, com óculos escuros, andando bem devagar, Calvet entra dizendo que o enviaram ali para conversar. Juan Carlos pergunta o que lhe aconteceu, Calvet responde que caiu, caiu de muito alto. O funcionário tenta em vão ligar para perguntar o porquê daquela presença insólita, que mais bem parece uma versão andante de Hamm, de *Fim de Partida* de Samuel Beckett. A porta foi fechada com chave pelo lado de fora. Alguém obrigou Juan Carlos a ter essa conversa com Calvet, que logo pergunta se está lembrado de onde se conhecem. Calvet pega uma varinha de pouco mais de um metro de comprimento e a enfia no vão entre o gesso e a perna e começa a se coçar fortemente, e com cara de extremo prazer.

Explica que é fundamental que a vara tenha bem firme um pequeno prego na ponta. Começa a escorrer sangue pelo pé, o que gera preocupação em Juan Carlos. Calvet conta que por causa da queda perdeu os movimentos da coluna e que, portanto, tem de dormir em pé, para o qual é amarrado a uma viga em sua cela, para não cair. Quando acorda ele mesmo se desamarra. Tampouco pode se sentar, o que o obriga a defecar em pé. Mas diz estar acostumado. Juan Carlos insiste em saber porquê Calvet insiste em falar com ele, pelo menos há quanto tempo ele está detido nessas condições. Calvet responde que faz três ou quatro anos. É tudo do que ele se lembra. O tempo que ele conhece é só o tempo de seu próprio corpo; o que está fora pouco importa. Já nem seus olhos são uma preocupação, tirando os óculos para que Juan Carlos veja as crostas que o impedem de ver.

No início parecia uma conjuntivite que as moscas transformaram numa infecção incontrolável, mas que ainda se agravou com a omissão dos médicos. Finalmente Calvet conta que está ali para falar de seu acidente. Ele caíra de um avião pilotado por Juan Carlos no dia três de julho de 1958 a uma altura de duzentos metros no mar. Foi achado inconsciente por pescadores que o cuidaram até que ele foi levado ao próprio exército onde foi novamente preso, mas já com amnésia. O único que ele se lembra é de Juan Carlos pilotando o avião. Naquele mesmo dia tinham sido jogados mais de cinquenta presos políticos anestesiados ao mar, mas sempre de uma altura de quinhentos metros. Por uma falha mecânica, o avião começou a perder altura e Calvet, que fingia dormir apesar do efeito do entorpecente que lhe fora aplicado, percebeu um documento caído no chão e o roubou. Era a identificação de Juan Carlos Open. Como a porta estava mal fechada, ele a chutou e pulou ao mar. Ao sobreviver, Calvet divulgou entre os pescadores o que ocorreu, inclusive para um jornalista europeu, para discórdia geral do regime de Duvalier. Foi publicada até a foto de Juan Carlos como piloto desse método de extermínio. No entanto, Calvet lamenta que isso tenha prejudicado o regime, já que tanto o piloto quanto ele agora apenas cumprem ordens. Ele explica que sua categoria de colaborador e testemunha de guerra é sua única possibilidade de sobreviver. Assim como o “muçulmano” [*Muselmann*] analisado por Agamben (2008), Calvet diz ser uma nova categoria humana, “o umbral extremo entre a vida e a morte, entre o humano e o inumano” (AGAMBEN, 2008, p. 55). Mas a partir do momento em que Calvet prova a sua amnésia e se torna um colaborador, seu status começa a mudar.

Em função do escândalo, pode-se presumir, começa um operativo, por parte do próprio exército, para impor a Juan Carlos uma mudança de personalidade, ou melhor, de identidade. Ele deve, num primeiro momento esquecer que é um genocida, ou pelo menos entender que deve ficar em silêncio, já que se tornou uma celebridade mediática da oposição. O quinto fragmento da obra mostra Juan Carlos submetendo-se, sem qualquer diálogo, a um tratamento com um médico e uma enfermeira, com seringas, um fone de ouvido e projeção de imagens. No fragmento seguinte, Juan Carlos, que a partir de agora ficará internado no hospital militar,

aparece com a sua mulher, Pichona, que lhe reclama que deixe de arrotar. O chefe militar Barbot e Duvalier estão irritados com seu marido por arrotar demais, como fica claro logo em seguida, e por falar demais. Nesse momento Juan Carlos não parece estar em sã consciência. Foge da conversa para contar a sua mulher como atiravam os presos políticos do avião. Está visivelmente perturbado. No sétimo fragmento, Juan Carlos sofre uma verdadeira transformação. Tingem seu cabelo de loiro, ouve novamente gravações com pesados fones de ouvido, assiste vídeos, ouve atentamente as instruções que estão num livreto que logo lhe é entregue, recebe injeções, maquiagem, um pequeno óculos, está até mais forte fisicamente e passam óleo em seu corpo para que pareça mais bronzeado. Se transforma em “senhor Laforgue”, um suposto fisiculturista. Enquanto ele passa por essa mutação num canto do palco, sua mulher e o inspetor do hospital discutem sobre o novo destino de Juan Carlos. O funcionário explica a Pichona que não é mais possível deixar Juan Carlos solto, que as pessoas o vejam pela rua ou em sua casa. Ele pode sofrer represálias e, além disso, podem sequestrá-lo e obrigá-lo a confessar. Ela perderá seu marido que receberá uma nova família com a qual será enviado à Filadélfia, nos Estados Unidos. Ele recebeu uma droga do esquecimento e não se lembrará mais dela, afirma o inspetor. Em troca, ela passará a receber uma pensão vitalícia de dois mil dólares mensais para cuidar dela e de seus dois filhos. Ela se despede com um olhar que não esconde sua tristeza e sai.

O oitavo fragmento, ainda no hospital, é um experimento no qual Laforgue recebe sua “nova” família. Entram Rosa, sua nova mulher, e Martín, seu novo filho que o abraça e lhe grita “Feliz aniversário!” No silêncio pela ausência de resposta, Rosa grita “17 de novembro”, e Laforgue como quem lembra, “ah, você tem razão”, esboça um sorriso. A artificialidade do simulacro é total. Laforgue começa a lembrar do livreto e conta que lhe recomendaram fazer ginástica, que na Filadélfia chegarão no verão e que recebeu uma nova injeção para ficar mais forte. Comemora que lá seus filhos já têm a melhor escola garantida, que Rosa terá cursos para fazer, e que lá é o maior centro de fisiculturismo do mundo. Conta, ou melhor, recita com sobra de detalhes tudo o que sabe sobre a amiga de sua filha para “entender” porque ela não pôde vir. Martín, para esconder esse desvio, coloca uma música e convida o pai para dançar. Laforgue dança exageradamente, como se estivesse num transe ritual, “parece uma mulata de tanto mexer o quadril”, reclama Rosa. De repente, Laforgue dá uma chave de pescoço em Martín e pergunta onde está Barbot. Explica que Duvalier pedia a Barbot pelo menos trezentos mortos por ano, e que Juan Carlos assumia cento e cinquenta. Reclama que Barbot agora começa a se preocupar pelos desaparecidos sendo que foi ele que matou a maioria. Por último, Laforgue reclama que esse seu desaparecimento social deixa implícito que a culpa vai recair sobre ele, já que seu caso apareceu nos jornais.

É uma queima de arquivo parcial devido à força política que Juan Carlos ainda tem pelo seu cargo. Não poderia ser simplesmente assassinado, como o colega

Ahumada de Beto, em *O senhor Galíndez*. O experimento resulta ser um fracasso. O inspetor, no fragmento seguinte, insiste com remédios e todos parecem ainda dispostos a que Laforgue vá à Filadélfia. Depois de algumas semanas, drogado e de táxi com a família, ele se dirige ao aeroporto. No último fragmento, porém, enquanto se presume que Laforgue já estaria no aeroporto embarcando, começa uma terrível tempestade. O mar se agita e ouve-se ondas gigantes. Aparecem muito nervosos o inspetor e Calvet, que agora não está cego e parece se locomover com menos dificuldade, o que leva a suspeitar que sua condição de “muçulmano” poderia ter sido simulada para impressionar Juan Carlos. Calvet grita desesperado que as ondas vêm do oeste e trazem para a ilha alguns cadáveres. A praia está cheia de pessoas que procuram seus parentes desaparecidos. Cavam fossas e os enterram fincando na areia uma cruz. O inspetor pergunta por Barbot e Calvet responde cabisbaixo que o chefe se enforcou. As ondas aumentam e cada vez aparecem mais corpos. De repente, Calvet grita que a multidão está se mobilizando para atacar o quartel e quem lidera o grupo revoltoso é o senhor Laforgue. Os aviões não partiram por causa da tempestade. Logo depois vislumbram desesperados um onda gigante que se aproxima. Ouve-se a enxurrada com pouca luz e aparecem todos deitados no palco e muitos pés e corpos nas extremidades do cenário.

Um final. Meyerhold e o realismo socialista

Em suas obras, Pavlovsky sempre trabalha como autor e ator, e se vale de um diretor externo que possa intervir na cena para potencializar a dialética transformadora que uma interpretação alheia pode aportar. Ser autor e ator pode lhe dar uma margem para a improvisação, embora depois o texto tende a permanecer com a repetição das funções. No entanto, ao estrear as *Variações Meyerhold*, em setembro de 2004, foi só depois de algumas apresentações em alguns teatros e cidades no lapso de seis meses que a peça encontrou uma forma definitiva, ficando em cartaz no Centro Cultural da Cooperação em 2005. Curioso é que a peça nunca deixou de ter uma boa margem de improvisação. É como se ela tentasse ser coerente com um dos pontos que ela mesmo trata do teatro de Vsevolod Meyerhold. Primeiro, encontrou-se a estrutura dos fragmentos e seus conteúdos, e só mais tarde o texto foi se sedimentando, mas sempre com variações. Nas obras completas de Pavlovsky (volume 5) existem duas versões e “outras variações”, já que a princípio até a estrutura variava. *Variações Meyerhold* mostra o diretor russo num tempo fora da realidade, póstumo, como um espectro que reflete sobre as injustiças, torturas, boicotes e tergiversações que sofreu por parte do regime stalinista.

Ao mesmo tempo, no entanto, esse espectro diz estar na prisão, um velho que tem que suportar torturas diárias “por um problema estético” (PAVLOVSKY, 2005, p. 71). A improvisação é a imaginação criadora da arte; morre o ator que só reproduz a letra, reivindica o personagem Meyerhold. Na peça aparece uma

anedota sobre o uso da improvisação. Nekrasov, um dos atores preferidos de Meyerhold, tinha que mostrar uma enorme tristeza na última cena de Osinski. Sua mulher o abandona para ficar com o seu melhor amigo. Meyerhold, lembrando ao ator seus estudos com Stanislavski, pede a Nekrasov que deixe cair os músculos do rosto. O teatro é com o corpo. Depois de trinta anos de casados, Sonia diz que vai embora com Andrei, seu melhor amigo. O público tem que sentir com você a maior tristeza do mundo. Chega a cena, Sonia diz que vai ficar com Andrei, e que é para ele, Ivan, ir embora. No entanto, Nekrasov, que representa Ivan, apesar dos gestos que Meyerhold lhe fazia discretamente da plateia, depois de olhar alguns segundos no olhos de sua esposa, descarrega uma gargalhada. Nekrasov lhe explica depois, apesar da irritação do diretor, que simplesmente seguiu sua teoria, a do próprio Meyerhold, a da imaginação, e conclui: “Não será em que cada separação há uma grande gargalhada, como uma grande liberação?” (PAVLOVSKY, 2005, p. 73). Nekrasov era fantástico, sempre improvisava porque mudava o sentido de cada cena.

No monólogo estruturado em fragmentos que passam de pensamentos em voz alta a relatos e diálogos imaginários com diferentes interlocutores, Meyerhold reclama que até os exercícios de sensibilização do corpo eram questionados pelos guardiões da arte socialista. A biomecânica sensibiliza o corpo para abri-lo às improvisações, para investigar intensidades e dinâmicas não só do texto, mas de qualquer atitude corporal que possa aparecer nos ensaios. “É o mais fundamental que criei na minha vida; os atores parecem atletas, serve para multiplicar os sentidos do texto.” (PAVLOVSKY, 2005, p. 84). É uma técnica, um treinamento, que amplia o registro corporal e amplia o repertório de condutas do corpo para as cenas. Meyerhold também foi recriminado por favorecer o “branco”, ou melhor, ficar em branco em relação ao texto, deixá-lo latente, mas enfatizar as tensões corporais assumirem a preeminência. Dessas intensidades brota o texto como uma necessidade imanente. Acaba-se, assim, com as crises de saber ou não saber o texto. O teatro não é dicção, exclama, se não seria radioteatro. Também a maquiagem deveria ser banida: o teatro tem que ser feito com os músculos da cara, reivindica Meyerhold.

Além disso, se pensarmos uma obra como uma totalidade de situações e emoções, de conflitos e intensidades, é perfeitamente possível fazer uma peça de Shakespeare em cinco minutos. A intensidade com todos os atos comprimidos está ali. Os defensores do realismo socialista não entendiam porque eram incapazes de ler nas entrelinhas, de deixar-se transformar e criar junto com a obra. Os burocratas do partido querem uma pasta onde esteja perfeitamente indicado como vai ser a montagem para sujeitá-la à aprovação. Mas antes é preciso ensaiar; como vou escrever algo que só se descobrirá depois? Outra coisa: é a mesma coisa atuar com público do que sem ele? Mentira. O público motiva, reage, dá pausas, tempos, ritornos. A letra se assenta com o público, existe uma interação, uma comunicação especial

que intensifica as ações, que multiplica as condutas dos personagens. Os atores compõem seus personagens a partir do público. É uma comunicação inconsciente. E não é só o diretor o “único” responsável. Não existe essa fria hierarquia onde os atores são marionetes. A composição teatral, por mais que se represente um autor com texto definido de antemão, é essencialmente coletiva. A peça está no corpo dos atores, e não na suposta genialidade do texto. O texto é uma máscara que esconde o que interessa: a composição do ator, as contradições nos corpos.

Entra Zinaida, sua mulher, segurando uma carta. Meyerhold muda o olhar e recita como se lesse. “Querido Emilevic Meyerhold, te escreve Zinaida”. Conheço seus tormentos, as torturas que te infligem na prisão. Também conheço as coisas que te fazem assinar. Te encerraram por causa da tua imaginação criadora, por pensar que a imaginação é uma arma revolucionária, por tua transgressão permanente, pelo teu amor à loucura, à intensidade, ao caos.

Quero que você saiba que estou apaixonada pela sua imaginação criadora, pelo teu amor ao caos, pela tua coerência ideológica, pelo teu não temor à criação permanente, pelo teu suicídio permanente. Por todas as coisas pelas quais você está encarcerado. Resiste Emilevic, Resiste por nós dois! (PAVLOVSKY, 2005, p. 76).

Meyerhold responde, mas quem lê é Zinaida. Te escrevo da prisão para te dizer que estou sendo cruelmente torturado e humilhado. Achei que não suportaria tanta dor, mas, Zinaida, descobri algo muito importante, o insuportável é estar longe de ti. Zinaida fica profundamente triste e sai. Meyerhold conversa agora com um interlocutor imaginário, o seu torturador Vassiliev. Faz seis meses que estou aqui e você me tortura todos os dias. “Me olha nos olhos, Vassiliev! Você sabe que eu sou comunista e que com Stanislavski fizemos o teatro russo?” (PAVLOVSKY, 2005, p. 77). O próprio Meyerhold olha aterrorizado, como se fosse Vassiliev. Você sabe porque eu estou preso, pergunta Meyerhold, ao que timidamente e duvidando das palavras responde Vassiliev: “Porque você não gosta do realismo socialista” (PAVLOVSKY, 2005, p. 77). Mas Vassiliev, quando você sonha, todos os seus pensamentos são revolucionários? Todos os seus sonhos são comunistas, sim ou não? Terror em Vassiliev. Sonho na angústia, no desespero, na solidão, que tenho relações com a minha cunhada, no assassinato do meu pai, responde Vassiliev. Muito bem, é daí que parte o meu teatro, da tua imaginação onírica.

Anton! Meu sangue ferve! Faz dez dias que assassinaram minha Zinaida com vinte e cinco facadas no rosto, no meu apartamento. Era uma magnífica poetiza, atriz e desenhista. Mandaram-na desenhar o rosto de Stalin e ela se negou. No enterro havia só duas pessoas, a mãe e a irmã. Ninguém quis ir, seria arriscar a vida. Tenho medo, estou mais sozinho do que nunca. Não tenho idade para receber esses golpes. Assino qualquer coisa para deixar de apanhar. Entra Molotov. Amigo

Molotov! Em 1939 fui expulso de todos os teatros, só Stanislavski me deu um trabalho. Vivia esquecido. Fui ao primeiro Congresso de Diretores Russos, me convidaram. Estam todos ali, achei que eram meus amigos, mas nem sequer me cumprimentavam. Tinham medo, porque quem olhasse era homem morto. Disseram que eu era formalista, simbolista, contrarrevolucionário e anti-realista socialista. Estou de acordo com este último adjetivo: “o realismo socialista não é nem realista nem socialista!” (PAVLOVSKY, 2005, p. 79). Vocês castraram a imaginação criadora, gritava olhando suas nuças do fundo da plateia. “Vocês são os responsáveis pela mediocridade plana disso que se chama realismo socialista” (PAVLOVSKY, 2005, p. 79). Era curioso o contraste entre os meus amigos que ouviam, mas não olhavam, e os jovens ali sentados que me olhavam, admirados, até sorrindo. Tive uma sensação enorme de paz. No dia seguinte fui preso, em 1940. Molotov! Nós militamos no comunismo, você sabe que eu sou filiado ao Partido Comunista. Me acusam de ser um agente inglês. Você janta todas as noites com Stalin, explique-lhe, por favor. Conta a verdade a ele, por favor, mostre-lhe esta carta. Stalin pegou a carta e a leu rapidamente enquanto Molotov explicava que conhecia Meyerhold. O que foi o último que ele assinou, perguntou Stalin. Molotov explicou que justamente “disso” se tratava, assinou que era agente inglês, trotskista e que complotava contra a revolução. “Chega! Fuzilem-no amanhã!” (PAVLOVSKY, 2005, p. 80).

RAUSCHENBERG, N. D. B. Five fragments about the theater of post-dictatorship of Eduardo ‘Tato’ Pavlovsky. From the critique of realism to the critical realism. *Itinerários*, Araraquara, n. 41, p. 235-258, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *From an absurdist vanguard to a reflective or critical realism, the theater of the Argentinian actor and playwright Eduardo “Tato” Pavlovsky has gained worldwide notoriety in the theatrical field by approaching violence and perversity in a micropolitics which playfully hides the representation of reality in favor of a dialectic with a simulacra of “the real”. This article is divided into five fragments that analyze some works of Pavlovsky (The mask, 1970, Mister Galíndez, 1973, Mister Laforgue, 1983, and Meyerhold Variations, 2004) considering, in addition to a contextualization of his work in Argentine theater, the debate about realism between Lukács and Adorno. The detachment from a need of the reality allows us to think Pavlovsky’s work as a critique of society and its brutal authoritarianism hidden in social and aesthetic norms.*

■ **KEYWORDS:** *Eduardo Pavlovsky. Realism. Theodor Adorno. G. Lukács. Meyerhold.*

REFERÊNCIAS

- ADELLACH, A. Por amor a Julia (Trilogía). In: _____. **Teatro 3**. Buenos Aires: Edición del Instituto Nacional del Teatro, 2004. p. 115-240.
- ADORNO, T. Reconciliación extorsionada. In: _____. **Notas sobre literatura**. Madrid: Ed. Akal, 2003. p. 242-269.
- AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008.
- AUSTIN, J. **Cómo hacer cosas con palabras**. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- BENJAMIN, W. El autor como productor. In: _____. **Tentativas sobre Brecht**: Iluminaciones III. Madrid: Taurus, 1999. p. 115-134.
- BUBNER, R. Sobre algunas condiciones de la estética actual. In: _____. **Acción, historia y orden institucional**: ensayos de filosofía práctica y una reflexión sobre estética. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. p. 357-411.
- DRUCAROFF, E. **Los prisioneros de la torre**: política, relatos y jóvenes en la postdictadura. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- DUBATTI, J. **La ética del cuerpo**: conversaciones con Eduardo Pavlovsky. Buenos Aires: Babilonis, 1997.
- _____. Estudio preliminar. In: PAVLOVSKY, E. **Teatro Completo IV**. Buenos Aires: Atuel, 2002. p. 5-48.
- _____. Estudio preliminar. In: PAVLOVSKY, E. **Teatro Completo I**. Buenos Aires: Atuel, 2003. p. 7-44.
- GAMBARO, G. El campo. In: _____. **Teatro 4**. Buenos Aires: De la Flor, 2012. p. 157-214.
- LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LUKÁCS, G. Se trata del realismo. In: _____. **Materiales sobre el realismo**. Madrid: Grijalbo, 1977. p. 7-46.
- MENKE, C. **La soberanía del arte**: la experiencia estética según Adorno y Derrida. Madrid: La Balsa de la Medusa/Visor, 1997.

PAVLOVSKY, E. **Teatro de vanguardia II**: Match y La cacería. Buenos Aires: Eds. La Luna, 1967.

_____. El señor Galíndez. In: _____. **Teatro completo II**. Buenos Aires: Atuel, 1998a. p. 153-185.

_____. El señor Laforgue. In: _____. **Teatro completo II**. Buenos Aires: Atuel, 1998b. p. 27-70.

_____. Variaciones Mayerhold. In: _____. **Teatro completo V**. Buenos Aires: Atuel, 2005. p. 71-95.

_____. La mueca. In: _____. **Teatro completo VI**. Buenos Aires: Atuel, 2006. p. 139-189.

PELLETTIERI, O. El teatro de Ricardo Halac. In: HALAC, R. **Teatro completo**. Buenos Aires: Corregidor, 2004. p. 9-47.

PINTER, H. **El montaplatos. El invernadero. Una noche de juerga**. Buenos Aires: Losada, 2006.

RAUSCHENBERG, N. Jauss, Wellmer e Menke: três leituras sobre a antinomia da arte em Adorno. **Revista Cenários**, Porto Alegre, v. 1, n. 5, p. 1-17, jan./jul. 2012.

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

SLOTERDIJK, P. **Critique de la raison cynique**. Paris: Christian Bourgois, 1987.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TODOROV, T. **Poéticas**. Buenos Aires: Losada, 1975.

VERBITSKY, H. **El vuelo**. Buenos Aires: Planeta, 2005.

Recebido em 25/08/2014

Aceito para publicação em 13/02/2015

