



## A cena contemporânea e os efeitos do real: *Five easy pieces* e o paradigma da realidade em Milo Rau

### The contemporary scene and the effects of the real: *Five easy pieces* and the reality paradigm in Milo Rau

Felipe Vieira Valentim<sup>1</sup>  
Geraldo Pontes Ramos Júnior<sup>2</sup>

#### Resumo

Este trabalho almeja pensar o realismo enquanto fenômeno global na dramaturgia contemporânea. Para tanto, leva-se em consideração a especificidade do elemento dramático no contexto pós-drama, reafirmando as ambivalências do fenômeno teatral, para destacar sua conexão com a vida social. A análise recai sobre a peça *Five easy pieces*, concebida e dirigida pelo diretor suíço Milo Rau, para afirmar o “Global Realism” empreendido nas investigações artísticas do diretor no International Institute of Political Murder e no Teatro NTGent, respectivamente em Berlim e em Gante.

**Palavras-chave:** Realismo Global. Milo Rau. *Five easy pieces*. Linguagem Investigativa. Dramaturgia Contemporânea.

#### Abstract

The purpose of this paper is to think about realism as a global phenomenon in contemporary dramaturgy. For this reason, we consider the specificity of the dramatic element in the post-drama context, reaffirming the ambivalences of the theatrical phenomenon in order to highlight its connection with social life. The play *Five easy pieces*, conceived and directed by the Swiss director Milo Rau, is analyzed to affirm the “Global Realism” undertaken in the director’s artistic investigations, at the International Institute of Political Murder and at NTGent, in Berlin and in Ghent respectively.

**Keywords:** Global Realism. Milo Rau. *Five easy pieces*. Investigative Language. Contemporary Dramaturgy.

---

<sup>1</sup> Bacharel em Artes Cênicas com Habilitação em Direção Teatral pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), Licenciado em Letras: Português/ Inglês pela Faculdade Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ-FFP), Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGLET-UERJ). Atualmente, cursa o último ano do Doutorado em Literatura Comparada no mesmo programa, desenvolvendo pesquisa sobre o teatro de Milo Rau. E-mail: valentim.fe@gmail.com.

<sup>2</sup> Licenciado e Bacharel em Letras (UERJ e UFRJ), Mestre em Letras (UFRJ) e Doutor em Letras (PUC-RIO). Desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). É professor titular do Instituto de Letras da UERJ (ILE) e orientador do Programa de Pós-Graduação em Letras do mesmo Instituto (PPGLET-UERJ). E-mail: gerpontesjr@gmail.com.

## Considerações iniciais

Pensar o gênero dramático hoje, depois das reflexões de Peter Szondi (1956) e Eric Bentley (1946), que apontaram para a resiliência e a fuga ao aristotelismo, no primeiro caso, e fuga ao naturalismo, no segundo, leva-nos a entender o quanto essas reflexões ainda fazem parte das referências atuais sobre os alicerces do texto teatral e sobre as inúmeras transformações da cena durante o século XX. O conjunto de perspectivas e inovações do drama moderno desencadeou questionamentos sobre as possibilidades do elemento dramático conseguir compreender as transformações do sujeito no passar dos tempos. Nos estudos de Peter Szondi (2011), reconhece-se a existência de uma “crise do drama”, graças à quebra aristotélica engendrada pela dicção épica das formas sensíveis a tempos conturbados, uma vez que puseram-se em xeque as formas de apreensão de uma totalidade do real. As figurações produzidas no fazer artístico criam um mundo próprio, estampando a vida em movimento em sua superfície sensível. Se isso ainda remete ao princípio aristotélico da verossimilhança, nota-se a difícil indissociabilidade da teoria do pós-drama, dos anos 1990, revendo o legado teórico prévio, com relação à tradição teatral desde seus primórdios.

É, no entanto, conveniente considerar-se, nessa quebra de paradigmas, a grandeza e a profundidade que a obra de arte pode proporcionar não só à inteligibilidade da história, mas também à compreensão das ações humanas. Tomando-se o paradigma contemporâneo, por exemplo, é comum afirmar momentos em que a realidade impõe limites ao seu entendimento, tornando-se, assim, imprescindível o aprofundamento de discussões acerca das contradições pretéritas ainda não resolvidas, dos desafios do presente e das perspectivas futuras, sobretudo no campo de estudos teatrais. A arte dramática se destaca em tal conjuntura como um fazer em constante reinvenção para buscar o núcleo da vida humana entre os mecanismos crescentes de alienação imposta pelo sistema capitalista e as decorrentes opressões do ser humano. Ao reivindicar uma forma para si que não seja a dramática, propondo que o drama moderno não nos cabe mais, o desafio da contemporaneidade é o de manter o interesse do espectador pelo poder de imaginação da cena mediado pelo texto. Através da análise de *Five easy pieces* (2016) de Milo Rau, tentaremos dar algumas respostas a isso.

Muitos estudiosos de teatro e de literatura dramática divergem acerca do surgimento do gênero dramático e da história do teatro contemporâneo. Para fins de especificidade do recorte, tomemos o contexto descrito por Hans-Thies Lehmann (2007), em *Teatro pós-dramático*, como ponto de início para as reflexões que vão se desenhar nesta escrita. Nesse estudo, Lehmann empreende uma análise desconstrutiva da teoria do drama entendida em Hegel, procurando não apenas realçar como tal ideia se tornou tão influente historicamente, mas também como as sementes de uma eventual crise do gênero já estariam abrigadas em contradições e tensões dentro desse modelo de arte burguesa como possível reconciliação da beleza e da ética. Para o teórico, o fato teatral se caracteriza pelo “acontecimento” proporcionado pela situação teatral: aquilo que se partilha entre artista e público. Teatro é o tempo de vida em partilha, por esta razão convém à estética pós-dramática apropriar-se da situação teatral. Pós-dramático é o que está “após” o drama e “significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro ‘normal’” (LEHMANN, 2007, p. 33); é, pois, uma estética forjada nos “[...] membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto” que “ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança ‘em irrupção’” (LEHMANN, 2007, p. 34).

O teatro pós-dramático indaga portanto o alcance do impacto da arte na vida, bem como o da vida na arte. O teatro de agora, consciente de sua própria característica ficcional, começa a jogar com elementos hiper-realistas que visam confundir o espectador e por vezes os próprios artistas: até que ponto determinado acontecimento fez parte do espetáculo ensaiado e até que ponto ele se deu de modo espontâneo e com um grau de realidade pragmática mais alto? (SILVA; BAUMGARTEL, 2008, p. 2)

Tem-se um teatro consciente de sua ficcionalidade, um teatro que manipula formas da realidade e que joga com elementos hiper-realistas de modo a alcançar o impacto da arte na vida (e da vida na arte). A discussão proposta por Lehmann é acentuada quando a articulação teatro e política ganha o centro do palco no debate teórico. O estudioso reafirma, em entrevista<sup>3</sup> à revista *Sala Preta*, concedida em 2013, que o termo “teatro pós-dramático” visa à abrangência de uma série de estéticas teatrais distintas, em contínuo processo de transformação e, também, que o elemento “político” deve ser não só compreendido, mas manifestado nessas formas.

---

<sup>3</sup> “Teatro pós-dramático e processos de criação e aprendizagem da cena: um diálogo com Hans-Thies Lehmann”

Pensar o teatro de Milo Rau na perspectiva acima implica um jogo de aproximações e afastamentos. A aproximação se dá pela maneira como o artista teoriza sua própria produção: Rau indica que a sua cena é composta por diferentes níveis (ou camadas) arquitetados para o jogo cênico e, cada uma, comporta uma percepção da realidade. Basicamente, pode-se notar, *a priori*, três diferentes níveis: 1. A realidade do palco e a realidade do público (posta em confronto pela cena); 2. O nível do testemunho dado pelos atores e não atores na camada metateatral, antes de iniciarem o jogo da narrativa a ser mostrada; 3. As formas utilizadas: as projeções são predominantes na cena de Milo Rau, explicitando outra camada de realidade em cena; aliás, algumas obras seguem a estrutura de um tribunal (com as mesmas dinâmicas), além da existência de cenas projetadas também.

Nota-se que a forma teatral do artista adquire conotações políticas, porém, o afastamento dessa prática com as noções postuladas por Lehmann, principalmente se considerarmos o posicionamento do teórico no livro *Escritura política no texto teatral*, se dá por dois vieses: 1. O político não aparece de forma oblíqua, pois não há rupturas com a realidade sociopolítica que referencia a crítica, ou seja, Rau torna explícito o objeto de sua crítica no discurso teatral, podendo afirmar que toda a sua cena é um discurso crítico das dinâmicas políticas na contemporaneidade; 2. Existe o prazer revolucionário que permeia a ficção encenada: Milo Rau tem um posicionamento claro dentro do espectro político, o que Lehmann diria tratar-se de uma prática de “pregar aos salvos”<sup>4</sup>. Assim, a cena do artista se caracteriza por entender o teatro como forma de manifestação política que objetiva pôr em debate as deficiências de um sistema no mundo, a partir de contribuições coletivas e de realidades locais (o lugar dos enunciadores do discurso).

A partir das reflexões realizadas nos parágrafos anteriores, faz-se pertinente indagar que dramaturgias operam no jogo cênico de Milo Rau. A publicação *Postdramaturgien*, organizada pelos estudiosos Sandra Umathum e Jan Deck (2020), busca responder a algumas destas questões. Nessa coletânea, pode-se destacar a entrevista realizada pelo professor Benjamin Wihstutz com o diretor Milo Rau, intitulada “Antagonistische Dramaturgie” (Dramaturgia antagônica).

Na conversa, Milo Rau afirma acreditar que, hoje em dia, uma dramaturgia, para ser entendida como tal, precisa atravessar as noções de “obra” e “autor”, pois não há dramaturgia que não seja aquela fruto de um trabalho coletivamente criado. Não há

<sup>4</sup> Lehmann menciona a expressão “preaching to the save” na página 248 da referida entrevista.

apenas a escrita que roteiriza o que será feito, mas também a escrita dos participantes envolvidos no jogo, incluindo-se a plateia nesse fazer. O artista deixa claro que uma dramaturgia do real costura o seu fazer, pois a narrativa teatral, processual, diga-se, é fruto de um fazer do aqui e do agora. Ademais, o termo “antagônica” que caracteriza o título da entrevista provém de uma característica remanescente do elemento dramático: o conflito. No teatro de Rau, uma forma de antagonismo é suscitada, pois as peças são baseadas em conflitos de ordem política, social e econômica. Ou seja, é o conflito que desencadeia o real a ser costurado no jogo cênico; e o antagônico, o que sustenta a razão de existir o evento cênico.

Deste modo, as observações realizadas no estudo de Szondi (2011) são dimensionadas: o drama é uma forma falida, como salienta Lehmann (2007), mas também é o que fornece os elementos para a construção da narrativa teatral contemporânea que não está subjugada à forma textual. Portanto, faz-se necessário o entendimento do antagônico como marca do “real” na cena contemporânea. Ademais, é o antagonismo o que assegura o conflito em jogo entre a cena que se faz ficcional e a cena da vida real. Assim, velhos conceitos ou concepções aristotélicas (conflito, antagonismo) permanecem como material fóssil, na visão de Lehman, através do qual propostas contemporâneas procuram depurar a sensibilidade do espectador. Repensar os elementos estruturais da cena é a ambição de um trabalho com o real em perspectiva atualizada.

Tal conjuntura nos leva a uma apropriação das formulações teóricas do filósofo húngaro György Lukács, principalmente a respeito da atualidade de sua defesa do realismo. Procuramos, assim, partir de uma observação realizada por um estudioso moderno para, assim, chegar ao “Realismo Global” defendido por Milo Rau na contemporaneidade.

É sabido que as reflexões de Lukács sofrem significativas transformações a partir da década de 1930, fenômeno que muitos de seus comentadores denominam de “virada ontológica”, após as leituras que ele realiza de Marx e Engels. Nesse momento, Lukács revisita todo o posicionamento hegeliano que assumira desde então, pois a partir da dialética materialista é possível conceber a realidade como objeto inesgotável do conhecimento, uma vez que ela se encontra em estado de permanente transformação. O mundo exterior independe da consciência do indivíduo, como formulara Hegel. Lukács (1966) dirige sua atenção à condição relativa da verdade, uma das razões pelas quais o

conhecimento não pode ser absoluto.

Essa defesa da verdade lado a lado com um relativismo do tipo marxista, só pode acontecer porque Lenin percebe que a realidade, apesar da sua inesgotabilidade, pode ser compreendida por meio da dialética, pois é o pensamento dialético quem permite perceber que o constante devir do real é sempre movido por contradições e resoluções que são passíveis de serem estudadas em sua essencialidade. (DIAS, 2016, p. 110)

Lukács, portanto, se empenha em destacar o papel da arte na luta contra a fetichização e reificação desencadeadas pelo sistema capitalista. A defesa do filósofo ao realismo na estética marxista consiste na localização de um núcleo humano na verdade artística; as formas de figurar o real. A luta é contra um sistema que esvazia a significação da arte e destrói as forças humanas e as subjetividades dos sujeitos para transformar em mercadoria e coisificar as relações humanas como um produto artístico.

Segundo Lukács, o ponto fundamental de todo conhecimento correto e, portanto, crítico da realidade inautêntica propugnada pelo capital só pode se realizar quando este reflete a objetividade do real, ou melhor, quando não deixa de lado a complexa unidade dialética entre fenômeno e essência. (DIAS, 2016, p. 102-3)

As leituras de Lukács sobre a teoria do conhecimento não denotam a concepção da realidade como algo determinante para a ação do homem, pois é a prática do sujeito no mundo objetivo que desencadeia a relação entre a verdade objetiva e o reflexo da arte. O reflexo artístico e o reflexo científico partem da realidade para captar seu processo, porém os alcances de uma verdade objetiva se dão por percursos distintos. Considerem as duas passagens de Lukács (1966), extraídas do livro *Problemas del realismo*, apresentadas abaixo:

A objetividade do mundo exterior não é de maneira alguma uma objetividade morta, solidificada, que determina a prática humana de modo fatalista, mas está – precisamente em sua independência da consciência humana – na relação mais íntima e indissolúvel de efeito recíproco com a prática humana.<sup>5</sup> (LUKÁCS, 1966, p. 15)

Existe, por certo, uma evolução da arte; por esta evolução possui, é claro, uma coerência objetiva e se deixa apreciar com todas as suas leis. No

---

<sup>5</sup> No original: La objetividad del mundo exterior no es en modo alguno una objetividad muerta, solidificada, que determine la práctica humana de modo fatalista, sino que está –precisamente en su independencia de la conciencia humana – en la relación más íntima e indisoluble de efecto recíproco com la práctica humana. Esta e demais traduções sinalizadas, quando não apresentados os tradutores, são de autoria dos responsáveis por este trabalho.

entanto, esta coerência objetiva da evolução da arte, enquanto parte integrante da evolução social geral, não elimina o fato de que a obra de arte somente se converte em tal na condição de possuir dita unidade e dita faculdade de subsistir por si mesma.<sup>6</sup> (LUKÁCS, 1966, p. 23)

A partir dos excertos apresentados, é possível depreender que o fator artístico se estabelece a partir do próprio fenômeno da realidade. Ademais, percebe-se a denotação de um entendimento do fenômeno “arte” em sua autossuficiência, ponto que, resguardadas as devidas diferenças, inclusive temporais, permite-nos aproximar com o entendimento do “real” defendido por Lehman (2007, p. 18), em sua premissa básica: “o teatro não é apenas o lugar dos corpos submetidos à lei da gravidade, mas também o contexto real em que ocorre o cruzamento único de vida real cotidiana e de vida esteticamente organizada”. Um cruzamento que talvez possamos ressaltar como singular.

Ora, recontextualizar György Lukács neste recorte contemporâneo implica reafirmar o homem como centro da vida social, como quisera o filósofo na proposição de sua *Estética*. Desta forma, pensar o realismo no contexto contemporâneo é um exercício de criação de mundos, onde a realidade refletida na superfície do sensível surge de maneira mais aprofundada, permitindo ao espectador, no momento de partilha, perceber a realidade em que vive e que toma o homem em sua totalidade para constituir-se.

O que seria de fato pensar o homem em sua totalidade nos dias de hoje? Na perspectiva do diretor suíço Milo Rau, o fenômeno teatral pode responder a algumas questões na tomada de consciência e, também, na constituição do ser social. A questão da globalização atravessa nossas relações na atualidade. Elas são cada vez mais presentes em um mundo cuja tendência é estar cada vez mais “conectado”. Não à toa, o conceito de “Realismo Global” reúne duas concepções que carregam em si mesmas todas as contradições das ciências que as investigam: “Globalização” e “Realismo” – “Chamo agora *realismo global*: Sobre a descrição dessa rede global de capital, seus pesadelos e esperanças, seu submundo e sua contracultura”<sup>7</sup> (RAU; BOSSART, 2018, p. 175).

Rau tem amplo repertório intelectual. Ele estudou sociologia, línguas e literatura em Paris, Zurique e Berlim com Tzvetan Todorov e Pierre Bourdieu, sendo profundamente

---

<sup>6</sup> Existe, por supuesto, una evolución del arte; esta evolución posee, por supuesto, una coherencia objetiva y se deja apreciar con todas sus leyes. Sin embargo, esta coherencia objetiva de la evolución del arte, em cuanto parte integrante de la evolución social general, no elimina el hecho de que la obra de arte sólo se convierte en tal a condición de poseer dicha unidad y dicha facultad de subsistir por sí sola.

<sup>7</sup> No original: I now call *global realism*: On the description of this global network of capital, its nightmares and hopes, its underworld and counterculture.

influenciado por seus mestres. É leitor da obra de Antonio Gramsci. E sua visão de mundo fora enriquecida através de sua atuação também como jornalista, tendo passagens por Chiapas e por Cuba.

Em 2007, Milo Rau funda o International Institute of Political Murder, com sede entre Colônia, Berlim e Zurique. Trata-se de um núcleo de produção de teatro e cinema com forte projeção internacional. As produções desenvolvidas, neste núcleo de investigação artística, são caracterizadas pela representação ou encenação distanciada de trágicos eventos que marcaram a história moderna (podem-se destacar o genocídio de Ruanda, os assassinatos realizados por Breivik, os massacres do Congo, a ditadura síria, a recepção de imigrantes na Europa, entre outros). Milo Rau propõe uma estética política de natureza documental, fortemente marcada pelo tom investigativo<sup>8</sup>.

Aqui, temos a interessante perspectiva de que já foram objeto o fato e a narrativa histórica em correntes da historiografia contemporânea. Como passar do documental para o realismo hoje? Quem desconstrói o documento e como o faz?

Rau é um artista fortemente marcado pelas questões humanitárias, dada a sua vivência ativista antes da (e durante a) carreira artística. Nesse contexto, interessa às produções do artista o elemento humano massacrado pelas mazelas do sistema capitalista. Como artista, engaja-se em questões bastante pertinentes ao teatro contemporâneo, indagando-se sobre o significado de ser um artista no mundo globalizado no século XXI; o que é possível ser feito, em termos de arte, nos dias atuais: o que pode e o que deve? Como narrar no palco os crimes e tragédias do nosso tempo? Para tais questões, o papel do espectador é também considerado – muitas vezes, o antagonismo se estabelece na relação espectador-obra –, pois o processo de partilha empreendido por Rau objetiva movimentos que impulsionam reflexões que se colocam entre a apresentação e o engajamento, a passividade e a ação, a representação e a presença do real.

Pensar o elemento humano nos dias de hoje, para Rau, implica pensar formas de inserção do “Realismo Global”. Aqui, faz-se importante o entendimento de que o artista não busca o Realismo, com acessos ao real ou submetido a efeitos de realidade, como, inclusive, já fora proposto pelas estéticas do século XIX:

---

<sup>8</sup> Esta e outras questões estão sendo desenvolvidas na tese de Felipe Valentim no doutorado em Literatura Comparada no PPGL-UERJ.



Não há acesso realista, nem tema realista em si. Você não pode se preparar e essa é também a razão pela qual repito sempre que não há teatro documentário e também nenhum filme documentário. Trabalhar de forma realista significa simplesmente tirar o real da sombra do documento, arrastar a chamada realidade para a luz da verdade, revelando sua presença.<sup>9</sup> (RAU; BOSSART, 2018, p. 176)

Nesse caso, o “Realismo”, na visão de Milo Rau, está mais relacionado à exposição de si a uma situação que não pode ser controlada; ou “[...] com mais precisão: fabricar uma situação incontrollável”<sup>10</sup> (RAU; BOSSART, 2018, p. 177). Trata-se de um posicionamento que aproxima não só a linguagem da *performance* do evento teatral, mas também entende a abertura da narrativa teatral a eventos de uma ordem do real imprevisíveis na concepção do evento. Ou seja, tem-se a narrativa dramatúrgica, mas também o antagonismo construído na realização. Similar às ações imprevisíveis em um mundo regido por um sistema capitalista que tornam as práticas humanas e mercadológicas cada vez mais imprevisíveis. Tal posicionamento atravessa inclusive as produções mais recentes do artista: *The repetition* (2018), *The Ghent altarpiece* (2018), *Orestes in Mossul* (2019), *The new gospel* (2019) e *Family* (2020).

O real ambicionado por Rau é aquele capaz de atravessar a ordem econômica e permitir a criação de utopias: nas projeções de futuro, um terreno incerto, reside a chamada arte realista. Uma visão otimista, mas que se faz resistente para enfrentar as cruzeiras das mazelas sociais desencadeadas pelo sistema. É uma perspectiva de enfrentamento: por isso mesmo suas mais recentes obras lidam com o cru da violência e da desumanidade, revelando o tom polêmico e controverso do artista. Essas características podem também ser observadas em *Five easy pieces* (2016), que será analisada neste trabalho.

Antes, é pertinente resgatarmos as contribuições de Roland Barthes (1987) sobre o real, pois, segundo o autor, dada a incapacidade da linguagem escrita de representá-lo, o realismo seria, portanto, um “efeito”. A mesma lógica pode ser trazida para a linguagem teatral: tudo o que não é explicitamente destacado em cena leva o espectador a compreender os relatos (e narrativas) encenados com a mesma dinâmica operacionalizada naquilo que ele compreende como realidade. Ou seja, por mais que não haja a intenção de

<sup>9</sup> No original: there’s no realistic access, no realistic theme *per se*. You cannot prepare yourself and that’s also the reason why I always repeat that there’s no documentary theater and also no documentary film. To work realistically quite simply means to bring the real out of the shadow of the document, to drag the so-called actuality into the light of truth, revealing its presence.

<sup>10</sup> [...] more accurately: to manufacture a situation that is uncontrollable.

acessar uma “verdade realista”, como explicado acima, o jogo que oscila entre real e ficcional está presente na narrativa cênica. Além disso, deve-se considerar que o termo “Realismo Global” tem desdobramentos metonímicos, pois um recorte factual de uma determinada localidade para a cena implica a interpretação da leitura de uma parte pelo todo. Rau explica em entrevista<sup>11</sup> ao portal *Exberliner*, em novembro de 2017, que a contemporaneidade precisa ser entendida em sua própria realidade:

Você tem uma economia globalizada, muitos outros problemas globalizados, como as mudanças climáticas; em questões culturais: migração, a questão das fronteiras – se são legais ou não, etc. E a natureza, é claro – os oceanos e tudo o que é comum a toda a humanidade. E nesse nível global, você tem apenas incentivos econômicos – por exemplo, as grandes corporações que trabalham no mundo. Mas nós, como pessoas democráticas, não somos totalmente organizados democraticamente. Não temos como lidar com isso. E isso tem que ser mudado de uma maneira muito realista. Temos que encontrar instituições, maneiras de pensar sobre isso, maneiras de falar sobre isso e maneiras de agir. Mas isso deve ser feito de maneira realista e não utópica. É por isso que chamo de realismo global – sendo realista e até pragmático em nível global.<sup>12</sup>

Ou seja, é “global” porque está atento às dinâmicas sociais comuns a todos os países e é “real” porque recorta problemas de determinadas localidades para trabalhá-los no jogo cênico. Depreende-se também da fala do artista sua percepção do fenômeno artístico: arte é ação; arte é acontecimento. Em *Ästhetik des Performativen*, Erika Fischer-Lichte (2012) destaca o tom relacional que perpassa a prática artística na contemporaneidade: a ordem da presença atravessa os corpos presentes no evento (ação – acontecimento; passagem que marca a estética do performativo). Para a estudiosa, há uma outra dinâmica que atravessa a temporalidade do evento e o “real” implica a testemunha participante, pois está na ordem da co-presença. No início do trabalho intitulado “Realidade e ficção no teatro contemporâneo”, ela observa que

---

<sup>11</sup> Entrevista concedida a Daniel Mufson, publicada em 02 de novembro de 2017 com o título “Utopian realism: Milo Rau”. Disponível em <https://www.exberliner.com/whats-on/stage/utopian-realism-milo-rau/> Acesso em 27 de dezembro de 2019.

<sup>12</sup> No original: You have a globalized economy, you have a lot of other globalized problems like climate change; in cultural questions: migration, the question of borders – if they are legal or not legal, etc. And nature, of course – the oceans, and everything that’s common to all humanity. And on this global level, you have only economic incentives – for example, the big corporations working the globe. But we as democratic people are totally not democratically organized. We don’t have any way to handle it. And this has to be changed in a very realistic way. We have to find institutions, ways to think about it, ways to talk about it, and ways to act. But this has to be done in a realistic and not utopian way. That’s why I call it global realism – being realistic and even pragmatic on a global level.

Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício. Pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais. Dito isso, o espaço real, a cena, pode simbolizar diversos espaços ficcionais; o tempo real que dura o espetáculo não é idêntico ao tempo da peça e o corpo real de cada ator representa em geral um outro: uma figura dramática, um personagem. Tais circunstâncias deram, frequentemente, espaço a inúmeras transgressões entre o ficcional e o real e continuam a fazê-lo. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 14)

A fala da teórica acima introduz um estudo sobre a eclosão de experiências estéticas, promovida pelo teatro contemporâneo, a partir de misturas entre o real e o ficcional, prática que coloca o espectador em um estado de liminaridade e expande a sua percepção a respeito da experiência promovida pelo fenômeno teatral. Pode-se dizer que a cena de Milo Rau segue a mesma lógica, pois a manipulação de diferentes níveis de realidade no palco convoca o espectador à co-construção da narrativa apresentada.

Além disso, para retomar o conceito cunhado pelo artista, é interessante observar como a premissa do Realismo Global, apresentada por Rau, estabelece diálogos com muitos estudiosos entusiastas por uma teoria que abarque questões como a “mundialização”, como a *World Literature*, de Longxi Zhang, por exemplo. Neste bojo, é pertinente trazer ao diálogo, as aproximações de Milo Rau com a perspectiva de Lauren Goodlad (2016), no estudo intitulado *Worlding realisms now*. Para a estudiosa, explorar o “mundo” dos muitos realismos é um exercício de segui-los através de mídia, séculos, hemisférios e crises políticas. Seu estudo indica os pontos de constante permanência do fenômeno que são: a sensação de flexibilidade estética do realismo, variabilidade histórica e irredutibilidade para qualquer gênero único, período, técnica ou projeto nacional.

Esses traços se fazem perceptíveis na estética de Milo Rau, como será apresentado na análise de *Five easy pieces*. Dessa forma, se afirma o terreno do realismo como múltiplo campo de criação para a arte, pois, “[...] provocou séculos de experimentação estética ao longo de dois eixos principais da poética de criar o mundo. A arte realista, vale dizer, é constitutivamente ‘mundo-base’<sup>13</sup> (ao considerar o mundo material como premissa) e ‘em-mundo’ (ao criar novas maneiras de ver, conhecer, pensar e ser palpável a esses

---

<sup>13</sup> Nota de tradução: criamos o termo “mundo-base” para o neologismo “worlded” apresentado pela autora. A ideia da palavra criada é a expressão de um “mundo pronto” tomado como base de criação. Da mesma forma, criamos o “em-mundo” correspondente à palavra trazida pela autora, “worlding”, para indicar um mundo em transformação, em processo.

mundos)”<sup>14</sup> (GOODLAD, 2016, p.184).

O universo de Milo Rau é fruto do cruzamento destes eixos. Pode-se dizer, a princípio, que não só a linguagem da performance, mas também o teatro performativo (e/ou pós-dramático) podem ser compreendidos na lógica do “em-mundo”, pois trata-se de uma perspectiva caracterizada pela contingência, o que implica noções de instabilidade, impermanência estética e ausência de controle. Por “mundo-base”, pode-se observar a dinâmica de ações dos corpos no jogo cênico: seja drama, seja performance ou seja algo do hibridismo entre esses dois campos, pois trata-se da matéria-mundo que respalda e atravessa as noções de jogar, atuar, performar ou mostrar (no distanciamento brechtiano).

Um dos pontos fortes a ser considerado na obra de Milo Rau é a estrutura metateatral que evidencia as camadas de realidade trabalhadas pelo artista, além de delegar ao evento cênico a função de fabricar verdades conforme a perspectiva real partilhada na situação teatral. Isso pode ser constatado na obra *Five easy pieces*, de 2016, produção do International Institute of Political Murder em parceria com CAMPO, um centro de artes com sede em Ghent (Bélgica). Na peça, a obra submete a apreciação estética do realismo e a brutalidade do processo artístico a um estudo de teatro. Sete crianças e um adulto são colocados em cena para contar a história de Marc Dutroux, um belga pedófilo e assassino de crianças.

### ***Five easy pieces* e o paradoxo da imagem mais verdadeira que a realidade imediata**

A dramaturgia da peça *Five easy pieces* consiste na apresentação de cinco exercícios de absoluta simplicidade; o título é uma alusão à coleção elaborada por Stravinsky, composta por cinco composições curtas com finalidades educacionais. Assim, a cena de Milo Rau também se estrutura em cinco atos que consistem em cenas curtas e monólogos para encenação frente à câmera que, posta em cena, capta e transmite em tempo real o evento narrado. Na narrativa, as crianças interpretam diferentes papéis: um policial, o pai de Marc Dutroux, uma das vítimas e os pais de uma garota morta.

---

<sup>14</sup> No original: “[it] has prompted centuries of aesthetic experimentation along two primary axes of world-making poesis. Realist art, that is to say, is both constitutively worlded (in taking the material world for its premise) and worlding (in making new ways of seeing, knowing, thinking, and being palpable to those worlds)”.

*Five Easy Pieces*<sup>15</sup> foi divulgada como uma peça sobre a vida e os crimes de Marc Dutroux, mas a imagem que tal fato recortado desenvolve é mais profundo do que aparece de imediato. Não há a reprodução fotográfica de uma realidade dada de antemão, existe uma figuração da realidade no mundo criado em cena. As crianças interpretam adultos para reconstituir não apenas o caso Dutroux, mas também os fatos históricos que cercam esta narrativa. O adulto em cena é o diretor em criação; é ele quem dirige, filma e conduz todo o processo artístico orquestrado com o elenco infantil.

A peça é construída a partir de documentos, fotografias e imagens em movimento apresentadas em uma segunda camada na cena. Existe o elenco adulto, mas ele está em outro plano, fora daquela esfera do acontecimento: está projetado. As crianças reencenam as projeções, posicionam-se em cena da mesma forma que os adultos em retratos tornados presentes no jogo de presença (a projeção) e ausência (o registro de um tempo-outro, fora do evento cênico). Duas camadas de realidade que centralizam a questão humana em cena: o universo recriado em frente ao espectador tem como fundamento a própria verdade objetiva.

É comum na obra de Milo Rau a exposição da construção do evento cênico logo nas primeiras cenas. A dramaturgia se inicia com uma espécie de entrevista com os atores mirins, perguntas sobre o nome, idade, habilidades, questões que pouco ajudam a adquirir conotações. É interessante observar que, nessa ocasião, as crianças são estimuladas a discutir o que é atuação, suas opiniões sobre e o que é um ator em cena. Ao adulto em cena, Peter Seynaeve<sup>16</sup>, cabe a habitual figura de autoridade, sempre presente no espetáculo.

A figuração das imagens projetadas (uma visita à cena do crime, uma cerimônia fúnebre, uma cena cotidiana da vida do pai de Marc Dutroux) no palco pelas crianças denotam a vida, que se movimenta em um tempo reconstruído na ficção. Com isso, é importante destacar que a noção de temporalidade também perpassa a construção.

Frederic Jameson (2015, p. 24) assinala que é importante destacar uma distinção em dois tipos de tempo no sistema de temporalidade: um presente de consciência e um

---

<sup>15</sup> Esta peça também já foi apresentada nos dias 19, 20 e 21 de março, em São Paulo, no Teatro Sérgio Cardoso, com as devidas adaptações de elenco. Milo Rau foi o artista internacional de destaque da 6ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, MiTsp 2019. *Five easy pieces* foi uma das três obras do artista exibidas no evento. Além da experiência de espectador que Felipe Valentim teve como participante da Mostra Internacional, as análises aqui apresentadas também consideram os estudos de registros em vídeos realizados pelo pesquisador muito antes do evento.

<sup>16</sup> É também o preparador de elenco do espetáculo.

tempo, se não de sucessão ou de cronologia, então pelo menos do sistema tripartido mais familiar do passado-presente-futuro. A essas noções de tempo aqui trazidas, na perspectiva de uma estética realista, localizada no cruzamento dos eixos “mundo-base” e “em-mundo”, podemos associar o presente da consciência, quando se tem a interpretação de fatos na cena e, o mais predominante na obra teatral, a conjunção “presente-passado”, quando os atores “mostram” a personagem, em vez de vivê-las em cena.

O exercício de figuração, alcançado por estímulos à imitação de fotografias, reforçam o “mundo-base” das imagens projetadas. As crianças, ao produzirem uma camada de realidade no aqui-agora, correspondem à criação de uma arte realista “em-mundo”, como assinalada por Goodlad (2016), movimento que permite a criação de uma nova forma de ver e conhecer o mundo no seu processo. Não só o “real” sensibilizado em cena, mas também a partilha da situação teatral impulsiona (re-)contextualizar as formulações de Lukács (1966) e Lehmann (2007). Esse movimento é necessário porque os recortes figurados servem ao encadeamento das cenas, fortalecendo o tom da narrativa, de modo que as camadas de realidade produzidas por Rau operem uma totalidade em devir.

O efeito da arte, a absorção completa do espectador na ação da obra de arte, sua entrega total à peculiaridade do “mundo próprio” desta, baseia-se precisamente no fato de que a obra de arte brinde [sic] com um reflexo da realidade mais fiel em sua essência, mais completo, mais vivo e animado do que o espectador possui em geral, levando-o, sobre a base de suas próprias experiências, sobre a base da coleção e da abstração de sua reprodução precedente da realidade, para além de ditas experiências, na direção de uma visão mais concreta da realidade.<sup>17</sup> (LUKÁCS, 1966, p. 21-22)

*Five easy pieces* é, antes de tudo, uma peça política. A dramaturgia costura a história de Dutroux a um panorama histórico da história belga, da declaração de independência do Congo à demonstração em massa da “Marcha Branca”<sup>18</sup>. E o tom político se desenha mais ainda nas cenas iniciais, quando é pedido a uma das crianças que identifique o sujeito de uma foto. A resposta dada por ela é totalmente positiva: trata-se do político Patrice Lumumba, considerado uma eminente figura da independência congoleza. Talvez haja

---

<sup>17</sup> No original: El efecto del arte, la absorción completa del espectador en la acción de la obra de arte, su entrega total a la peculiaridad del “mundo propio” de ésta, se basa precisamente en el hecho de que la obra de arte brinda un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más completo, más vivo y animado del que el espectador posee en general, o sea, pues, que le lleva, sobre la base de sus propias experiencias, sobre la base de la colección y la abstracción de su reproducción precedente de la realidad, más allá de dichas experiencias, en la dirección de una visión más concreta de la realidad.

<sup>18</sup> Ocorrida em 1996. Reuniu cerca de 300 mil belgas que foram às ruas para pedir melhor proteção às crianças depois que Marc Dutroux foi preso.

uma questão identitária implicada na pergunta feita à criança, uma vez que a atriz mirim nesta cena é mestiça, afrodescendente, e tal processo desencadeia também respostas relacionadas à percepção de sua identidade.

Na exposição dos fatos (independência congoleza e Marc Dutroux), a dramaturgia traz à cena o primeiro personagem: o pai de Dutroux, interpretado por uma criança caracterizada como idoso. A entrevista se dá por câmara em projeção ao vivo e a situação narrada é de extrema sensibilidade, pois o pai não parece condenar o filho pelos atos praticados. Em tal jogo, outra camada de realidade: o elemento humano sobrepõe-se à história. É dito que Dutroux passou a infância no Congo, porque era território pertencente à Bélgica naquele período; também é contado que os belgas moravam e trabalhavam lá. O pai se isenta de toda culpa, refletindo, aliás, o fato de achar toda aquela situação histórica injusta. No discurso, ele também julga injusto o envolvimento amoroso que teve com uma mulher congoleza; mas sua descrição denuncia a facilidade que os homens brancos possuem para ter casos com aquelas mulheres.

No palco, Rau orchestra quatro camadas diferentes da realidade: tem-se a realidade da criança Dutroux, a do relato do pai, a realidade do ator mirim (pois aquele corpo narrador, exageradamente caracterizado, é significativo de algo), além de uma realidade da partilha que exige uma divisão da atenção: o espectador está sempre entre a performance ao vivo e a tela projetada. A criança fala com uma câmera e podemos assistir simultaneamente à maneira como a cena é construída no palco e, da mesma forma, como ela é mediada na tela. A lacuna cria um espaço para reflexão, e isso é basicamente uma estrutura que perpassa a peça como um todo.

Cada camada opera um nível do real que se ajusta à compreensão do espectador. O “real”, portanto, surge como uma importante parte do todo narrado, costurando todas as camadas encenadas para afetar a percepção do público. Frederic Jameson (2015) afirma, a partir das leituras de pensadores como Freud, Deleuze e Spinoza, que o “afeto” é um fenômeno colocado como evidência para uma nova mudança nas relações humanas e formas de subjetividade (incluindo-se, neste caso, a política). Os estudos sobre o realismo desenvolvidos por Jameson (2015), principalmente no que tange à presença do corpo, são importantes para o entendimento das camadas de realidade operadas por Rau. Assim, é possível afirmar que o elemento “real” presente em *Five easy pieces* é operado de modo a colocar a crítica política no centro da questão tratada. Não à toa, a estrutura da narrativa

obriga o espectador a pensar, a desconstruir e a reconstruir a maneira como assiste ao relato. Essa postura espectadora é requerida na partilha da situação teatral, pois o real operado no espetáculo provoca não só a produção de uma resposta crítica, mas também a formulação de um pensamento político.

Acredito que o “presente perpétuo” contemporâneo ou pós-moderno é melhor caracterizado como uma “redução do corpo”, na medida em que o corpo é tudo o que resta em qualquer redução tendencial da experiência no presente como tal. Mas eu não gostaria necessariamente de argumentar que, em tal isolamento temporal, os sentidos do corpo ganham uma existência elevada, algo que é mais provável que aconteça quando, por qualquer motivo, um sentido tiver prioridade sobre os outros (como nas especializações em evolução da pintura e música no século XIX). Em vez disso, o corpo isolado começa a conhecer mais ondas globais de sensações generalizadas, e são essas que, por falta de uma palavra melhor, chamarei de afeto.<sup>19</sup> (JAMESON, 2015, p. 28)

Tem-se, portanto, o afeto como parte do real buscado no processo “em-mundo”, de modo a expandir as proposições estéticas que envolvem os estudos sobre o realismo na contemporaneidade. Este fenômeno também é parte importante para o entendimento do “realismo global” em Milo Rau, pois o ser humano artista e espectador de uma obra de arte é produto e produtor dos afetos existentes nas trocas e imposições que uma vida regida pelo sistema capitalista proporciona. É, pois, fundamental observar como a arte contemporânea comporta esse processo. E, também, como os afetos podem ser produzidos na cena contemporânea.

Em *Five easy pieces*, especificamente, uma das formas de produção desse fenômeno é o jogo que a dramaturgia estabelece com as ideias de adequação e consentimento. Em uma das cenas, por exemplo, o diretor, interpretado pelo único adulto em cena, pede para que uma menina se dispa em frente ao público; pedido que, com pequeno desconforto, é atendido. No argumento utilizado pelo ator-diretor, a seminudez é importante para aquele papel a ser representando em frente à câmera; “como ensaiamos”, ele acentua o estranhamento do pedido.

---

<sup>19</sup> No original: I believe the contemporary or postmodern “perpetual present” is better characterized as a “reduction to the body”, inasmuch as the body is all that remains in any tendential reduction of experience to the present as such. But I would not necessarily want to argue that in such temporal isolation the body's senses gain a heightened existence, something that is more likely to happen when, for whatever reason, one sense is given priority over the others (as in the evolving specializations of nineteenth-century painting and music). Rather, the isolated body begins to know more global waves of generalized sensations, and it is these which, for want of a better word, I will here call affect.



É possível afirmar que, na cena, não houve nada de errado, nem com o que fora mostrado e, tampouco, com o processo ocorrido que levava à exibição daquela cena. Contudo, este momento da peça reforça o tom da obra: embora sejamos envolvidos pela interpretação dos atores mirins; as crianças estão ali para mostrar as personagens e não para interpretá-las como se as tivessem vivendo. A lógica da adequação aqui exibida perpassa a percepção do espectador porque no jogo cênico há o consentimento. Embora tal colocação pareça óbvia, a dramaturgia brinca com essa noção, pois, mesmo que haja inadequações na estrutura narrada e nas concepções de direção, a suspeita do espectador e da crítica recaem, primeiramente, sobre a dinâmica do ator em cena. Logo, é possível afirmar que a dramaturgia intercambia dois planos: o primeiro é o fazer teatral posto em xeque; o segundo, o espectro do colonialismo europeu e o estupro e assassinato de crianças praticados por Dutroux.

É importante deixar claro que *Five easy pieces* não opera em uma lógica de causa e consequência: como se o colonialismo belga transformasse Marc Dutroux em um pedófilo homicida; tampouco a dramaturgia força tal absurda aproximação. Não há negação lógica do encadeamento dos fatos, pois a intenção política da dramaturgia é provocar a percepção da semelhança existente entre os desejos narcísicos de um criminoso e os anseios de um poder imperialista/colonizador. Afinal, o que é julgado na cena é o quão nós nos escandalizamos com a esfera individual, esquecendo-nos da esfera cultural, que também age nos mesmos (e até piores) modelos. As mazelas deixadas por uma cultura colonialista são expostas em cena, mas o que é capaz de unir uma Bélgica fragmentada, de acordo com a narrativa dramaturgic, é a constituição de um inimigo em comum, encontrado em um indivíduo que agia segundo os mesmos princípios do imperialismo de sua nação.

### **O real, o nacional e o comum**

A narrativa começa a ganhar seus contornos quando, ainda nas cenas iniciais, é exibida uma fotografia de Marc Dutroux na tela de projeção que há no palco. A dramaturgia, então, delinea o território desconhecido e obscuro por que passará. O elemento “real”, retirado das sombras, se faz presente nos relatos, documentos, imagens, além das habilidades de interpretar e mostrar personagens que as crianças desempenham.

Os cinco momentos exibidos em cena, como já indica o título, são referentes a cinco cenas protagonizadas pelas crianças, que assumem e mostram o papel das pessoas envolvidas no caso Dutroux, sejam familiares, vítimas, representantes da segurança pública.

Pode-se dizer que uma reunião de documentos compõe a narrativa dirigida por Rau. Contudo, é interessante notar que o que torna esta dramaturgia uma narrativa com valor documental é a precisão ficcional que recria a realidade dos documentos em cena. Embora a ficção não se pretenda “documentária”, ela é forjada através da manipulação de documentos. Dessa forma, o tom investigativo imbricado nas cenas poderia até ser um ponto para se ler todo o teor de *Five easy pieces* nas ramificações do teatro documentário contemporâneo, uma vez que (a) parte de documentos validados pela experiência do espectador, (b) apresenta um método de atuação que oscila entre a interpretação e o “mostrar” personagens, e (c) assume uma linguagem investigativa mais preocupada em “trazer algo” para a reflexão, além de propor tomadas de consciência do espectador.

Além disso, a estrutura cênica acentua o valor documental da narrativa: a metateatralidade permeia toda a concepção. As crianças interpretam e mostram não só as personagens envolvidas no caso narrado, mas também imitam as ações e emoções de atores adultos, cujas performances foram filmadas e são projetadas no palco no momento da apresentação; em outras camadas também trabalhadas na direção de Milo Rau, as crianças são filmadas ao vivo e cabe a nós espectadores consumirmos suas performances não como performance no aqui-agora, mas no filme projetado.

O documento contém, em si mesmo, representações de uma determinada visão do mundo. Apesar das diferentes definições, algumas generalistas, encontradas nas ciências jurídicas, arquivísticas e históricas, todas convergem para um único ponto: o documento expressa uma visão de mundo submetida a relações de poder e a critérios culturais do que determinado grupo entende por “verdade”. Talvez nunca tenhamos nos deparado antes com a visão manifestada em um documento, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares, posto que nosso olhar e nossa interpretação são direcionados (interpretamos algo não só de acordo com o nosso repertório cultural ou com a nossa visão de mundo, mas também de acordo com a nossa situação/participação no jogo de poder que cerca a realidade). É neste ponto que Milo Rau (2018) afirma que o “real” precisa ser tirado da sombra do documento, uma vez que múltiplas perspectivas factuais podem cercar um único fato.

Embora seja avesso à ideia de teatro documentário, é possível observar que os fatos encenados em *Five easy pieces* brincam com a noção documental, pois as percepções de realidade que os documentos em cena despertam nos espectadores objetivam à expansão de verdades que circundam o fato narrado e, também, aos consequentes desdobramentos que são extraídos do mesmo fato documental. Assim, a investigação do caso Dutroux, realizada em cena, extrai algo de real que marca a infância, as relações familiares e as questões político-imperiais acerca do colonialismo belga.

A oposição de Rau à lógica “documentária” costumeiramente atrelada ao teatro e ao cinema está no objetivo do qual se faz uso para produzir o gênero. O tom informativo que, por exemplo, organiza uma produção cinematográfica documentária, diz respeito às representações que o filme faz do mundo histórico e, em relação ao teatro (que se quer documentário), tem-se a pretensão de representar o “real”. Por essa razão, Milo Rau se esforça para afastar sua obra do rótulo “documentário”, pois entende que, por mais que trabalhe com documentos, a sua operação cênica atende a um outro anseio: ele almeja manipular o real ocultado no fato documentado.

É por essa razão que a cena documental em *Five easy pieces*, por sua vez, põe em xeque a verdade arbitrária oferecida sobre fatos políticos, econômicos, históricos e culturais. Milo Rau não realiza um teatro documentário, ele está além disso; ele está nos desdobramentos da cena documental na contemporaneidade: trata-se de um teatro de pesquisa, que lida com aspectos que fogem à lógica do “real” revelado. Mesmo assim, insistimos nesta pesquisa (e na tese em preparação para o PPGL do Instituto de Letras da UERJ) em algumas noções referentes ao teatro documentário, que são importantes não só para conceituar os desdobramentos observados na poética de Milo Rau, mas também para o encaminhamento reflexivo nesta análise escrita.

Carol Martin (2012, p. 17-18), ao analisar os corpos da evidência no teatro documentário, ressalta que

mais do que encenar a história, embora certamente faça isso, o teatro documentário também tem a capacidade de encenar a historiografia. Na melhor das hipóteses, oferece-nos uma maneira de pensar em contextos perturbadores e assuntos complicados, revelando as virtudes e falhas de sua fonte.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> No original: “more than enacting history, although it certainly does that, documentary theatre also has the capacity to stage historiography. At its best, it offers us a way to think about disturbing contexts and complicated subject matter while revealing the virtues and flaws of its source”.

A cena documental, portanto, carrega uma sequência lógica que é responsável pelo encadeamento da narrativa, sustentada a partir de uma afirmação fundamental sobre o mundo histórico. Dessa forma, a arte do documentário se coloca como dispositivo de reconstrução das marcas e de releituras dos fatos históricos, muitas vezes não enfatizados pelas narrativas oficiais.

A dramaturgia *Five easy pieces* brinca um pouco com os limites da verdade presentes no aspecto documental. O próprio trabalho com elenco de crianças em uma dramaturgia sem nenhum conteúdo infantil tem alguma finalidade. No site do International Institute of Political Murder (2019), na descrição do projeto da peça, é possível observar que é intuito da produção artística considerar os limites do que as crianças sabem, sentem e têm permissão para fazer. No texto encontrado na plataforma, existem as seguintes interrogações: O que significa observar as crianças nas cenas? E o que é possível experimentarmos em relação aos nossos próprios medos, esperanças e tabus?

São cenas bastante densas para que crianças com pouca experiência de vida e em processo de formação emocional experienciem. Porém, algo fica explícito: as crianças têm suas próprias percepções desses fenômenos, fato que muitos adultos ignoram e não julgam dignos de atenção. Atentos a esse ponto, é possível também entender como o público é confrontado com a realidade que tem do universo infantil já nas cenas iniciais. A entrevista no começo da peça é um exercício para as crianças, mas visa a fazer o público entender que o universo ali arquitetado, na perspectiva dos atores mirins, possui alguma atmosfera lúdica, o estabelecimento de “um enquadramento externo”.

É através deste enquadramento externo à narrativa que temos a oportunidade de conhecer as crianças artistas e descobrir seus interesses, histórias e pensamentos sobre a vida e a morte. O estabelecimento de uma sessão de elenco na cena de abertura denota o caráter metateatral da produção, equilibrando, por exemplo, a atmosfera do espetáculo para, em seguida, partilhar com o espectador o desconforto do fato narrado.

O real se forja e também se produz no confronto de expectativas: como os atores mirins entendem aquele universo e como se dá a recepção estética daquela “brincadeira” por eles realizada para um público adulto. Nesta altura, deve-se salientar que a peça possui classificação indicativa: na MITSP 2019, por exemplo, foi recomendada para maiores de 12 anos, ou seja, indivíduos com idade superior à dos atores em cena. Isto não significa, pois, que a dramaturgia apresente cenas fáceis para o público consumir. Existem

momentos de tensão e desconforto que confrontam não só nossas certezas, mas também a nossa perspectiva crítica.

É possível, por exemplo, destacar a sensação de desconforto que se instaura quando o diretor de elenco pergunta a uma das atrizes mirins, de modo inocente, se ela beijaria alguém no palco ao que prontamente ela associa e responde: “Beijar você? Não!”. Também, pode-se descrever o mesmo desconforto quando a seminudez de uma das crianças, conforme fora ensaiado, é requerida em cena para narrar, em registro fílmico, o cativo em carta para a família. O procedimento é realizado de forma precisa, sem sentimentalismos. Peter Seynaeve não é apenas o diretor presente no espetáculo; ele é também uma materialização de Marc Dutroux na cena. Portanto, é possível depreender que as fronteiras entre direção e manipulação são bastante fragilizadas na lógica do espetáculo, pois os desejos e a exploração estão submetidas ao olhar do acusado na narrativa.

Como já sinalizado, as questões históricas sobre o imperialismo belga ganham espaço na ficção narrada. Esse envolvimento mundo/documentário é fator primordial, uma vez que se “[...] enfatiza certos tipos de memória e enterra outros. O que está fora do arquivo – olhares, gestos, linguagem corporal, a experiência sentida do espaço e a proximidade dos corpos – é criado por atores e diretores de acordo com suas próprias regras de admissibilidade<sup>21</sup>” (MARTIN, 2012, p. 19). Os documentários não são documentos no sentido estrito do termo; mas são narrativas que se baseiam na característica verídica de alguns elementos para torná-los “presentes”. É este o ponto a ser explorado por Rau na dramaturgia: não só relacionado ao fato do colonialismo europeu, mas também ao peso histórico que a figura de Dutroux exercera naquela nação. Que outras realidades precisam ser extraídas da sombra do documento?

Como público, podemos ser capazes de crer (ou não) nos vínculos estabelecidos entre “o mostrado” e o “já conhecido”; de modo semelhante, podemos avaliar a transformação poética ou retórica desse vínculo em um comentário ou ponto de vista acerca do mundo em que vivemos. A oscilação entre o reconhecimento da realidade histórica e o reconhecimento de uma representação sobre ela é fundamental para que haja o distanciamento crítico no processo de recepção.

---

<sup>21</sup> No original: “documentary theatre emphasizes certain kinds of memory and buries others. What is outside the archive – glances, gestures, body language, the felt experience of space, and the proximity of bodies – is created by actors and directors according to their own rules of admissibility”.

Aqui se faz importante salientar que o documentário atende às intenções de determinados grupos que o concebem e o produzem. Por isso, sua defesa do gênero é um pouco complexa. Tanto a seleção e composição do arquivo, e sua conseqüente transformação em repertório, quanto os questionamentos sobre a arbitrariedade da verdade são determinadas por operações de poder.

[...] não há um ‘evento original’ recuperável porque o arquivo já é uma operação de poder (quem decide o que é arquivado e como?) e, às vezes, um árbitro questionável da verdade. (Os documentos podem ser distorcidos, falsificados e falsamente representativos). [...] Como política encenada, instâncias específicas do teatro documentário constroem o passado a serviço de um futuro que os autores gostariam de criar. Como duas vezes comportado, o teatro documentário mescla-se conscientemente e usurpa outras formas de expressão cultural. Tais como discursos políticos, tribunais, formas de protesto político e desempenho na vida cotidiana<sup>22</sup>. (MARTIN, 2012, p. 18-19)

O documentário, enquanto produto artístico do teatro e do cinema, se torna um canal para mostrar e questionar realidades sociais e históricas, além de modificar a perspectiva oficialmente instituída como verdade histórica, promover discussões sobre ciência, economia, artes, políticas educacionais, entre outras. Porém, deve-se estar consciente de que existe um poder instrumental, ou seja, o que dizemos e decidimos pode afetar o curso dos acontecimentos e acarretar conseqüências. Assim, tanto o “ver e falar” quanto o “fazer e atuar” são práticas atravessadas pelas estruturas de poder. Por essa razão, pode-se afirmar que o documentário apresenta suas ficções por conveniência.

A cena documental é uma forma de linguagem que reivindica não só uma abordagem do mundo histórico, mas também a capacidade de intervenção que temos sobre ele. Tem-se, desta forma, um gênero que estrategicamente preserva determinada sobriedade, de modo a não romper os vínculos com o que se pretende “real”, para colocar em evidência modos de perceber e apreender o mundo, as realidades que o constituem e nossos modos de proceder aos fatos históricos.

---

<sup>22</sup> No original: “[...] there is no recoverable ‘original event’ because the archive is already an operation of power (who decides what is archived, and how?) as well as sometimes a questionable arbiter of truth. (Documents can be distorted, falsified and misrepresentative). [...] As staged politics, specifics instances of documentary theatre construct the past in service of a future the authors would like to create. As twice-behaved behavior, documentary theatre self-consciously blends into and usurps other forms of cultural expression. Such as political speeches, courts of law, forms of political protest, and performance in everyday life”.

O tom ficcional de *Five easy pieces* se concentra no jogo cênico realizado pelas crianças: as transições são precisas, variando-se de um momento lúdico com risos para a interpretação de um chefe de polícia com o rosto rígido e sóbrio em questão de segundos. As crianças brincam enquanto o tom documental da cena se revela: é a sociedade belga que é ali exposta, seu passado colonial, sua hipocrisia; críticas que também podem ser estendidas a toda sociedade europeia. Cabe ao público realizar as sinapses para construir os quadros que a dramaturgia proporciona.

Marc Dutroux é uma figura que pesa no imaginário nacional belga desde a década de 1990. Mesmo que o elenco infantil não tenha lembranças vivas dos eventos, ainda há familiares das vítimas que sofrem com o fato, além de o pai de Dutroux conviver com o fardo deixado pelo filho. A abordagem sociológica realizada por Milo Rau envolve todo o esforço investigativo que abrange os detalhes que compõem a memória do fato. As histórias apresentadas nas cinco narrativas que integram a dramaturgia compreendem décadas e continentes, realizando o mapeamento sobre os dias do império belga.

A peça não estabelece juízos de valor acerca da crueldade do assassinato de crianças por Dutroux. O que se torna latente na crítica cênica é o valor perturbador que a desigualdade desencadeia. O espectador é levado à realização de uma comparação estritamente organizada: uma sociedade que permite que crianças (ou qualquer pessoa) vivam em situações indignas é tão cruel quanto um assassino.

E, assim como a peça manipula os recortes de realidade, ela também desperta o entendimento de que toda a indignação confusa sobre os crimes hediondos nos tabloides integra um conjunto de distrações convenientes ao sistema que produz e alimenta os marginais, assassinos e psicopatas. A dramaturgia expõe as relações de poder do jogo cênico para expor que a crítica do espectador é, inclusive, fruto de condicionamentos. Implicitamente, toda uma crítica às instituições ocidentais se apresenta: todas mantenedoras de um sistema desigual porque as sustenta. Assim, roubar, violentar e assassinar não é uma exceção ao modelo imposto pelo capitalismo, mas uma manifestação lógica dele, pois é assim que a sociedade opera. É a lógica do “comum” bem-sucedida nas sociedades ocidentais.

## Considerações finais

*Five Easy Pieces* reflete a história de uma nação marcada por traumas e por um passado colonial. A peça utiliza um método científico bastante preciso e eficiente para operar não só a transfiguração do real almejada na obra artística, mas também os efeitos de realidade decorrentes dela. O uso de crianças é uma das facetas do processo, pois a utilização da tecnologia de vídeo no palco opera não apenas como uma camada de realidade em cena arquitetada pela concepção do espetáculo; ele assegura também a qualidade do sensível partilhado pelos adultos que experienciam em filme a mesma narrativa que as crianças. Esse método apresenta objetivos didáticos e pragmáticos na obra teatral de Milo Rau.

As crianças, devido à falta de experiência emocional, são levadas a estímulos que se configuram em estratégias de atuação, pertinentes ao distanciamento necessário para que a personagem seja mostrada (e não vivida). Além disso, elas exploram em cena algumas habilidades básicas da imitação como um meio de aprender a ser adulto, tanto para as necessidades do palco quanto para próprio processo humano de crescimento.

É importante também salientar que tais exercícios teatrais praticados em cena incluem estudos mais complexos que tomam por tema o poder, a sujeição e imaginação, pois *Five easy pieces* é, antes de tudo, uma narrativa de denúncia sobre o abuso imposto aos corpos e subjetividades, denunciando o quanto o sistema que molda nossos comportamentos, sentimentos, indignações e críticas é, também, completamente abusivo. Assim, o “Realismo Global” na poética de Milo Rau se manifesta nos cruzamentos que envolvem o “mundo-base” e “em-mundo” para expor e criticar projetos de poder, contradições do sistema capitalista, além de medos e opressões socialmente construídos e impostos.

## Referências

BARTHES, Roland. “O efeito do real”. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987.

BENTELY, Eric. **The playwright as thinker**. Nova Iorque: Reynal & Hitchcock, 1946.



DIAS, Fabio Alves dos Santos. A teoria do reflexo e o realismo na obra de Lukács nos anos 1930. **Café com sociologia**, v. 5, n. 1, p. 101-118, 2016.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Ästhetik des Performativen**. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012.

GOODLAD, Lauren M. E. Introduction: worlding realisms now. **Novel**, Duke University Press, v. 2, n. 49, p. 183-201, 2016.

JAMESON, Fredric. **The antinomies of realism**. London/New York: Verso: 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e processos de criação e aprendizagem da cena: um diálogo com Hans-Thies Lehmann. **Sala Preta**, v. 13, n. 2, p. 236-251, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**. Ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn. Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LUKÁCS, Georg. **Problemas del realism**. Trad. Carlos Gerhaed. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966 [1934].

MARTIN, Carol. Bodies of evidence. In: MARTIN, Carol (Org.). **Dramaturgy of the real on the world stage**. New York: Palgrave Macmillan: 2010.

RAU, Milo; BLÄSKE, Stefan. **Die 120 Tage von Sodom / Five easy pieces**. Berlin: Verbrecher Verlag, 2017. [Kindle edition]

RAU, Milo; BOSSART, Rolf. **Globaler Realismus / global realism: goldenes Buch I / golden book I**. Berlin: Verbrecher Verlag, 2018. [Kindle edition]

SILVA, Heloisa Marina da; BAUMGARTEL, Stephan. O acontecimento teatral como proposta política, paralelos entre o teatro do oprimido e o teatro pós-dramático. **DAPESQUISA**, v. 3, p. 1-9, 2008.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WIHSTUTUZ, Benjamin; RAU, Milo. Antagonistische Dramaturgie. Ein Gespräch. In: UMATHUM, Sandra; DECK, Jan (Org.) **Postdramaturgien**. Berlin: Neofelis Verlag, 2020.

Submetido em: 29 jun. 2020

Aprovado em: 26 out. 2020