

A ESTÉTICA TERRORISTA EM *NEKROPOLIS*, DE ROBERTO ALVIM: UMA
LEITURA A PARTIR DE *AQUI AMÉRICA LATINA*, DE JOSEFINA LUDMER
*THE TERRORIST'S AESTHETICS IN ROBERTO ALVIM'S NEKROPOLIS: A
READING FROM JOSEFINA LUDMER'S HERE LATIN AMERICA*

Julia Raiz do Nascimento¹

RESUMO: Este artigo pretende discutir questões formais da peça *Nekropolis* (2008), de Roberto Alvim, a partir das discussões propostas por Josefina Ludmer em *Aqui América Latina* (2013). A pesquisadora, ao debruçar-se sobre a produção latino-americana contemporânea, cria conceitos que dialogam com as configurações de linguagem, temporalidade e territorialidade enxergadas no texto de Alvim.

Palavras-chave: teatro contemporâneo; Roberto Alvim; Josefina Ludmer.

ABSTRACT: This paper aims at discussing the formal issues in Roberto Alvim's play *Nekropolis* (2008), starting from the discussion proposed by Josefina Ludmer's *Here Latin America* (2013). The researcher focuses on the Latin American contemporary production to create concepts that dialogue with the language settings, temporality and territoriality as seen in Alvim's text.

Keywords: contemporary theatre; Roberto Alvim; Josefina Ludmer.

O objetivo deste trabalho é propor uma leitura para o texto dramático *Nekropolis* (2008), de Roberto Alvim, a partir de *Aqui América Latina* (2013), de Josefina Ludmer. Utilizo a discussão proposta pela autora para pensar a estética de *Nekropolis*, em especial o que concerne dois pontos de análise: 1) construção da linguagem; e 2) reconfiguração de temporalidades e territórios do presente. Meu ponto de partida é como a ação terrorista do coletivo Estirpe, protagonista em

¹ Mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Nekropolis, resulta numa estética também terrorista ao tratar de conceitos centrais para a condição humana: linguagem, tempo, território.

Ludmer, a fim de pensar a ação exercida pela escritura ficcional na composição da “imaginação pública”² — suas temporalidades, sujeitos e territórios —, propõe a leitura de escritas literárias produzidas na América Latina nos anos 2000. *Aqui América Latina* pensa as escrituras literárias na sua contribuição para as diversas percepções da “realidadeficção”³, a partir de um exercício especulativo em que o resultado — além da reflexão per si — é a estruturação de termos (como os dois apresentados anteriormente: “imaginação pública” e “realidadeficção”) que podem servir de base para a leitura de *Nekropolis*. Os conceitos preconizados por Ludmer não pretendem ser instrumentos específicos à análise literária, mas ajudam a pensar as particularidades estéticas deste texto.

1. “se o eles entender o que os de nós é se pudesse entender / o eles não seria eles / seria ESTIRPE” (ALVIM, 2008, p.32) — O TERRORISMO COMO LINGUAGEM

Nekropolis é a história das ações e do julgamento judicial da Estirpe — grupo terrorista que desenterra cadáveres vítimas da violência urbana e os expõe em espaços públicos. Caracterizamos a ação do coletivo de terrorista a partir do *Dicionário de Política*:

1) a organização: o terrorismo, que não pode consistir em um ou mais atos isolados, é a estratégia escolhida por um grupo ideologicamente homogêneo, que desenvolve sua luta clandestinamente entre o povo para convencê-lo a recorrer a: 2) ações demonstrativas que têm, em primeiro lugar, o papel de “vingar” as vítimas do terror exercido pela autoridade e, em segundo lugar, de “aterrorizar” esta última, mostrando como a capacidade de atingir o centro do poder é o resultado de uma organização sólida e 3) de uma mais ampla possibilidade de

² “A imaginação pública seria um trabalho social, anônimo e coletivo de construção da realidade”. (LUDMER, 2013, p. 09).

³ Conceito utilizado por Ludmer para se referir ao regime de realidade próprio à literatura.

ação: através de um número cada vez maior de atentados (veja-se a sua sucessão nos anos de 1878 a 1881 na Rússia) que simboliza o crescimento qualitativo e também quantitativo do movimento revolucionário. (BOBBIO et al, 1998, p. 1242)

O coletivo enfrenta o tribunal em um julgamento para decidir o teor criminal de suas ações: são acusados de “violação de sepultura, subtração de profanação de cadáveres — Artigos 210, 211 e 212 do Código Penal” (ALVIM, 2008, p. 48). O texto se inicia com a fala de 1, 2 e 3 — integrantes da Estirpe — que assim como 4 e 5 não têm registros oficiais de nome, origem, ocupação ou registro civil. Sua caracterização limita-se ao que os olhos da juíza responsável pelo caso podem perceber: gênero e cor.

A inexistência dos membros em registros oficiais e a negação de subjetividade, voz e diferenciação individuais criam um organismo autônomo que não só aposta na ilegalidade, mas abriga uma necessidade mais profunda e inédita para o verbete supracitado: o nascimento de uma nova espécie biológica. Observemos, primeiramente, as definições da palavra estirpe: 1) Parte do vegetal que se desenvolve dentro da terra; 2) Tronco de família; 3) Ascendência, raça, linhagem.⁴ (AURÉLIO, 2015).

A partir destas definições, observa-se a preocupação em afirmar não só o caráter biologicamente diferente da Estirpe — como espécie outra que compartilha entre si semelhanças —, mas principalmente a relação do termo com o *subsolo* (“parte do vegetal que se desenvolve dentro da terra”). A palavra estirpe estabelece relação uterina do coletivo com o subterrâneo, o enterrado, e, conseqüentemente, com o território próprio dos cadáveres que eles desenterram. A ação central do grupo é revirar o subsolo para trazer à superfície os mortos.

Onze cadáveres enterrados como indigentes; o cadáver da costureira Josenilde de Souza, vítima de deslizamento de terra por causa da chuva; três cadáveres de

⁴ De acordo com o Dicionário Aurélio Online. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em 05 mar. 2015.

crianças (com diferentes mortes: durante operação policial, erro médico numa unidade de saúde pública e overdose de crack): essas são as vítimas do descaso público e da violência urbana que recebem, depois de mortas, tanto a oportunidade de falar, quanto o reconhecimento de suas existências: “quem não existiu em vida / agora na morte tem sua imagem / quem em vida sem voz morreu / agora na morte pode parlar ao seu jeitinho” (ALVIM, 2008, p. 03). Invisíveis, sub-homens para a sociedade institucionalizada, sua voz outrora ignorada agora é “MOSCA E PELE VERDE” (ALVIM, 2008, p. 03, grifo no original), é o odor e os fluídos do corpo em putrefação: “os corpses grita e goza e peida na mudez da morte / o que não gritou gozou peidou no antes” (Ibid., p. 03).

Desta forma, a Estirpe se reafirma como tumor, célula cancerígena destruidora de um organismo que se pretende saudável (o corpo social). Ou, ainda, como órgão anal hiperfuncional ao “cagapeidar” de volta o que lhes foi enfiado goela abaixo. É na partir dessa estética do escatológico que o grupo estabelece diálogo com os “corpses” aproximando, nos termos de Ludmer, palavra-visceral de palavra-afeto.

Ao tratar da literatura antinacional nos anos 2000, Ludmer destaca a utilização da degradação verbal — a linguagem baixa, visceral, fecal ou genital — na composição de uma visão totalmente negativa e parodiada da pátria mãe. *Nekropolis* utiliza o mesmo “naturalismo das secreções e das emoções cruas” (LUDMER, 2013, p. 149), mas não como os escritores antinacionais — interessados na composição de uma caricatura rebaixada e nefasta do seu país de origem, o qual olham de “fora-dentro”: “Separa o olho da língua: vê o país a partir do Primeiro Mundo e enuncia com uma voz interior latino-americana” (LUDMER, 2013, p. 141). Está na lista de autores antinacionais de Ludmer o brasileiro Diogo Mainardi e seu personagem Pimenta Bueno de *Contra o Brasil*⁵.

⁵ Primeira publicação em 1998 pela Companhia das Letras.

Sob perspectiva contrária, o investimento da Estirpe na degradação verbal é o resultado da dessacralização do idioma como estratégia de REapropriação do “recurso natural” língua:

(...) no território da língua não existem donos, porque a linguagem (como faculdade e idioma) é um *recurso natural*, um anexo e complemento dos corpos, como a terra, a água (ou o petróleo) ou o ar. A linguagem é uma faculdade que ocupa algo parecido ao subsolo biológico do humano; é pré-individual e o meio da individuação (LUDMER, 2013, p. 154, grifo nosso).

É assim que o caminho da ilegalidade, a partir da ação terrorista revolucionária em *Nekropolis*, é seguido pelo caminho da agramaticalidade como reapropriação também terrorista do “território língua”. O grupo Estirpe engendra, portanto, uma linguagem fragmentada, sem preocupação imediata com sentidos coerentes, de baixo escalão, escatológica, com inadequações gramaticais, que desafia a disposição do texto dramático na página, já que escrita em versos e com sinais gráficos incomuns:

3.
de tudo o que de nós fez de tudo o que de nós viu + verá no depois agora
cada peido que sai do cu da boca é só vestígio
que os corpses é como semente
em tumor no útero do eles se transforma
tubérculo na porra da mãe terra
e cresce + se espalha
na epidemia do câncer novo diferente sem cura (...) (ALVIM, 2008, p. 04)

Além de desenterrar corpos, dar-lhes voz ao tirá-los da mudez da cova, a Estirpe reafirma seu poder de ação na língua e no território ao arquitetar novas estruturas linguísticas. Tratada como pré-individual e pré-cultural — “para além da vivência que

a cultura nos proporciona”⁶ (ALVIM, 2016, s/p) — a linguagem é o subsolo do qual os membros do coletivo compartilham e a estrutura que lhes torna semelhantes.

Ademais, na afirmação de uma nova espécie biológica, o conceito de humano se reaproxima da existência animalesca⁷ e orgânica — em oposição às estruturas hierárquicas como tribunais, *shopping centers*, dicionários. A espécie formada pelo coletivo terrorista estabelece novos paradigmas de relação entre os sujeitos, em que valores antes centrais como família, trabalho e classe social são problematizados:

(os personagens multiplicados, fraturados e esvaziados na própria narrativa) parecem haver perdido a sociedade, ou algo que a representa na forma de família, classe, trabalho, razão e lei, e, às vezes, de nação. São definidos no plural e formam uma comunidade que não é a família, nem a do trabalho e nem da classe social, mas algo diferente, que pode englobar todas essas características ao mesmo tempo, em sincro e em fusão. (LUDMER, 2013, p. 119)

Já que menos interessada em vincular sentidos do que corroborar sua condição única, coletiva e compartilhada, a linguagem do grupo estabelece o mecanismo da fala — a articulação particularizada do aparelho fonético — acima do conteúdo da enunciação. Desloca-se o ato da fala de sua naturalização cotidiana para pensá-lo como posicionamento político de conformidade ou resistência. Sob esta perspectiva, a estética do transumano defende que são necessários:

Outros desenhos da condição humana, que apontam para outras possibilidades de experiencarmos a vida, através da criação de arquiteturas linguísticas que transfiguram poeticamente nossa ideia estabelecida acerca do que seja o real e que nos proporcionam outros modos de habitar a linguagem (e, portanto, a existência). (ALVIM, 2016, s/p)

⁶ Citação do texto *Dramáticas do Transumano* de Roberto Alvim publicado em livro pela Editora 7 Letras em 2012. Por se tratar de obra esgotada, utiliza-se a versão online que, contudo, não apresenta referência à data ou paginação. Conferir endereço nas referências bibliográficas.

⁷ Interessante dizer que a companhia mexicana Estirpe Teatro, ao encenar o texto em 2013, utilizou máscaras de animais. A encenação parece estar atenta ao que Alvim chama em *Dramáticas do Transumano*: “modos de subjetivação de seres vivos não humanos” — ideia que propõe ampliar a noção de sujeito.

Ao estabelecer a complexidade da linguagem construída pela Estirpe, esta leitura vai de encontro à interpretação da personagem Ombudsman⁸, que reduz a interferência criativa do grupo na linguagem cotidiana a uma consequência de analfabetismo funcional: “OMBUDSMAN. Tão excluídos que falam outra língua, desenvolvida ao longo de séculos de analfabetismo funcional” (ALVIM, 2008, p. 63).

Se por um lado essa linguagem marca um compartilhamento coletivo e a possibilidade de recriação terrorista da língua, por outro recupera a ideia de que os seres humanos — porque compartilham desse mesmo aparelho fonológico — possuem todos como direito natural o total domínio sobre a língua. *Nekropolis* deixa claro que a linguagem é, ao mesmo tempo, recurso natural e meio pelo qual as disputas de poder se expressam simbolicamente. Essa ambivalência faz com que ela se torne instrumento e meio de luta revolucionária.

No texto, entretanto, não é primordialmente pela fala que o coletivo envia sua mensagem à população, mas pela composição de mensagens imagéticas tendo os corpos como materiais. Essas performances, principalmente a reprodução da pintura *A escola de Atenas* (1510-1511) do pintor renascentista Raffaello Sanzio, apontam para a realidade que é construída massivamente a partir da imagem/do virtual: as três mulheres acompanhando o julgamento pela televisão (querendo ver o rosto dos acusados) e o menino Pedrinho, viciado no violento jogo de videogame *Grand Theft Auto IV*, são exemplos marcantes. Vale ressaltar que o apelo sensacionalista da imagem é amplamente utilizado pela mídia jornalística que, apesar de se fingir exata e imparcial, é perigosamente leviana e unívoca:

⁸ Um dos objetivos do profissional é: “a difusão da instituição da Ouvidoria como instrumento de aprimoramento democrático, defesa dos cidadãos e de efetiva representação dos seus direitos e legítimos interesses” (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE OUVIDORES/OMBUDSMAN, 2016). Na peça, não é apresentado ao leitor para qual instituição, pública ou privada Ombudsman trabalha ou os interesses de quem ele defende, mas importa perceber que a personagem reivindica para si a função de porta-voz do povo de maneira tendenciosa, conforme demonstraremos a seguir.

REPÓRTER 3.

A polícia ainda não sabe como os cadáveres foram parar no local, a identidade das crianças mortas, quem as colocou no parque e qual o objetivo deste ato monstruoso

REPÓRTER 1.

insano

REPÓRTER 2.

hediondo

REPÓRTERES 1, 2, 3.

que chocou profundamente a sociedade. (ALVIM, 2008, p. 24)

Mesmo mais polida e técnica, a linguagem do tribunal se aproxima, ideologicamente, das vozes dos repórteres e da figura de Ombudsman: “PROMOTORA. (...) ação planejada friamente e executada com requintes de sadismo, visando causar nas incautas testemunhas nada mais, nada menos, que o horror em sua máxima extensão” (ALVIM, 2008, p. 35). Forma-se, assim, a tríade mídia-tribunal-Ombudsman, perigosa porta-voz absoluta dos brasileiros, que recorre, constantemente, a primeira pessoa do plural para legitimar sua fala: “OMBUDSMAN (...) O que *nós*, a sociedade, *queremos*, é um julgamento rápido, exemplar. Que o Ministério Público se manifeste prontamente e erradique esse cancro de *nosso* convívio” (ALVIM, 2008, p. 33, grifo nosso).

Desta forma, a clara oposição *nós x eles* — Estirpe *versus* sociedade institucionalizada — dá-se inicialmente pela subversão do emprego cotidiano da linguagem. Tal naturalização do cotidiano sustenta noções paradigmáticas como família, trabalho, comunidade, nação, identidade, responsáveis por uma sensação de sentido/ordem em nossas vidas. Um dos temas de *Nekropolis*, portanto, não é a incomunicabilidade⁹, mas a denúncia de uma comunicação frívola, inútil e paralisante,

⁹ Vale lembrar que, em *Teoria do Drama Moderno* (publicado em 2001 pela Cosac Naify), uma das principais diferenciações estabelecidas por Peter Szondi entre o “drama absoluto” e o “drama moderno” foi a crescente separação entre sujeito e objeto manifestada pela impossibilidade de diálogo. Sob esta perspectiva, *Nekropolis* está claramente problematizando a palavra na sua potência comunicacional ao repensar o conceito de sujeito.

uma vez que não abre, verdadeiramente, espaço para a voz do outro: “DEFENSORIA. Pode uma luta para dar voz a quem nunca teve ser julgada por aqueles que sempre sufocaram estas vozes?” (ALVIM, 2008, p. 51).

Por outro lado, mesmo que a oposição mencionada apareça explicitamente no texto, existem subjetividades que transitam pelas duas esferas — a terrorista revolucionária e a institucional — e acabam por encerrar um discurso explicativo e racional das ações da Estirpe. Ana Maria Garcia, professora voluntária da ONG Cimento Social e membro do coletivo, e o Defensor Público são essas vozes. As duas personagens citadas oferecem a explicação que os outros membros não podem ou não se interessam em fornecer. Conferir uma voz desproporcional a esses personagens — já que os dois têm uma quantidade significativamente maior de falas do que o resto dos membros — é investir em uma comunicação com a estrutura que se pretende criticar, mesmo que fadada ao fracasso.

Parece existir a necessidade de justificar, ideologicamente, as ações da Estirpe, já que o texto aposta em longos diálogos entre Joana (representante do governo) e Ana Maria, que pouco se parecem, formalmente, com o discurso da Estirpe: “ANA MARIA. 500 mortos na ditadura (...) / JOANA. Acha pouco? 500 vidas? / ANA MARIA. 4.000 assassinatos por semestre nos grandes centros urbanos, hoje (...)” (ALVIM, 2008, p. 20).

Porém, mais do que isso, parece existir uma necessidade de estabelecer uma voz de comando dentro do grupo, apesar da insurgência ser em suma uma ação de desobediência à autoridade: “A desobediência civil é uma categoria pré-política, o direito à resistência (...) Mas primeiro é necessário passar pelo fim da crença na representação” (LUDMER, 2013, p. 27). Uma vez identificada a tendência anarquista do grupo, a presença da personagem Ana Maria e seu papel de destaque como líder passa a se mostrar incoerente.

Ao favorecer os diálogos explicativos, o texto talvez intente reproduzir a estrutura do julgamento (expondo, assim, os fatos e posições ideológicas dos dois lados), a fim de que o seu leitor/público decida ele mesmo a culpabilidade ou não do grupo. Outra possibilidade é de que o texto identifique o seu leitor/espectador com “eles”, ou seja, a explicação ideológica a partir da linguagem institucionalizada é a única forma de se comunicar com a recepção. Tal escolha reforça, ainda, a ideia de que a linguagem utilizada pela Estirpe só pode permanecer à margem.

2. “Tubérculo na porra da mãe terra / e cresce + se espalha / na epidemia do câncer novo diferente sem cura / que mata / e mata / e mata / só pra matar o eles mais uma vez / e mais uma vez / uma vez + / pra sempre” (ALVIM, 2008, p. 4)— O TERRORISMO NA CONFIGURAÇÃO DE TEMPORALIDADES E TERRITÓRIOS DO PRESENTE

Com a finalidade de pensar a cidade latino-americana, Ludmer cria o conceito de “ilhas urbanas”, porções territoriais que engendram sua própria significação, a partir de novos paradigmas de compartilhamento entre os sujeitos. Ocupam uma posição “dentrofora”, uma vez que — apesar de não reconhecerem as representações produzidas pelas esferas institucionais — definem-se a partir destas na forma de “região baixa, do subsolo, do lamaçal ou do cemitério” (LUDMER, 2013, p. 124) e da ação subversiva. Como dito anteriormente, a Estirpe, a partir da relação linguística-afetiva com os cadáveres, ocupa uma posição duplamente subterrânea: 1) fisicamente: desenterrando os corpos do chão; 2) simbolicamente: investindo num regime da “desdiferenciação”, onde o subterrâneo da língua/território é substância comum aos sujeitos.

Enquanto no interior da ilha o regime iguala “seus habitantes ao uni-los com traços pré-individuais, biológicos, pós-subjetivos; algo como o fundo ‘natural’, como o sangue, o sexo, a idade, as doenças ou a morte” (LUDMER, 2013, p. 120), lá fora tudo

continua sendo divisão social. Segregação que só pode ser mantida a partir de um poder que regula as políticas de separação e morte: “em cada território existe um poder soberano-legislador que não permite outro poder alternativo e faz uso da violência quando se vê ameaçado” (LUDMER, 2013, p. 111).

De acordo com Ludmer, o poder soberano-legislador, justificado por leis arbitrárias e pela concentração de riqueza, é um diferenciador, determinado histórica e politicamente, ao contrário do território: “Na fábrica da realidade, o território é um articulador, um princípio geral que percorre todas as divisões, é pré-individual e compartilhamos com os animais” (LUDMER, 2013, p. 110). Porém quem nasce no território convencionalmente denominado Brasil é automaticamente regido pela Constituição do país e demais documentos delimitadores de direitos e deveres. Assim, o território não deixa de ser regido por uma hierarquia segregadora e seus recursos naturais transformados em propriedade.

Além disso, o poder soberano-legislador elege territórios privilegiados ao fortalecer as fronteiras entre periferia/condomínios fechados; rua/*shopping center*. Fica a rua o lugar de ninguém ou de todos. Tomada pela violência, habitada por sub-homens e animais — cães e moradores de rua —, e ocupada por manifestações marginais e provisórias — grafite, piche, festivais, carnaval, teatro. Nesse lugar de ninguém e de todo mundo crescem os poderes paralelos que controlam, com a mesma violência do Estado, certos territórios urbanos.

O novo espaço de convivência social passa a ser o *shopping center*, espaço que nega a relação tempo-movimento: a ausência de relógios e o ambiente em redoma anula a percepção de dia, tarde e noite e instaura um tempo contínuo de consumo e movimento limitado. Um espaço, além de tudo, higienizado das paisagens contrastantes da rua, reduto da classe média representada pelo casal Judite e Lázaro: “DEFENSOR. Com que frequência os senhores vão ao shopping? / JUDITE: Quase todo dia. Fica bem pertinho do condomínio” (ALVIM, 2008, p. 39).

Ação terrorista — sobre a língua, os corpos e o espaço público —, portanto, é a expressão-chave para pensarmos na ação do grupo. O templo do *consumo* (*shopping center*), o espaço salvaguardado da infância inocente e *família* (*playground*) e o local de *trabalho* (fábrica) são espaços simbólicos invadidos pelos corpos em decomposição. Os cadáveres se reapropriam dos espaços que lhes foram negados quando vivos, já que os corpos mortos também são anexos dos territórios: “Dessa perspectiva, um território é uma organização do espaço por onde deslizam corpos, uma intersecção de corpos em movimento” (LUDMER, 2013, p. 111).

Uma vez retirados do espaço limitado da vala, do túmulo, do lixão (a criança vítima do *crack*), esses corpos passam a estar em movimento no espaço e agem sobre outros territórios urbanos. De acordo com Ludmer, o terrorismo tradicional escolhe transmitir sua mensagem por meio do ataque aos corpos — atrelados ao território. De maneira diferente, a Estirpe transfere às vítimas o poder de ação sobre o território, atacando não os corpos, mas a própria divisão naturalizada e segregadora das cidades. A religiosa conformidade cotidiana é interrompida: “LÁZARO. Chegamos de carro no estacionamento do shopping, como todo o domingo / JUDITE. Todo domingo, fielmente. / LÁZARO. E aquela coisa. Tava lá” (ALVIM, 2008. p. 41). Encarar os mortos, para, enfim, encarar a causa de suas mortes: o descaso público, a violência urbana, a desigualdade social.

Inclusive, é no julgamento da Estirpe que os pais do desaparecido político na ditadura, Ulisses Gomes Freire, são obrigados a reviver o trauma, tal como a comunidade inteira que se vê obrigada a encarar os mortos:

No lugar do público não há mais separação entre o imaginário individual e o social (...) O público é o que está fora e dentro, como íntimo-público. Na especulação não sobra nada dentro; o segredo, a intimidade e a memória se tornam públicos. (LUDMER, 2013, p. 09)

Falar sobre/com os mortos parece essencial para reconhecer a violência e a negligência pública que continuam a se reproduzir perpetuamente na periferia. Segundo Ludmer, o *mal* como categoria temporal aniquila o futuro, pois é a repetição incessante do instante. Aqui se faz na repetição da violência na periferia e na memória dolorosa que teima em voltar. É, portanto, por meio da ação terrorista que se abre uma fenda nesse *loop* temporal infinito de violência a fim de se discutir forçadamente os seus mecanismos internos.

Sob esta perspectiva, estabelecer uma nova temporalidade é combater tanto a lentidão do sistema judiciário e da ação do Estado — “ANA MARIA. QUANTO TEMPO MAIS NÓS VAMOS TER QUE ESPERAR? (Silêncio) / JOANA. Aos poucos... As mudanças, a democracia. O exercício do poder...” (ALVIM, 2008, p. 21) —, quanto a rapidez com que os corpos são escondidos, enterrados como indigentes, desaparecidos sem deixar maiores rastros. A Estirpe desacelera o tempo com o trabalho de disposição cuidadosa dos corpos — para que a sociedade seja obrigada a reservar um momento para olhar/falar com eles — e, ao mesmo tempo, tem a pressa dos que precisam sobreviver no agora. A utopia neoliberalista de uma América Latina do futuro não aplaca a urgência da sobrevivência e a ação terrorista, como experiência instantânea, instaura o “tempo zero”:

[o tempo zero] são todos pontos sem tempo ou que interrompem o tempo. Hoje em dia, são todos universalmente procurados, tanto pelos terroristas, como pelos artistas e ativistas contemporâneos. O tempo zero não apenas implica uma nova experiência histórica, mas também outra divisão de poder, e, portanto, poderia ser crucial para nosso destino latino-americano, definido pelo tempo segundo uma história do capitalismo. (LUDMER, 2013, p. 15)

Nekropolis se dá, justamente, nesse tempo-espço apocalíptico pós-2000 quando as promessas de modernização não se cumprem e a “sensação de viver na utopia realizada da comunicação universal e da circulação universal de bens” (LUDMER,

2013, p. 21) é totalmente ilusória. *Nekropolis*, que poderia ser qualquer cidade brasileira (talvez qualquer latino-americana), é o espaço da modernidade conservadora, do país que ainda vai realizar-se: grandes aglomerados comerciais (modernos *shoppings centers*) coexistem com precários serviços à população.

Como texto literário que maneja a realidade ficção, *Nekropolis* pensa um período bem específico da história brasileira: governo Lula, pós-reeleição (2008). Apesar de investir num construtivismo radical da nação, não é só com a memória nacional que a Estirpe se preocupa. Ao contrário, alinha-se ao que Ludmer denomina “temporalidade global”. Reconfigurações pertinentes à temporalidade global podem ser observadas na ação do grupo e na estética construída no texto: negação do relato linear; fim do movimento para frente (modelo desenvolvimentista); investimento de uma literatura apocalíptica ou utópica; reinvenção do futuro. Compor novas temporalidades é, em suma, compor novas relações com a ideia de nação: “Esses saltos e cortes temporais permitem ver uma temporalidade interrompida por estados de exceção, que questionam as ideias de progresso (desenvolvimento e etapas) na América Latina” (LUDMER, 2013, p. 66).

O terrorismo da Estirpe estabelece um corte no tempo (tempo zero) que evidencia o estado de exceção, questiona a ideia de progresso capitalista e a repetitividade da temporalidade cotidiana, experienciada como única “realidade” possível:

A temporalidade da televisão, do melodrama e da vida cotidiana (e de uma forma de narrar) parecem ser quase as mesmas. Apresentam o mesmo diagrama de tempo fragmentado e repetitivo, em fluxo, sem totalização ou unificação. (LUDMER, 2013, p. 35)

É também de maneira fragmentada que as ações do grupo aparecem no texto, como cortes dentro da linha narrativa contínua que é o julgamento. Da mesma forma, são cortes: 1) na voz de autoridade da juíza; 2) nas etapas de um processo judicial

organizado numa sequência lógica e que obedece a determinado protocolo imposto pela instituição; 3) na temporalidade repetitiva da vida cotidiana.

A existência corporal dos membros da Estirpe é tão duradora quanto os corpos em decomposição. Ela dura o suficiente para que eles repitam junto com os cadáveres: *nós tínhamos existido*. A nebulosa morte de 1, 2, 3, 4, 5 e Ana Maria no final do texto — não se sabe se foram assassinados nas celas ou se cometeram suicídio — não impede, entretanto, que a Estirpe tenha uma vida futura:

4.
os de nós
6 HOJE PERO MUITO MAIS NO DEPOIS
os de nós
7 VEZES 7 LEGIÃO MULTIDÃO DENÓS NO TEMPO DO AMANHÃ. (ALVIM, 2008, p. 18)

O encontro feliz dos membros pós-morte na cena final aponta para uma existência extraterrena, para um território espiritual de compartilhamento humano em que o tempo é eterno e total. Assim, o legado da Estirpe sobrevive na memória e ação dos vivos como adubo para futuras insurgências populares. Por fim, a partir de uma ética terrorista, o coletivo arquiteta novas estruturações linguísticas a fim de denunciar a situação social violenta perpetrada pelo Estado e acelerar o processo de insurreição revolucionária.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Roberto. *Dramáticas do transumano*, 2016. Disponível em: http://minhateca.com.br/marceloricci/Biblioteca/Livros+*5bconte*c3*bado*5d/ALVIM*2c+Roberto.+Drama*cc*81ticas+do+transumano,84916589.pdf. Acesso em: 20 mar. 2016.

ALVIM, Roberto. *Nekropolis*, 2008. Disponível em: <http://estudosdedramaturgia-parana.blogspot.com.br/2009/07/nekropolis-texto-de-roberto-alvim.html>. Acesso em: 10 mar. 2016.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE OUVIDORES/OMBUDSMAN. *Quem somos*. Disponível em: <http://abonacional.org.br/quem-somos>. Acesso em: 10 mar.2016.

AURÉLIO. *Dicionário Online*. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em 05 mar. 2015

BOBBIO, Norberto; et al. *Dicionário de Política*. Trad. Carmen C. Varriale; et al. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 11^a ed., 1998 [1983].

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Submetido em: 15/09/2015

Aceito em: 23/03/2016