

# Dos filhos desse sítio

---

## Wellington Andrade

Faculdade Cásper Líbero

São Paulo, SP, Brasil

[welingtonandra@gmail.com](mailto:welingtonandra@gmail.com)

[orcid.org/0009-0004-9338-4564](https://orcid.org/0009-0004-9338-4564)

---

**Resumo** | Agropeça, a mais recente criação do Teatro da Vertigem, explora toda uma corporeidade real – o corpo-macho, o corpo-fêmea, o corpo-gay, o corpo-trans, o corpo-negro, o corpo-branco, o corpo-estrangeiro, o corpo-criança, o corpo-bélico, o corpo-santo-do-pau-oco, o corpo-bovino, o corpo-animalizado – que se fricciona com a pele das palavras de um discurso contra o projeto político brasileiro ultraconservador.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro da Vertigem. Agronegócio. Conservadorismo.

## Of the children of this place

**Abstract** | Agropeça, the most recent creation of Teatro da Vertigem, explores an entire real corporeality – the male body, the female body, the gay body, the trans body, the black body, the white body, the foreign, the child-body, the war-body, the hollow-stick-saint-body, the bovine-body, the animal-body – which rubs against the skin of the words of a speech against the conservative mentality.

**KEYWORDS:** Teatro da Vertigem. Agribusiness. Conservatism

---

## De los niños de este lugar

**Resumen** | Agropeça, la más reciente creación del Teatro da Vertigem, explora toda una corporalidad real: el cuerpo masculino, el cuerpo femenino, el cuerpo gay, el cuerpo trans, el cuerpo negro, el cuerpo blanco, lo extraño, el cuerpo-niño, el cuerpo-guerra, el cuerpo-santo-del-pau-hueco, el cuerpo-bovino, el cuerpo-animal- que roza la piel de las palabras de un discurso contra el proyecto político ultraconservador brasileño.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro da Vertigem. Agronegocios. Conversatismo.

---

Enviado em: 15/10/2023  
Aceito em: 12/12/2023  
Publicado em: 16/12/2023

*Agropeça*, criação do Teatro da Vertigem que cumpriu temporada no Sesc Pompeia entre os meses de maio e junho de 2023, é certamente uma das mais engenhosas, e sombrias, sátiras político-ideológicas concebidas pelo teatro brasileiro nos últimos anos. Com texto de Marcelino Freire, direção de Antonio Araújo e um elenco de oito performers, a peça investe em um tipo de vigilância crítica sobre a realidade contemporânea do país cuja grande qualidade é o nível de eloquência expresso em cena, que, ora se satisfaz em ser veiculado como uma contundente exposição de ideias proferida diretamente à plateia, ora se propõe a converter-se em um exercício da mais atrevida teatralidade.

O Teatro da Vertigem quis trazer ao palco um assunto incontornável para nós, brasileiros, o agronegócio, que, para além da dimensão econômica, estende seu discurso totalizante sobre as esferas da cultura, da mentalidade e das ideologias política e religiosa – cada vez mais inseparáveis, diga-se de passagem, em um país cuja ética cristã convida cada cidadão pobre, favelado, negro, indígena e trans a carregar sozinho sua própria cruz. A empreitada é marcada por arrojo e ousadia. A ideia é radiografar a conflagração que dividiu o país entre “nós” – os humanistas, os de esquerda, os profissionais sensíveis do mundo das artes, da educação, da cultura... – e “eles” – os truculentos, os pragmáticos, os conservadores –, por meio de uma incursão pelas ranhuras da panaceia em que se transformou a agricultura e a pecuária empresariais brasileiras, sulcos estes que vão desde a agressão ao meio-ambiente e a precarização da existência até a espetacularização da vida, consagrada seja pelo monopólio asfíxiante exercido pela música sertaneja nas emissoras de rádio e TV, nas plataformas digitais de áudio e vídeo e nos shows Brasil afora (Miami a dentro), e sua meia-irmã, a música gospel; seja pela realização de grandes rodeios com seu misto de feira de negócios, parque de diversões, atividade sociocultural e evento de propagação ideológica.

Vale lembrar que pesquisa realizada pelo Instituto Datafolha em 2022, divulgada em 30 de outubro, apontava que o sertanejo é o estilo musical favorito de 30% dos entrevistados, à frente do funk, do pop e do rap, citados por 24% das pessoas. Segundo o Instituto, o estilo aparecia também em primeiro lugar, ou pelo menos empatado dentro da margem de erro, em quase todos os recortes, por gênero, raça, renda familiar mensal e posicionamento político. Outra pesquisa, realizada em 2019 pelo projeto Hello Monitor Brasil, apontava que, no Norte do país, a música sertaneja foi escolhida como a preferida por 45% dos entrevistados, ficando atrás apenas da música gospel, que, na região, tem preferência de 52% dos participantes da pesquisa. De acordo ainda com o projeto, o gospel tem força igualmente no Centro-Oeste, onde ocupa o terceiro lugar do ranking.

Entretanto, em vez de se concentrar somente nas agruras do agronegócio, o Teatro da Vertigem houve por bem imbricá-lo a uma criação literária que é um verdadeiro patrimônio no imaginário da literatura nacional, o *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato, que, embora já viesse sofrendo pressões advindas do processo de revisionismo histórico – ora, agudo; ora, obtuso – que tem incidido sobre as obras canônicas, não havia ainda sido examinado com a mordacidade e a virulência que exalam do espetáculo. Ou melhor, com a devida perscrutação especulativa.

A articulação do agronegócio àquele mundo, segundo os versos do samba-enredo da Mangueira de 1967, “encantado, fantasiado de dourado, oh! doce ilusão”, que Monteiro Lobato (1882-1948) criou em sua obra máxima – o *Sítio do Picapau Amarelo*, cujos 23 volumes foram publicados entre 1920 e 1947 – projeta a ambiguidade que caracteriza o país, dualidade esta que ora priva de um caráter de ambivalência, ora de uma marca de cisão, fazendo com que os temas inescapáveis da realidade brasileira do aqui-agora emergjam dessa trama emaranhada entre o factual e ficcional e sejam expostos, performados e debatidos. Por intermédio da complexa urdidura dos fatos, sem abrir mão em momento algum da textura dos fios do ficto.

A violência e a brutalidade do processo de colonização – expressas com todos os relhos até fins do século XIX, convertidas em um sem-número de eufemismos hipócritas desde então, que vieram dar no racismo estrutural disseminado tanto no trato doméstico como nas relações profissionais – somadas às inúmeras aversões e fobias vividas pelos ardorosos defensores do velho e obsoleto modelo de família patriarcal, com especial destaque para a lgbtfobia, a misoginia, a aporofobia e a transfobia, surgem provocativamente como questões conceituais a serem tratadas em suas tridimensionalidades, porque vivamente encarnadas no trabalho corporal-sinestésico dos intérpretes em cena.

A alegada parcialidade da perspectiva (que sustenta a tensão “nós versus eles”) – vivamente apontada por aqueles que se frustraram com o ataque impiedoso dirigido à mentalidade conservadora, sem querer dialogar com ela ou compreender suas razões – não parece constituir propriamente uma deficiência estético-política da peça. O projeto do Teatro da Vertigem passa ao largo do exame sopesado das coisas, do equilíbrio e da parcimônia, da procura do consenso. Desde a montagem de *O paraíso perdido*, afinal. Provocar o dissenso, a ruptura, o choque dos sentidos e o aturdimento da razão estão na base de um coletivo que leva os espectadores a vivenciarem os mais variados espaços da

cidade como estrangeiros em sua própria urbe; jamais como turistas deslumbrados com o fetiche do exotismo da paisagem.

Uma significativa parcela da população brasileira que se identifica com o mundo do “agro” elegeu um presidente de extrema-direita, invocando para si a responsabilidade total por tal ato, por meio do qual foi aberta a caixa de Pandora de uma série de anti-valores. Antes de escutar o que uma metade do Brasil tem a dizer a seu favor, a *Agropeça* quer falar da hipocrisia da neutralidade e da falta de compromisso. A esse respeito afirma Paulo Freire em *Educação e mudança*:

“O compromisso, próprio da existência humana só existe no engajamento com a realidade, de cujas ‘águas’ os homens verdadeiramente comprometidos ficam ‘molhados’, ensopados. Somente assim o compromisso é verdadeiro. Ao experienciá-lo, num ato que necessariamente é corajoso, decidido e consciente, os homens já não se dizem neutros. A neutralidade frente ao mundo, frente ao histórico, frente aos valores, reflete apenas o medo que se tem de revelar o compromisso”. (FREIRE, 2020).

A abordagem da empreitada é menos tendenciosa do que comprometida, haja vista a quantidade de mecanismos éticos e estéticos que a dramaturgia, a encenação e a atuação propõem como trepidantes inquirições a inúmeros problemas que nos colocam frente a frente com a nação cindida que (demoramos a reconhecer nos últimos anos) nunca deixamos de ser. O primeiro dispositivo da encenação é o hibridismo de registros que remonta ao ocaso da Antiguidade Clássica, batizado já pelos antigos de sério-cômico e estudado por Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*. Os gêneros sério-cômicos opunham-se às formas bem delimitadas da epopeia, da lírica, da tragédia e da comédia e estavam impregnados de uma cosmovisão carnavalesca que fazia a *imagem* e a *palavra* estabelecerem uma relação toda especial com o real – tais instâncias, a imagem e a palavra, podem ser eleitas como os pontos centrais dessa desabrida experiência conduzida com muito empenho por um dos mais importantes grupos do teatro brasileiro.

A primeira característica do sério-cômico é o tratamento direto da realidade e o contato profundamente familiar que se estabelece com os indivíduos e os temas contemporâneos e as decorrentes questões que eles evocam. A segunda peculiaridade diz respeito ao modo especial por meio do qual o sério-cômico baseia-se conscientemente na *experiência* e na *fantasia livre*, adotando uma criticidade de tom cínico-desmascarador. A terceira característica trata da pluralidade de estilos e da variedade de vozes, que fundem o sublime e o vulgar; o sério e o cômico, propriamente; a prosa e o verso; a língua e o jargão. Sobre ela Bakhtin afirma: “Concomitantemente com o discurso de representação,

surge o discurso *representado*”, processo que parece igualmente essencial na condução da atmosfera da *Agropeça*, que não abre mão de, por meio da metalinguagem, revelar as artimanhas do discurso político.

Se os que detêm uma certa visão de esquerda, arisca ao senso comum, inconformada, não engolem de modo algum o ramerrame publicitário que ocupa diariamente o horário nobre da TV com o intuito de fazer as garras do agronegócio serem limadas a tal ponto de o slogan “Agro é pop, agro é tec, agro é tudo” quase nos acariciar, essa mesma visão progressista, em se tratando de Monteiro Lobato, ainda reluta em simplesmente cancelar o escritor, dada a importância de sua obra e a complexidade sócio-histórica que a concebeu. Obra essa que a *Agropeça* associa, crua e cruelmente, dentre outras coisas, ao conservadorismo e ao racismo estruturais brasileiros. Nada mais satírico, nada mais demolidor, bem ao espírito das velhas iconoclastias greco-latinas. A propósito da imagem do tigre e da ideia de um teatro que escandalize, Anne Ubersfeld afirma em *Para ler o teatro*:

“O oxímoro teatral é a figura das contradições que faz as coisas avançarem. Mas o trabalho da prática teatral pode também mostrá-las de relance, para logo em seguida recobri-las com um véu espesso: os teatros de consumo mostram o suficiente para fisgar e tranquilizar. É que o teatral proclama o inaceitável e o monstruoso. Ele é a fissura na qual o espectador é violentamente forçado a preencher, como puder; do contrário, seu barquinho pessoal fará água por todos os lados. E não faltam formas teatrais que tapam rapidamente as fissuras, preenchem as brechas, limam os dentes do tigre. Outras obrigam a pensar, a buscar soluções”. (UBERSFELD, 2013).

A criação do Teatro da Vertigem abre uma fresta na rememoração afetiva da infância que é o *Sítio do Picapau Amarelo* (que, além do sucesso editorial, foi três vezes adaptado de modo igualmente muito bem-sucedido para a dramaturgia televisiva) e a escancara, convertendo-a em uma janela sinistra, através da qual se revolve o solo do sítio a fim de não propriamente escavar o húmus, e, sim, remexer no esterco. Pelo viés da carnavalização, o mundo lobatiano é virado do avesso, e o espectador é convidado a entrar em contato não somente com a macela de que é feito o recheio da boquirrota Emília; como também com as vísceras que entranham a sacrossanta figura de Dona Benta.

É da fratura do tempo que advém a força expressiva do espetáculo. Menos pelo indício da evolução histórica – aquilo deu nisso; aquele sítio encantando deu nesse latifúndio de horror – e mais pela imagem absolutamente angustiante de que somos um país de tempos sobrepostos. Do eterno encontro marcado com o futuro e da sempiterna “consciência amena do atraso”, na feliz expressão de Antonio Candido. Isto é, o tempo

mítico e o tempo histórico andam lado a lado em harmoniosa, e inconsistente, convivência. Ordem, progresso e contradição. Elegemos um presidente de esquerda e um Congresso de direita, conforme tão bem lembrou Wilson Gomes em artigo publicado na revista Cult em 26 de maio deste ano:

“A jornalista Mônica Bergamo, que tem excelentes fontes no governo do PT, publicou esta semana na Folha de S. Paulo que, para uma parte importante dos membros mais influentes do governo, o presidente tem que entender que governa com uma frágil minoria parlamentar. E, conseqüentemente, terá que entregar anéis se não quiser perder os dedos. Não é uma revelação animadora para a esquerda ou para os progressistas, que vivem de um duplo autoengano, forjado na tensa vitória presidencial de 2022. A primeira ilusão é a de que Lula teria vencido as eleições. Não venceu. Havia duas eleições federais sendo disputadas em outubro, Lula ganhou uma, a oposição ganhou a outra. Não foi obra do destino, resultado de uma conspiração astral ou política nem decorrência de qualquer causa esotérica. Esse paradoxo foi deliberadamente criado pelos eleitores brasileiros, ao dar a Presidência da República a um partido de esquerda e entregar a maioria no Congresso a partidos da direita programática (bolsonarista) e da direita fisiológica (lirista). Como as eleições são simultâneas, não dá nem para tentar ajustar a decisão para um resultado mais coerente, como acontece em outros sistemas eleitorais”. (GOMES, 2023)

Ordem, progresso e regressão, provoca o mestre Paulo Arantes, para quem somos “estritamente modernos, além de economicamente desfrutáveis”, mas não nos acanhemos em aproar o futuro rumo ao passado. A aprovação do projeto do marco temporal não nos deixa mentir.

Ainda sob a égide da sátira, *Agropeça* constitui, formalmente, um show de rodeio, virando de ponta cabeça o mundo da masculinidade de corpo taurino e inteligência bovina, da feminilidade servil, da tirania da família heteronormativa, do sentimentalismo barato do homem de bem, da histeria sonora das canções sertanejas, do fundamentalismo religioso, da negação do pensamento crítico e a conseqüente consagração do senso comum, da competitividade esdrúxula, da imitação dos modelos culturais norte-americanos... O elenco, afiadíssimo, encarna com muita energia criativa e disposição ao risco esse estado de espírito euforizante que constitui um rodeio, transformando-o pouco a pouco no verdadeiro show de horror que a coisa toda na verdade é. Não pela superfície, que se mantém feérica, e sim pelo substrato, em que o eufórico mal disfarça sua disforia.

Para toda essa atmosfera emocional, também concorre muitíssimo bem o projeto de iluminação a cargo de Guilherme Bonfanti, cuja eloquência é notável. A luz acentua o estado geral euforizante, mimetizando o brilho espetacular da forma-roudeio, ao mesmo tempo em que o arreda, mas delineando também, individualmente, cada figura em cena, às voltas

com a expressão de sua dramaticidade ou comicidade. As retinas do espectador não de perceber o processo de explosão negativa dessa luz, em que a confiança arraigada no show da modernidade esboroa-se paulatinamente, revelando a opacidade e o par escuro/obscuro sobre os quais o moderno está assentado, sem que o indivíduo médio desconfie disso. A luz em cena repercute o itinerário que vai da intensa luminosidade ao apagar das luzes. Do brio/brilho ao breu.

É muito difícil que um elenco atinja integralmente o mesmo grau de excelência na atuação durante a realização de um espetáculo como ocorre aqui. André D’Lucca, Andreas Mendes, James Turpin, Lucienne Guedes, Mawusi Tulani, Paulo Arcuri, Tenca Silva e Vinicius Meloni conferem às figuras que encarnam uma dimensão corporal-sinestésica que fala diretamente à sensibilidade e à inteligência da plateia. *Agropeça* não promove uma retórica vazia a respeito do tema. O discurso está nos corpos dos performers. O corpo-macho, o corpo-fêmea, o corpo-gay, o corpo-trans, o corpo-negro, o corpo-branco, o corpo-estrangeiro, o corpo-criança, o corpo-bélico, o corpo-santo-do-pau-oco, o corpo-bovino, o corpo-animalizado... Toda uma corporeidade real, concreta, não representada, invade a cena, apropria-se do discurso de Monteiro Lobato e fricciona a pele dos próprios atores com a pele das palavras. Dele e da posteridade. Que o adota como um modelo da contemporaneidade ou que o interpela como um símbolo a ser superado.

Logo no início do espetáculo, instaura-se uma crise entre Pedrinho – o mestre de cerimônias do rodeio, que troca o plano de viver a calma e contemplativa vida caipira no interior do Brasil pelo projeto mais arrojado, e violento, de se tornar um cowboy à moda norte-americana – e sua prima Narizinho, uma mulher já madura em cuja máscara facial pureza e ingenuidade se misturam por pouco tempo, desfazendo-se logo em um semblante que mal disfarça a opressão masculina e sua consequente cadeia de abusos físicos e mentais. Nada mais atual no Brasil do agronegócio do que a repetição do padrão “homem-dominador, mulher submissa”, que, a muito custo, outros âmbitos da vida social tentam romper. O patriarcado, isto é, a lógica da dominação masculina, subjuga tudo, e ainda naturaliza a violência contra a mulher, seja na esfera privada, seja na esfera pública. O processo de liberdade de ser e de estar das mulheres, em franco desenvolvimento nas sociedades democráticas, sobretudo nos ambientes cosmopolitas, parece não fazer parte da cultura do agro. Narizinho reage a isso, então, na cena em que a multiplicidade do nome “Pedro”, ubíquo na vida daquela mulher, aponta para uma atmosfera de nonsense que se converte em pura ironia, tratada por Marcia Tiburi no artigo “As mulheres e a vida contemporânea”:

“Essa liberdade de ser e estar é a maior ofensa ao patriarcado que se impõe com todo o peso possível. Um peso que perde terreno se suas “vítimas” se contrapõem a ele em uma luta de vida e morte tal como, tantas vezes, fazem as diversas modalidades de feminismos. Mas o patriarcado é vencido também pelo cansaço, por aquilo que podemos chamar um feminismo irônico. O feminismo irônico não é estressado nem histérico. Ele é divertido. E muitas vezes quieto. Vejamos um exemplo interessante: é muito comum que em uma família as filhas mulheres possam estudar, mas que no fundo, se espera delas que casem com um bom marido e tenham filhos. Nesse campo é que as mulheres muitas vezes surpreendem justamente por que não se esperava muita coisa delas. Elas aproveitam que foram esquecidas e fazem o que querem na vida pessoal e no trabalho. Realizam-se como pessoas e profissionais sem se importar com o que os outros vão pensar. Aproveitam o vão onde não estão sendo observadas e seguem em frente”. (TIBURI, 2023).

O tema do racismo estrutural é focado pelos dois intérpretes negros do espetáculo. O primeiro, André D’Lucca, encarna o Saci, transitando quase sempre nas bordas do espaço cênico, onde atua como uma espécie de enunciador de um discurso cuja combatividade é pulsante. Posteriormente, ele vive a Rainha de Sinop, construída a partir de um tipo de hilaridade que mais escancara do que atenua a violência que a personagem sofre. A segunda, Mawusi Tulani, vive a Tia Anastácia, que, a partir de alguns diálogos travados com Dona Benta, rompe com a aura de docilidade a que a ficção lobatiana lhe confinou e irrompe em cena evocando Exu, o travesso senhor dos traveses. Os momentos em que a personagem se dedica a essa convocação são muito impactantes e fazem a esfera das religiosidades não europeias se friccionar com o conservadorismo cristão. Em *Exu, um deus afro-atlântico no Brasil*, o pesquisador Vagner Gonçalves da Silva afirma que

“de todos os deuses afro-atlânticos emergidos na confluência das culturas africanas, europeias e americanas, Exu é certamente o mais controverso e o que melhor, talvez, nos ajude a entender os dilemas, diálogos e conflitos implícitos e explícitos no contato dessas culturas. Para saudá-lo, exclama-se ‘Laroiê, Exu’. O que, em tradução livre, pode significar: ‘Salve, Exu, aquele que preside as controvérsias, os debates, as discussões’. (SILVA, 2023).

Desse modo, a *Agropeça* traz para o seu universo discursivo o conceito de encruzilhada – local de encontros e desencontros –, tão próprio da divindade. Menos do que uma boa mãe preta, provedora dos prazeres da mesa, a Tia Anastácia construída por Mawusi Tulani encarna a um só tempo as imagens da fertilidade ancestral e da sexualidade dos corpos negros não tutelada pela moral de matriz judaico-cristã. O culto de Exu, ainda segundo Vagner Gonçalves da Silva, “resulta de um longo processo histórico de conflitos, trocas, diálogos, negociações, imposições e resistências entre os sistemas cosmológicos que entraram em contato. E esse processo adquire significados particulares nos lugares em



que ocorre". Menos do que uma ponteadora de opostos, uma mediadora de diálogos, a Tia Anastácia aqui configura-se como uma deflagradora de confrontos, expondo a barbaridade, vendida em chave de projeto civilizador, da colonização católica.

Outro tema inescapável que a criação do Teatro da Vertigem aborda com espessa ousadia e prontidão crítica é o da transexualidade. Há duas mulheres trans em cena: Andreas Mendes, vivendo não somente Dona Benta como também uma dupla de figuras coadjuvantes a quem a atriz confere uma energia física e emocional notável – o Palhaço Satânico e o porco Rabicó – e Tenca Silva, encarnando a boneca Emilia. Por meio de tais escolhas, a peça já promove de início um surpreendente ataque ao conceito de cisgeneridade entendido em seu aspecto institucional, isto é, que produz valores a serem defendidos em pequenas comunidades ou grupos, que, vale notar, no desmonte das democracias mundo afora tem servido de células à formação de grandes hordas. Para os pesquisadores Sofia Favero e Pedro Ambra, "cis não é só uma expressão acionada para pensar quem está de acordo com o gênero designado no nascimento: é o resultado de um processo de subjetivação que entende a anatomia como um dado prestigiado". O fato de a grande matriarca do Sítio, uma mulher que, infere-se pelo que ela diz e faz em cena, é contrária à "malfadada" ideologia de gênero, ser interpretada por uma mulher trans é um grande golpe à cisheteronormatividade e ao pânico moral que os discursos transfóbicos proclamam.

O vigor performativo do trabalho de Andreas Mendes encontra plena correspondência com a potência da atuação de Tenca Silva. Não bastasse também a mordacidade da proposta – o brinquito imemorial, que, desde a entronização da família patriarcal como núcleo mínimo que sustenta e tutela a vida política e social mais ampla, normatiza a feminilidade das meninas, ser interpretado por uma mulher trans –, a plasticidade corporal e discursiva da personagem constitui a expressão mais luminosa do conceito plural e multifacetado de identidades trans. A então torneirinha de asneiras da boneca Emília dá lugar a um jorro de verdades cruamente ditas, que expõem a obtusidade do processo colonial, da mentalidade patriarcal e do modelo binário que preside as ações da diferença sexual.

Como lembram Beatriz Bagagli e Thayz Athayde no artigo "O pânico antritrans e a cisheteronormatividade"

os discursos antitrans defendem a "própria cisgeneridade, que é um posicionamento social que revela a compulsoriedade das normas sexuais e de gênero. O efeito gerado pelo conceito de cisgeneridade é fundamental para combater a ideia de que ser cis é algo natural, "de verdade", uma vez que é

preciso criar argumentos para justificar o que torna a identidade cis natural, harmônica, a norma. Trazer a identidade cisgênera para a discussão é uma forma de criar rachaduras no sistema sexo-gênero". (BAGAGLI e ATHAYDE, 2023).

Os corpos dos intérpretes expressam diretamente a realidade que os circunda como cidadãos, em uma bem-vinda operação em que experiência e fantasia se retroalimentam. Há muito de nonsense na modernização das figuras do *Sítio*, como há muito de absurdo no processo de arcaização a que estamos submetidos. As temporalidades se fundem e se fraturam, quando a velha boneca criada por Monteiro Lobato – assim descrita por Rachel de Queiroz: "Emília não tem medo de ninguém. Nem da vida, porque boneca propriamente não vive, nem da morte, porque não morre" – aparece no palco como uma outra. Ainda que seja ela mesma. E quando também lembramos que a escritora que acabamos de citar, encantada por essa "faísca de liberdade, de coragem e de insolência", apoiou o golpe militar de 1964.

A despeito de se tratar de um espetáculo erguido a partir do conceito de processo colaborativo, é possível ouvir alto e em bom som o texto de Marcelino Freire, sobre o qual cada intérprete exercita, sim, seu idioleto, mas integrado, por sua vez, ao grande idioma dos sentidos proposto pelo escritor. A cadência, a imaginação cintilante, a mordacidade, os jogos de linguagem, os chistes, os trocadilhos, enfim, toda uma série de expedientes estilísticos e formais advém da pena de um autor que exhibe plena maturidade artística e manipula muito bem os recursos expressivos da língua portuguesa a serviço da cena e do projeto concebido originalmente por Antonio Araújo e concretizado por cada um dos integrantes do grupo. O vocabulário, a sintaxe e a semântica da *Agropeça* são um ponto alto da capacidade analítica que o teatro brasileiro contemporâneo pode exercer, aqui no caso, criticando os modos incontornáveis, como querem nos fazer crer, do capitalismo contemporâneo – que transforma fantasia em pesadelo diariamente, num golpe de mágica típico de um espetáculo de *féerie*.

Há que se destacar também o trabalho de Antonio Araújo pela direção geral da empreitada. É admirável o modo como ele, além de conduzir todo o processo, concebeu ainda um espetáculo longo e espesso, que não perde o *timing* em momento algum; fragmentário, de estrutura aberta, em que cada cena, em seu aparente isolamento, comunica-se com o todo e desperta igual interesse; complexo, que poderia ter caído nas malhas da simplificação e da histrionice e que opta, inversamente, por duas vias: a da profanação simultânea de um clássico literário e do atual projeto de civilização brasileiro,

que encanta boa parte da população, e a da destruição das distâncias entre o fazer artístico e a realidade política.

Com *Agropeça*, Antonio Araújo e o Teatro da Vertigem descem ao *subsolo do Sítio do Picapau Amarelo* e retornam à superfície com muitas minhocas na cabeça. Eles vão buscar no espírito da velha sátira greco-latina um antídoto contra esses vermes, que acabam se convertendo no monstro de três cabeças da política brasileira contemporânea: a bancada do boi, da Bíblia e da bala. Saber que a nova Tia Anastácia e o novo Saci passam a ocupar um outro lugar no panteão lobatiano, ou melhor, fogem desse panteão e inauguram um quilombo bem ao lado dele, e que a nova Emília pode também fazer parte desse verdadeiro sítio arqueológico não nos deve servir de consolo. Somente de estímulo. Para continuarmos alerta. O Brasil que nos é apresentado na *Agropeça* é um país cinicamente representado em um show da vida, e a nossa familiaridade com ele não pode nos fazer esquecer de que a realidade é sempre inacabada. E que antes que o Brasil bovino acabe conosco, é preciso dar por encerrada a farra do boi em que se transformou o país do futuro de outrora.

## Referências

- ARANTES, Paulo [1942]. ***A fratura brasileira do mundo: visões do laboratório brasileiro da mundialização***. São Paulo: Editora 34, 2023. 144 p. ISBN 978-65-5525-135-7.
- BAGAGLI, Beatriz; ATHAYDE, Thayz. O pânico antitrans e a cisnormatividade. **Cult**, São Paulo, n. 290, 2023.
- BAKHTIN, Mikhail. ***Problemas da poética de Dostoiévski***. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. 344 p. ISBN 978-85-218-0437-6.
- FAVERO, Sofia; AMBRA, Pedro. A anatomia de um pânico moral. **Cult**, São Paulo, n. 290, 2023.
- FREIRE, Paulo. ***Educação e mudança***. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020. 112 p. ISBN 978-85-775-3427-2.
- GOMES, Wilson. A frágil minoria parlamentar do PT e o paradoxo da democracia. **Cult**, São Paulo, 2013. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/paradoxo-parlamentar/>
- LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (org.). ***Monteiro lobato, livro a livro: obra infantil***. São Paulo: Editora da Unesp: Imprensa Oficial do Estado S/A – Imesp, 2009. 512 p. ISBN 9788571398290

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exu: um deus afro-atlântico no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022. 672 p. ISBN 978-65-5785-015-2.

TIBURI, Marcia. As mulheres e a vida contemporânea. **Cult**, São Paulo, 2013. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/as-mulheres-e-vida-contemporanea/>

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção Estudos n. 217). 204 p. ISBN 978-85-273-0732-1.