

O Teatro do Terror

Clarissa Diniz

2025

Quando o arquiteto francês Grandjean de Montigny projetou este edifício em 1819, suas referências estavam situadas alguns séculos antes, nos idos de 1400-1500, na Roma renascentista. Embalados pela Revolução Francesa [1789] e por suas transformações sociais e políticas, Montigny e seus contemporâneos buscavam reacender, por meio da retomada de premissas da arquitetura romana – canonizada como “clássica” –, alguns de seus princípios de ordem, racionalidade e moralidade, então considerados necessários àquele momento de ascensão da burguesia: uma classe anticlerical, antiaristocrática e antimonárquica.

Na contramão da opulência de palácios, salões e igrejas que havia tomado a Europa nos séculos XVII e XVIII, mediante as riquezas advindas da exploração colonial, os neoclássicos [como assim se convencionou chamá-los] buscavam reviver a austeridade de aspirações públicas do Iluminismo, contrapondo-se à extravagância emocional do Barroco. É nessa direção que a arquitetura da Casa França-Brasil, originalmente construída para ser a Praça do Comércio, é tanto um imponente edifício quanto um despojado largo: um lugar ao mesmo tempo aberto e fechado, do governo e do povo, simples e monumental, recôndito e coletivo.

O revivalismo neoclássico não foi o primeiro nem o último movimento de uma espécie de “retorno ao passado” em busca de sentidos considerados perdidos ou destruídos, motivo pelo qual se julgava que deveriam ser “resgatados”. Enquanto na Europa Ocidental a retomada de atributos greco-romanos foi recorrente em diferentes ondas de revivalismo, no caso brasileiro, vários são os retornos que se ancoram em sentimentos de nostalgia pela colonialidade, pela monarquia ou pela ditadura militar. Assim é que, cem anos atrás, no âmbito da arquitetura, o Brasil se pôs a construir prédios neocoloniais em plena República e, neste começo de século XXI, num contexto eminentemente político, testemunhamos clamores de retorno ao regime ditatorial que se impôs ao país entre 1964 e 1985.

Em que pese as continuidades entre passado e futuro serem centrais à construção de tradições e acepções de ancestralidade, a reencenação de aspectos sociais e culturais situados em outros tempos, como forma de “reordenação” do presente, costuma integrar perspectivas politicamente conservadoras. Nessas, o passado é visto como o único locus de um saber capaz de salvar ou corrigir as “deturpações” do agora, frequentemente ignorando o fato de que as tensões, os conflitos e as contradições do presente não são apenas índices de “degeneração” diante de um passado idílico, mas o próprio motor das transformações e, quiçá, dos processos de emancipação social.

Os revivalismos conservadores tornam-se, por isso, especialmente destrutivos. No afã de impor seu “choque de ordem”, não raro produzem uma discursividade que legitima o desmantelamento – ou mesmo o radical destroçamento – do estado atual das coisas na busca de uma fantasiosa tábula rasa, a partir da qual a sociedade “deveria ser reconstruída”. Nutrindo esse imaginário supostamente “revolucionário” estão, costumeiramente, valores de um passado mítico ao qual só poderíamos nos aproximar mediante a negação do presente e o retorno a um quimérico “estado original”.

A recente tentativa de golpe de Estado ocorrida em Brasília, em 8 de janeiro de 2023, habitou essa atmosfera política. Encobertamente financiados por grupos da extrema-direita, inflados pela apologia a regimes autoritários e pela defesa de práticas democráticas em desuso – como o voto impresso –, os golpistas encenaram um enredo destrutivo que bradava estar regenerando o país nos termos de um espectral “Brasil de antigamente”. Hoje, esses golpistas estão presos por seus crimes contra o Estado Democrático de Direito, associação criminosa, deterioração do patrimônio, entre outros. À época, contudo, imaginavam estar servindo à nação de forma “patriótica” por estarem “lutando” pelo reavivamento de uma “identidade nacional” cuja forçosa unidade, na contramão da diversidade democrática, só se dá na marra: sob a violência do Estado, do capital, da colonialidade e de outras forças opressoras.

Assim, naquele 8 de janeiro, de frente a televisores e celulares, o mundo acompanhou em tempo real, tão estupefato quanto incrédulo, a invasão da Praça dos Três Poderes e a destruição de seus ícones, também patrimônios históricos dos brasileiros e da humanidade: o Palácio do Planalto, o Congresso Nacional e o Supremo Tribunal Federal. Os carnavalizados figurinos verde-amarelos e a performatividade brutalista dos criminosos – que destruíam, pichavam, defecavam, dançavam ou posavam para selfies entre os corredores dos prédios públicos – conferiram àquela tentativa de golpe de

Estado um insólito caráter dramaturgico, aspecto retomado em *O Teatro do Terror*, instalação de Ismael Monticelli que agora ocupa o vão central da Casa França-Brasil.

Sob o pano de fundo dos movimentos neorreacionários que se espalharam pelo planeta ao longo da última década, assim como outros artistas, Monticelli enfrenta o desafio de tratar desse episódio de violência sem, todavia, reiterar sua crueldade ou ecoar seu espírito antidemocrático. De forma semelhante ao que ocorreu à época do 11 de setembro de 2001, surge o problema de como produzir poesia diante da tragédia, criticamente evitando naturalizá-la ou estetizá-la. Como pode a arte tocar as feridas sociais sem retraumatizá-las, experimentando posições ético-políticas que possam ir além da "denúncia" ou da "apologia" dos episódios que se propõe a ressignificar?

Não há respostas unívocas para essa questão. A escolha de *O Teatro do Terror* não é, contudo, a de comentar, criticar ou expor "as verdades" da tentativa de golpe de Estado, mas sim habitar seu teatro mimético. Em vez de realizar um escrutínio politicamente realista dos movimentos da extrema-direita brasileira, Monticelli dobra sua aposta na fabulação: abrindo mão de qualquer anseio de domesticar o indomesticável, faz da arte não uma estratégia de repreensão ou retificação daquele delírio político coletivo, mas um modo de, acentuando-o, sublinhar seu absurdo. Nos termos do escritor Karl Ove Knausgard – que afirma que sua opção literária é "combater ficção com ficção" [1] –, em sua instalação sobre o 8 de janeiro de 2023, Ismael Monticelli escolhe combater aquele revivalismo conservador precisamente com *mais* revivalismo.

Para fazê-lo, o artista evoca a mais extensa vanguarda de direita do mundo, o Futurismo italiano do começo do século XX, cujo projeto estético-político era filiado ao fascismo, defendendo a "destruição de tudo" como forma de abrir espaço para um futuro descontínuo em relação ao presente, que julgava decadente. Em sua apologia à destruição – à guerra, à velocidade, à mecanização –, os futuristas esperavam promover uma "higiene" da qual, por meio do extermínio social, racial e de gênero, surgiria, triunfante, a Itália do futuro: uma discursividade claramente supremacista e fascista.

É esse imaginário que Ismael Monticelli retoma, apropriando-se das composições de um dos principais representantes do Futurismo, o artista Fortunato Depero [1892-1960]. Mimetizando sua monumental tapeçaria *Guerra = Festa* [1925], *O Teatro do Terror* tridimensionaliza a estrutura alegórica da obra do italiano, erigindo uma teatralidade tragicômica por meio de esculturas feitas com lâminas de papelão apoiadas em blocos de concreto. Se, de frente, a instalação esbanja beleza, ornamentalidade,

organização, afronta e força em seu dramaturgicamente campo de batalha, quando vista de costas, revela o simulacro que a constitui: um artifício de comoção semelhante às paredes da Casa França-Brasil – pintadas para parecerem feitas de mármore –, às fake news ou ao patriotismo de fachada dos movimentos golpistas.

Tal como o popular meme brasileiro EXPECTATIVA/REALIDADE, parte do deboche de *O Teatro do Terror* consiste em brincar com as disjunções entre sua aparência e concreta estrutura: frente e verso, elegância e borrão, peleja e galhofa, entre outros polos tensionados pelo trabalho. Sua vocação crítica ocorre em sua disposição a nos iludir para logo nos desenganar, jogando com as ficções que sustentam a teatralidade ou a política enquanto sistemas performativos baseados em acordos coletivos cujas convenções, quando rompidas, não raro beiram o ridículo, pois revelam a utópica inconsistência de nossos pactos sociais e estéticos.

Na esteira do fracassado golpe de Estado de 8 de janeiro, *O Teatro do Terror* elege a falência do revivalismo como assunto. Brincando de reencenar o Futurismo, a obra chama nossa atenção para os vários “retornos à ordem” que tanto têm caracterizado o conservadorismo político do Ocidente ao longo dos últimos seis séculos, bem como influenciado a arte e a produção cultural de diferentes territórios, do que é índice a neoclássica arquitetura desta antiga Praça do Comércio.

Por entre seus corpos, cavalos, canhões, explosões e lâminas de tinta acrílica sobre papelão, emulando o *ethos* futurista, *O Teatro do Terror* silenciosamente evoca a volúpia das insurreições e o imaginativo alarido das batalhas que parecem nunca ter fim, provocando a fantasmagórica memória do “Açougue dos Bragança” – o sangrento conflito que aqui se passou entre 21 e 22 de abril de 1821 – e a lembrança de que, apesar da limpeza do piso deste espaço museológico, ele foi e segue sendo um lugar de luta tanto à esquerda quanto à direita. Afinal, como já nos ensinou Walter Benjamin, “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”[2].

[1] “A sensação de que o futuro não existe, que ele não passa de mais do mesmo, significa que toda utopia é desprovida de sentido. A literatura sempre esteve relacionada à utopia, e, quando a utopia perde o sentido, a literatura também perde. O que eu estava tentando fazer e talvez o que todos os escritores tentam fazer, se é que eu sei alguma coisa neste mundo, era combater ficção com ficção.” Karl Ove Knausgård, *A morte do pai: minha luta 1*, 2013, p. 258-259.

[2] Walter Benjamin em *Teses sobre o conceito da história*, 1940.