

# ELABORAÇÕES DO IMPASSE NA DRAMATURGIA DE *TEMPO MORTO*: UM RECUO

Bruno Pinheiro Ribeiro (Mestre em Artes da cena pela UFRJ)

## RESUMO

Uma das características fundamentais de *Tempo Morto*, que compõe o corpo dramático de *Ópera dos Vivos* da Companhia do Latão, é a articulação com a matéria histórica brasileira dos anos de 1960. O artigo investiga como a dramaturgia do grupo paulistano tenta reestabelecer conexões com algumas experiências artísticas brasileiras pregressas, expondo seus limites e potências, por meio de uma rememoração crítica. Esse procedimento conectivo se manifesta como tentativa de elaboração de um impasse gestado no interior da cena teatral contemporânea, onde a ruptura se constituiu como norma e a possibilidade utópica se mostra interdita, asfixiando e anestesiando as criações teatrais num “eterno presente” auto satisfatório e autorreferente.

**Palavras-chave:** Teatro Épico-Dialético. Dramaturgia Brasileira. Marxismo.

# ELABORATIONS OF THE IMPASSE IN *TEMPO MORTO* DRAMATURGY: A RETREAT

## ABSTRACT

One of the fundamental characteristics of *Tempo Morto*, which composes the dramaturgical body of the Opera do Vivos of the Companhia do Latão, is the articulation with the Brazilian historical matter of the 1960s. The article investigates how the dramaturgy of the São Paulo group tries to reestablish connections with some experiences Brazilian art, exposing its limits and powers, through a critical remembrance. This connective procedure manifests itself as an attempt to elaborate a deadlock created within the contemporary theatrical scene, where rupture was constituted as norm and the utopian possibility is shown to be interdicted, asphyxiating and anesthetizing theatrical creations in a "eternal present" self-satisfying and self-referential.

**Keywords:** Epic-Dialectic Theater. Brazilian dramaturgy. Marxism.

O tempo pobre, o poeta pobre / fundem-se no mesmo impasse.  
(ANDRADE, 1987, p.24)

A fusão de desvalidos na proposição poética de Carlos Drummond chama a atenção, na primeira passada de olhos, na medida em que a dimensão temporal é qualificada e comparada com o próprio corpo do poeta. Essa comparação trata a agência do tempo girando na mesma órbita da ação do poeta, sugerindo assim uma relação imanente entre ambos, dada justamente uma das propriedades da fusão, ou seja, daquilo que é capaz de se unir, de se misturar, a ponto de um único elemento ser. Mas além do caráter indissociável é possível prospectar a análise em outra direção, na da física térmica, tomando a fusão como liquidez, como a transição do agrupamento do estado sólido para a dispersão do estado líquido. O elemento que estava ao alcance das mãos, agora escorre por elas.

O fechamento do verso nos dá uma pista importante sobre o sinal dos tempos *drummondianos*. Moderno como foi, o extrato do poema resiste à ideia da aquiescência de tal fusão - a do desmanche-, tratando tal fenômeno como impasse, ou seja, anunciado um beco sem saída. Mas mesmo que não porte o arauto da solução, o verso clama o embaraço, anuncia o ponto desfavorável, desacorda-se com o horizonte e por assim dizer sopra ventos que pouca ressonância terão nos tempos subsequentes.

É no contexto ulterior ao poema e a Drummond que a Companhia do Latão desenvolve seu trabalho, e em *Tempo Morto* escolhe a *Flor e a Náusea* como possibilidade de interlocução poética. O interesse pelo *impasse* desloca a atividade do grupo em relação à atividade teatral de seu tempo, tanto “do moribundo mas hegemônico teatro psicológico intersubjetivo” (CARVALHO, 2009, p.15) que aposta que “o conflito das vontades é a base universal do teatro” (CARVALHO, 2009, p.16), como das “abstrações pós-dramáticas que, incapazes de narrar, fazem o elogio das paisagens oníricas ou míticas de esfacelamento do sujeito”, este que foi “esmagado – com ossos e tudo – por forças cegas e anônimas”.

O *impasse* é trabalhado, nos moldes da Companhia do Latão, como categoria política, dentro da perspectiva brechtiana do *transformável*, situada “na penúltima etapa da fetichização, um passo aquém da delegação completa da energia social ao mercado” (SCHWARZ, 1999, p.148) e coloca o grupo na contramão do “horizonte zerado e expansão indefinida” (ARANTES, 2014, p.348, *apud* MATSUNAGA, 2017, p.362) celebrado, sobretudo, pelas “forças cegas e anônimas”. Na medida que o *impasse* está colocado, o jogo segue sendo jogado, a disputa segue aberta, a concretização fatal e absoluta do capitalismo não está consumada, postula-se “uma tentativa de pensar historicamente o presente em uma época

que já esqueceu de pensar dessa maneira” (JAMESON, 2007, P.13). A possibilidade de “pensar historicamente o presente” coloca o trabalho na incessante dialética do estético e do extra-estético, das condições *internas* e *externas* que contornam e dão sentido a obra. A Companhia do Latão segue seus passos e caminha para tentar

colocar em cena a desordem do mundo para tentar entendê-la e modificá-la, pois a conquista de mudanças passa pela reativação da luta de classes – que o teatro pode e deve apresentar como categoria poética, além de histórica e política. Esse objetivo corresponde ainda a uma aposta: mostrar que o capital ainda é o inimigo da humanidade pode ser mais um meio na luta para superar a despolitização. (COSTA, 2008, p.17)

Essa aposta impõe uma postura de não rendição ou adaptação aos ditames da cultura hegemônica e do escapismo pós-dramático, e mais uma vez retoma os princípios *brechtianos*, ao se fazer valer dos procedimentos teatrais para narrar “a identificação de um sistema político como uma causa principal de sofrimento e a descoberta da esperança na luta contra ele” (WILLIAMS, 2002, p. 248). A “descoberta da esperança na luta contra ele” segundo Iná Camargo Costa passa pela “reativação da luta de classes” (COSTA, 2008, p.17). E tal “reativação”, em *Tempo Morto*, é realizada através de sua própria forma que ousa “colocar em cena a desordem do mundo para tentar entendê-la e modificá-la” (COSTA, 2008, p.17) e, também, no campo “extra-estético”, com a tentativa de recuperação e reparação da memória de parte do teatro politizado brasileiro dos anos de 1960.

*Tempo Morto* é um estudo realizado em vídeo sobre as possibilidades atuais do cinema alegórico. Seu tema o aproxima de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, pelo lado contrário. Paulo Funis é um banqueiro, representante da chamada burguesia progressista de um país imaginário, Cabelal, que vive num intervalo antiburguês apenas do ponto de vista cultural. Por razões sentimentais, ele se aproxima da arte anticapitalista num momento de acirramento da luta social. Torna-se um mecenas da cultura de esquerda, ao mesmo tempo em que financia parcerias internacionais para a fundação de sua televisão. A ligeira crise afetiva e pessoal serve para acentuar o compromisso com sua própria classe. Torna-se, assim, um militante do processo de modernização conservadora que se materializa no golpe militar. (CARVALHO, 2014, p.162)

Em *Tempo Morto*, a dramaturgia recoloca em foco o período da iminência do golpe político de 1964, e ressalta e dá protagonismo aos artistas que resistiram a coalizão de forças entre a burguesia brasileira, o grande Capital internacional e as forças armadas militares. Ao colocar o teatro politizado como agente desse processo de resistência, o trabalho os reposiciona duplamente: valorizando a dimensão política de seus atos e assumindo o *presente*

*estético* politizado – no qual a Companhia do Latão se inclui – como legatário das experiências desse movimento. Ou seja, há uma intenção de não dissociar as esferas políticas e estéticas, quer seja, na análise, quer seja na própria luta. Esse procedimento dialético aproxima-se intimamente de parte dos *Conceitos de História* de Walter Benjamin, em especial de sua acepção do *contrapelo*.

(...) os que num momento dado dominam são herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participaram do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê tem uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. (...) Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1994, p.225)

A aposta de “reativação da luta de classes” da Companhia do Latão em *Tempo Morto* passa por “escovar a história a contrapelo” para revelar que “as coisas não estão aí como tais, mas ditas em sua ausência” (GAGNEBIN, 2013, p.4). Trata-se de uma “desnaturalização” da memória social, de como o desenvolvimento histórico e a operação ideológica incidem de maneira decisiva na construção da memória, revelando e ocultando de acordo com o jogo das “forças que regem as contradições”. Esse “escovar” observa como as “percepções e teses notáveis a respeito da cultura do país são decapitadas periodicamente” (SCHWARZ, 1997, p.31) e procura agir na contramão dessa tendência, creditando sua empatia aos que vieram antes, que projetaram percepções e teses e que foram decapitados pelo “cortejo dos vencedores”. E tal rememoração tem sentido porque a “preocupação de salvar o passado no presente” (GAGNEBIN *apud* LÖWY, 2005, p.63) é possível “graças a percepção de uma semelhança que transforma os dois”. Ou seja, é uma resposta ao campo de valorização do “horizonte zerado, e expansão indefinida”, e fundamentalmente, como observa Gagnebin comentando o pensamento e os procedimentos concebidos por Benjamin:

transforma o passado porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento, transforma o presente porque este se revela como a realização possível da promessa anterior - uma promessa que poderia se perder para sempre, que ainda pode ser perdida se não for descoberta inscrita nas linhas atuais. (GAGNEBIN *apud* LÖWY, 2005, p.63)

Essa “nova forma do passado” que reposiciona o presente é operada no fôlego de não se alinhar com a estranha tradição de rompimentos, advertida por Roberto Schwarz. Entendendo o presente como aberto e dinamizado através da “realização possível do anterior”, o grupo paulistano procura justamente o elo perdido com seus predecessores, para com a devida distância histórica que se deu, tentar produzir uma análise crítica daquele projeto. Esse “olhar para trás” crítico trabalha com a matéria do *real* e do *passado* como organismos vivos e em constante mutação. A articulação estética por intermédio da *poiesis* é fundamental nesse processo, porque não se trata de uma relação com o objeto lembrado com se este fosse móvel e fixo no passado, ao contrário, por ele ser influente no presente, a ponto de ser ocultado ou alterado – pela ideologia dominante –, é que este é concebido, segundo essa perspectiva, como representável e passível de ser elaborado com os interesses do presente.

O tempo se detém no presente eterno da mercadoria, perde-se o sentido da historicidade e o passado passa a ser retratado como apenas mais um estilo, como fazem os filmes de época; o espaço elimina a noção de distância e a substitui pela de superficialidades saturadas. O efeito primeiro dessas mudanças é impedir que o sujeito se localize no fluxo constante das mutações do mundo globalizado. Não é de se surpreender que a subjetividade contemporânea à deriva seja marcada pelo esmaecimento dos afetos e a alienação e angústia do sujeito moderno sejam substituídas pela fragmentação e pela indiferença. Nessa situação, torna-se cada vez mais necessária uma crítica que se coloque a contrapelo do movimento hegemônico. Não é por acaso que Jameson insiste sempre que é preciso relacionar cada elemento da nossa cultura com a História e com a totalidade das relações sistêmicas. (CEVASCO, 2010, p.77)

A atitude de “escovar a contrapelo” concebe uma relação com o desenvolvimento histórico de modo dinâmico de forma a combater a esvaziamento do sentido da historicidade, se contrapondo frontalmente ao processo de fermentação ideológica do “mundo globalizado”. Mas ao mesmo tempo em que refuta o projeto de dominação sistêmica, a atitude da dialética crítica, para qual a Companhia do Latão se filia, não trabalha o passado “apenas como mais um estilo”, como uma instância temporal fixa e imóvel. E isso se dá, também, por *Tempo Morto* não mistificar as experiências dos atores sociais que politizaram a cena dos anos de 1960 no Brasil. É preciso, portanto, retomar os materiais de modo crítico, não levando em consideração as postulações anteriores como um peso morto, como um dogma a ser repetido sem o devido distanciamento. Trabalhando com a ideia de desdobramento, na medida em que se percebe que o ritmo e a dinâmica dos processos sociais são vivos e cambiantes e que aquilo que se forjou nos anos sessenta tem correspondências

com a realidade contemporânea, mas que sua aparição hoje também é resultante de outros determinantes. E por sua vez, também, esse distanciamento, justamente por não viver o calor dos dias que o conceberam, é capaz de clarificar algumas questões que não encontravam respostas no momento que foram formuladas as perguntas, e mais ainda, esse distanciamento promove uma reflexão a respeito dos limites e impossibilidades desses projetos. O distanciamento age como se fosse uma lupa sofisticada, que observa o que foi, mas que aqui tenta não perder de vista que o que se foi ainda é parte do que se é e constituirá parte do que se será.

Voltar, “escovar a contrapelo” não é refazer fielmente a estrada, é perceber que esse caminho só é possível dada a distância entre os pontos. Voltar à origem, ao objeto de estudo, a quem se credita empatia, só é possível no presente, não na origem. É uma possibilidade de refazer o caminho em vistas do que se foi e arriscar-se também por onde poderia ter se ido. “A verdade original só pode se dar a ver no afastamento do original, nas diversas transformações e traduções históricas que ele percorre, não na sua imediatez inicial” (GAGNEBIN, 2013, p.20). Esse adensamento do tempo histórico, no qual passado e presente mantem uma relação dialética de aproximação e afastamento encontra uma possibilidade de mobilização na “estrutura” de *Tempo Morto*.

Nessa atitude de recuo há uma tentativa de ruptura com o tempo do capital e aproximação com o tempo revolucionário, que só é possível na ruptura com a linearidade histórica, com o *progresso*, com o tempo homogêneo e vazio. Há um tempo da revolução presumido que é heterôgeneo, histórico, cheio de referências às lutas, liberdades, emancipações dos vencidos, é um tempo de luta ante o cortejo dos vencedores, e é também um tempo de recuperação dos despojos desse cortejo, um tempo de expropriação da pilhagem que a classe dominante dirigiu, um acerto de contas com os documentos da barbárie. Um tempo utópico. Um tempo em que sua espessura é imensa, no qual as dimensões de presente, passado e futuro estão fundidas. Um tempo cheio, dilatado. Um tempo de assombro. “Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 93 e 94)

Os “freios de emergência” de Benjamin só podem ser puxados pela humanidade que se contrapõe a inevitabilidade do curso histórico, pela ação de “interrupção do contínuo da história”, quando pensa a “desumanização como um processo evitável” (CARVALHO, 2009, p.24), ou seja, quando media o mundo a partir do *transformável*. Para ter mãos para puxar

tal freio é preciso também que as próprias mãos sejam concebidas como órgãos capazes de ir além do alinhamento ao corpo, é preciso que estas sejam projetadas como agentes do processo de resistência. Mãos que se colocam, assim como Brecht, “na penúltima etapa da fetichização”, “um passo aquém da delegação completa da energia social ao mercado”, mãos que não naturalizam o alcance de seus gestos às prateleiras. Mãos que também são capazes de alvejar relógios e fazer o tempo do *progresso* correr perigo.

O teatro, dessa maneira, não assiste passivamente esse processo de tentativa de desnaturalização da história, em seus fundamentos estruturais contesta a própria validade das ações dramáticas em sua pretensão universal e linear: “A interrupção da ação é prioritária para o teatro épico” (BENJAMIN, 2017, p.13). Benjamin perscrutou no amago de um dos elementos constitutivos da forma pretendida por Brecht, e viu a cena de seu teatro épico como agente político de “interrupção do contínuo da história”.

O distanciamento funciona como interrupção formal do drama, e rompe com o fluxo narrativo, rompendo com sua falsa ilusão de totalidade, associando-se assim a crítica da “ilusão mítica da beleza goetheana” (GAGNEBIN, 2013, p.102). A cesura da cena no teatro brechtiano é uma fratura inerente à linguagem, ou seja, a ontologia dessa linguagem é composta pelas lacunas, pelas brechas, e não pela aspiração do seu perfeito completo, repleto, onde não há espaços, só completude. A arte moderna converge nesse aspecto, desfaz a convicção da totalidade preenchida e acabada, faz ver que a própria totalidade é composta também por aquilo que a faz ruir, pelas significações atribuídas, pela história, e não pela atemporalidade, e por princípios universais. A atividade do teatro épico constitui a obra na clarividência da falta de sua completude, as multiplicações de significações não são a destituição do objeto, não atestam a dissolução deste e sua indeterminação, mas sim, o reposicionam como portador de inacabamentos, como vaso repleto de cacos, vidro composto de estilhaços. E quem toma parte disso, o público, se inteira desses cacos com espanto, porque a própria natureza de ser caco é revelada, o desmembramento da linguagem é apresentado em sua crueza, e os espantados, a partir da artificialidade do observado, são convidados a refletir.

Benjamin, ao contrário, identifica no teatro épico de Brecht o *tertium datur* entre Ativismo e Nova objetividade, na medida em que desreifica as relações entre palco e público, entre texto e representação, entre diretor e ator. Em sintonia com isso, trata-se de um teatro especialmente marcado pela interrupção – a interrupção de uma continuidade, fragmentação daquela unidade que cria uma ilusão ideológica e atribui aos bens culturais uma neutralidade cúmplice. De acordo com Benjamin, a interrupção brechtiana fomenta uma *Schulung*: um adestramento concreto, cuja finalidade é demolir a noção de cultura como edificação (*Bildung*) da

personalidade burguesa. Em “O que é o teatro épico?” (1938), Benjamin recupera justamente a ideia de que o teatro brechtiano opta pela apresentação de situações, em detrimento da clareza da intriga. Segundo Benjamin, a apresentação não pode ser confundida com a descrição naturalista, mas sim com a descoberta de situações, por meio da interrupção abrupta dos acontecimentos, uma ruptura que obriga o público a pensar. (CHICOTE, 2015, p.153 e 154)

As rupturas, os choques, os efeitos, as mais variadas estratégias formais experimentadas pelo teatro brechtiano tomam o público como elemento fundamental da atividade teatral, é ele que é “obrigado a pensar”, e para tanto o caminho das facilitações não é profícuo, o exame das contradições mostra-se fundamental. “Na prática artesanal da sua dramaturgia” (CARVALHO, 2009, p. 23) “os personagens-tipo nunca são demasiadamente concordantes com as tendências de sua classe ou grupo social. Essa não-identificação com a condição social cria o espaço da energia social, aquele em que a vida real aparece”.

*Tempo Morto* é classificado pelo dramaturgo e diretor Sérgio de Carvalho como uma alegoria trágica. O fato de classificar a experiência estética dentro do campo trágico parece estratégica e diz respeito a uma possível leitura sobre a tragicidade:

(...) a nova consciência trágica de todos aqueles que, horrorizados com o presente, estão, *por essa razão*, firmemente comprometidos com um futuro diferente, com a luta contra o sofrimento aprendida no sofrimento: uma exposição total que é também um envolvimento total. Sob o peso do fracasso, em uma tragédia que poderia ter sido evitada mas não o foi, essa estrutura de sentimento luta agora para se formar. Contra o medo de uma morte geral, e contra a perda de conexões, um sentido de vida é afirmado – aprendido mais intimamente no sofrimento do que jamais o foi na alegria – uma vez que as conexões tenham sido feitas. (WILLIAMS, 2002, p.263)

Se as práticas artísticas e os projetos teóricos contemporâneos caminham para uma “forma profunda do trágico da não comunicação”, a Companhia do Latão trata de reparar as lacunas históricas e promover as conexões com as experiências passadas, assumindo a possibilidade da interlocução. Tratando os fenômenos pregressos, não como superados e sim como decisivos para a formatação atual da sociedade, o grupo apresenta a história de forma dinâmica e mutável, de modo que a experiência representada possa suscitar a prospecção “de que a história poderia ter sido de outro jeito”, dando margem assim para a não naturalização do futuro como dado, mas sim em disputa aberta.

A aposta de que “a história poderia ter sido diferente” exige, inicialmente, a constatação das forças que apagam essa possibilidade. A civilização, o *progresso*, incitam o desaparecimento daquilo que os trava, limita. A acumulação infinita do capital encontra seu limite na própria matéria, mas sua obstinação pela infinitude a faz massacrar os obstáculos, e o faz por meio da perseguição, da expiação, e, também do recalque. O trator do “novo”

que expõe o velho não em sua dimensão de tempo de vida, mas em sua proximidade da morte. Benjamin tem uma imagem fundamental para esse *progresso* aniquilador:

*A minha asa está pronta para o voo altivo:*

*Se pudesse, voltaria;*

*Pois ainda que ficasse tempo vivo*

*Pouca sorte teria*

GERHARD SCHOLEM, “Grüß vom Angelus”

[Saudação do Angelus]

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou seu rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir de seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente segue até o céu. Aquilo que chamamos de progresso é este vendaval. (BENJAMIN, 2016, p. 13 e 14)

O *progresso*, em *Tempo Morto*, representado pela aliança entre a indústria midiática, o grande capital financeiro e as forças militares é o caminho para catástrofe. Sem ser profético, por estar no recuo do tempo, *Tempo Morto* prefigura o “monte de ruínas à sua frente que segue até o céu” do golpe de 1964. Essa estratégia dramaturgica de narrar o antes do horror é fundamental para compreender as forças que se alinham para praticar o horror. Posto que algumas delas querem se parecer ausentes do “trabalho sujo”. Essa rememoração tem por princípio, além de tantas coisas, a de nomear os sujeitos do horror, aqueles que, tal qual a escrita, marcam o papel decisório, decalcam a tábua da história, mas a todo custo querem desfazer seus rastros, recalcar a memória e apagar todo e qualquer vestígio de participação. Sua perspectiva é a do “tempo homogêneo e vazio”. A escovação a contrapelo deve reanimar esses rastros, torná-los visíveis e nomeados, tentar soprar no sentido contrário ao das asas do “anjo da história”.

A dramaturgia não arranca as situações de seu contexto, a dramaturgia é situada nos anos sessenta brasileiros. O trabalho de ruptura do “contínuo da história”, de retirada dos “fatos” históricos de seu contexto e rearranjados para o “Agora”, ou seja, a operação de “salto do tigre” é realizada por nós. Isso coloca em questão a própria dimensão de exigência ativa do espectador e da militância em relação à obra. *Tempo Morto* não se configura como um modelo a ser seguido, antes é esse sopro, esse raio em céu azul, que quer arrancar (escovar

a contrapelo) a história de seu tempo vazio e homogêneo, de seu repouso, que quer interromper o fluxo do cortejo dos que sempre triunfaram. *Tempo Morto* não é, portanto, apenas um documento da barbárie sessentista é também a verificação da sequência da ideologia do progresso, posto que o capitalismo contemporâneo quer apresentar-se como superação da dialética entre as disputas da guerra fria. *Tempo Morto* terrivelmente constata que a derrota assumiu nova forma, agora mais escamotada, oculta, em que a dominação sistêmica não encontra contrapontos e autodenomina-se soberana e sem adversários em disputa. A “reativação da luta de classes” passa por fazer ruir essa hegemonia, essa ilusão da consolidação irrestrita do capitalismo. Ele não morrerá de morte natural, é preciso arrancar suas raízes, e talvez olhar para trás, seja um passo importante.

Para Benjamin “a citação do passado não era necessariamente uma obrigação ou uma ilusão, mas podia ser fonte formidável de inspiração, uma arma cultural no combate do presente” (LÖWY, 2005, p.121). A conexão histórica, dessa natureza, que dá o “salto de tigre em direção ao passado”, um salto dialético sob o livre céu da história, ao se apropriar de um momento explosivo do passado, carregado de “tempo-de-agora” o faz aspirando “a sublevação revolucionária”. E ela tenta a todo custo recuperar os atores sociais que foram “despojados”, varridos e\ou sequestrados pelo “cortejo dos vencedores”.

Em uma outra nota preparatória, Benjamin opõe o contínuo histórico, que deriva dos opressores, à tradição, que deriva dos oprimidos. A tradição dos oprimidos - mencionada na tese VIII como fonte de verdadeira compreensão do fascismo - e, com a descontinuidade do tempo histórico e a força destrutiva da classe operaria, um dos três principais momentos do materialismo histórico segundo Benjamin (*GS I*, 3, p. 1246). Essa tradição é descontínua. É composta de momentos excepcionais, "explosivos", na sucessão interminável das formas de opressão (*GS I*, 3, p. 1236). Mas, dialeticamente, ela tem sua própria continuidade: a imagem da explosão que deve quebrar o contínuo da opressão corresponde, no domínio da tradição dos oprimidos, a metáfora da tecelagem: de acordo com o ensaio sobre Fuchs, é preciso tecer na trama do presente os fios da tradição que se perderam durante séculos. (LÖWY, 2005, p. 121 e 122)

Essa volta ao passado da Cia do Latão significa também uma constatação do presente. Uma dura constatação que leva em conta a “vitória” do capitalismo, a derrocada URSS, e a ausência do debate e das pretensões revolucionárias como ordem do dia. No céu livre da história do tempo “homogêneo e vazio” o cortejo dos vencedores repousa seu triunfo. Rememorar, dar o “salto do tigre” é inicialmente, recompor a disputa, reposicionar as peças do jogo, recolocar a luta de classes como fundamento e agente da dialética social. É quase como uma prova de que a hipótese revolucionária ainda está de pé. O “salto do tigre” tem também a dimensão de fazer o presente observar a sua própria condição de aparente

morte da revolução. *Tempo Morto*, portanto, também apresenta a própria morte da revolução como uma ilusão, como um despojo do cortejo dos vencedores. Reativar a luta de classes é reativar esse despojo chamado revolução que foi soterrado pela ideologia dos vencedores e cuidadosamente guardado como despojo no cortejo. A pilhagem dos vencedores foi intensa, e o saque das ideias e práxis revolucionárias foi uma conquista e tanto. Interromper o fluxo contínuo da história é reconhecer o “Agora” como elã da revolução dos vencidos, e isso é também falar aos mortos e devolver a sua possibilidade de fala e ação.

Quando a grande crítica argentina Beatriz Sarlo afirma num dos seus últimos livros que “quando acabaram as ditaduras do sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência do Estado. Tomaram a palavra as vítimas e seus representantes...” (SARLO, 2005, p.45), deve-se dizer que o Brasil não pertence a este Sul da América Latina. No Brasil, as vítimas não tomaram a palavra, primeiro pela simples razão que não existe nenhum estatuto de vítima, que nenhum texto oficial, de lei ou de história, use essa palavra que acarreta, e, em geral, uma questão complementar: quem foram os carrascos? Como o ressalta Glenda Mezzaroba, a palavra “vítima” não faz parte do vocabulário da legislação brasileira sobre os desaparecidos e os direitos de seus descendentes. (GAGNEBIN, 2015, p. 4)

“Escovar a contrapelo” a história brasileira é narrar a história dos vencidos. Em *Tempo Morto*, os mortos pela ditadura são rememorados no momento de sua atuação, antes do horror. São os vencidos, que ainda permanecem vencidos pelo historicismo oficial brasileiro, como comprova Jeanne Marie. A ativação da memória é a possibilidade de disputa da memória, de confrontar a aparência de naturalidade histórica promovida pelo estado brasileiro. E o teatro age onde o estado falha, na brecha da oficialidade, o teatro acaba por dar vida aos mortos que são soterrados pela história oficial. É um trabalho de contraposição às “ruínas”. A legitimidade da Companhia do Latão como agente político em favor de uma causa pública.

Para Jeanne Marie Gagnebin, “outro conceito de W. Benjamin pode ser precioso nesse contexto de elaboração coletiva do passado. Mesmo que o vocabulário referente à memória e à atividade do lembrar não seja sempre muito rigoroso em seus escritos, o conceito de *Eingedenken* (‘rememoração’, ‘recordação’) tem um peso específico” (GAGNEBIN, 2015, p. 9). A autora acrescenta que “devemos observar que a rememoração é coletiva e política, mesmo que tenha suas fontes numa teologia do lembrar.” E fazendo-se das palavras de Certau credita à narração um papel fundamental para essa rememoração, para esse “*Eingedenken*”.

Por um lado, no sentido etnológico e quase religioso do termo, a escrita representa o papel de *um rito de sepultamento* (*(un rite d'enterrement)*); ela exorciza a morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, tem uma função *simbolizadora*; permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, e abrindo assim um espaço próprio para o presente: ‘marcar’ um passado, isso significa também dar um lugar ao morto, mas também redistribuir o espaço dos possíveis, determinar negativamente o que está *por fazer* e, por conseguinte, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para os vivos (CERTAU, 1982, p.107). (CERTAU *apud* GAGNEBIN, 2015, p. 7)

O anjo da história de *Benjamin* “gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído”. Os mortos dizem mais aos vivos que os vivos que conduziram a história. Acordar os mortos é acordar a história, fazer viver o que foi deliberadamente colocado para baixo do tapete, aquilo que a norma vigente quis levar ao pó. E aqui, em *Tempo Morto* a rememoração, a nomeação, tem o sentido de narrar a história dos mortos de dar corpo por intermédio das palavras, e assim poder redimensioná-la em importância e relevância para nós, os vivos.

A história dos mortos é a história de suas tentativas e, também, de seu aniquilamento, de sua morte. Ao “escovar a contrapelo” a história, assim como o “anjo da história”, a Companhia do Latão “voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés”. Portanto não há como narrar a história dos vencidos sem narrar as ruínas. O espanto diante do vazio que a linguagem não preenche. E assim estabelecer, para Benjamin, o próprio *logos* da linguagem, sua capacidade alegórica, em que os sentidos abertos podem ser redimidos no presente. Ou seja, é parte da escovação a contrapelo a crítica da tradição dos vencedores e a assunção dessa catástrofe na própria narração.

*Tempo Morto* dinamiza a dialética da “vida que não vive” diante de nós, os vivos, que ainda vivos estamos. E fundamenta-se na perspectiva de que “é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconhece como presente intencionado nela” (BENJAMIN, 2016, p.11). Olhar para trás é olhar para si, e se “nem os mortos estão seguros se o inimigo vencer”, e como constatado “esse inimigo nunca deixou de vencer” (BENJAMIN, 2016, p. 12) é preciso ter clareza de quem é o inimigo e, também que os mortos são uma parte dos vivos, e mesmo os mortos de amanhã.

Enterrar e velar os mortos para estabelecer um lugar para os vivos. O compromisso dos vivos com seus mortos, que para a história dos vencedores sequer mortos foram, ou na melhor das hipóteses indivíduos que tiveram o triste fim comum a todos: a morte. E assim

exime a responsabilidade do estado, atribuindo a própria existência o destino da morte. O passado está em aberto porque sua condicionante sobre o presente é verificável, portanto, está em disputa, na medida em que outra rememoração do passado realiza outros possíveis presentes. O campo dos possíveis é um terreno no qual a rememoração pode fluir e despertar interesse. A rememoração é, portanto, um procedimento anti determinista da história, um agente que se contrapõe a linearidade histórica e a ideologia do *progresso* causal em curso, ela abre a história para ampliar o horizonte de possíveis do presente. Olha para trás para olhar para si e para frente também. Reconstitui também a própria imagem que se tem de si, revela outros possíveis na projeção imagética de si. É como se compusesse um quadro novo a partir da modificação da perspectiva do velho. Rememorar é recriar a própria imagem projetada de si, quer seja pelo outro, quer seja por si mesmo, na medida que as experiências históricas traumáticas tendem a modificar essa imagem. No caso brasileiro é como se o estado tomasse posse dessa imagem, e a rememoração é um acerto de contas com essa posse, um desapossamento. Uma expropriação. *Tempo Morto* disputa a imagem do teatro político brasileiro dos anos sessenta, que costumeiramente é enquadrado como ultrapassado, superado, ingênuo, romântico. Rememora para reavivar essa imagem e, também, para reinventá-la. Uma apropriação e uma projeção, que levam em conta a possibilidade dessa imagem contribuir para outros possíveis da cena teatral e da vida brasileira contemporânea.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência**. São Paulo: Boitempo, 2014.

BENJAMIN, W. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução: Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CARVALHO, Sérgio de. **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo, Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.

\_\_\_\_\_. **Ópera dos Vivos: estudo teatral em quatro atos da Companhia do Latão**. São Paulo: Outras Expressões, 2014.

CEVASCO, Maria Elisa. A crítica cultural marxista. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v. 2, n. 3, p. 63 – 70, jan./jun. 2010.

CHICOTE, Francisco García. **Walter Benjamin e História e Consciência de Classe** in *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. Organização: Carlos Eduardo Jordão Machado, Rubens Machado Jr., Miguel Vedda. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

COSTA, Iná Camargo. **Prefácio** in *Companhia do Latão 7 peças*: Sérgio de Carvalho, Márcio Marciano. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **Walter Benjamin – “Esquecer o passado?”** in *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. Organização: Carlos Eduardo Jordão Machado, Rubens Machado Jr., Miguel Vedda. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna. Uma pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 1992.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. Tradução: Maria Elisa Cevalco. Editora Ática, São Paulo, 2007.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. Leite derramado à moda jacobina. **Revista Sala Preta – PPGAC (USP)**, São Paulo, volume 17, n.1, 2017.

RIBEIRO, Bruno Pinheiro. **Às vésperas do silêncio**: Uma análise crítica de Tempo Morto, dramaturgia da Companhia do Latão / Bruno Pinheiro Ribeiro. Orientador: Daniel Marques da Silva. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, 2019

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Sequências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.