

# A DRAMATURGIA BRASILEIRA AINDA PODE FALAR AO COLETIVO?

*Geraldo Ramos Pontes Jr.*

**RESUMO:** A pergunta sobre o papel da dramaturgia hoje leva em conta o relativo abandono do foco sobre o texto dramático, seja pela voga da cena espetacular e do interesse pelo gênero performático, seja pela renúncia do teatro em discutir questões que fizeram alguma tradição de reflexão no Brasil, conseqüente da precariedade de meios. Novos projetos de fomento parecem poder dar continuidade ao trabalho de grupos e resgatar reflexões herdadas da dramaturgia.

**PALAVRAS-CHAVE:** dramaturgia; identidade cultural; grupos de teatro; programas de fomento teatral.

**ABSTRACT:** *The question regarding the role drama plays nowadays highlights the relative neglect of the dramatic text due to the fashionable spectacular scenic display or the performance as a main theatrical genre, or even as a consequence of historical lack of resources for projects that discussed traditional causes in Brazil. New projects of subsidy seem to allow the continuity of experimental work in such a way that it could reclaim the space for debate ascribed to Brazilian drama in the past.*

**KEYWORDS:** *drama; cultural identity; theatre companies; subsidy programs for theatre.*

Os movimentos teatrais tornam-se, a cada dia, mais e mais paradigmáticos de propostas cênicas, performáticas e assim conceituadas como pós-dramáticas, termo que não exclui da cena o texto. Isso se dá em escala internacional e corresponde a uma prática que parece fazer com que o teatro se dê por vencido em relação ao apelo cibernético. A teorização acerca da questão aponta para o fim do ilusionismo em cena que abre o espaço a novas formas e desincumbe as artes cênicas do DNA dramático, da ficção e reinvenção das relações humanas em cena.

Discutir a validade de alguns parâmetros me parece mais do que necessário antes de entrar no interesse em preservar a memória teatral para além da normatização de novas correntes em relação a seu anseio de superar o passado. O apelo a uma estética que abre mão do sofisticado trabalho intelectual do ilusionismo é feito no entendimento de que há um desacerto com propostas que, no passar dos tempos, pretendiam romper com o textocentrismo, sem desprezar o texto, estando a chave da questão no fim do dramático – com um termo que carrega o paradoxo da permanência daquele no nome: o “pós-dramático” (Cf. LEHMANN, 2002).

A tendência acadêmica em desconsiderar a dramaturgia como obra primária obedece historicamente não apenas ao descentramento moderno do texto

no palco, como também ao realce do gesto performático, na dimensão do corpo do ator, em sua relação com as artes plásticas e o campo visual e à transmutação do ator em performer, que dá ênfase à imagem e à ação momentânea diante do espectador (Cf. FERAL, 2008). Acontecer como vivência única em cena está na base dessa arte precária que consagra o instante em detrimento do sentido e da linguagem, estimulando o espectador a um suposto novo tipo de recepção, no qual predomina a percepção sensorial e não o “entendimento” – seleção de sentidos que se pretende travestir de nova fórmula de recepção da obra teatral que, por essência, deveria ser performática na resolução cênica em todas as épocas. Se a performance propriamente dita tem uma consagrada trajetória de intervenção urbana (desde o *agitprop*), que lhe confere sentidos altamente criativos, o enfoque ao essencialmente cênico faz do mesmo o espaço de desconsideração do mais propriamente teatral da palavra, em um efeito de comparação inferiorizante com a forma veloz de comunicação cibernética, que ordena uma redefinição, enquanto o teatro é arte de confronto. Há excesso de descontextualização sob o zelo da universalização. As diferenças não mudaram da noite para o dia quando a aldeia global, repentinamente, “conectou-se” em uma “nova ordem”.

Se sincronia há nesse périplo de exílio em que se pretende empurrar o drama portas afora do teatro, por força da hegemonia da imagem *hi-tech*, entre outras, e se até muito depois do advento do cinema, a morte anunciada dessa arte tão antiga quanto a civilização grega, ao menos, não aconteceu, parece interessante refletir hoje sobre temas que ainda são comuns a dramaturgias de diferentes conjuntos culturais e como, em experiências de teatro de grupo brasileiro, pode-se encontrar alguns exemplos de retomada de ideias, ainda que com formas distintas, frequentemente assinaladas como pós-dramáticas, mas fundamentalmente de um interesse que vai muito além dessas definições.

A perda de identidade fixa do homem na contemporaneidade legitimaria o embaçamento da personagem em cena – discussão que parece mais ampla diante do fato que, em sua inserção social, o homem se investe de um mínimo de valores éticos que o impedem de virar camaleão a toda prova. Caso contrário, a contribuição histórica, o legado e a memória de toda sua produção cultural se esvaem. Nesse sentido, o que nos interessa de fato é a memória e sua tradução teatral, sua importância para o ensino e debate universitários, com o intuito de revolver a cultura que se formou pelo teatro brasileiro a respeito do sujeito. Nesta, houve mais que um enfoque centrado na autodefinição da nossa constituição como cidadãos. E isso parece às vezes ser retomado. Partindo de uma argumentação histórica, situarei o trabalho de dois grupos de teatro em relação à releitura de nossa condição como personagens teatrais.

## AS FACES DO SUJEITO NA DRAMATURGIA BRASILEIRA – UM RETRATO PROBLEMÁTICO DA SOCIEDADE

A dramaturgia brasileira lançou mão de questões identitárias e sociais desde seus primórdios, sob diferentes bandeiras. O drama romântico, histórico, procurava abarcar o ideal de uma nação emergente e abordou-se, no século XIX, a equidade de direitos, ainda na monarquia, produzindo imagens e reflexões sobre um Brasil em vias de formar sua própria consciência como nação e coletividade, visto que o teatro exercia um papel bastante importante junto ao público da Corte.

Se tal tendência teve o propósito de legitimar nossa literatura por sua independência da portuguesa, o modelo francês fornecia-lhe forte influência. O mesmo se dava com o drama realista, desde as discussões morais referentes à família e à ética, assim como à condição dos escravos, temas que evocaram o estado de coisas daquela sociedade “pós-colonial”, para adotarmos um termo de hoje, em vias de reestruturação econômica e social. A problematização da escravatura chegou a ser abordada ao menos em uma comédia de Alencar e um drama de Maria Ribeiro (Cf. FARIA, 2006). Temas que deram ao discurso dramático elementos através dos quais a fala do *raisonneur* traçou, como porta-voz dos autores, o retrato de um ideal adequado a seu novo tempo para aquela sociedade, falando à classe burguesa. Pela síntese dramática dos acertos de conta, revelações e ensinamentos morais, entre outras “falas”, iniciava-se nas formas teatrais em vigor a relação entre o palco e a “formação do sujeito”, dando-se função à dramaturgia de tribuna didática e/ou ideológica, logo, de classe. Tribuna para o público de que se tornara mediadora dos escritores que, por seu viés, se engajaram na construção de nossa nacionalidade.

Sucessivas transformações na consciência autoral e no campo mesmo da literatura e do teatro nacionais, estando esses dois campos mais ou menos sincronizados no âmbito das ideias e propostas ao longo de sua história, mostram distintas abordagens das questões sociais e sua relação com a consciência do sujeito a respeito do coletivo e do nacional. O elo desses dois últimos aspectos é o progressivo movimento incorporador das diferentes parcelas da população que viriam a se representar nos palcos. Se a classe burguesa está na tribuna dramaturgicamente alencariana e demais cenas realistas, para incluir outras parcelas, o socialista aparecerá aos poucos na dramaturgia, seja em configurações anarquizadas, como em *O rei da vela*, seja nos protótipos de sindicalistas, mártires da dominação colonial, *compères* da revista anti-imperialista e outros, no teatro de Arena e nos desdobramentos de seus projetos nos Centros Populares de Cultura da UNE. Também assistimos à dificuldade de nossos dramaturgos em encontrar seu sujeito mediador: a imagem melodramática do Brasil desejoso de se libertar da dependência econômica e

política delineou esse problema com a montagem de Gabriel Villela, em 1990, para *Vem buscar-me que ainda sou teu*, de C. A. Soffredini, durante a crise política do primeiro presidente eleito após a ditadura militar, que encenava o engodo em que caía o país indefeso, raptado por uma força traidora e entreguista, disfarçada de progressista, sob um populismo perverso.

Mas se os discursos sobre as diferenças de classe, de minorias – raça e gênero – pareceram perpetuar a vocação da dramaturgia brasileira para essa mediação da consciência nacional<sup>1</sup>, foi por se haverem direcionado para a reflexão sobre o sujeito emancipado, desde os primórdios, como expressão da autêntica inserção em um coletivo que se mostrava via de regra problemático para esse mesmo sujeito. O quadro dos anos 1980 até hoje mostrou um declínio dessa tendência, em que pese a referência a Villela. E decorre que talvez possamos crer na permanência da “resistência” teatral – essa arte que sobrevive, pois, na cultura de massificação da imagem veiculada pelos meios eletrônicos – em outros avatares do seu discurso, como o que diz respeito à militância no teatro de grupo, desde o seu esforço contra a censura ditatorial e o esvaziamento das suas ideias, à implantação de programas de fomento à cultura.

É preciso pensar que as formas de reflexão sobre a sociedade brasileira mudaram de nuances, da mesma maneira que os “retratos” sociais obedeceram a diferentes estéticas, com maior ou menor valorização da proposta formal e de construção do sujeito dramático. Nesse sentido, em meio à defesa das diversidades e diferenças dos discursos oficiais de políticas afirmativas e outros que se avultam mais contemporaneamente, o Teatro Oficina ainda mantém uma linha de interpretação do Brasil baseada na própria trajetória do teatro, seja ao homenagear uma atriz brasileira, seja ao adaptar aos palcos, como uma “saga épica”, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, entre outros projetos, incorporando várias interpretações do Brasil de todos os tempos.

Na interpretação do sujeito, em suas diferentes formas teatrais, creio que se pode pensar na predominância da releitura crítica do autoexotismo brasileiro por nosso teatro, fato que lhe dá um lugar privilegiado. Para além da vocação mediadora do discurso dramático em relação ao nacional, ao nacional popular, à diversidade cultural, e das identidades que neles se representam, a tomada de consciência do sujeito sobre sua plena cidadania (da ótica revolucionária, liberal, democrática, socialmente e/ou culturalmente libertária, etc) rechaça a autoimagem estereotipada do sujeito dramático em textos mais representativos. Desde a escrava cobi-

---

<sup>1</sup> Em movimentos como o do Teatro Experimental do Negro, o dos grupos Arena e Oficina, o do Teatro Popular do Nordeste, no conjunto das propostas dramatúrgicas emblemáticas da contracultura (geração 69, Plínio Marcos, teatros de grupo não mais apenas no eixo RJ-SP).

çada pelo senhor no teatro realista a algumas abordagens modernas da figura do negro, a dramaturgia criou um enfoque talvez dúbio, mas que levava a pensar de maneira oposta à hierarquia racial do cientificismo do século XIX. Caberia então se perguntar se a crítica de Alencar à questão moral na sociedade oitocentista se inseriria tão somente no atraso social, como também na observação do erotismo como elemento de reprodução de um exotismo de dominação entre raças, conforme o conceito de domesticação do outro, de origem colonial, permanecendo em uma sociedade já emancipada, mormente para uma classe, mas reprodutora de hierarquias e direitos dos senhores sobre os escravos. Cabe também se perguntar se a figura do negro em *Anjo Negro* assim como em *Bonitinha mas ordinária*, de Nelson Rodrigues, teria a ver com uma proposta desmistificadora das imagens exóticas, anuladoras da subjetividade do negro na cultura brasileira. Seria o propósito de um aprofundamento temático.

Visando superar o TBC, os autores de grupo dos anos 1950 em diante dirigiram suas críticas à falta de um projeto nacional, ao mesmo tempo em que combatiam, por razões várias, a chanchada ou a revista ufanista do período de Vargas. Mas ter-se-iam dissipado as imagens exóticas do teatro brasileiro, na função educadora dessa dramaturgia brasileira, mais precisamente daquele teatro que, voltado para um projeto moderno, não ratificou populismos?

A modernização em pauta poderia ter produzido uma visão crítica sobre o erotismo / exotismo na cultura nacional, na ótica da construção do sujeito dramático, em leituras do *Oficina* – com a grande função de paródia da montagem de *O Rei da vela* às formas tradicionais do teatro e da chanchada – ou na dramaturgia de Nelson Rodrigues. Em seguida, o ideário da contracultura contribuiu para a caracterização do sujeito dramático na sua ruptura com comportamentos e relações sociais arcaicas, ainda que a sociedade não se “atualizasse”. Algumas obras, inclusive no cinema, demonstraram que a sociedade sempre permaneceu – e a classe política muito bem o exemplifica –, em contradições de atitudes idealmente igualitárias com base em artifícios arcaicos, sobretudo no que diz respeito à representação da ordem / do poder, como já no passado se lia com reticências: basta lembrarmos, em *O Rei da vela*, a conversa entre Abelardos I e II em que o chefe ensina ao aprendiz: “o socialismo nos países atrasados começa [...] entrando num acordo com a propriedade” (ANDRADE, 2004, p. 50).

Ainda na produção brasileira de algumas décadas atrás, nos anos 1970 aos 1990, noções formais da vanguarda teatral europeia dos anos 1950 aos 1960 foram adotadas pela crítica de espetáculo para verificar um padrão de modernidade cênica, mas não dramatúrgica. O teatro francês também exerceu papel, em todo ocidente, de paradigma de releitura dos clássicos, entre outros, em direção à modernidade

teatral. Mas o interesse dessa menção ao caso francês, em sua relação com uma parcela da crítica brasileira, serviria para demonstrar que, ao se limitar às vezes a pensar sobre o teatro nitidamente a partir de padrões supostamente universalizados, não se ultrapassou a conformação superficial de certa influência teatral francesa aos padrões estéticos produzidos no Brasil.

Mesmo antes, questionou-se o teatro de Arena por seu modelo de espetáculo que privilegiava a apresentação de um texto realista, com base na modernidade de Beckett, exemplar da abolição “vigente” do textocentrismo, por exemplo, no que concerne ao texto dramático. Tais transformações são o elemento desencadeador da configuração de um teatro no Brasil que se diversificou basicamente entre o aristotélico e o épico. No balanço de algumas atividades teatrais brasileiras, após o grande movimento desse teatro épico que suplantaria o modelo do TBC (Cf. COSTA, 1996), passamos historicamente do espaço deixado pelo esfacelamento de paradigmas dos anos 1980 até os movimentos de renovação do teatro de grupo na virada deste século. Nesse ínterim, teve ampla importância a questão cênica e espetacular como voga de um certo “desbunde” dos projetos de interpretação da sociedade como totalidade. No cerne dessas propostas, demonstrava-se igualmente fragilizado o interesse em projetos contínuos. Mas o abismo se mostrava muito grande, porque abriu o flanco para um teatro moldado no apelo imediato da comédia do cotidiano, base do “besteirol”, hoje consolidada em espetáculos de baixo custo, as *stand up comedies*, entre outros. Na luta pela sobrevivência contra semelhante cenário, os grupos de teatro começaram a reagir em busca de políticas capazes de criar um público específico para esta arte, especificamente no cenário paulistano.

#### NOVOS RETRATOS DO SUJEITO NA CENA NACIONAL: DESDOBRAMENTOS DA TRADIÇÃO NO TEXTO CONTEMPORÂNEO?

O que teria sido dessa encenação dos aspectos históricos de nossa cultura? Curiosamente, recente montagem do grupo *Os fofos encenam*, de São Paulo, procurou resgatar algumas discussões do universo cultural brasileiro, passando ambigualmente por questões que, a meu ver, podem reforçar estereótipos, apesar de excelentes encenação e trabalho de atores. Trata-se do espetáculo *Memória da cana* (2009). Conforme se lê no sítio internet do grupo<sup>2</sup>, o trabalho é inspirado em *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, na obra de Gilberto Freyre sobre a família patriarcal, na cultura da cana e em criações dos pesquisadores do grupo sobre o tema da famí-

---

2 [www.osfofosencenam.com.br](http://www.osfofosencenam.com.br).

lia. Teve adaptação e direção do pernambucano, radicado em São Paulo, Newton Moreno. A família rodriguiana foi transposta para o contexto nordestino. Houve um esforço em envolver o espectador na tensão dramática ao dispor a plateia em espaços que poderiam associar-se aos cômodos da Casa Grande – as arquibancadas, nas laterais, foram subdivididas por finos véus, entre si e a sala; nessa, longo corredor ao centro do espaço, com uma mesa de jantar comprida, ficava o centro da cena; nos espaços das arquibancadas encontrávamo-nos, os espectadores, nos cômodos da casa, em cujos cantos havia cenários com mobília de quartos e outros. Ali já se encontravam algumas personagens, antes da chegada do público, sentadas diante de um espelho, penteadeira, oratório, entre outras situações. Havia utensílios de cozinha à mesa. Por trás da plateia, envolvendo todo o conjunto, o espaço fora envolto por folhas de cana, também separadas do público por véus. Desenvolvia-se a intriga até que, no momento do desvendamento das taras familiares, pertinentes à dramaturgia de Nelson Rodrigues, em êxtase, as personagens exorcizavam o patriarcalismo, que as mantinha presas ao arcaico. Todo o véu era retirado do cenário e a cena, mais aproximada do público, tornava-se um misto de terreiro e arena em que o expurgo da ordem patriarcal chegava a representar-se em algo próximo a um transe, remetendo inevitavelmente a elementos da cultura afro-brasileira.

Distanciada assim do modelo mais universal da obra rodriguiana, no que diz respeito à perspectiva de degeneração familiar, a releitura, contextualizada no Nordeste brasileiro, pareceu resgatar um aspecto mais trabalhado pelo romance regionalista: o expurgo dos males emblemáticos do atraso nacional, com seus indivíduos aprisionados a relações sociais arcaicas e machistas. Isso se aproxima também da produção narrativa brasileira, assim como leram nossos pensadores sociais, e, em parte, de um teatro autoral em que temas da cultura nordestina foram levados a uma reflexão distinta, como em Dias Gomes ou Ariano Suassuna, ainda que se apresentassem, nos mesmos, particularidades da cultura local e manutenção do *status quo* entre as personagens. Nos desdobramentos de imagens de nossa cultura, reproduzia-se, inclusive, certo autoexotismo. Mas a montagem ressalta o interesse pelo “retrato” do Brasil através de seu “sujeito” até os dias de hoje, relendo nosso maior moderno, a quem a questão não importou. O grupo desenvolve outros trabalhos pertinentes à releitura identitária e à estrutura dramática; por outro lado, o próprio dramaturgo tem produção premiada, como no espetáculo *Agreste*, de 2004, dirigida por Marco Aurélio, em montagens independentes das do grupo, bastante e produtivamente centrada no texto, mas com um modelo que tende ao narrativo.

A estruturação desse trabalho, hoje, em torno da retomada de discussões da cultura brasileira e da própria cultura literária e teatral, como no espetáculo de

Newton Moreno, dependeu muito de uma virada na forma de se produzir teatro. De outra forma, remeteríamos à polêmica iniciada na introdução deste texto, para lembrar que a adaptação do teatro ao mercado limitou a manutenção de projetos. Mas nos anos em que se assiste ao surgimento de um forte movimento dos grupos em São Paulo, denominado “Arte contra a barbárie”<sup>3</sup>, de há pouco mais de uma década, a busca de políticas expressas de subvenção a grupos de teatro visou a continuidade de projetos aos que não conseguiam viver de bilheteria e possibilitou a sobrevivência da multiplicidade de propostas para evitar a homogeneização das forças midiáticas que acabavam por interferir na criação.

Decorrente dessa reivindicação, uma mudança do quadro teatral se fez sentir no estabelecimento de novos espaços teatrais<sup>4</sup>. E aqui temos um gancho importante com a questão da dramaturgia: a fixação do grupo com a manutenção de projetos estéticos resgata necessariamente o texto à cena, como parte da mediação entre a criação artística e o seu sentido social. Os tipos de sociabilidade mais significativos para virar esse quadro estariam caracterizados pelas associações profissionais. O movimento de transformação (ou mesmo implantação) das leis da cultura é um dos trunfos da Cooperativa Paulista de Teatro e os grupos a ela ligados, no “Arte contra a barbárie”. O principal resultado foi o Programa Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, de 2002. O papel que exercem essas relações na produção teatral, na gênese das obras e na criação de estéticas pode estar agora demonstrando uma subdeterminação da rede de autores e produtores que propõem alavancar seu campo para se reativarem tradições e a memória do teatro brasileiro.

Além do trabalho do grupo que realizou a montagem de *Memórias da Cana*, outro grupo, a Companhia do Feijão, vem trabalhando com continuidade graças ao fomento que o meio teatral paulista conseguiu institucionalizar no projeto da prefeitura paulistana de fomento ao teatro. O grupo transitou das ruas aos palcos itinerantes, em viagens pelo país, até se instalar em uma sede através de fomento ao teatro. Com o espetáculo *Mire Veja*, adaptação da ficção *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, conseguem, por concorrência de projeto, ocupar o Teatro de Arena Eugenio Kusnet, mantido pela FUNARTE – antigo espaço do Teatro de Arena criado por Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri etc. O espaço de origem do Arena, na Rua Teodoro Baima, centro antigo da capital paulista, oferece-lhes a

<sup>3</sup> Ver, a respeito, o artigo de Iná C. Costa, Teatro de grupo contra o deserto do mercado. Revista *ArtCultura*, do Programa de Pós-graduação em História da UFU, vol. 9, nº15, jul-dez. 2007.

<sup>4</sup> Há um interessante panorama de mudanças positivas no cenário teatral paulista na tese de doutorado de José Simões de Almeida Junior, intitulada *Cartografia Política dos Lugares Teatrais da Cidade de São Paulo – 1999/2004*, defendida em 2007, na ECA-USP.

forma mais aproximada com o público, nessa montagem que premiou e notabilizou o trabalho da Companhia. Na montagem seguinte, tendo obtido a aprovação de seus projetos pelo Programa de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, a Companhia passou a ocupar uma sala vizinha a esta, o que interessa do ponto de vista da cultura de repertório desenvolvida em um local com renovação das tradições teatrais. A respeito de *Mire Veja*, a crítica Mariângela Alves de Lima ressalta do conjunto que se observa e põe em experimentação cênica:

Parece óbvio, mas um dos paradoxos da modernidade é o de nos forçar a totalizações. Diante da experiência fragmentada ou da ilimitada abertura para o cosmo, a cultura se esforça para abarcar as coisas por meio de abstrações. Com uma paciência verdadeiramente filosófica, esse grupo teatral vem mostrando que para reconstituir um todo é preciso atravessar a experiência prática do despedaçamento e da separação. [...] O subjetivismo e a metafísica, dois dos instrumentos que a arte contemporânea maneja para expressar a inacessibilidade do mundo, não fazem parte do arsenal mobilizado para a criação dos seus espetáculos. (LIMA, in: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2, 20/06/2003, D11)

Remissão a propostas que trilharam outros caminhos em termos de totalização, a ideia de um diálogo com o passado teatral surge inevitavelmente nessa crítica, mesmo sem este ser premeditado no projeto da Companhia. A Rua Teodoro Baima, local do espaço, concentra hoje três endereços, sendo os já citados, o referido teatro de Arena, da FUNARTE (não configurando necessariamente a orientação para um tipo de projeto, a não ser pela disposição da sala para palco de arena), o da Cia do Feijão e o terceiro espaço, vizinho e intercalado às duas salas, de um segundo grupo de teatro, IVO 60, da Cooperativa Paulista de Teatro, que também busca refletir sobre a realidade brasileira. Encontram-se ainda do outro lado da Praça Franklin Roosevelt, em torno de quatro salas, outros três grupos (duas salas pertencem aos Sátyros, que mantêm variado repertório), criando-se, nessas imediações, uma programação teatral constante. Vale ainda ressaltar que, na transversal da Praça, encontra-se o Teatro Cultura Artística, com duas grandes salas onde se apresentavam grandes produções assim como, até antes do incêndio que o devastou em 2010, repertório da música clássica.

*Mire Veja* fecha uma trilogia iniciada com *O Ó da viagem* e *Antigo 1850*. Como relatou o diretor Pedro Pires, em entrevista recente a mim concedida, o espetáculo narrativo do grupo passou da criação grupal, em *O Ó da viagem* (intertexto com o diário de Mário de Andrade, no *Turista aprendiz*, e com os diários de viagem dos próprios componentes pelo Nordeste), à leitura cênica de passagens da narrativa de Ruffato. No primeiro desses espetáculos, a estratégia resultou em histórias contadas por diferentes narradores, com uma delimitação entre a narrativa e a cena. Na peça *Antigo 1850*, o fim da escravidão no Brasil foi trabalhado como mudança

de formas de escravidão no porvir. Inspirada no conto *Piá não sofre? Sofre*, de Mário de Andrade, em materiais diversos de Machado de Assis e na observação da realidade das pessoas que viviam em um cortiço nas imediações da Estação da Luz, as funções entre narradores e cenas se misturavam e a narrativa se tornava mais orgânica, trazendo fatos atuais à luz a partir do fio condutor que era a história do Paulinho – personagem do referido conto, contextualizado nos bairros operários da São Paulo do início do século XX. Em *Mire Veja*, a narrativa é a história de cada um, reunida sob a sensação avassaladora da falta de saídas na megalópole para aqueles que estão excluídos de uma cultura altamente codificada em meios tecnológicos.

No repertório da Companhia, a proposta de repensar a cultura brasileira determina sua textualidade cênica a partir da costura constante de textos literários – ficção, poesia – em que a imagem do cidadão brasileiro se depara com seus limites. Há também formas de cabaré, na grande Revista de uma geração que é *Pálido Colosso*, de 2007, com constante remissão, comum às Revistas à interseção da política com o cotidiano, que se repete mais especificamente nos fragmentos que compõem a narrativa de *Veleidades tropicaes*, de 2009; nesta, encena-se a destruição da ética no discurso político, a invasão do domínio do privado no público por apropriação do bem comum e corrupção de uma classe que representa as forças contrárias aos valores republicanos. O grande cenário é a arquitetura de Brasília, as personagens são títeres que assombram o país ao se apossarem de seu comando. Em suma, a trajetória do grupo pauta-se, desde o início, por experimentações cênicas e diálogos com a literatura, em sintonia com grandes questões do teatro brasileiro de todos os tempos. Se seus colegas da companhia *Os fofos encenam* ainda remexem os temas do exotismo na representação do sujeito no teatro brasileiro, fazendo montagem do texto dramático, isso dá lugar à tomada de consciência sobre a cidadania na encenação do texto narrativo – dito pós-dramático – no trabalho desse grupo.

Dito isso, e levando em conta a situação da sede do grupo, há nessa trajetória um possível resgate da memória teatral local. A relação da proposta da Cia. do Feijão com a do Arena estaria mais para algumas convergências de interesses, levando em conta toda a diferença contextual e histórica, e de gênero, do que para a questão simbólica do local. Se, em primeiro lugar, seu trabalho apresenta o interesse pela realidade brasileira, ideia que fundamentou a criação do grupo epígono para modernizar o repertório brasileiro nos anos 1950, por outro lado, o fato de a Cia. do Feijão ter elaborado sua linguagem da encenação a partir da encenação de narrativas que se afastam de uma possível inspiração no Arena ultrapassa o conceito brechtiano com que aquele grupo trabalhou. Apesar de não negligenciar a

aproximação às vezes mencionada pela própria crítica de espetáculos, Pedro Pires declarou em entrevista a mim concedida que a perspectiva de teatro político sempre existiu no projeto do grupo:

Não dá pra você pensar numa realidade sem pensar politicamente; senão, você vai ficar nos pequenos dramas do coitadinho e interessa pra gente ver como esse coitadinho se construiu ao longo desse tempo todo e qual é o projeto de poder que está por trás da manutenção desses coitadinhos. Sem um viés de como deve ser feito para que isso seja extirpado da nossa sociedade. É o teatro levando uma reflexão, através da ação, pro espectador, pra que esse espectador leve essas reflexões para que ele possa se transformar ou questionar a maneira como ele age na vida real. E que isso seja uma perspectiva sem prazo de algum impacto. Sem um objetivo revolucionário no curto prazo. [...] A gente não tem um programa revolucionário para o Brasil. [...]. É um teatro que continua buscando incomodar e dividir questões e buscar parceiros que pensem sobre isso também e tentar novas formas de reunião [...] que pensem num futuro diferente desse que está dado aí pra gente. (Entrevista concedida em 22/04/11, na sede da Cia. do Feijão)

A base da dramaturgia do Arena marca-se pela proposta de tomada de consciência do espectador para uma transformação social, conforme os rumos que tomaram seus projetos montados a partir do Seminário de Dramaturgia. Na versão contada em seus palcos a respeito dos mártires da história do Brasil como Tiradentes e Zumbi, ambos títulos de duas peças do grupo, obedece-se a um trabalho programático que foi em um crescendo até as ações mais didáticas e brechtianas nos palcos dos Centros Populares de Cultura da UNE. Nessa transformação, o debate com o espectador em relação ao momento crítico que se vivia deveu muito àquela estética, ao se propor uma revista como *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, e outros gêneros que pretendiam se aproximar do público, equivocadamente ou não, notadamente com Oduvaldo Viana Filho à frente do projeto teatral. No caso da Cia. do Feijão, trata-se de buscar na reflexão crítica da literatura brasileira e na observação sobre a vida do homem brasileiro e da sua sociedade o material de inspiração para sua narratividade cênica, situando-se no caos da atualidade que descarta da proposta do grupo um tipo de engajamento político do teatro. A respeito, diz o diretor:

De certa forma a gente pode se considerar como um herdeiro do Arena, numa perspectiva de pensar o Brasil, na sociedade e em possibilidades de transformação social. Quando eu digo não ao projeto revolucionário é porque teoricamente os detentores do processo revolucionário no Brasil chegaram ao poder. [...] A temática, a experimentação, a relação com o público, a proximidade [...] têm essa aproximação nesse sentido. O Arena era outro momento. São outros tempos agora. (Entrevista concedida em 22/04/11, na sede da Cia. do Feijão)

Essa comparação pode ainda se desenvolver melhor com o decorrer do trabalho que se vem desenvolvendo, com a cultura teatral que o grupo terá criado com o passar do tempo naquele local. Por outro lado, aproximam-se aspectos das propostas dos dois grupos muito mais por uma permanência da importância positiva do trabalho com o objeto da “dramaturgia” – no caso do Feijão, da narrativa em cena que toma o lugar de um texto previamente reconhecível como dramático – que pela situação das salas. A diferença dos projetos Arena e Feijão estaria no fim do enfoque totalizante e causal, em direção ao fragmentário. Isso se reitera na crítica a *Mire Veja* em que Mariangela Alves Lima ressalta a encenação do despeçamento que, conforme se identificará na fala do diretor, Pedro Pires, caberá ao espectador recosturar na opção que faz como espectador de teatro.

Se os textos de teatro evocam as diferenças identitárias, suas especificidades históricas ou culturais, eles fazem com que a encarnação dos conflitos, inerente ao antagonismo em cena, desdobre-se em temas de politização que podem ter uma escrita ou representação mais ou menos referencial, mas que atualiza o sentido da dramaturgia hoje e, no âmbito acadêmico, eleva-a à condição de objeto de estudos comparatistas bastante pertinentes ao século XXI. A dramaturgia e a narrativa em cena, que se alterna com aquela, entram na contramão da transitoriedade, do imediatismo e da fragmentação mediática. O texto como ponto de partida, mais do que centro das significações e da irradiação das ideias de uma obra teatral, questiona a exclusiva expressão do efêmero evidente nos minimalismos e situações via de regra esquemáticas de sua “superação”. A tendência “espetacular” desligou-se da mediação cênica do texto por se ter baseado no ofuscamento da palavra / diálogo, no discurso e até na falta de importância da dramaturgia, correndo o risco de produzir anacronismo e niilismo. A falta dessa reflexão articulada pelo texto não criou uma estética que, com relativo sucesso, tivesse descartado definitivamente do texto a interpretação do sujeito, fundamental até para o trabalho do ator. Espera-se assim que a continuidade de trabalho dos grupos que se beneficiam de leis de fomento possa redefinir processos de criação mais contundentes, ao resgatar o poder de comunicação e de criação de sentidos, resultando na construção da memória teatral entre nós.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA Jr., José Simões. *Cartografia Política dos Lugares Teatrais da Cidade de São Paulo*; tese de doutorado defendida em 2007, na ECA-USP.
- ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2004.

- BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo Como Pensador*. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio: Civ. Brasileira, 1991.
- BOAL, Augusto. *Arena conta Zumbi*. Revista de Teatro (SBAT), nov.-dez., 1970.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- COSTA, Iná Camargo. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. Revista *ArtCultura*, do Programa de Pós-graduação em História da UFU, vol. 9, nº15, jul-dez. 2007.
- \_\_\_\_\_. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DIONYSOS. *Teatro Experimental do Negro*. Rio de Janeiro: MEC-SNT, nº 28, dezembro de 1988.
- \_\_\_\_\_. *Teatro Oficina*. Rio de Janeiro: MEC-SNT, nº 26, janeiro de 1982.
- \_\_\_\_\_. *Teatro Brasileiro de Comédia*. Rio de Janeiro: MEC-SNT, nº 25, setembro de 1980.
- FARIA, João Roberto. *Antologia do teatro realista*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Ideias teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- FÉRAL, Josette. Por uma estética da performatividade – texto performativo. Trad. Lígia Borges e Cícero Oliveira. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 1, nº 8, p. 197-210, 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche, 2002.
- LIMA, Mariângela Alves. “Mire Veja” impõe a crueza do cotidiano e agrada. In: *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2, 20/06/2003, D11.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *O melhor teatro*. Seleção de Yan Michalski. São Paulo: Global, 2ª ed., 1985.

Recebido em 16.07.2011

Aceito em 31.08.2011