

ISSN: 2358-727x

TERCEIRA
MARGEM
(ONLINE)

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CIÊNCIA DA LITERATURA DA UFRJ

ANO XVIII. Nº 30. JULHO-DEZEMBRO / 2014

Revista
Terceira
Margem
30
(online)

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura.

Ano XVIII, n. 30, julho-dezembro / 2014.

Créditos da Edição

TERCEIRA MARGEM

2014 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Homepage: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm>

e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

Todos os direitos reservados

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Faculdade de Letras / UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

Tel: (21) 2598-9702 / Fax: (21) 2598-9795

Homepage: www.ciencialit.letras.ufrj.br

e-mail: ciencialit@gmail.com

Projeto gráfico: Labedição — Laboratório de Edição de Ciência da Literatura. <http://labedicao.com>

Diagramação e Revisão: Labedição — Laboratório de Edição de Ciência da Literatura. <http://labedicao.com>

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência

da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XVIII, n. 30, julho-dezembro/2014.

251p.

1. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL — Pós-graduação
CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 1413-0378

Sobre a revista

TERCEIRA MARGEM

Revista semestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, Terceira margem segue fiel ao título roseano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenadora: Danielle Corpas

Vice-coordenador: Ricardo Pinto de Souza

Revista Terceira Margem

Editor Executivo: Eduardo Coelho, Eduardo Losso e Ricardo Souza

Conselho Consultivo: Alberto Pucheu, Ana Maria Alencar, Danielle Corpas, Eduardo Coutinho, Flavia Trocoli, João Camillo Penna, Vera Lins

Conselho Editorial: Cleonice Berardinelli (UFRJ), Emmanuel Carneiro

Leão (UFRJ), Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma La Sapienza – Itália), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França), Leandro Konder (PUC-RJ), Luiz Costa Lima (UERJ/PUC-RJ), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X-Nanterre – França), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba), Ronaldo Lima Lins (UFRJ), Silviano Santiago (UFF)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor: Carlos Antônio Levi da Conceição:

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa : Debora Foguel

Centro de Letras e Artes

Decana: Flora de Paoli

Faculdade de Letras

Diretora: Eleonora Ziller Camenietzki

Diretora Adj. de Pós-graduação e Pesquisa: Angela Maria da Silva Corrêa

Sumário

Créditos da Edição	5
Sobre a revista	7
Apresentação	
Priscila Matsunaga	11
“The raid”, de John Steinbeck e Los agitadores de Samuel Ravinski	
Mario Rojas	15
Literatura dramática amordaçada no Chile ditatorial	
Sara Rojo	41
Políticas do teatro pós-dramático	
Olivier Neveux	67
A educação do campo conta Zumbi	
Anna Esteves & Roberta Lobo	85
Monólogo épico em perspectiva dialética	
Alexandre Villibor Flory	113

Para os que ficam, saber que viver e não morrer fazem dois

Priscila Matsunaga 143

Aspectos da dialética no Teatro do Oprimido

Sérgio de Carvalho 159

Presenças do Teatro de Arena no Teatro do Oprimido

Julian Boal 173

Desafios do teatro político contemporâneo

Rafael Litvin Villas Bôas 197

A Lata de Lixo da História: Chanchada Política

Roberto Schwarz 227

Sobre os autores 245

Chamada de artigos 249

Dossiê teatro e processo social

Apresentação

Priscila Matsunaga

Universidade Federal do Rio de Janeiro

primatsunaga@gmail.com

Este número da Terceira Margem é dedicado à reflexão sobre teatro e processo social. Reunimos textos que dissertam sobre aspectos diversos dessa relação: o artigo de Roberta Lobo e Anna Esteves, *A educação do campo conta Zumbi*, discorre sobre a experiência do curso em Licenciatura em educação do campo, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, e promove um debate sobre educação popular e projetos coletivos a partir da releitura de *Arena conta Zumbi*, peça de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri.

Augusto Boal e o Teatro do Oprimido configuram, ainda, a discussão de Sérgio de Carvalho e Julian Boal nos textos *Aspectos da dialética no Teatro do Oprimido* e *Presenças do Teatro de Arena no Teatro do Oprimido*, ambos interessados na reflexão sobre as possibilidades e limites do Teatro do Oprimido, quer pela conformação neoliberal, como aborda Julian Boal, ou pela tensa relação em cena de uma abordagem idealista da realidade, como aponta Sérgio de Carvalho. O trabalho de Augusto Boal também é mencionado em *Para os que ficam, saber que viver e não morrer fazem dois*, texto de minha autoria, que discute a peça *Os que ficam* da Companhia do Latão e a relação

entre Bertolt Brecht, Boal e a próprio grupo de teatro paulista. A crítica teatral também está presente no artigo de Alexandre Flory, *Monólogo épico em perspectiva dialética: morro como um país*, da Kiwi Companhia de Teatro e aborda aspectos da encenação como também da dramaturgia, recusando a estabilidade da forma teatral.

O interesse na literatura dramática está presente nos artigos de Sara Rojo, *Literatura dramática amordaçada no Chile ditatorial*, com a apresentação de um conjunto de artistas que abordam a ditadura chilena em obras que tensionam o particular e o geral, o passado e o presente e de Mario Rojas, “*The raid*”, de John Steinbeck e *Los agitadores de Samuel Ravinski: a tradução e recriação de um conto em drama*, com a discussão sobre o neoliberalismo econômico atual.

Olivier Neveux contribui com artigo *Políticas do teatro pós-dramático: teatro e pós-modernismo*, e confronta o pensamento de Fredric Jameson e Hans-Thies Lehmann para pensar o teatro contemporâneo e o teatro político, tema debatido por Rafael Litvin Vilas-Boas em *Desafios do teatro político contemporâneo* e a relação de coletivos teatrais, movimentos sociais e universidade. O autor tece comentários sobre a construção de uma Rede Internacional Teatro e Sociedade, ideia que surgiu em várias frentes de trabalho, entre elas no I Seminário Internacional Teatro e Sociedade, evento realizado em São Paulo em setembro de 2014, organizado pela Companhia do Latão.

Nesse evento, contamos com a presença do professor Roberto Schwarz em uma conversa sobre a peça *A lata de lixo da História: chanchada política*. A conversa foi gravada e transcrita para compor o presente dossiê.

A tessitura dos textos é diversa, como o leitor poderá perceber: dois artigos são fruto de intervenções em seminários acadêmicos; há artigos com discus-

são teórica aprofundada convivendo com relatos de experiências. A diversidade no trato do material que inspirou o Dossiê Dramaturgia, Teatro e Sociedade sugere as possibilidades de abordagem quando trabalhamos a relação teatro e processo social e também expressa um anseio coletivo: que o interesse pela reflexão sobre o fazer teatral reflita, também, o interesse pelas imagens do mundo em construção; que o pensamento seja, também, intervenção.

“The raid”, de John Steinbeck e *Los agitadores* de Samuel Rovinski

A tradução e recriação de um conto em drama

Mario Rojas

Professor Emeritus | The Catholic University of America

rojas412@aol.com

Tradução de Ricardo Pinto de Souza

Teoria Literária | Universidade Federal do Rio de Janeiro

ricardopinto@letras.ufrj.br

Resumo: Samuel Rovinski escreveu seu drama *Los agitadores*, uma adaptação do conto *The raid*, de John Steinbeck, em 1964, tendo sido publicado, porém, somente em 2013, o ano de sua morte. Em seu conto, Steinbeck apresenta a situação precária dos trabalhadores imigrantes da califórnia durante a Grande Depressão e sua luta para melhorar suas condições de trabalho. São examinados as mudanças que Rovinski faz para transformar o conto de Steinbeck

em uma obra de teatro e de como o contextualiza de acordo com a realidade costarricense e latino-americana que, na década de 1960 não era distinta do que ocorria nos EUA durante a grande Depressão. Além disso sustentamos que os problemas dos trabalhadores que Steinbeck e Rovinski descrevem em suas obras existem ainda hoje em dia, especialmente em países onde foram adotadas indiscriminadamente políticas neoliberais.

Palavras-chave: Grande depressão; diegesis/mimesis; contextualização; didascálias; peritexto; John Steinbeck; Samuel Ravinski

Abstract: Samuel Rovinski wrote “Los agitadores”, an adaptation of John Steinbeck’s short story “The Raid”, in 1964 but published it only in 2013, the year of his death. In his short story Steinbeck depicts the precarious situation of immigrant workers of California during the Great Depression and their struggle to improve their labor conditions. We discuss the changes Rovinski made to transform Steinbeck’s short story into a play and to contextualize it to the Costa Rican and Latin American realities that in the sixties were not much different from that of the USA during the Great Depression. We claim that the social issues arose by Steinbeck and Rovinski can equally be applied to the present situation of the workers in countries that practice neoliberal economic policies.

Keywords: Great Depression; diegesis/mimesis; contextualization; didascalia; peritext; John Steinbeck; Samuel Ravinski

Por que Rovinski decidiu adaptar o conto “The raid” [O ataque] vinte anos após John Steinbeck tê-lo escrito e por que, tendo terminado o manuscrito de *Los agitadores* desde 1964 nunca o encenou, e só o publicou em 2013, o ano de sua morte? | Ravinski

Por que Rovinski decidiu adaptar o conto “The raid” [O ataque] vinte anos após John Steinbeck tê-lo escrito e por que, tendo terminado o manuscrito de *Los agitadores* desde 1964 nunca o encenou, e só o publicou em 2013, o ano de sua morte?

Rovinski escreveu *Los agitadores* em um momento que ainda não desenvolvera sua poética – que denominaria *teatro do imediato* – com o qual se propunha uma mirada reflexiva sobre a realidade nacional e latino-americana e a busca de novas formas de escritura dramática, diferentes das tradicionais, tendo como referentes especialmente Erwin Piscator e Bertolt Brecht, que ofereciam recursos dramáticos e cênicos inovadores, convidando o público a descobrir as contradições sociais e a questionar os sistemas sócio-políticos vigentes. Não sabemos se Rovinski, ao publicar *Los agitadores* em 2013 fez modificações sobre o texto de 1964 para ajustá-lo a seu modo de fazer teatro. Formalmente, diríamos que não, pois se trata de um texto em formato tradicional, com desenvolvimento da ação dramática em atos e cenas. No entanto, apesar disso, seu conteúdo, como em seus dramas posteriores, faz referências pontuais à realidade nacional (suficientes para provocar uma reação negativa

dos aludidos), revelando uma consistente preocupação social que atravessa sua escrita desde seus inícios. Perguntamo-nos também por que Rovinski se interessou pelo conto “The raid” e não por outros textos narrativos de Steinbeck que a crítica indicava nesse momento como mais relevantes? Uma análise de “The raid” nos ajudará a responder a essas perguntas e outras, além de a entender melhor essa adaptação de Rovinski.

Rovinski e Steinbeck têm muito em comum, mas também diferenças. Ambos escreveram romances e dramas, mas, assim como o norte-americano se sobressaiu por sua narrativa, o costa-riquenho se destacou por sua escrita dramática. Ambos os autores tiveram uma atitude crítico-reflexiva sobre sua realidade, que em Rovinski pode ser apreciada não só em seu teatro, mas em seus romances, como *Ceremonia de casta* [Cerimônia de casta, 1976] e *Herencia de sombras* [Herança de sombras, 1993] em que, a partir de uma perspectiva temporal ampla reconstitui, em uma saga familiar que abarca três gerações, a história socioeconômica de seu país. Como dramaturgo Rovinski adquire notoriedade como obras como *Las fisgonas de paso ando* [As fofoqueiras de passo lento, 1971], uma comédia de costumes que atingiu um público numeroso e sem precedentes na história do teatro do país e que é com frequência montada por grupos escolares, amadores, profissionais e por grupos de outros países da América Latina. Em *Gulliver dormido* [Gulliver adormecido, 1985], Rovinski se inspira em Gulliver de Jonathan Swift para criticar figuras representativas de seu país, em especial para pôr em evidência sua falsidade ou a duplicidade do discurso de políticos e intelectuais. Sua montagem foi muito bem recebida pelo público de Costa Rica que conseguia identificar os referidos nessa farsa, mas, por outro lado, foi muito criticada por aqueles contra que suas setas se dirigiam. Outra peça de sucesso, desta vez em nível internacional, foi *El martirio del pastor* [O martírio do pastor, 1983], apresentado nos palcos de São José da Costa Rica, em Nova York e em Arlington, Virginia. Trata-se de uma obra centrada na vida de Oscar Arnulfo Romero, o carismático arcebispo

salvadorenho que, enquanto oficiava uma missa, foi assassinado por militares que apoiavam à ultradireita no governo. Romero foi acusado de sustentar as comunidades eclesiais de base mantidas pela teologia da libertação, que seus oponentes criticavam como tendo orientação marxista. A crítica no fundo era causada por interesses econômicos. Outra obra importante de Rovinski é *La víspera del sábado* [A véspera de sábado, 1984] em que desenvolve um tema que lhe era mais familiar: os avatares de uma família de migrantes judeus e sua adaptação à cultura e costumes de um país estranho.

Como e quando se produz o primeiro encontro literário de Rovinski e Steinbeck? Em uma entrevista um pouco antes de sua morte, Rovinski dá a resposta:

[Steinbeck] me apresentou as greves e o comportamento dos grevistas dos EUA da década de 1930, e isso me motivou a escrever *Los agitadores*; para ver o que leva à luta operária e como os fura-greve rompem a irmandade dos grevistas. (Entrevista de Rafael Cuevas Molina com Samuel Rovinski, Suplemento, 75).

Como se conclui dessa citação, a intenção de Rovinski era estudar o comportamento dos trabalhadores em uma greve e os conflitos que se criam dentro e fora de seu círculo. Ainda que aborde o tema de uma perspectiva geral, aplicável a qualquer greve, alude também à situação de seu país e da América Latina que, então, vivia um cenário parecido ao descrito por Steinbeck. Essa referência à realidade foi, provavelmente, o que impediu Rovinski de publicar e montar seu drama.

John Steinbeck e a defesa dos camponeses imigrantes da Califórnia

John Steinbeck nasceu em Salinas, na Califórnia, em 1902, e adquiriu fama internacional em 1962 quando recebeu o prêmio Nobel de literatura. É possível que tenha sido isso que levou Rovinski a ler a obra do norte-americano e se encontrar com “The raid”. Como sabemos, esse prestigioso prêmio é outorgado a escritores que se sobressaem pela excelência literária, assim como pela dimensão humanista e pela projeção social de suas obras. O valor literário de romances como *As vinhas da ira* ou *A leste do Éden* (ambos adaptados para o cinema) é inquestionável, como também o foi sua vasta produção literária em que se contam também algumas peças teatrais. Entretanto, sua fama foi mais além do campo literário. Steinbeck chamou a atenção pelo realismo de suas obras na crítica ao capitalismo, cujos efeitos nefastos se viram ampliados durante a crise econômica conhecida como A Grande Depressão, catástrofe que afetou principalmente aos trabalhadores devido à abundância de mão-de-obra e à ausência de empregos. Além disso, o autor norte-americano se destacou por sua participação em alguns movimentos sociais de sua época, em especial na defesa dos direitos dos imigrantes trabalhadores agrícolas que chegavam à Califórnia a partir do México ou de outros lugares dos Estados Unidos. Eles viviam em condições deploráveis, eram mal pagos e reprimidos à força diante de qualquer tentativa de formação de uma associação que os protegesse dos abusos dos patrões. Por essa luta social, Steinbeck e os dirigentes sindicais agrícolas foram chamados de *red rats* [ratazanas vermelhas], o mesmo que os dirigentes dos trabalhadores na América Latina, acusados de serem títeres do comunismo. Apesar disso, e ainda que Steinbeck admirasse a capacidade organizativa do Partido Comunista, em “I am a revolutionary”

[Eu sou um revolucionário], breve ensaio publicado em 1954, deixa claro seu distanciamento desse partido político que, segundo ele, coagia a liberdade do indivíduo: “I believe in and will fight for the right of the individual to function as an individual without the pressure from any direction” (I am a revolutionary”, p.89) [Acredito e lutarei pelo direito do indivíduo funcionar como um indivíduo sem a pressão de direção alguma]. A posição de Steinbeck deve ser entendida à luz do contexto político e social do seu tempo, quando nos EUA o comunismo era visto como inimigo número um. Muitos simpatizantes do comunismo abandonaram sua adesão ao partido para evitar serem perseguidos. Como muitos comunistas, Steinbeck apoiou os opositores da ditadura de Franco na Espanha e participou de várias atividades sindicais e culturais organizadas por aqueles. Formou com os comunistas, em 1938, o Committee to Aid Agricultural Organization [Comitê de Ajuda à Organização Agrícola], criado para dar apoio financeiro e moral aos trabalhadores agrícolas da Califórnia e para formar um sindicato que lhes permitisse legalmente defender seus direitos. Surgiram muitos opositores à iniciativa, entre eles a poderosa Associated Farms of California [Associação das Fazendas da Califórnia], formada em 1934, tendo por objetivo a defesa de um “americanismo puro”. Para esse grupo de orientação fascista, os dirigentes de trabalhadores eram agitadores estrangeiros, vermelhos que deviam ser combatidos a “pau e bala”. Essa situação é descrita em “The raid”.

Rovinski – um defensor da cultura e de um público teatral popular

Rovinski não participou ativamente de movimentos sociais tal como Steinbeck, mas teve um importante papel nas políticas culturais de seu país. Como homem do teatro lutou para levar essa arte a setores populares além dos espectadores de elite. De 1972 a 1975 foi ministro conselheiro e adido cultural na França sob a presidência de José Figueires Ferrer e Daniel Uduber, ambos do Partido de Liberação Nacional. Entre 2003 e 2007 ficou a cargo do Teatro Nacional de Costa Rica, como diretor. Além disso, exerceu a sub-gerência do Sistema Nacional de Rádio e Televisão de Costa Rica e a direção do Instituto Centroamericano de Educación Audivisual (ICEA). Em 1998, por seu trabalho destacado nas letras costa-riquenhas, Rovinski foi eleito membro da Academia Costa-riquenha da Língua, e seu discurso de aceitação foi sobre sua teoria e práxis teatral, sobre seu “teatro do imediato”. Pelo que podemos averiguar, não teve uma filiação política clara, mas, dos cargos de confiança que ocupou, se pode inferir sua simpatia ou, ao menos, sua proximidade, do Partido de Liberação Nacional. Em uma nota a propósito da morte de Rovinski, Ricardo Silva sustenta que, em um momento de sua vida, foi nomeado candidato de um partido político: “uma de suas facetas pouco conhecidas foi uma decisão de incursionar na política nacional como candidato a deputado de um partido encabeçado por Isaac Felipe Azoteifa” (diarioextra.com). Evidentemente se trata de um acontecimento isolado, o qual nos leva a concluir que tanto Rovinski como Steinbeck não militaram ativamente em partido político algum. Ambos foram simpatizantes de uma centro-esquerda. Essa tendência se reflete nos textos sob análise neste artigo.

“The raid” e a iniciação de um jovem nas lutas sindicais

O conto “The raid” foi publicado em 1934 e logo incorporado na coleção de contos *The long valley*, de 1938. Tem como protagonistas dois trabalhadores, Dick e Root, um dirigente sindical com experiência e outro um jovem novato nas lutas trabalhistas. O conto está dividido em quatro seções. Na primeira, sob um forte odor de fruta fermentada (possivelmente indício de uma greve em curso, não está claro) e a escuridão da noite, os dois homens se dirigem a um lugar onde se dará uma reunião clandestina. Na segunda parte, os homens chegam a um quarto abandonado e de aspecto lúgubre, e preparam material de doutrinação e ação: cartazes, panfletos e livros. Em uma parede põem um cartaz de cores vermelhas e negras, onde se destaca em primeiro plano um severo rosto rodeado de conhecidos símbolos do partido comunista. O retrato é, sem dúvida, de Karl Marx. Enquanto esperam os convocados, o jovem conta a seu mentor as desavenças com o pai, que o expulsou de casa por se unir, segundo ele, a grupos subversivos. Para o jovem, seu pai como outros trabalhadores aceita a desigualdade social como algo inquestionável e irreversível. Depois de uma longa e nervosa espera, surge um trabalhador apressado para advertir-lhes que foram delatados e devem fugir imediatamente antes de serem atacados por um comando anticomunista. Apesar da advertência, ambos decidem permanecer. O velho porque deve cumprir ordens superiores; já o jovem age por razões além das puramente doutrinárias. Na terceira parte, ambos esperam, nervosos e tensos, o ataque dos “vigilantes”, capangas mandados pela Associated Farms of California. O jovem expressa seu temor de ficar com o rosto deformado, como aconteceu com um correligionário. O velho o tranquiliza e assegura que não os matarão, apenas serão surrados. Mas, também, repete com firmeza que estão ali para cumprir uma ordem peremptória: “We’re going to stay, Dick said woodenly, “We got orders to stay. We got to take it”

(“The raid”, p.30) [“Nós vamos ficar, disse Dick sem expressão, “Nós temos ordem de ficar. A gente tem de aguentar”] Finalmente, os vigilantes aparecem com paus e cacetes. O jovem, em um eloquente discurso, trata de dissuadi-los: “Comrades... you are just men as we are. We’re all brothers ... Can’t you see? It’s all for you. We’re doing it for you. All of it. You don’t know what you’re doing.” (“The raid”, p.304) [“Camaradas ... vocês são homens como nós somos. Nós somos todos irmãos... Entendem? É tudo por vocês. Nós estamos fazendo tudo por vocês. Tudo. Vocês não sabem o que estão fazendo.”]. Seu discurso não tem efeito algum sobre os capangas que executa as ordens de quem os comanda: “Kill the red rats” [Matem as ratazanas vermelhas”. Na última parte do conto, Dick e Root surgem no quarto de um hospital. O jovem está, como temia, com o rosto desfigurado pelos golpes. Apesar disso, diz, com voz quase inaudível, que não está arrependido e que se sente orgulhoso de sua ação: “It didn’t hurt, Dick. It was funny. I felt all up ... an good.” (“The raid”, p. 305) [“Não machucou, Dick. Foi divertido. Eu me senti forte ... e bem.”] Assim o jovem atravessou o umbral de sal iniciação como dirigente e está preparado para as árduas lutas trabalhistas.

“The raid” é um conto com imagens, tanto visuais quanto sonoras, muito sugestivas, que captam uma atmosfera lúgubre envolvente que antecipa um desenlace fatal. O silêncio mágico da noite é rasgado pelo apitar agudo de um trem e pelos latidos lastimados ou furiosos dos cachorros. A sombra das árvores e edifícios enegrecidos pela noite é igualmente ominosa. O espaço interior a que chegam não é menos ameaçador. Em uma janela se vê uma teia de aranha, um ícone metafórico do iniludível aprisionamento e vitimização de que serão objeto só protagonistas. Outro elemento metafórico é o vento, que, antecipando a violência do ataque, irrompe no quarto fazendo voar revistas e panfletos e desprendendo com fúria o cartaz com a imagem de Karl Marx. Muitos desses recursos estilísticos serão incorporados por Rovinski em sua tradução e adaptação do conto de Steinbeck.

Tradução, diegese e mimese

Em “Los agitadores”, Rovinski mantém o percurso narrativo do conto de Steinbeck. Faz as mudanças formais necessárias para transformar um texto narrativo em dramático. O gênero narrativo tem, em geral, como estrutura básica a fórmula “alguém conta algo a alguém”. Nele predomina a diegese sobre a mimese, o *telling* sobre o *showing*. Os sucessos surgem da palavra e do ponto de vista de um narrador (ou mais de um) que orienta seu leitor implícito. Na transposição a um drama, a narração é substituída por diálogos que se distribuem em atos, cenas ou quadros predispostos de acordo com o desenvolvimento e ritmo da ação dramática. Ao diálogo se agregam notas de montagem em que o dramaturgo que faz a adaptação propõe ideias para sua montagem, que podem ou não ser seguidas por um diretor teatral. Assim, no teatro os acontecimentos nos chegam de *mimesis*, diretamente, sem um intermediário (o teatro épico é uma exceção). “The raid” facilita sua transposição de uma narração e um texto teatral, porque o diálogo ocupa um importante espaço, algo similar à estrutura de uma obra teatral em que o conflito e a tensão dramática são mantidos principalmente mediante a interação verbal dos personagens (ou dos atores em sua montagem). Assim, “The raid” reúne todas as condições para se transformar em um bom texto dramático e, acreditamos, assim o entende Rovinski.

De “The raid” a “Los agitadores”, diegese e mimese: a transformação de um conto em dramaturgo

O título de um texto pode ser bastante revelador, pode antecipar o conteúdo e/ou sua estrutura formal. Os títulos dos textos de Steinbeck e Rovinski são temáticos e descritivos, nos dão algumas chaves do que se lerá ou se verá representado. Por sua vez, formalmente, antecipam a sintaxe da narrativa: como e para onde se organizarão os acontecimentos. O conto de Steinbeck e o drama de Rovinski têm um nome genérico que nos refere a um protótipo de agente social facilmente identificado pelo leitor, associado não só a greves, como também com qualquer protesto público em que os atores sociais sofrem ataques de seus opositores, seja por interesses econômicos ou políticos ou pela polícia que executa suas ordens. Assim, ambos títulos criam no leitor a expectativa de que a história girará em torno de um conflito social e político.

Em seu título Rovinski acentua o protagonismo dos trabalhadores, mas ironicamente apresenta-os como agentes negativos, ou seja, como eram percebidos por quem se opunha a eles: como agitadores da ordem social. Sem o conto de Steinbeck a ênfase está no processo que leva a um fim, Rovinski se concentra mais no desenvolvimento sociológico, ético e moral do jovem dirigente, surgido de sua relação conflitiva com seu mentor sindical e com seu pai. A cena final do último ato da peça de Rovinski, distinto do conto de Steinbeck, termina com o ato que os capangas do Movimento Pátria Livre, de orientação ideológica muito parecida à da Associated Farms of California. Como se sabe, na América Latina abundaram grupos de ultradireita com nomes similares que, com a cumplicidade de seus governos, atacavam aos trabalhadores cada vez que se manifestavam publicamente para melhorar sua condição de assalariados.

Rovinski pôde sem problemas converter as seções do conto de Steinbeck em cenas, o que funcionara bem para o desenvolvimento e ritmo da ação dramática. No entanto, como o interesse do dramaturgo está mais no comportamento dos trabalhadores em greve mais do que no andar dos acontecimentos, se aprofunda nos conflitos interiores dos protagonistas e no modo como os trabalhadores reagem a pressões internas e externas. Steinbeck e Rovinski focam especialmente no jovem dirigente que é o único personagem dinâmico, que se transforma no decorrer da história. Após uma dura etapa de iniciação, como a do herói mítico ou a do *Bildungsroman*, o jovem está pronto para as desafiantes tarefas sindicais. Na busca de uma identidade própria, Roberto se rebela contra seu mentor sindical e contra seu pai. Se, no conto de Steinbeck, os conflitos do jovem Root com seu progenitor são apresentados diegeticamente e de forma breve, Rovinski, diversamente, lhes dá espaço e desenvolvimento maior em cenas paralelas ao conflito principal. Nos textos de Steinbeck e de Rovinski, tanto o velho dirigente como o pai do protagonista são personagens estáticos e invariáveis, sempre presos por normas e códigos institucionais, sociais ou religiosos, que Root, no conto de Steinbeck, e Roberto, no drama de Rovinski, rechaçam energicamente.

Nomes simbólicos dos protagonistas

O nome do protagonista de Steinbeck tem uma clara conotação simbólica. Root, em inglês, significa “raiz”, o que dá ao jovem uma dimensão conotativa especial, como alguém que reúne todas as qualidades de um dirigente ideal, para ser seguido como a um paradigma fundador. É honesto, reflexivo, solidário, qualidades que se podem esperar no drama pelas palavras do próprio protagonista desde o início. “[Roberto] quero provar que só o que me interessa é lutar pelo bem da justiça social, é pôr todos os meus esforços para que desapareçam os que exploram nossos irmãos...” (Los agitadores, 13)

Em Rovinski a conotação simbólica do nome do jovem, apesar disso, é menos evidente. Segundo sua etimologia, Roberto vem de “Hroberth”, composto por “Hrod”, glória, e “~berth”, que significa “brilhante”. Há alguns que relacionam o nome Roberto com um pensador original. Por muito arbitrária que resulte essa relação entre o personagem e seu nome, os atributos indicados coincidem com as qualidades que Rovinski atribui a Roberto. Quanto ao nome Pedro, originalmente vem do aramaico *Kêfa*, *Cefas*, que significa pedra. Foi o nome que Jesus deu ao apóstolo Pedro, simbolicamente o cimento sobre o qual se funda a igreja como uma entidade sólida e indestrutível. Tanto Pedro em *Los agitadores* quanto Dick em “The raid” formam parte de um sistema ao qual se submetem sem condições, de um modo similar aos que os católicos mantêm com o Vaticano. Dick e Pedro mostram sua adesão férrea ao comunismo, precisamente a fidelidade que fez que esse partido tenha se mantido. O pai de Root/Roberto tem outro tipo de convicção, crê em uma ordem divina que vá mais além da vontade do homem. A religião é o que lhe dá sentido à vida. Quanto ao nome genérico “dedos”, que dá ao trabalhador que acode em avisar do ataque, o interpretamos como uma sinédoque que se refere ao

trabalhador anônimo, apagado pela história, que vale apenas por sua função e rendimento pelo trabalho manual que realiza. Rovinski, prolixo no uso das palavras, possivelmente descobriu e ponderou essas construções simbólicas para nomear e definir a seus personagens e para manter em sua tradução e adaptação teatral as características essenciais dos personagens de Steinbeck.

Desenvolvimento da ação dramática em *Los agitadores*

Los agitadores é composta por três atos, com três cenas no primeiro, seis no segundo e quatro no terceiro, estrutura que marca as etapas do desenvolvimento dos três conflitos inter-relacionados, um social, outro familiar e um terceiro de tipo geracional. Como dizíamos antes, ao nomearem seus textos o norte-americano e o costa-riquenho nos sugerem dois sistemas actanciais, com diferentes sujeitos da ação: os atacantes em Steinbeck e os dirigentes sindicais em Rovinski. Ainda assim notamos que ambos autores, no decorrer das situações dramáticas, põem o acento no protagonismo dos trabalhadores. O objetivo é a formação sindical e ser capaz de enfrentar poderosos oponentes, formados por patrões e seus capangas, a quem logo se agregam os seus próprios companheiros de trabalho que temem represálias, a perda de seus empregos e a consequente instabilidade familiar. Ainda que os dois textos dos trabalhadores não logrem seu objetivo imediato – a realização de uma reunião clandestina de doutrinação e ação – fica latente a esperança de que seus esforços não sejam em vão com o advento de novos dirigentes como Root/ Roberto. Esta visão otimista de longo prazo vê-se de forma mais clara no conto de Steinbeck, quando Root, ao final do conto, depois de uma surra feroz, está decidido a continuar sua luta operária. No drama de Rovinski, a última parte do conto de Steinbeck é suprimida, acabando com um relato menos esperançoso, como a surra dos capangas do Movimento Pátria Livre, um grupo tanto ou mais poderoso que a Associated Farmers of California. De um ponto de vista estrutural, pensamos que Rovinski omitiu essa parte tendo em mente o progresso e a tensão da ação dramática, que, em “Los agitadores”, tem um final avassalador, que impacta ao espectador, criando nele empatia e identificação com os agitadores. Se Rovinski tivesse terminado com a cena do hospital como ocorre no conto de Steinbeck, teria enfraquecido a tensão

climática e o efeito estremeceador do desenlace. Quanto ao conflito familiar, a relação entre pai e filho, Rovinski lhe dá uma maior importância que a que tem no conto do norte-americano. De ambos conflitos surge um terceiro, que se refere às distintas visões de mundo que separam a velhos e jovens. Vejamos em detalhe o esboço e o desenvolvimento dos três conflitos.

Conflito social

Pedro e Roberto desejam realizar uma reunião clandestina do Partido Comunista. Pedro tem a ordem de levar a cabo essa delicada missão, e, como membro obediente do partido, se compromete a cumpri-la mesmo contra o perigo que implica. “Eles me deram uma missão que termina às nove e meia e a cumprirei ao pé da letra, mesmo que acabe o mundo ou que me matem durante seu cumprimento. ” (*Los agitadores*, p. 72) Fá-lo não apenas por sua obrigação como membro do partido, senão como uma expressão de agradecimento, porque foi o partido que permitiu crescer como ser humano e como dirigente e a conseguir um trabalho estável. “Não só me deram de comer, mas me trataram como um igual. Eles me ensinaram tudo que eu sei hoje. Graças a eles tenho esse emprego, graças a eles tenho nome. Se mandam, obedeço porque sei que lhes devo muito mais do que posso pagar.” (*Los agitadores*, p. 79) Essa filiação política de Pedro é precisamente o principal obstáculo que deve enfrentar no cumprimento de seu objetivo, devido à impressão negativa e ao desprestígio criado contra o Partido Comunista em nível nacional e internacional, situação que serve de desculpa para ser objeto do ataque do Movimento Pátria Livre. Devido à insegurança que uma greve cria entre os trabalhadores, surgem detratores no interior de suas associações, tal como pressentia Roberto no começo do drama. “Tenho medo de que alguém nos tenha entregado... Se algum infeliz falar com eles, eles vêm bater na gente”. (*Loa agitadores*, p. 12) O temor de Roberto é confirmado quando Dedos os informa que os trabalhadores, convencidos por um delegado (suponhamos que ligado ao Pátria Livre ou ao governo), não irão à reunião. Dedos tenta convencer Pedro e Roberto a abandonarem o lugar. “Não virão. Prometeram ao delegado não assistir à reunião. E não é tudo. Sei de boa fonte que um deles foi denunciar vocês. Os da Pátria Livre sabem onde estão vocês”. (*Los agitadores*, p. 59) Frente a isso,

Roberto, diferente de Root no conto de Steinbeck, decide se retirar com Dedos. “Para que ficar? Dedos tem razão, já não tem sentido ficar. A importância da missão era convencer a eles que deviam lutar por uma vida melhor...” (*Los agitadores*, p. 63) Pedro, no entanto, se nega e ameaça Roberto de que, se for embora, vai delatá-lo a seus superiores. “Os chefes vão saber disso. Vou te denunciar e vai ficar muito feio, garoto, eu garanto”. (*Los agitadores*, p. 68) Não obstante, Roberto retorna logo, não pelas ameaças de Pedro, senão porque “vi em Dedos a minha sombra, me vi tentando escapar (...) Agora vejo claro. Tem um dever a ser cumprido, um dever sagrado”. (*Los agitadores*, p.75) Apesar de estar consciente do que os espera, o jovem e o velho decidem encarar os atacantes. Roberto tenta, como Dick no conto de Steinbeck, dissuadi-los de sua ação, que sua luta também é por eles, mas sua tentativa é vã: “Trazemos a verdade para todos, somos os portadores do amor à justiça... (o capanga II desferiu um golpe em sua cara. Roberto cambaleia)” (*Los agitadores*, p.98) O grupo de atacantes suspende a surra quando se ouve a sirene da polícia, que leva embora as provas de sua ação porque “o Movimento vai pagar bem por isso” (*Los agitadores*, p. 100) A peça termina com a polícia chegando ao lugar. A reunião clandestina é desbaratada e os “agitadores” castigados. A mensagem dos oponentes é clara, uma lição para quem se atreva a imitá-los, mas, por outro lado, inflama aos que compartilham dos ideais dos agitadores. A luta trabalhista será continuada por Roberto, mas não nos mesmos termos que conduziram a esse fracasso, o que está implicado no que o jovem diz a Pedro antes do ataque: “Não tenho receio de mártir. A gente deve se defender com armas. Por que ser sempre a vítima?” (*Los agitadores*, p. 91)

Conflito familiar

Rovinski desenvolve o conflito familiar através de quatro cenas independentes, distribuídas como segue: cena II do primeiro ato, II e IV do segundo e cena II do terceiro. Nela se aprofunda o paulatino deteriorar-se da relação entre pai e filho. Roberto, como ocorre a muitos jovens das lutas trabalhistas de alto risco, devem enfrentar a oposição de seus familiares que tentam dissuadi-los de seus propósitos para afastá-los do perigo a que se expõem ou, simplesmente, porque não estão de acordo com suas intenções. Roberto deve lidar com seu pai, um velho trabalhador que, apesar de sua pobreza, aceita as coisas como são, porque foi assim que Deus as dispôs: “Somos pobres como Cristo. Nossa pobreza não é vergonha. Não deveria falar assim. Deus assim dispôs, filho meu, e o homem não poderá mudar.” (*Los agitadores*, p. 18) Como trabalhador, Roberto deve comportar-se como ele próprio não o fez: “É seu trabalho e tem obrigações, e você deve acatar as ordens dos seus superiores”. (*Los agitadores*, p. 41) O velho demonstra uma antipatia clara em relação ao Partido Comunista que, segundo ele, manipula e trata de inculcar falsos ideais nos jovens: “Você está falando de convicções e eu te digo que que não são outra coisa que lições decoradas, venenos que soltam na sua cabeça e seu coração para que você odeie gente decente. Você não escolhe o caminho: eles se encarregam de escolher”. (*Los agitadores*, p. 84) O conflito familiar se resolve, como o social, de maneira negativa. O velho expulsa ao jovem de casa, que busca refúgio e sustento no Partido, como Pedro. “Ele me expulsou a patadas da casa quando soube que andava metido com vocês... (amargurado) “Criar corvos, sim senhor, foi o que fiz. Corvos agitadores que sujaram a gente decente. Foi isso que me disse o velho...” (*Los agitadores*, p. 16) Apesar do afeto que sente por seu pai, Roberto considera sua saída como uma forma de liberação. “Fica com tuas sombras, tuas pobres paredes! Eu serei livre. Você viverá acorrentado, como sempre estive”. (*Los agitadores*, p. 87)

Conflito geracional

Em uma de suas discussões com Pedro, Roberto o compara a seu pai: “Agora você fala como o velho (...) Não tinha percebido. Pedro, mas você se parece muito com ele. Os dois têm muito em comum. Os dois me consideram o ingrato que não sabe apreciar os sacrifícios que fizeram por mim” (*Los agitadores*, p. 79) Este é um diálogo comum nas altercações entre membros de gerações distintas. Para os jovens, seus pais atuam como se o tempo parasse e as coisas permanecessem imóveis. Para Roberto, ambos, Pedro e seu pai, seguem atados a imposições que os coíbem e impedem de atuar livremente: “A dignidade do Princípio!... Em momentos difíceis você se sentirá forte se pensa que defende o Princípio” (*Los agitadores*, p.13) Mais adiante na discussão que mantém com Dedos (um trabalhador jovem também), ao acusado de teimoso e de que o que faz é uma tolice, lhe responde: “O Princípio é sagrado e merece todo sacrifício. Nada nele pode ser considerado uma tolice.” (*Los agitadores*, p.64) Em um diálogo posterior deixa clara sua diferença em relação a Pedro, que se deixa levar por sentimentos e não pela razão:

Pedro: Você é um desses que não aceita a autoridade de ninguém.

Roberto: Só aceito a autoridade dos argumentos que convencem. Creio que só assim se pode ser livre. Uma pessoa se sente satisfeita quando atua convencida de que as ordens recebidas são boas.

(*Los agitadores*, p.78)

Notações cênicas ou didascálias

Nas notas cênicas, tendo em mente uma cenografia em espaço teatral fixo, Rovinski segue muito proximamente a linguagem conotativa, metafórica e simbólica de Steinbeck para criar o ambiente onde sucedem as ações, que, mais que indicações cênicas, se parecem às de um narrador. “É noite e a luz que expelle a lâmpada de mercúrio do único poste dá um tom sepulcral às transbordantes latas de lixo”. (*Los agitadores*, p.5) O vento, o uivo e o latido dos cães, como no conto de Steinbeck, se repetem como *leitmotifs*, que ajudam a criar a tensão dramática, são signos teatrais do perigo a que expõem Pedro e Roberto: “Escassos ruídos de uma cidade adormecida e um ou outro latido de cachorro se deixa escutar desde fora. O vento açoita de vez em quando a janela” (*Los agitadores*, p.2) “O ruído do vento, que golpeia a janela e o uivo de um cachorro perdido na noite pesam fatigosamente sobre seu ânimo”. (*Los agitadores*, p.69) “Um golpe de vento fecha a porta com violência. Os dois homens se olham assustados”. (*Los agitadores*, p.88) Como se pode ver, nos recursos ou signos cênicos que imagina para sua obra, Rovinski segue de perto a ambientação do conto de Steinbeck.

Steinbeck, Rovinski e o neoliberalismo econômico de hoje

Quando um texto é publicado no formato de livro, se somam a ele uma série de textos adicionais provenientes de outras fontes que não o autor, como é o caso do visual da capa, decidido pelos editores do livro, geralmente sem a intervenção do autor. Esse tipo de texto paratextual faz parte do que Gérard Genette chama de peritexto editorial, com o qual se pode somar ou dar um novo valor semântico ao texto que acompanham. Assim, na foto de capa de *Los agitadores*, se vê uma estação de trens em estado de abandono, como era o lugar da reunião de Pedro e Roberto. Os lugares abandonados são favoritos dos grafiteiros, que usam uma forma de arte popular para expressar seu protesto contra políticas econômicas que, para eles, vão de encontro ao bem-estar do país. Em uma das paredes laterais da estação na capa lê-se: “A luta é nas ruas. Não ao TLC [Tratado de Livre Comércio]”. Com esse grafite os editores relacionam um feito histórico recente que levou a muitos costa-riquenhos, especialmente jovens, a expressar publicamente sua discordância em relação a um tratado comercial com os Estados Unidos. Com o fim da União Soviética e a queda do icônico Muro de Berlim, o comunismo deixa de ser uma desculpa para regimes totalitários. Nos tempos atuais os agentes sociais receberam outro título. Já não são chamados de comunistas, mas de terroristas. Ainda que a luta contra o terrorismo tenha uma razão de ser, é usada como desculpa para reprimir às mobilizações sociais. Aplica-se indiscriminadamente a protestos públicos que podem chegar a ser violentos, seja pela dinâmica criada por circunstâncias como a participação de agentes externos anarquistas ou por paus-mandados, ou pela imperfeição e ambiguidade das leis.

Tanto Steinbeck como Rovinski pareceram convidar os jovens a não se submeter a nenhum tipo de discurso diretivo que coíba sua liberdade de ação em

sua luta por um ideal. Nesse sentido, seus textos são muito contemporâneos. O neoliberalismo econômico, que em muitas partes do mundo não permite as listas trabalhistas e o direito à greve, faz com que os trabalhadores enfrentem uma situação igual ou pior que em tempos da grande recessão econômica que afetou não só aos estados unidos, mas também à América Latina. Hoje os jovens seguem cada vez menos discursos administradores de conduta, optando por filiações mais à fim de suas visões de mundo particulares, a novas formas de identidade com as quais se sentem protagonistas, proativos e não meros pacientes de ordens que emanam de autoridades que perderam para eles toda forma de legitimidade. Desta perspectiva, Steinbeck e Rovinski são muito contemporâneas e estão dialogando com o mundo de hoje. E é esta, acreditamos, a razão pela qual o dramaturgo costa-riquenho, depois de tantos anos, decidiu publicar seu drama. E também a razão de por que atualmente a obra de Steinbeck está sendo revisitada.

Referências

- CUEVAS, Rafael. Las universidades están formando para un teatro de élite, de intelectuales. Entrevista a Samuel Rovinski. Suplemento Cultural75, 2012). Disponible en <http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/en/features/107-rafael-cuevas-molina/>
- GENETTE, Gérald. Umbral. Trad. Susana Lage. México, DF.: Siglo veintiuno editores, 2001.
- ROJAS, Mario. Gulliver dormido de Samuel Rovinski: Una parodia del discurso del poder. En *Latin American Theatre Review*. Vol. 24, Nº 1 (fall, 1990), pp. 51-63.
- . Samuel Rovinski. En: *Latin American Jewish Writers: A Critical Dictionary*. University of Texas Press, 1996, pp.433-439.
- . Samuel Rovinski and the Dual Tradition. En: *Tradition and Innovation: Reflections on Latin American Jewish Writing*. Robert DiAntonio and Nora Glickman, Eds.). New York: State University of New York Press, 1993, pp.211-220.
- . El martirio del pastor de Samuel Rovinski y la dramatización de lo inmediato. In: *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Editorial Galerna/Lemcke Verlag, 1989, pp. 153-160.
- ROVINSKI, SAMUEL. *Las fisonomas de Paso Ancho*. San José, CR. Editorial Costa Rica, en 1971. Estrenada por el Teatro Universitario de Costa Rica.
- . *El Martirio del pastor*. San José, CR.: Editorial Universitaria Centroamericana, 1983. Fue estrenada por la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica en 1987 y llevada a New York en 1988. Con un elenco diferente al original fue escenificada por el Teatro de la Luna, en Arlington, Virginia en 1994.
- . *Gulliver dormido*. San José CR: Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica, 1985. Fue escenificada en Montevideo, Uruguay por el teatro El Galpón en 1986.
- . *La víspera del sábado*. San José, CR.: Editorial Costa Rica, 1986. Estrenada por el Teatro Nacional de Costa Rica en 1984.
- . *Los agitadores*. San José, CR.: Ediciones Tinta en Serie. Colección Visio-
- REVISTA TERCEIRA MARGEM 30 | ANO XVIII | JUL.-DEZ. 2014 | PP. 15-40
- “The raid”, de John Steinbeck... :: Mario A. Rojas

nes y Versiones Dramatúrgicas, 2013.

———. *Ceremonia de casta*. San José, CR.: Editorial Costa Rica, 1976.

———. *Herencia de sombras*. San José, CR.: Red Editorial Iberoamericana, 1993.

SILVA, Ricardo. Costa Rica ha perdido a dos ciudadanos ejemplares. *Diario Extra.com*. Disponible en

<<http://www.diarioextra.com/Dnew/noticiaDetalle/179591>>

SHILLINGLAW, Susan, and Jackson J. Benson (Eds.). *The Selected Nonfiction of John Steinbeck*. Eds. Susan Shillinglaw and Jackson J. Benson, New York: Viking Press, 2002.

STEINBECK, John. *The Raid*. En: *The North American Review*, October 1934, pp. 299-305.

———. I am a revolutionary. En: *America and the Americans, and Selected Nonfiction of John Steinbeck*. Ed. Susan Shillinglaw and Jackson J. Benson, New York: Viking Press, 2002, pp. 89-90.

ZIRAKZADEH, Cyrus Ernesto y Simon Stow (Eds.). *A Political Companion to John Steinbeck*. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2013.

Literatura dramática amordaçada no Chile ditatorial

Sara Rojo

UFMG/CNPq

sararojo@yahoo.com

Tradução de Flávia Almeida Vieira Resende

Resumo: Este trabalho fará uma aproximação à ditadura chilena, partindo da memória corporal e da vivência experimentada nesse período. Especificamente, no Chile existiu um teatro de resistência que lhe permitiu ao espectador respirar e aos criadores expressar por meio de uma experiência coletiva a mutilação que viviam. Desse período, nasceram peças que ainda repercutem na memória.

Palavras-chave: ditadura chilena; teatro; experiência.

Resumen: Este trabajo hará una aproximación a la dictadura chilena, partiendo de la memoria corporal y de la vivencia experimentada en ese período.

Específicamente, en Chile existió un teatro de resistencia que le permitió al espectador respirar y a los creadores expresar, por medio de una experiencia colectiva, la mutilación que vivían. De ese período, nacieron piezas que aún repercuten en la memoria.

Palabras llave: dictadura chilena; teatro; experiencia.

Abstract: This work will make an approach to the Chilean dictatorship, starting from the body memory and living experienced during this period. Specifically, in Chile there was a theater of opposition that allowed to the spectator to breathe and to the creators express through a collective experience the mutilation that they lived. From this period were borned plays that still reverberate in memory.

Keywords: Chilean dictatorship; theater; experience.

Trabalhadores de minha pátria, tenho fé no Chile e em seu destino. Superarão outros homens este momento cinzento e amargo em que a traição pretende impor-se. Saibam que, antes do que se pensa, de novo se abrirão as grandes alamedas por onde passará o homem livre, para construir uma sociedade melhor. (Salvador Allende).

Em setembro de 2013 completaram-se quarenta anos do nefasto onze de setembro que deu início à ditadura militar chilena e, em primeiro de abril de 2014, cinquenta anos da ditadura brasileira. Rememoração de datas que produzem demasiada dor e que precisam ser estudadas a fundo em todos os campos. O teatro, nesse sentido, cria zonas transitórias de indeterminação com possibilidades de abertura a outros espaços que oferecem os meios para refletir sobre o passado. É nelas que se pode pensar em uma meta-política dissidente e em seres ou obras vaga-lumes que resistam à grande luz, seguindo o pensamento de Didi-Huberman (2011, p. 154-155). O que se postula aqui é que ainda que o mundo dos grandes relatos, com verdades absolutas de mundos utópicos, tenha perdido seu lugar privilegiado, isso não significa o abandono das verdades relativizadas e/ou de micro esperanças a nível social nem das heterotopias no campo escritural.

O caminho para realizar a operação de construção imagética das obras apresentadas, neste contexto, passa pela análise da tomada de posições presente nas configurações das obras. É o imaginário criado o que permite visualizar distintos tempos e espaços, inclusive por meio do que não é apresentado. Aquilo que é negado à visualização diária e que se retoma na peça não neces-

sariamente o mostrando. Os dramaturgos escolhidos, neste texto, têm uma posição muito clara de recusa ao espaço de enunciação repressivo e corrompido por uma estrutura autoritária.

A contribuição de Rancière, para pensar as formas de visualização da arte, possibilita uma reflexão, por outro viés, sobre este tema. Ele define que as “práticas artísticas são formas de fazer” (2009, p. 17) que “intervêm na distribuição geral das formas do fazer e em suas relações com as formas de ser e com as formas de visibilidade” (2009, p. 17). Portanto, não se trata de pensar que a obra deva propor uma microutopia (ou heterotopia, que é o que é possível nos textos) para abrir caminhos, é necessário também refletir sobre a relação que ela estabelece com as formas de ser de uma comunidade em um momento determinado.

Uma imagem capaz de criar uma zona de indeterminação reflexiva é aquela que atravessa o pessimismo para outro tipo de imagem. Aquela cuja particularidade, cuja precisão de sentido, cujo enquadramento, cuja forma de colocar em contato os corpos, cuja capacidade modificadora permite que se sobreponha às outras através de mecanismos que incorporam o diálogo entre quem a produz e quem a recebe. Dessa forma, existe uma relação entre o fazer e a imagem.

Neste trabalho, a contribuição é feita a partir de uma análise de algumas imagens do teatro chileno marcado pelo período ditatorial. A dramaturgia, nesta situação de emergência, vinculou resistência e criatividade. Os artistas no Chile ditatorial viveram a prisão, o exílio e a perseguição e, apesar disso, continuaram criando, ainda que com mudanças na forma de realização e na linguagem empregada. Na década de sessenta, o trabalho teatral no Chile estava baseado principalmente na produção de grupo, com uma forte presença da criação coletiva (Ictus, Aleph). Ainda que esse tipo de produção não tenha

sido extinta no período ditatorial, como mostra o trabalho do TIT – Taller de Investigación Teatral, foi praticamente substituído por uma dramaturgia mais de individualidades, mesmo que sempre vinculada ao trabalho cênico. Nesse período houve:

continuidades escriturais. A maior expoente é, sem dúvida, Isidora Aguirre, que escreveu peças marcadas pela estética brechtiana, desde os anos sessenta;

peças psicológicas com formato social. Marco Antonio de la Parra, psiquiatra-dramaturgo, foi quem mais se destacou nesta linha de trabalho;

uma produção herdeira das formas surgidas no exílio. Um diretor e dramaturgo nesta linha foi Ramón Grifféro, que chegou ao Chile com uma bagagem teórico-prática que instalou no El Trolley, galpão dos ferroviários;

uma veia de continuidade histórica da criação popular. Um expoente foi o trabalhador tipógrafo Juan Radrigán (herdeiro dos escritores populares Antonio Acevedo Hernández e Manuel Rojas), que a manteve.

ISIDORA PARA SEMPRE

O subtítulo acima se relaciona com a capacidade desta autora de perdurar e refazer-se em diferentes épocas. Isidora Aguirre (1919-2011) escreveu o célebre musical *La pérgola de las flores* (1960), que a crítica considera tanto um ápice de sua carreira, iniciada em 1955 com *Carolina*, quanto do teatro chileno. A autora passou pelo cinema, a ilustração, o ensino universitário para ficar no teatro. Adquiriu novas energias ao aproximar sua dramaturgia do método brechtiano. O diálogo entre teatro e sociedade se transformou, em suas obras, em um campo de intensidades que perdura até hoje em seus textos. *Los papeleros* (1963) se situa no contexto do deslocamento do campo à cidade (ainda existente) e ensaia uma possibilidade de alterar as condições de vida das pessoas que recolhem resíduos. A estética brechtiana, com a qual se apresenta o conflito, culmina com uma imagem aberta que convoca o espectador/leitor a tomar uma posição.

Lautaro (1982) é um grito de resistência no período ditatorial. A obra baseou-se na imagem mítica do herói mapuche, Lautaro, que, como servo do conquistador espanhol, Pedro de Valdivia, estudou as estratégias de luta dos colonizadores e, desta forma, modificou a resistência indígena. Aguirre traz a imagem do passado ao presente, dos homens da terra (mapuches) aos dissidentes. A dramaturgia a resgatou como motor propulsor de uma peça de convocatória, de chamada à rebelião. A estética escolhida para realizar esta operação foi o teatro épico brechtiano, com direito a coros, cantos, prólogo contextualizador e historização do relato. A música escolhida para a montagem da peça foi a de um grupo alternativo, que combinava rock progressivo com ritmos

folclóricos, os Jaivas. Esta banda tinha uma clara postura de enfrentamento às forças da ordem imperante e uma grande repercussão no público. O que, junto a outros elementos como a afetividade do espaço compartilhado, trouxe a obra para o presente dos anos oitenta. É fundamental esclarecer que, nesse momento, o Chile vivia as primeiras manifestações massivas contra o regime.

A peça se divide em partes, dentre as quais a primeira já estabelece uma relação entre passado e presente por meio de uma cena íntima entre Lautaro e sua mulher (Guacolda), cena que produz uma imagem empática com o discurso feminista, muito presente no período. Os personagens, subvertendo o costume de que os pais escolham o companheiro dos filhos, declaram que a decisão de estarem um com o outro foi deles, ou melhor, dela: “Guacolda: (Ri sedutora) Como está enganado... foi Guacolda que escolheu Lautaro! Quando saía para caçar no bosque, de propósito eu cruzava o seu caminho, e me fazia suave e doce para você”¹ (AGUIRRE, 1982, p.24).

Uma segunda imagem é a de Pedro de Valdivia perante Lautaro. A capacidade de aprender e a altivez com a qual este declara que não pode ser seu amigo impressionam o conquistador. Valdivia, no relato de Aguirre, busca criar o laço afetivo que permitiria a consolidação do poder espanhol, Lautaro o recusa, convocando, com sua atitude, a independência de seu povo. A forma como se dá a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009) entre esses dois personagens constrói uma das configurações fundamentais a nível nacional: poder central em mãos espanholas ou de seus descendentes versus povo mapuche subjogado. Essa configuração ainda se reflete nos sentimentos que surgem em eventos massivos como a Copa do Mundo de Futebol de 2014, quando o Chile ganha da Espanha e os torcedores saem às ruas gritando frases alusivas à in-

1 “Guacolda: (Ríe coqueta) Que te equivocas... ¿fue Guacolda quien escogió Lautaro! Cuando salías a cazar al bosque, de intento me cruzaba en tu camino y me hacía suave, dulce para ti”.

dependência. Esse jogo de futebol foi vivido como uma vitória política, uma imagem que se sobrepunha à imagem histórica. Por outro lado, essa mesma problemática, com um olhar mais questionador e menos unilateral, está presente em obras de autores mais jovens, como *Diciembre* (2009), de Guillermo Calderón.

Os seres destruídos de Marco Antonio De La Parra

Desde a década de setenta, quando o psiquiatra e dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra (1952) inicia sua produção dramática, sua obra produziu uma quantidade relevante de reflexões críticas na América Latina.

Sua peça *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978) foi censurada pela Reitoria da Universidade Católica depois de sua pré-estreia, e posteriormente chegou ao palco por via de seu diretor Gustavo Meza. Os personagens, nessa obra, são garçons de um restaurante de centro de cidade que sobrevive ao esquecimento; eles pululam entre os vivos e os mortos que enchem os reservados do velho local. Políticos e governantes do passado, homens do poder senhorial e excludente de um Chile que permitiu aos militares o acesso ao poder.

O restaurante funciona como uma analogia do apodrecimento da elite que o Chile ditatorial restaurou. Os garçons não têm vida própria, são um álbum velho de recordações de Arturo Alesandri Palma, Carlos Ibáñez del Campo e outros tantos nomes que povoaram a história chilena. Sua lógica de funcionamento é semelhante à militar: obedecer sem questionar, confundir-se no anonimato, crer, sobretudo, no que está anotado no livro permitido. Seu desejo reprimido é voltar ao passado, ou, ainda, é sair da reclusão e contaminar-se com o espaço externo, com os homens e mulheres comuns que buscam um sanduíche ao meio-dia para seguir trabalhando, mas a porta está fechada: “Evaristo: A porta está fechada para que ninguém entre/ Efraín: Não! Está fechada porque não entra ninguém.”² (DE LA PARRA. In: HURTADO;

2 “Evaristo: La puerta está cerrada para que no entre nadie/ Efraín: ¡No! Está cerrada

BARRÍA, 2010, p.128). De la Parra toma posição e é ela que o leva a buscar pequenas luzes de esperança na rejeição da ordem pela ordem, na negação ao respeito à hierarquia, na porta que finalmente os garçons abrem, deixando passar o barulho de uma sociedade viva: “Vamos: (Saem. Escutam-se as dobradiças rangendo. Uma luz seca e descarnada invade o cenário vindo da porta. O ruído da rua: vendedores, transeuntes, veículos. Uma canção popular vai aumentando, pouco a pouco, até cobrir todo o som, persistindo ainda ao descer a cortina”³ (DE LA PARRA. In: HURTADO; BARRÍA, 2010, p.153). O mundo externo entra no reduto fechado de um passado que já não existe por meio de uma “luz seca e descarnada” e do barulho da cidade.

De la Parra cria um regime de visibilidade no qual combina os dramas pessoais com a subversão a um modelo social e político autoritário vigente na pós-ditadura. Sua linguagem, em duas obras muito próximas temporalmente, utiliza dispositivos diferentes. Em *El continente negro*, de 1994, corresponde à linguagem necessária para uma montagem realista stanislavskiana e, em *La pequeña historia de Chile*, de 1995, a uma linguagem hiper-realista que se intensifica por meio de uma proposta onírica. Por tanto, o que se coloca em jogo em sua dramaturgia não é a reafirmação de uma determinada estética teatral, mas sim um tipo de imagens que lhe permitem projetar uma crítica ao presente com o peso do passado e uma forma ética de entender o mundo.

Em *La pequeña historia de Chile*, as rubricas descrevem uma atmosfera densa e obscura (característica que também está presente na obra já analisada, *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*). Essa atmosfera é criada pela visualização de uma escola pública em ruínas que adquire uma dimensão metafórica maior

porque no entra nadie”.

3 “Vamos: (Salen. Se escuchan los goznes crujir. Una luz seca y descarnada invade el escenario desde la puerta. El ruido de la calle: vendedores, transeúntes, locomoción. Una canción popular va en aumento, poco a poco, hasta cubrir todo el sonido persistiendo aún al caer el telón)”.

no contato com a trama. São os restos do autoritarismo, os restos de uma pátria em ruínas: “Um mar de carteiras ocupa todo o espaço do cenário, talvez até mesmo o público esteja sentado em carteiras. Janelas estreitas, pouca luz. Quadros negros, antigos. Retrato de algum fundador da pátria, velho, torto, mal pendurado. Paredes de madeira ou muros trincados. Cores de escola pública do interior”⁴ (DE LA PARRA, *online*⁵). A escola (um espaço fechado, sem saídas) é uma representação da violência externa, mas, se cabe alguma dúvida sobre o clima e a energia circulante, rapidamente vem uma segunda rubrica com a intensificação do mesmo tempo de visibilidade, “Estampido de rifles. Marcha fúnebre tocada por banda.”⁶ (DE LA PARRA, *online*) para adquirir em um *in crescendo* um caráter onírico e mais agressivo: “Escuta-se uma debandada de búfalos. Escondem-se embaixo das mesas, apavorados. Silêncio total. Denovo os náufragos sobem às mesas, empoleirados como nadadores exaustos, sobreviventes do afundamento do *Titanic*”⁷ (DE LA PARRA, *online*). Esta última frase, pela rubrica da imagem midiática, tem um tom irônico e sarcástico que também podemos reconhecer em outras obras do autor, como *La secreta obscenidad de cada día* (1984).

Não é acidental que De la Parra tenha escolhido esse espaço em *La pequeña historia de Chile*. De fato, a educação pública foi abandonada e reprimida durante o período ditatorial (sem um orçamento adequado, foi privatizada) e

4 “Un mar de pupitres ocupa todo el espacio del escenario, tal vez incluso el público está sentado en pupitres. Ventanas estrechas, poca luz. Pizarras negras, antiguas. Retrato de algún padre de la patria, ajado, torcido, mal colgado. Paredes de madera o muros trizados. Colores de liceo fiscal de provincia”.

5 Disponível em: <<http://jbarret.5gbfree.com/juanbarret/LB/OB/056%20-%20Historia.pdf>>.

6 “Estampida de rifles. Marcha fúnebre tocada por banda”.

7 “Se escucha una estampida de búfalos. Se cubren bajo los pupitres, despavoridos. Silencio total. De nuevo los náufragos subiendo a los pupitres, encaramados como exaustos nadadores sobrevivientes del hundimiento del *Titanic*”.

esta situação se mantém até hoje, quando o governo da Nueva Mayoría (coalizão de centro-esquerda) tenta realizar uma reforma de base pela gratuidade da educação, se deparando com inúmeros obstáculos. 2006 foi um ano emblemático para o movimento estudantil chileno, quando os jovens secundários romperam com a estagnação na qual se encontravam durante os governos de centro da Concertación e reivindicaram uma educação gratuita. Recuperaram a combatividade dos jovens dos anos oitenta e impulsionaram uma renovação do conjunto do movimento social. O interessante e triste é, então, que a peça não perde vigência, pois o problema ainda existe. De fato, novas marchas convulsionaram a sociedade chilena em maio de 2011, mas desta vez a pressão

se exerceu sobre um governo de direita. Os jovens se apoderaram das ruas de Santiago durante 2011 e 2012, descobrindo sua potência através do reconhecimento da sociedade civil. O movimento se iniciou com um chamado da Confederación de Estudiantes Universitarios em maio, ao qual se somaram os estudantes de ensino médio em junho e, finalmente, a sociedade e suas organizações sociais nos meses seguintes. Em 2014, continuaram as lutas estudantis para que, entre outras coisas, o governo de Bachelet incorpore os estudantes nas tomadas de decisão no campo educacional. De la Parra põe na mesa uma situação que durante as últimas décadas tem sido um dos objetivos de luta do movimento estudantil. Cada cena está construída em torno de uma imagem. A primeira, *Mapa*, se estabelece a partir daquilo que não se vê (alunos, mapas, vida escolar, memória). A situação dramática se constrói a partir das ausências, das carências do básico que definiria ontologicamente a um colégio:

Muñoz: os alunos, há quanto tempo não vemos os alunos?

Loureiro: a memória...

Muñoz: a história do Chile se perdeu...

Rector: isto é intolerável...

Loureiro: não há mapa...

Muñoz: não há colégio...

Loureiro: não há o que dizer...

Rector: Façam a chamada!

(DE LA PARRA, online)⁸

A segunda sequência, *Todo se pierde*, desde seu título nos remete ao esquecimento e, novamente, à ausência. A sétima se denomina *Algo en el aire* e se conecta com o medo e os desaparecimentos, forças e seres que não se veem, mas que pesam. A oitava, *Fantasia*, caminha em outra direção sempre presente na dramaturgia deste escritor, trata-se de uma imagem com conotação erótica. A sensibilidade caminha neste caso ao encontro de um olhar interior que submerge em nossas memórias adolescentes:

Muñoz: me olham.

Loureiro: nos olham.

Muñoz: olham as minhas pernas quando me sento.

Loureiro: olham nossas pernas quando nos sentamos.

Muñoz: sei que murmuram.

Loureiro: murmuram.

(DE LA PARRA, online)⁹

Embora a situação dramática anterior estabeleça uma relação com esse mundo de desejos ocultos e dos olhares, transcende esse plano para o da projeção de uma sociedade baseada na hierarquia e na “temperança” das paixões. A nona, *Las pruebas*, traz o peso do controle sobre os indivíduos, e a décima primeira e décima quarta, *La bandera* e *El acto civico*, um patriotismo perdido, inclu-

8 “**Muñoz:** los alumnos, ¿cuánto tiempo que no vemos a los alumnos? / **Loureiro:** la memoria... / **Muñoz:** la historia de chile se ha perdido... / **Rector:** esto es intolerable... / **Loureiro:** no hay mapa... / **Muñoz:** no hay liceo... / **Loureiro:** no hay nada que decir... / **Rector:** ¡pasen lista!”

9 “**Muñoz:** me miran. / **Loureiro:** nos miran. / **Muñoz:** me miran las piernas cuando me siento. / **Loureiro:** nos miran las piernas cuando nos sentamos. / **Muñoz:** sé que murmuran. / **Loureiro:** murmuran”.

sive com seus símbolos, a bandeira e o hino. Mas, ainda que esta evolução conduza à morte, à ruptura da história e aos desaparecimentos, a obra dá um giro no desfecho e levanta uma pequena luz de esperança:

Loureiro: Vou mudar um pouco minhas aulas. Falarei sobre o Chile a partir de suas mulheres...

Sanhueza: E eu a partir de sua gente comum e simples...

Muñoz: e eu a partir de seus mortos anônimos... suas crianças... seus jovens...

Rector: Sobrou giz?

Muñoz: não, mas não nos faz falta...

Sanhueza: não há mapa.

Rector: não faz falta.

Muñoz: não há bandeira.

Sanhueza: também não é necessária.

Fredes: que faço?

Rector: faça memória

(DE LA PARRA, *online*)¹⁰

Essa cena final entrega um novo espaço para partilhar baseado na memória de um povo e não mais em seus símbolos externos. A educação pode e deve mudar, mas, para fazê-lo, cada sujeito deve fazer memória.

10 “**Loureiro:** yo voy a cambiar un poco mis clases. Contaré a Chile desde sus mujeres... / **Sanhueza:** y yo desde su gente común y corriente... / **Muñoz:** y yo desde sus muertos anónimos... sus niños... sus jóvenes... / **Rector:** ¿queda tiza? / **Muñoz:** no, pero no nos hace falta... / **Sanhueza:** no hay mapa. / **Rector:** no hace falta. / **Muñoz:** no hay bandera. / **Sanhueza:** tampoco es necesaria. / **Fredes:** ¿qué hago? / **Rector:** haga memoria”.

Ramón Griffero e a cena total

Ramón Griffero, tendo retornado do exílio em 1982, fundou o teatro *Fin de siglo* (1983-1987) com outros artistas como Alfredo Castro e Verónica García Huidobro. A configuração desta experiência buscava em si mesma ser um espaço de resistência à ditadura, inclusive com um formato de produção que envolvia o público, que participava de atividades alternativas, como festas punk para arrecadar fundos que financiassem as peças.

No prólogo de sua obra *La morgue* (1987), constrói-se uma imagem reveladora do acordo excludente que se realizava na sociedade pinochetista. A fórmula para realizá-lo é a evocação de outras histórias de morte:

Por que estando em 1986 percorrendo e percorrendo não somente esta colônia, mas também outras épocas, outras eras, pensando que desapareceremos com o fim do século.

Pensando na verdade da mentira, e nas mentiras da verdade.

Por que tinha que percorrer as ruas e os funerais pensando como aquele novo caído, mártir de uma tarde, escutaria, do interior de seu caixão, tantos gritos, tantas vezes que o chamavam presente, e já eram tantos os nomes e tantos os sobrenomes, por que já não existiam os funerais silenciosos como se já não se morresse por si mesmo, mas por algo.

(...) E os momentos precisos habitam o futuro e o passado, mas nunca o presente¹¹

11 “Por qué estando en 1986 recorriendo y recorriendo no tan sólo esta colonia si no otras épocas, otras eras, pensando que desapareceremos con el fin de siglo.

Pensando en la verdad de la mentira, en las mentiras de la verdad.

Por qué había que recorrer las calles y los funerales pensando como aquel nuevo caído, mártir de una tarde, escucharía desde el interior de su urna, tantos gritos, tantas veces que lo llamaban presente, y ya eran tantos los nombres y tantos los apellidos, por qué ya no

(GRIFFERO, *online*¹²).

A peça, cheia de indicações de cena, direciona o olhar para os mortos e cria uma “imagem intolerável” (RANCIÈRE, 2010), que se volta para o leitor/espectador obrigando-o a reconhecer-se nela, pois está no seu próprio mundo. Tudo converge para a morte. Desde a moça que canta uma aparente canção popular no necrotério, “Fernanda: Diz que é mentira que ele desapareceu que seu rosto ainda não foi apagado. Diz, por favor, que não pequei”¹³ (GRIFFERO, *online*), até uma cena de outro tempo em uma sala do século XVIII.

O jogo dos espaços (o necrotério – a sala), de estéticas (do melodrama ao hiper-realismo) e de linguagens (da popular à poética, passando pelas próprias da época) permite configurar passados e presentes na mesma trama imagética. Griffero utiliza essa técnica em várias obras, por exemplo, na sua obra mais reconhecida pela crítica, *Cinema utopia* (1985), na qual combinou espaços e tempos (Chile dos anos quarenta, França dos anos oitenta, o espaço ficcional do cinema, o do público) com diferentes linguagens estéticas e sem medo dos cruzamentos. O que configura, como ele mesmo intitulou, dramaturgias do espaço.

Esse tipo de encenação possibilita ampliar o campo semântico e gerar paralelos para além das cronologias. No caso específico de *La morgue*, o da morte como fenômeno específico. Por outro lado, pela força de cada imagem, a peça é pontual com relação ao que a ditadura deixou: a tortura e a morte. Dessa forma, a imagem não é só intolerável por si mesma, depende, como assinala Rancière (2010, p. 104), do “dispositivo de visibilidade” no qual se encontra.

existían los funerales silenciosos como si ya no se muriera por sí, sino por algo.
(...) Y los momentos precisos habitan el futuro y el pasado pero nunca el presente”.

12 Disponível em: <<http://Griffero.cl>>.

13 “Fernanda: Dígame que es mentira que se fue, que su rostro aún no se ha esfumado. Dígame por favor que no he pecado”.

Neste caso, o dispositivo era uma peça de um teatro independente que buscava resistir por meio de imagens deslocadas do fazer diário, mas presente na visibilidade da época (a morgue), ao discurso de força bruta que imperava não só entre os aparatos repressivos do estado, mas também em âmbitos aparentemente alheios a essa estrutura.

As obras deste autor estão marcadas pela quebra das utopias sociais, pela configuração de imaginários políticos questionadores e pela ruptura da temporalidade e espacialidade únicas no cenário. Isso se apresenta em suas peças, conjuntamente, com uma forte presença de uma palavra poética que encarna em si mesma uma heterotopia.

Juan Rodrigán e aqueles que a história esqueceu

A última referência na qual se deterá este estudo é a produção de Juan Radrigán (1937-2016), um trabalhador tipógrafo que produziu uma mudança cênica ao levar para o palco os excluídos de todos os discursos e colocar no centro da problemática a questão da dignidade do marginalizado. Já não são os trabalhadores nem os estudantes dos anos sessenta nem tampouco as classes favorecidas que têm a palavra, são aqueles que a história esqueceu.

Juan Radrigán surge no mundo artístico-teatral chileno durante o regime de Pinochet, ainda que seu fazer teatral tenha se iniciado em 1970 com a estreia de *Testimonios de las muertes de Sabina*. Sua criatividade incansável segue remetendo até hoje ao Chile que não se mostra. Um dramaturgo e crítico chileno, Luis Barrales, aponta:

Radrigán surge como uma voz arrebatadora no final dos anos 1970 e início dos 80. É um teatro exangue de medo e de ditadura, quando poucas vozes foram as que enfrentaram a esse horror, tentando opor a beleza das letras e a subversão das imagens com um modo irrefutável de rebeldia, sobrevivência e negação da resignação. Nessa resistência, o acompanharam, entre outros, Griffiero e de La Parra, mas o que distingue Juan do resto das vozes é a origem social de sua voz terna e talentosa.¹⁴

(BARRALES. In: HURTADO; BARRÍA, 2010, p. 299).

14 “Radrigán surge como una voz arrebatadora a fines de 1970 y principios de los 80. Es un teatro exangüe de miedo y dictadura, pocas fueron las voces que se enfrentaron a ese horror, intentando oponer la belleza de las letras y la subversión de las imágenes con un modo irrefutable de rebeldía, supervivencia y negación de la resignación. En esta resistencia lo acompañaron entre otros, Griffiero y de La Parra, pero lo que lo distingue a Juan del resto de las voces es el origen social de su voz tierna y talentosa”.

Sua dramaturgia se situa em um espaço de marginalidade, coloca, no palco, os despossuídos, com sua variante linguística, suas formas corporais e afetivas de estabelecer contatos. Entre eles, se reconhecem e terminam finalmente apoiando-se ou morrendo juntos. Mas não por isso são puros; ao contrário, estão cheios de contradições. Não podemos deixar de ver nesses textos o “sintoma” de uma sociedade enferma de individualismo e autoritarismo. Sua obra é de perda, de perda de democracia, de esperança, de ser. Os personagens radriganos não participam do movimento político organizado, são seres em situação limite. Esse limite, por analogia, se conectava, no período ditatorial, com aquele que viviam todos os chilenos e hoje se volta a corporizar nos setores marginalizados do sistema neoliberal. Assim o testemunham peças de uma força incalculável como *El loco y la triste*, de 1980, e *Hechos consumados*, de 1981.

Sua obra *Las brutas* (1983) está ambientada na pré-cordilheira, em um lugar abandonado nos montes durante 1974. É muito importante situar essas duas referências: a do isolamento e a de uma ditadura nascente, para entender o contexto de morte que as três irmãs Quispe Cardozo vivem (ou melhor, morrem lentamente). A mais jovem, Luciana, começa a peça cantando e perguntando sobre o amor, mas termina amarrada à morte como suas irmãs. A rubrica final propõe uma imagem que fecha qualquer esperança: “(O ideal é poder mostrar a rocha com os três laços. E melhor ainda se a rocha tiver uma vaga forma de forca)”¹⁵.(RADRIGÁN, 1993, p.135).

Grande parte do primeiro ato, para não dizer todo ele, se constrói com base em um diálogo das três irmãs que rememoram os mortos (do pai a uma cabra) e os que se foram do lugar em busca de outras terras onde pudessem viver e não apenas subsistir. Estes últimos, para Justa, a irmã mais velha, também estão

15 “(El ideal es poder mostrar la roca con los tres dogales. Y mejor aún si la roca tiene una vaga forma de cadalzo)”.

mortos (inclusive sua filha). O segundo ato se estrutura em torno do medo do que não se vê, do que não se conhece. É uma forma de (in)visibilidade em que o político se assume, chocando o espectador/leitor com uma “imagem intolerável” que não está, uma imagem que atinge na subjetividade pela ausência.

As três mulheres velhas, atemorizadas e isoladas do mundo, optam pelo suicídio, portanto a analogia é possível e quase inevitável com as pessoas destruídas pela ditadura. De fato, os personagens se referem ao governo como a madrasta e reconhecem que a morte lhes chega por não terem sido capazes de abrir as comportas. Assim, os personagens são também responsáveis por seu próprio fim, não são só vítimas do sistema. O escritor tomou uma posição (DIDI-HUBERMAN, 2008) e julgou eticamente sua própria criação, seus personagens.

Amarrando dramaturgias

O percurso que fizemos por esses autores do período nos mostra que ainda que todos eles questionem o ar rarefeito de uma época, transcendem sua mera representação em direção ao questionamento do papel que cabe ao sujeito como o único agente possível de mudança. Isidora cria uma imagem dialética juntando passado e presente na figura de Lautaro e impregna com sua força cada membro da resistência antiditatorial. O coro o reconhece explicitamente: “Lautaro, você está aqui./Lautaro, estou com você./Lautaro, está comigo. Está em mim, Lautaro...”¹⁶ (AGUIRRE, 1982, 106). Em *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, os personagens partem ao exterior. Que acontecerá depois disso? Não sabemos, mas sabemos sim que passaram os portões e se transformaram em seres vaga-lumes, que iluminaram com uma pequena esperança no meio do confinamento. O mesmo acontece em *La pequeña historia de Chile*. Em *La Morgue*, de Griffero, o máximo que se consegue é o questionamento da morte e da ignomínia que assolam o país: “Três orifícios de chumbo, amálgama de nossas montanhas, isso é tudo o que valia, porque terão temido você, seus olhos são belos, será que não gostam dos seus lábios... acreditaram que você era mais poderosa que um exército, mais que uma bruxa ardendo em uma praça de Sevilha.”¹⁷(GRIFFERO, *online*). Radrigán, como Griffero, só salva a dignidade de seus personagens. Eles não persistem na memória social como os de Isidora Aguirre, nem por sua própria decisão, como os de Marco Antonio de la Parra, as irmãs morrem na agonia e na impotência.

16 “Lautaro, estás aquí./Lautaro, estoy contigo./Lautaro, estás conmigo. Estás en mí, Lautaro...”

17 “Tres orifícios de plomo, amalgama de nuestras montañas, eso es todo lo que valías, por qué te habrán temido, tus ojos son bellos, será que no les gustan tus labios... Te habrán creído más poderosa que un ejército, más que una bruja ardiendo en una plaza de Sevilla”

Esta reflexão buscou pensar a imagem dentro do teatro chileno marcado pela ditadura. As produções analisadas funcionam como artistas de um todo maior que espreita uma vasta produção teatral que tem como denominador comum a resistência em um período escuro da história do Chile.

Dessa forma, reflete-se sobre as formas de criação imagética, mas dentro de um diálogo que amplia o espectro revisado e permite pensar sobre como se posicionam e/ou intervêm politicamente determinados autores, através do tipo de imagem que escolhem. As obras levam a refletir que, se se quer habitar um espaço democrático, é necessário modificar, de forma substancial, as bases estruturais que sustentam o poder, e sonhar que a arte pode jogar um papel importante nesse processo. O interessante é que, quando o fazem, como no caso das peças estudadas, construindo visibilidades oblíquas, exigem um olhar crítico.

Esta dramaturgia analisada dentro do dispositivo no qual nasceu é detonadora de memórias, de imagens que obrigam a cada leitor/espetador a olhar-se, de escritura do passado com vigência no presente. Os dramaturgos visitados deslocam o tema do histórico ao pessoal, do particular ao geral, e, dessa forma, tecem uma rede entre corpos específicos que se enfrentam a outros, entre dimensões pessoais que se expandem a um campo universal.

Referências

- AGUIRRE, Isidora. *Lautaro. Epopeya del pueblo mapuche*. Santiago: Ed. Nascimento, 1982.
- . Los papeleros. In: HURTADO, María de la Luz; BARRÍA, Mauricio. *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena*. Volumen II, 1950-1973. Santiago: Bicentenario, pp. 143 a 191.
- ALLENDE, SALVADOR. *Alocuciones radiales del 11 de septiembre de 1973*. Santiago: Lom, 2003. pp. 69-75.
- BARRALES, Luis. Hechos consumados: la tierna lucidez de todos los tiempos. In: HURTADO, María de la Luz; BARRÍA, Mauricio. *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena*. Volumen III, 1973-1990. Santiago: Bicentenario, pp. 299 a 302.
- BENJAMIN, Walter. *La dialéctica en suspenso*. Trad. e notas de Pablo Oyarzún. Santiago: Lom, 2009.
- DE LA PARRA, Marco Antonio. Lo crudo, lo cocido y lo podrido. In: HURTADO, María de la Luz; BARRÍA, Mauricio. *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena*. Volumen III, 1973-1990. Santiago: Bicentenario, pp. 117-153.
- DE LA PARRA, Marco Antonio. *La pequeña historia de Chile*. Disponível em: <<http://jbarret.5gbfree.com/juanbarret/LB/OB/056%20-%20Historia.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 20013.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- . *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. Inés Bertolo, Madrid: Antonio Machado Libros. 2008.
- . *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- GRIFFERO, Ramón. *Griffero.cl*. Disponível em: <<http://griffero.cl>>. Acesso em: 15 abr. 2014.
- . Cinema utopia. In: HURTADO, María de la Luz; BARRÍA, Mauricio. *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena*. Volumen III, 1973-1990. Santiago: Bicentenario, pp. 117-153.

RADRIGÁN, JUAN. *Teatro (11 obras)* Santiago, Ediciones Lom, Segunda edición ampliada, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. RANCIÈRE. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Pontevedra: Ellago Ensayo, 2010.

O inconsciente estético. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

———. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed.34, 2005 I ed. e 2009 II ed.

Políticas do teatro pós-dramático

teatro e pós-modernismo

Olivier Neveux

Université Lyon 2/ ENSATT

Tradução de Alexandre Rosa

Resumo : A partir das investigações de Hans-Thies Lehman e Frederic Jameson este artigo trata de refletir sobre as disputas políticas que a ideologia pós-modernista e as estéticas pós-dramáticas impõem às formas teatrais contemporâneas. Toma-se por *corpus* as teatralidades europeias e reflete sobre as mutações (militantes, afetivas etc.) que resultam dessa mudança de período assim como que formas pode em consequência assumir — ou, antes, não assumir — as obras que cuidam de manter viva qualquer dissidência.

Palavras-chave: teatro político, pós-modernismo, o teatro pós-dramático, Lehman, Jameson

Resumé : Informé des apports de Hans-Thies Lehman et de Fredric Jameson, il s'agit dans cet article de réfléchir aux enjeux politiques que l'idéologie post-moderniste et les esthétiques postdramatiques imposent aux formes théâtrales contemporaines. Ce travail prend pour corpus les théâtralités européennes et réfléchit aux mutations (militantes, affectives, etc.) qu'entraîne ce changement de période ainsi qu'aux formes que peut en conséquence prendre — ou plutôt ne pas prendre — des oeuvres soucieuses de maintenir vives quelques dissidences.

Mots clés: théâtre politique, postmodernisme, théâtre Postdramatique, Lehman, Jameson

Foi necessário esperar 2007 para que fosse publicada em língua francesa a importante obra do crítico e teórico marxista Frederic Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*,¹ publicado nos Estados-Unidos em 1991 — o texto inicial do autor, *La logique culturelle du capitalisme tardif*, data de 1984. O livro começa por um aparente paradoxo: “uma tentativa de pensar o presente historicamente numa época que, acima de tudo, se esqueceu de como pensar historicamente”.² Esse poderia ser o método de Jameson que, longe de condenar o pós-moderno, tenta apreendê-lo e compreendê-lo. Essa “História” ausente não é sem consequência, como observava o filósofo e militante Daniel Bensaid: “com a caducidade espetacular da historicidade, é a própria possibilidade da política enquanto pensamento estratégico que se encontra devastada”.³ Político, o trabalho de Jameson sobre o pós-modernismo “deve muito a Baudrillard, assim como aos teóricos aos quais ele era devedor (Marcuse, McLuhan, Henri Lefebvre, os situacionistas, Sahlins, etc. etc.)”.⁴ Ele afirma que “toda tomada de posição sobre o pós-modernismo na cultura — que pertence à apologia ou à estigmatização — é, simultaneamente e necessariamente, também uma posição política, implícita ou explícita, em relação à natureza do capitalismo multinacional de hoje”⁵ e se dá como objeto de “avançar a concepção de uma nova norma cultural sistemática e de sua reprodução afim de melhor refletir às formas de política cultural radical que seriam mais eficazes hoje”.⁶

O pós-modernismo seria o nome da “lógica cultural” do capitalismo tardio. A análise detecta uma nova articulação entre o cultural e a “esfera econômica”. Modificação crucial e essencial que essa mercantilização do mundo, esse novo período de acumulação necessitando a anexação de partes inteiras, ontem ainda poupadas: “Esta nova e prodigiosa expansão do capital multinacional terminou por penetrar e colonizar até esses enclaves pré-capitalistas (a Natureza e o Inconsciente) que ofereciam pontos de apoio extraterritoriais e arquimedianos a uma efetividade crítica”⁷, nota Jameson.

À exceção de algumas anotações relativas a Brecht, o teatro é ausente do livro de Jameson (o que não é muito surpreendente: seguramente, o teatro não é a arte do pós-modernismo); apesar disso, é possível descrever “tendências e aplicações” do pós-modernismo no próprio cerne de sua prática destas últimas décadas. Uma constelação de obras reagrupadas por Hans-Thies Lehmann em um livro legitimamente inevitável e muito fortemente debatido nos estudos teatrais, sob o nome genérico de *Teatro pós-dramático*⁸, pode valer como recorte. O autor toma certos cuidados, na introdução, em distinguir o teatro pós-dramático do teatro pós-moderno. Se o adjetivo “pós-dramático” se aplica a um teatro levado “a operar além do drama, em uma época “depois” da validade do paradigma do teatro ao drama”⁹, é subentendido que o prefixo “pós” caracteriza um dado exclusivamente estético, a cisão sendo poética. Apesar disso, é a esse título que é possível cruzar o pós-modernismo como Jameson o conceptualiza (a lógica cultural do capitalismo tardio) com o “pós-dramático” como Lehmann o tematiza, e de emitir, de fato, a hipótese que o “pós-dramático” designa justamente, no teatro, uma das manifestações do modernismo, sua dominante estética, às vezes até sua expressão militante – como o relata Romain Jobez, sobre o palco alemão, “o triunfo da estética pós-dramática passada do estatuto de vanguarda àquela de *mainstream* do palco do outro lado do Reno”.¹⁰ Certo, não sem contradições, nem exceções.

É necessário explicar porque o recorte de um pelo outro pode ser operado. Após Lehmann, é possível abandonar, momentaneamente, a ideia de um “teatro pós-moderno” e, ao contrário, apreender aquilo que se chama “pós-dramático” como a síntese e a proposição teórica mais avançada até hoje para caracterizar não o teatro pós-moderno, mas o teatro *do* pós-modernismo, seja pela constelação dominante, apesar de quantitativamente minoritária, de questões e de projetos da sequência histórica caracterizada assim

por Jameson. Em um certo sentido, toda obra contemporânea pertence ao período pós-moderno. Em um certo sentido somente, porque as obras dispõem de maneira desigual seus traços constitutivos. Existe, no interior do pós-modernismo, “falhas”, resistências, brigas, contradições, relação de força, tensões. Existem opções radicais que contestam as tendências, mas elas são tomadas na sequência, não há exterior.

Seria, então, possível selecionar algumas obras e lhes acordar valor sintomal:¹¹ elas revelariam um estado do pós-modernismo. Essas obras existem. Seria, no entanto, contornar a dificuldade que reside precisamente na aparente incoerência de todas essas existências. No seu entrelaçamento de estéticas e de orientações singulares, na soma de projetos e de práticas diferentes, na sua heterogeneidade própria, o pós-dramático dá testemunha, justamente, do campo de forças pós-modernistas: de uma rede de questões, de eixos dominantes, mais ou menos integrados.

A exploração por Lehmann da “lógica estética do novo teatro”¹² permite identificar página após página os quatro eixos principais que caracterizam, para Jameson, a existência do pós-moderno:

1. Primeiramente, uma falta de profundidade, uma nova superficialidade que encontra suas extensões na “teoria” contemporânea e em toda uma nova cultura da imagem, do simulacro;
2. Em seguida, o enfraquecimento da historicidade que resulta, tanto na nossa relação com a História pública que nas novas formas de temporalidade privada, cuja estrutura “esquizofrênica” (segundo Jacques Lacan) determinará novos tipos de sintaxe ou de relações sintagmáticas de estrutura no domínio das artes mais temporais;
3. Uma tonalidade emocional fundamental de um novo gênero — o que eu chamarei de “intensidades” — e que se apreenderá melhor

retornando às antigas teorias do sublime;

4. As relações profundas e constitutivas que todos esses elementos mantêm com as novas tecnologias, elas próprias figuras de um novo sistema econômico global”.¹³

Sem dificuldade, se encontrariam inúmeros cruzamentos entre a produção teatral contemporânea europeia, como ela é percebida nos palcos franceses, e os traços aqui enunciados — mas não é tanto a concordância entre esta ou aquela produção artística e o pós-modernismo que importa, do que a preponderância das linhas de força pós-modernistas no teatro, seu futuro dominante ou hegemônico.

As últimas páginas do livro de Lehmann, conforme ele foi publicado na França (seu epílogo), são dedicadas à questão política. Elas são, como tal, importantes porque circunscrevem um conjunto de argumentos capazes de propor uma redefinição da *função política* deste teatro, ou seja, “a maneira pela qual se estabelece uma possível referência do teatro pós-dramático no campo político”.¹⁴ Elas revelam o lugar resistente, dissidente, que entende ocupar o teatro pós-dramático: seguindo seus promotores, seus comentaristas, bem como os artistas, seria recusado, à sua maneira e na sua própria linguagem, da ordem neoliberal, aquilo que acontece nos corpos e nas vidas. Esse posicionamento é deduzido de uma concepção singular e sintomática da política e de suas possibilidades de apresentação. Lehmann sustenta, dessa forma, que as questões políticas “são as que dizem respeito ao poder social”. A sociedade hoje, e com ela suas elites políticas, viu escapar toda relação direta com a realidade, ela mal tem “poder real sobre os processos econômicos”. Então é possível, ele continua, identificar o quanto o “conflito político, como tal, tem tendência a se tornar abstrato, a escapar de qualquer representação concreta e, portanto, cênica”. A única possibilidade, em seu atual estado, de uma inscrição visível é “a interrupção de todo comportamento normativo, jurídico, político, isto é,

o não político: o terror, a anarquia, a loucura, o desespero, o riso, a revolta, o associal”.¹⁵

Este primeiro tempo, geral, que se inscreve na constatação, defendida ao longo do capítulo, da caducidade das formas e das funções anteriores do teatro político, pede algumas observações. Em primeiro lugar, sobre a novidade do que é descrito aqui. Já em 1962, o diretor Erwin Piscator observou que “um drama histórico não seria mais possível enquanto drama de decisão, sob pretexto que as decisões já não seriam possíveis ao homem vivendo no anonimato, sob a máscara dos dispositivos e das restrições sociopolíticas, na absurda construção de uma existência na qual tudo seria decidido de antemão”.¹⁶ Mais profundamente ainda, porque é verdade que os casos anteriores de legitimação — notoriamente de Estado — na Europa se encontraram gradualmente despojadas de suas prerrogativas em benefício de estruturas e de instituições cada vez menos democráticas, a questão da invisibilidade da dominação não pode surgir como um dado novo. A história da “crítica da economia política” e do destaque da questão do fetichismo, por exemplo, enfatiza as inevitáveis invisibilidade e abstração dos processos reais de dominação e de expropriação.¹⁷ Há um jogo entre o que se vê e o que é visto; um dos desafios do teatro político foi precisamente de trazer para o visível o que estava excluído/ retirado/suprimido, às vezes, por necessidade intrínseca.¹⁸

O segundo ponto é de perspectiva. A proposta da interrupção, da fratura, se é pouco satisfatório apresentá-la como única perspectiva é, de fato, interessante. Interromper, quebrar o que é, o que circula, pode permitir tornar visível uma outra situação. Somente esta interrupção é pensada aqui como “não-política”. A resistência ao enfraquecimento e ao eclipse da política seria o não-político. Encontramos ali, dito de outro modo, uma das palavras de ordem mais claramente dominantes do período. A solução para a “perda política” seria a pura e

simples supressão da política.

Se é possível concordar que as formas “tradicionais” do teatro político se revelam doravante, em parte, obsoletas, é sobretudo lamentável que esta constatação não esteja sujeita a qualquer demonstração — como quando, para se livrar de um problema, declara-se evidente sua caducidade. Lehmann postula que este teatro não é mais possível, porque ele está, por um lado, ultrapassado, por outro, em disputa com os novos meios de comunicação. Em suma, o que listamos por algumas formas e datas se revela *ineficaz*. É então na sua capacidade mobilizadora e transformadora que este teatro na Europa é contestado. Qual é o problema, de onde vem esta incapacidade? Lehmann observa: “Os poucos exemplos de teatro bem-sucedido sobre temas políticos confirmam a avaliação geral segundo a qual a verdadeira possibilidade do teatro consiste em um recurso muito mais indireto aos temas políticos”.¹⁹ Assim, a “avaliação geral” teria sido correta, sem que se saiba bem de qual sucesso se trata (nem qual é sua extensão): política? estética? No entanto, pode-se opor contraexemplos a essa avaliação que preferiu especificamente se dirigir “direto ao público”, como escreveu Asja Lacis²⁰ — sem negligenciar fabulação, nem dramaturgia, nem a potência dos artifícios teatrais — e eram, não obstante, “bem-sucedidos” ...

Mas é verdade que, no final do século XX, o resultado do teatro político é, em si, pouco convincente. Uma visão crítica sobre esses ensaios, no entanto, pressupõe classificar previamente os critérios. Parece, portanto, injusto culpar esse teatro de não ter transformado o mundo, nem mesmo, talvez, alguém. De não ter tido “sucesso” onde milhões de pessoas, organizadas ou não, têm, há décadas, “falhado”! Lembremos das reservas feitas pelo crítico Émile Copfermann que, já em 1967, respondia a este tipo de questionamento:

“A reprovação maior, no que diz respeito ao teatro político, é de não provocar a “atividade” do público ou, se preferirmos, de não acabar em um comício e manifestação. [...] Essa desaprovação é também baseada naquela que consistiria em esperar de um livro que ele provoque por si só a revolução, de um meeting que ele se encerre com a tomada do poder. Um livro, mesmo sendo um manual de guerra de rua, não tem outras virtudes que de ser um bom ou um mal manual. É o uso que será feito que é decisivo, e este uso não pressupõe somente o valor do livro, mas sim da organização revolucionária, da sua eficácia”.²¹

Copfermann designa justamente a indecidibilidade da eficácia de uma forma artística — a menos de cair na lógica avaliadora que, de alguns parâmetros recolhidos, determina o sucesso ou o fracasso. Este teatro — que não se trata especialmente de defender — por sua vez pode ter incidências surpreendentes, irreduzíveis à representação ao vivo, pois pode contar com o tempo mais longo das maturações. Nele, como em toda obra, alguma coisa — felizmente, e isso aliás talvez seja o que lhe há de mais precioso — escapa a todo dirigismo, produz em seu próprio ritmo, inesperado, o que nunca foi esperado nem mesmo imaginado. No entanto, o valor deste critério (a que ele serviu?) não poderia ser descartado.

Trata-se, então, de uma constatação e de uma certeza eventualmente compartilhadas e que difunde H.T. Lehmann: “Não é então pela tematização direta da política que o teatro se torna político, mas pela significação implícita de seu modo de representação”.²² Para continuar a análise, Lehmann recorre a uma redefinição de termos: “Existe uma fratura intransponível entre o político que dita a regra e a arte que — para dizê-lo simplesmente — é sempre exceção: exceção a toda regra, afirmação da não-regra, mesmo na própria regra”.²³ Esta é uma das pedras angulares da crítica sistemática da política em seus ajustamentos com a questão artística. Porque, se é contestável que a arte é sempre

uma exceção à regra (de cópias a modelos, a história da arte nos ensina sobretudo o oposto), pode ser acordado, como uma definição genérica, que a arte é sempre exceção emergente no coração da regra. Isso, no entanto, não acontece sem colocar problemas: uma tal caracterização reduz consideravelmente o que é arte. Mas por que não? Uma abordagem discriminante como essa, o que equivale a identificar obras proclamadas de “arte” e, contrariamente, sem “arte”, obras que não seriam “exceção”, ignorando a dificuldade de reconhecimento (de fato, quem é o juiz?), ignorando a reabilitação um pouco rápida (mas por que não?) de uma arte aurática, pode revelar-se fecunda. A dificuldade surge, no entanto, de não conceber a política, *a contrario*, como uma regra (ou imposição de uma regra). É fazer pouco caso de uma *outra* política que é exceção, surgimento, fratura, quebra. É atribuir uma concepção puramente gestionária da política longe daquilo que perturba e modifica a lógica policial (no sentido que Jacques Rancière lhe dá²⁴). Em conformidade com a concepção dominante daquilo que ela é (e daquilo que ela pode), a política como a formula Lehmann na sua definição implícita não é o que emancipa, ela é o que lhe dita a (sua) lei.

Por isso, que dizer de um teatro *político*, quando a política não é outra coisa que um Estado de direito e de imposição da lei? Ele só pode ser, insiste logicamente Lehmann, *transgressivo*. Isto é o que torna arte e isto é o que eventualmente o torna, contra a política, “política”: “O teatro é político na medida em que interrompe e destitui as categorias do político, em vez de apostar em novas leis, mesmo que fossem concebidas com as melhores intenções”.²⁵ A tese é forte, que liga a possibilidade política ao desenraizamento do indivíduo para a esfera social e as suas regras. No entanto, a tese permanece problemática por confundir a política e a legislativo. O que está em jogo é enorme: é que a palavra “política” abre ou fecha, por sua vez, o campo dos possíveis. Se a política é reduzida à lei, só resta, efetivamente, favorecer intensas transgressões, a soma de experiências esfareladas e provisórias de desenraizamento

a esta mesma lei. Não existem mais políticas emancipatórias. Resta apenas ataques ocasionais, isolados e “não-políticos”.

É necessário colocar isso em conexão com o que, por Lehmann, não pode mais ser dito pela dramaturgia sobre a experiência social e política — e que permite compreender a mutação, segundo ele, inevitável, das formas prévias de teatro político. Lehmann observa de fato o quanto a realidade parece ser desdramatizada, a impressão de que “todo conflito é decidido em outro lugar — em blocos de poder. Quanto às questões reais, os nomes dos protagonistas são intercambiáveis na prosa da vida”.²⁶ Esta constatação é importante para a definição da própria política:

Difícilmente podemos sufocar a suspeita de que a sociedade não pode ou não quer mais se permitir uma representação complexa e aprofundada de conflitos e de situações dilacerantes que abordam a substância própria das coisas. Ela interpreta a comédia ilusória de uma sociedade que aparentemente não apresenta mais esses conflitos. A estética do teatro também reflete involuntariamente algo nesse sentido. Uma certa paralisia do discurso público sobre os fundamentos da sociedade aparece. [...] Mas, ao mesmo tempo, se encontra apenas poucos indícios sobre a capacidade da sociedade de “dramatizar”, ainda que seja de forma incerta, seus problemas básicos e suas fundações, que sabemos fortemente abaladas. O teatro pós-dramático é também um teatro de uma época de imagens de conflito esquecidos.

Este é o ponto nodal: o teatro está, então, em sintonia com a política e com suas mutações “pós-modernas”, o que é, no caso, ausência de todo entendimento do conflito, até mesmo de qualquer hipótese conflitante. Ausência *política* na época do “consenso”. A partir de agora, triunfa um mundo onde o conflito (mas não as guerras) está ausente, apagado, os paradoxos e as ambiguidades substituídos pelas contradições. A política (de emancipação) teria se tornado *outra*, em ruptura com todo um amontoado “arcaico” de significantes

e de modelos: partidos, organizações, luta de classe, estratégia, unidade, etc. O que é essa *outra* política? Uma não-política, responde Lehmann, em linha com os discursos recorrentes de uma reinvenção da política que se distancia da política, agora dispersa, redutível a uma guerrilha subversiva, disseminada, espalhada, feita de ataques desorganizados, portando golpe após golpe contra uma Dominação absoluta inclassificável.

Para as artes do espetáculo, escreve Lehmann, a saída para a política (concebida como uma regra, ordem, imposição) reside na invenção de uma “estética de risco” que necessita da “transgressão” da “racionalidade”, a partir de agora, hegemônica: “a sociedade contemporânea sabe pouco ou nada sobre o que ela poderia discutir racionalmente”,²⁷ o que produz algo como “o declínio contínuo de reações diretamente afetivas”.²⁸ Esta deflação dos afetos chama, em retorno, por um “treinamento” da emocionalidade imaculada de pré-considerações racionais”.²⁹ Não se trata, muito pelo contrário, de negar que o teatro — e de forma mais ampla, a arte — poderia ter algumas responsabilidades no desenvolvimento de afetos e de faculdades pouco solicitados. Lembremo-nos da reflexão do filósofo Günther Anders, propondo, à sombra de Hiroshima, que “não estamos, com a nossa imaginação e nossos sentimentos, à altura de nossas próprias produções e de seus efeitos”.³⁰ Diante desta “insuficiência do sentimento”, ele conclamava a “trabalhar para dar uma maior extensão às operações habituais de sua imaginação e a dos sentimentos [...], fazer exercícios para transcender à medida humana supostamente imutável de sua imaginação e sentimentos”.³¹ Um desafio emocionante e vital, mas talvez já perdido: “Se o nosso destino é viver em um mundo produzido por nós, que foge por sua desmedida à nossa imaginação e aos nossos sentimentos e torna-se, por este meio, uma ameaça de morte para nós, então temos de tentar compensar essa desmedida “, escreveu Anders no mesmo texto.³²

A corrida para alcançar os excessos em que a arte pode ter seu lugar pleno: tanto para designar a urgência, mas também e principalmente para aumentar um imaginário à medida da desmedida. Mas a descrição (prescritiva) de Lehmann testemunha, ao contrário, que o “treinamento da emotividade” proposto é para si mesmo seu próprio fim; ele opõe ao imperialismo da razão, seu contrário:

No século da racionalização, do ideal calculador, da racionalidade generalizada do mercado, é incumbência do teatro atuar — com ajuda de uma estética de risco — com os extremos do afeto que detêm sempre, inclusive, a possibilidade da dolorosa ruptura do tabu. Isso acontece quando você obriga o público a reagir ao que está acontecendo em sua presença já que não existe a distância tranquilizadora que parecia proteger contra o abalo da diferença estética. [...] Cabe a sua essência própria perceber um medo, uma violação dos sentimentos, uma desorientação que encontra, precisamente, a atenção do espectador sobre a sua presença por meio de processos que podem parecer “imorais”, “associativos” e “cínicos”: a experiência “política” por excelência. Ao mesmo tempo, o teatro não retira nem o humor nem o choque do reconhecimento, nem a dor nem o prazer que são as razões pelas quais continuamos a nos encontrar no teatro.³³

É com estas palavras que se termina a versão francesa do *Teatro pós-dramático*.

Assim, no esquema de intervenção artística que propõe Lehmann, o artista é creditado de um saber: ele sabe, de alguma forma, o que o espectador ignora ou se dissimula. Ele conhece suas alienações; ele conhece a verdade dolorosa do mundo. Devemos, então, fazê-la aparecer, desvelá-la, revelá-la a um espectador que a ignora e cuja vida sensível está atrofiada.

No final do Festival de Avignon de 2005, o diretor Jean-Pierre Vincent revela,

irritado sobre o espetáculo *L'empereur de la perte* do artista visual e coreógrafo Jan Fabre, artista associado àquela edição: “Do espetáculo emanava, objetivamente, um pensamento bem confuso sobre a humanidade e o mundo. O que aplaudiam, eles? Talvez o fato de que o artista não estava mais avançando que eles sobre as questões que se colocam hoje aos habitantes da Terra, e que ele ousou dizer. O fato de Jan Fabre estar convencido de saber mais sobre isso, é um outra questão”.³⁴ Nota severa, mas que tem o mérito de lembrar, sob o muito consensual e pós-modernista relativismo, que uma obra pensa e que é possível, de volta, pensar este pensamento. A (bela) liberdade (supostamente) acordada aos espectadores de ver o que eles querem e de perceber, conforme suas associações, que o que pode não estar lá, não dispensa, no entanto, o palco: coisas, corpos, ações que são representadas. E isso pode ser confuso, opaco, vertiginoso, irracional, mas isso pensa. Se Jan Fabre neste caso assume uma função de transmissão — “Estou convencido de que eu tenho uma mensagem a transmitir, que eu posso contribuir com algo para o mundo. E aqui estão, ideias do passado”³⁵ — o pensamento proposto por uma obra se revela muitas vezes, em suas intenções, refratário a qualquer discurso, à lógica argumentativa de posições políticas; ele não é, de longe, necessariamente da ordem da “mensagem”, mas alguma coisa é dita ou tenta se dizer — incluindo às vezes (bastante vezes) que tudo isso é indizível. O artista, aqui, sabe, ou percebe ou apreende alguma coisa do mundo, de sua condição, o que gera a obra.

Parece que o que é perseguido então é tornar sensível, por todo um jogo de imagens e de choques, as pulsações, os devires, as fundações e as visões do mundo, para um público “ignorante”, sensivelmente analfabeto e ileso das brutalidades da época. Ele vai ser violentado, surpreendido, agredido, desorientado. É preciso romper com o seu conforto, abrindo seu olhar, incomodando sua frigidez, o jogar no mundo: uma “estética de risco” (é sob o título “A prova do risco” que foi publicado o número de *Alternatives théâtrales* anun-

ciando o Festival Avignon de 2005) para se opor “politicamente” à política. “Nós não fazemos teatro político, nós queremos agitar os espectadores que já não sentem mais nada, esparramados na frente da TV”, proclama assim a trupe catalã La Fura del Baus.³⁶

A política não-política proposta por Lehmann deixa perplexo. Porque é difícil não ler nas perspectivas recomendadas como o eco próprio daquilo que domina hoje. Que os procedimentos teatrais possam ser “imorais”, “associais” e “cínicos”, não induz evidentemente a nenhuma condenação (o teatro não tem de se pautar pelo Catecismo do Bem e dos laços sociais), mas a observação de que, talvez, esteja ali precisamente nosso cotidiano. Então, qual é o sistema que nos rege se já não é um sistema governado pela imoralidade, pela associabilidade e pelo cinismo? Da mesma forma, como não ver nas emoções propostas — “medo”, “violação dos sentimentos”, “desorientação” — os afeitos já dominantes da época?

A proposta de uma “estética do risco” não é apenas a continuação de uma “sociedade do risco” por outros meios. O projeto de um confronto com o risco foi, ainda ontem, veiculado por algumas vanguardas, produtivo, rico na denúncia por ato que ele propunha, daquilo a que a vida foi reduzida. Era necessário um choque para estremecer, maltratar e desestabilizar um espectador pensado como “um covarde ou um traidor”, tal qual o formulará, para o campo político, lapidar, Frantz Fanon, ou considerado, na sequência do situacionismo, como um ser passivo, larval, demissionário. Daí a necessidade reivindicada de fazê-lo viver uma certa brutalidade ou crueldade.

Mas hoje? Pensa-se, entre outros exemplos, ao edificante e emblemático posicionamento de François Ewald, antigo assistente de Michel Foucault, antes de ser conselheiro do MEDEF (Movimento das Empresas da França).³⁷ Pascal Michon lembra assim a substância do seu percurso teórico: “Nos textos

de Ewald, por exemplo, a genealogia foucaultiana da questão dos riscos e das técnicas de individuação implicados nos suportes sociais partilhados pelo Estado-Providência, em parte, justificada quando essas técnicas tendem a normalizar os indivíduos em nome de imperativos biopolíticos (*O Estado-Providência e Filosofia do Direito*), foi transformada nos anos 1990 em uma crítica mordaz da suposta obsessão das populações contemporâneas de escapar de qualquer risco e, como corolário, porque é o lugar onde nós queríamos chegar, em uma defesa do modelo do empreendedor “riscófilo” suposto representar o ideal de comportamento a ser estendido a uma sociedade que tornou-se de forma abusiva riscófoba”.³⁸

A inversão em seu contrário da noção de “risco” alerta sobre modificações substanciais que a tocam e sobre a necessidade, em uma ótica política, de pensar sua evolução e sua instrumentalização. Só hoje se pode reconhecer que o risco, o medo, a fragilidade, a precariedade são integrados, naturalizados e constitutivos do funcionamento do mundo que é o nosso? Parece que, longe de ser transgressivo, este teatro poderia certamente ser redundante tendo em conta os afetos da dominação, persistindo em precipitar na vida intensa e frágil, dolorosa e agitada, dos indivíduos que, todavia, já estão nela. Este teatro labutaria para arruinar (em vão) a distância que separa as palavras e as ações, a vida de sua contemplação insensível, mesmo que ele não exista mais hoje a distância, como uma “realidade em excesso”, nas palavras da escritora Annie Le Brun: “Aqui estamos diante de uma realidade que não se opõe a nada nem a ninguém. Mais: ela não cessa de vir em nossa direção. E é por nunca ficar no lugar que ela se tornou tão invasora”.³⁹ E que isso talvez seja o principal problema.

Notas

1 Edição brasileira: Frederic JAMESON. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2002.

2 Frederic JAMESON, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*, p. 549.

3 Daniel Bensaïd, *Le Spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise. Marx, Marcuse, Debord, Lefebvre, Baudrillard.*, prefácio de René Schérer, Nouvelles Éditions Lignes, Paris, 2011, p. 31.

4 *Ibid.*, p. 36.

5 *Ibid.*, p. 39.

6 Frederic JAMESON, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*, p. 97.

7 Consultar, por exemplo, Christophe BIDENT, “Et le théâtre devint postdramatique : histoire d’une illusion”, in Olivier NEVEUX, Jitka PELECHOVA e Christophe TRIAU, *Théâtre/Public*, n° 194 (“Une nouvelle séquence théâtrale européenne ? Aperçus”), 2009 ou Jean-Pierre SARRAZAC, “La reprise (réponse au postdramatique)”, in Jean-Pierre SARRAZAC et Catherine NAUGRETTE (dir. ; assistidos de Ariane Martinez, Julie Valero e Jonathan Châtel), *Études théâtrales*, 38-39/2007 (“La réinvention du drame (sous l’influence de la scène)”), Louvain-la Neuve (Belgique), 2007.

8 Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, tradução do alemão de Philippe-Henri Ledru, Éditions de l’Arche, Paris, 2002 (1999), p. 34.

9 *Ibid.*, p. 35.

10 Romain JOBEZ, “La double séquence du spectateur”, *Critique*, n° 699-700 (“Le théâtre sans illusion”), août-septembre 2005, p. 572.

11 N. do T.: Utilizamos aqui um termo de Althusser.

12 Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 22.

13 Frederic JAMESON, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*, p. 40.

14 Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 272.

15 *Ibid.*

16 Erwin PISCATOR, “Avant-propos”, in Rolf HOCHHUTH, *Le Vicaire*, tradução do alemão F. Martin et J. Amsler, Seuil, Paris, 1963.

17 Consultar, entre outros, na sequência de Jean-Marie Vincent, a obra de Antoine ARTOUS, *Le Fétichisme chez Marx. Le marxisme comme théorie critique*, Syllepse, Paris, 2006.

18 Consultar, por exemplo, Olivier NEVEUX, “Alors, le lendemain, j’ai ouvert *Le Capital*”... Un théâtre de la théorie : Emballage d’André Benedetto”, in Jean-Marc LACHAUD et Olivier NEVEUX (textos organizados por), *Changer l’art - Transformer la société. Art et*

politique 2, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 113-132.

19 Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 275.

20 Asja LACIS, *Profession : Révolutionnaire* (1971), edição alemã organizada por Hildegard Brenner, tradução de Philippe Ivernel, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1989, p. 123.

21 Émile COPFERMANN, "Un théâtre révolutionnaire", *Partisans*, n° 36 ("Théâtres et politique"), Éditions François Maspero, Paris, février-mars 1967, p. 14.

22 Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 279

23 *Ibid.*

24 Ver Jacques RANCIÈRE, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Galilée, Paris, 1995.

25 Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 281.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*, p. 287-288.

28 *Ibid.*, p. 293.

29 *Ibid.*, p. 293.

30 Günther ANDERS, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Éditions Ivrea/Éditions de l'Encyclopédie des nuisances, Paris, 2002 (1956), p. 305.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 306.

33 Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 294.

34 Jean-Pierre VINCENT, «... Un souvenir tel qu'il brille à l'instant du péril...», *art. cit.*, p. 67.

35 Jan FABRE, in Katia ARFARA et Georges BANU, "Vers la Terra incognita...", *Alternatives théâtrales*, n° 85-86 ("Jan Fabre, une œuvre en marche – L'épreuve du risque"), avril 2005, p. 7-8.

36 La citation date de 1999 mais La Fura del Baus, sans nul doute, pourrait encore l'assumer, ainsi que de nombreuses productions contemporaines (*Télérama*, n° 588, 15-21 août 1999, citation reprise in Christian RUBY, *L'Âge du public et du spectateur*, *op. cit.*, p. 56).

37 N. do T. : Equivalente à Confederação Nacional da Indústria (CNI) do Brasil.

38 Pascal MICHON, *Les Rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*, Les Prairies ordinaires, Paris, 2007, p. 26.

39 Annie LE BRUN, *Du Trop de réalité*, Stock, Paris, 2000, p. 18.

A educação do campo conta Zumbi

Anna Esteves¹

UNIRIO

annaesteves_@hotmail.com

Roberta Lobo²

UFRRJ

roberta.lobo@gmail.com

Resumo: O presente ensaio aborda a experiência inacabada de uma releitura contemporânea de *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, encenada pelo Teatro de Arena em 1965. Experimento realizado pelos sujeitos da Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. A educação do campo como herdeira da educação popular carrega desafios de inventar diante da crise civilizatória em que vivemos o fio da meada perdido entre teorização da vida social, experiência de autoformação estética e prática comunitária.

Palavras-chave: Educação Popular; Educação do Campo; Arena Conta Zumbi.

Abstract: This essay discusses the unfinished experience of a contemporary rereading of “Arena conta Zumbi”, by Augusto Boal, Gianfrancesco Guarneri and Edu Lobo, staged by the Teatro de Arena in 1965. The rereading was undertaken by Rural Education (“Educação do Campo”) students at the Rural Federal University of Rio de Janeiro. Rural education, drawing from the Popular Education heritage, faces the challenge of seeking the lost connection between the theorization of social life, auto-transformation and community praxis amid the current civilizational crisis.

Keywords: Popular education; Rural education; Arena Conta Zumbi

I. Do ponto de vista da educação popular, qual o horizonte a ser construído neste tempo de expectativas decrescentes³?

A atual crise do capital⁴ provoca uma desestruturação na dinâmica da sociedade, atravessando os processos de integração/desintegração nas esferas do trabalho, da educação, da cultura e dos movimentos sociais. A aparente ausência de meios para o enfrentamento objetivo e subjetivo frente à crise da civilização burguesa nos arrasta violentamente para o fatalismo, onde a adesão subjetiva⁵ ao *nada mais pode ser feito* nos retira não apenas da ação direta e coletiva, mas do compromisso de buscar compreensões mais autênticas e dialéticas do real, há tempos em ruínas como nos alertara Walter Benjamin nas suas *Teses sobre a História* (1994).

Para quais espaços sociais se dirigiu a beleza dos projetos coletivos? Nossa atenção centra-se na dimensão estética e política da filosofia da educação popular. Se a contemporaneidade apresenta a deformação das classes populares através de uma intensa precarização da vida humana, da massificação de uma subjetividade plasmada pela lógica de reprodução do capital, uma imaginação rarefeita, sem o vigor dos afetos e da cognição da sensibilidade, do esgarçamento dos laços sociais, desgarradas de um projeto político que permita percepções de um outro coletivo que lhe toca enquanto materialidade concreta, como alavancar movimentos de cultura e educação popular que interfiram diretamente na ação política das classes populares pautada por uma autonomia frente ao mercado, Estado e organizações políticas presas a velhas formas?

Diante deste real, a Educação Popular que nos interessa se apresenta como

uma construção teórico-prática das classes populares nos processos de luta social, que reflete sobre as batalhas históricas travadas e suas derrotas, incorporando nas suas atividades políticas um material explosivo necessário às lutas do presente e do futuro. Sendo assim, ao nos lançarmos sobre o passado o tornamos tão atual quanto o presente, ao mesmo tempo o presente deixa de ser só o contemporâneo e passa a ser visto como um processo que acumula um histórico de lutas, resistências, derrotas, ou seja, experiências de todo tipo que estão ocultas na história oficial (LOWY, 2005).

As Licenciaturas em Educação do Campo são o resultado do processo histórico de luta dos movimentos sociais para o reconhecimento das experiências pedagógicas dos sujeitos do campo e a inclusão destas nas políticas públicas⁶. O reconhecimento da Pedagogia da Alternância como metodologia e sistema educativo⁷ nos permitiu a condição de sermos herdeiros da educação popular, atualizando fundamentalmente as experiências das décadas de 1950 e 1960, ou seja, as experiências de um país curiosamente inteligente e criativo⁸, bem como as experiências que vieram no rastro da redemocratização do país, em especial as primeiras administrações do PT nos anos de 1990 e as experiências de formação política e de educação do MST até a inauguração da Escola Nacional Florestan Fernandes, em 2005. Estas são experiências-fontes do processo de estruturação e realização do curso de Licenciatura em Educação do Campo/LEC da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro/UFRRJ. Cumpre acrescentar que mesmo sendo negligenciadas pela esquerda brasileira, as experiências anarquistas de educação assumem um papel importante na construção do PPP da LEC/UFRRJ, em especial no que diz respeito às experiências de autoformação estética e as atividades do Laboratório de Arte, Mídia e Linguagens.

O desafio de realizar a Educação Popular por dentro da Universidade Pública é grande. Nossa transição democrática trouxe no pacote a diluição da disputa

de projetos políticos no interior da Universidade. A primeira década do século XXI demarcou a hegemonia do projeto político onde a produção do conhecimento não problematiza e tensiona a forma mercadoria e sua lógica de organização social. Apesar da reestruturação do ensino superior implementada a partir de 2006, tendo como evidência a curto prazo a expansão das universidades públicas brasileiras, o projeto político da Licenciatura em Educação do Campo, que vincula a produção do conhecimento às práticas comunitárias, é visto com muita estranheza por nossos pares acadêmicos. E como tudo que é estranho e diferente nesta sociedade do quantitativamente igual deve ser eliminado⁹.

Outra grande dificuldade é o salto do tigre sobre as teorias marxistas coisificadas que não respondem às exigências do período histórico em que vivemos. Há no conjunto dos movimentos sociais de esquerda, bem como na esquerda institucional, uma resistência em fazer autocríticas, colocando sob questionamento formas de compreensão e ação que não dão mais conta de apreender os fenômenos contemporâneos do capitalismo, com o propósito da transformação radical. As crenças no desenvolvimento da nação, ainda que no auge e declínio do capitalismo tardio, acarretam na prática alianças políticas que reforçam a domesticação da luta de classes, fenômeno apontado por Marcuse já na década de 1970 (MARCUSE, 1981). O resultado destas escolhas de horizonte teórico-político é o mesmo de sempre: o imperativo da política institucionalizada e burocratizada sobre a produção do conhecimento, um rebaixamento da teorização da experiência social ao pragmatismo nosso de cada dia¹⁰.

Nenhuma experiência isolada avança na alteração qualitativa dos processos de formação humana. Nosso esforço é pensar a totalidade social que são processos contraditórios de formação nos movimentos sociais, nas universidades e na realidade concreta de cada território dos sujeitos da educação do campo. Territórios estes marcados pela dinâmica da desterritorialização imposta pelo

capital e seus processos de luta que se materializam em diversas formas sociais como os assentamentos da reforma agrária, as comunidades quilombolas, as comunidades caiçaras, as comunidades ribeirinhas e as aldeias indígenas.

O que vamos registrar aqui é uma experiência particular, inacabada que se insere no conjunto de outras atividades também experimentais que antecederam a releitura do *Arena Conta Zumbi* pelos sujeitos da Licenciatura em Educação do Campo da UFRRJ.

Na LEC/UFRRJ foram muitas as portas e janelas abertas pelo Laboratório de Artes, Mídias e Linguagens. Na primeira etapa (setembro a novembro de 2010) foi organizada uma pequena mostra com o tema da cultura popular. Os educandos além de assistirem e debaterem os documentários elaboravam uma pequena síntese do que sentiram sobre os mesmos. Foram vistos três documentários entre os dois meses da etapa: *Ave Poesia*, sobre o poeta Patativa do Assaré, *Capoeira Iluminada*, sobre o Mestre Bimba e *João do Vale, Muita Gente Desconhece*, sobre o poeta maranhense João do Vale. Esta atividade foi coordenada pela aluna de pós-graduação Monique Lima.

Outra porta que se manteve aberta nestes três anos foi o viver o teatro como ato que nos constitui. O aprendizado com o teatro na LEC/UFRRJ se coloca de forma intuitiva, como necessidade dos próprios educandos e atividades do Laboratório de Artes, Mídias e Linguagens, acumulando vivências com o Théâtre du Soleil, os diálogos com a Cia do Latão/SP e a Cia Ícaros do Vale/MG e as experimentações teatrais próprias, encenações sobre o preconceito em três distintas estéticas teatrais e, por fim, a interpretação da *LEC Conta Zumbi*, uma releitura inconclusa do texto de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo de 1965.

Na segunda etapa (março a maio de 2011), recebemos para uma apresenta-

ção única a Companhia do Latão¹¹ com o espetáculo *Ópera dos Vivos*¹². No Auditório Gustavo Dutra, o Gustavão da UFRRJ, foi apresentado o ATO I, justamente o ato que trata das Ligas Camponesas e do dilema da professora que alfabetiza trabalhadores de uma comunidade rural. Antes da apresentação da Cia do Latão, iniciamos a etapa com *Cabra Marcado para Morrer* (1981) de Eduardo Coutinho e a leitura do *Fio da Meada* (1987) de Roberto Schwarz. Deste modo intencionamos combinar diversas fontes para a compreensão desta difícil e complexa derrota da esquerda brasileira.

Ao longo desta segunda etapa foi trabalhado com os educandos a possibilidade deles construírem três esquetes teatrais, tendo como referências a forma épica, a forma aristotélica e a forma do teatro do oprimido. O tema escolhido pelos educandos foi o preconceito e o exercício era mostrar como o preconceito impactava na vida dos militantes sociais e no universo cotidiano de suas famílias, no ambiente de trabalho, na universidade. Assim, o preconceito foi representado em três esquetes diferentes. O primeiro esquete tratava do preconceito sobre a mulher e a violência que sofria no ambiente doméstico. O segundo esquete tratava do preconceito em pequenas situações diárias, sendo a pergunta norteadora *Qual o preconceito que existe dentro de você?*. Foi apresentado o preconceito contra o gay, a feia, o gordo, o negro, a velha e o assalariado. E por fim, o último esquete tratou do preconceito que a turma sofreu na homenagem dos 100 anos da UFRRJ. Os esquetes foram dirigidos por Monique Lima, Carol Piltzer e Angela d' Moraes Santana (educanda da LEC).

Na terceira etapa (agosto a setembro de 2011), houve a intervenção política-poética do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto do Rio de Janeiro chamando a atenção para o fato de que os sem-teto querem não apenas moradia, mas a vida e não a morte. Foi apresentada uma performance teatral com base nas poesias de Carlos Drummond de Andrade e nas músicas de Cartola e Adoniran Barbosa. Outra atividade foi a apresentação da banda Corisco, banda

anarquista da ocupação Quilombo das Querreiras/Centro da Cidade do Rio de Janeiro na festa de confraternização da LEC.

Na quinta etapa (outubro a dezembro de 2012), tivemos a apresentação do espetáculo *Terra- A História de João Boa Morte Cabra Marcado para Morrer* com a companhia teatral Ícaros do Vale do Jequitinhonha/MG, comemorando seus 15 anos de existência. Com um texto original, a apresentação retomou o tema da terra e da luta pela vida que atravessa a história dos trabalhadores rurais deste país. O grupo vivenciou o dia a dia do alojamento com os educandos e realizou momentos festivos com muita cantoria e estórias da região mineira. Nesta etapa também foi retomada das oficinas de audiovisual com os alunos da Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares, Fabrício Amador e Maria Silva.

Na última etapa, retomamos o diálogo com a Companhia do Latão através de debate sobre a atualidade de Brecht, realizado no Centro do Teatro do Oprimido no início de junho de 2013, bem como através do espetáculo *O Patrão Cordial*, encenado pela Companhia no final de junho no Centro Cultural Banco do Brasil. O interessante foi que após o espetáculo, a Companhia abriu um debate com a turma e o público presente, retomando questões a respeito da cultura política brasileira e de como somos herdeiros, a permanência da vida precária dos trabalhadores imposta pela dialética do favor e da violência, própria da cordialidade que nos forma e deforma.

A importância das experiências da LEC/UFRRJ com a Companhia do Latão esteve na pergunta *O que o teatro dialético de Brecht nos ensina?*, pergunta que atravessou a autoformação estética do sujeito coletivo da turma: “*Brecht nos ensina a pesquisar formas de concretizar negativamente o processo social de coisificação. Ele procura uma atitude de inteligibilidade, sem facilidades em relação a um mundo confuso.*” (CARVALHO, 2009, p.16).

O que de fato a Companhia do Latão nos ensinou foi que em Brecht, esta junção entre experimentação, arte e política, já estava presente e atravessou toda a sua obra. O teatro épico e a dramaturgia do comportamento gestualmente contraditório, imagens do desengano, a representação da sociedade capitalista e suas implicações na formação social brasileira foram elementos de compreensão do real que marcaram a formação estética da LEC/UFRRJ.

Por fim, vale destacar o curso de extensão *Construção de instrumentos de percussão afro-brasileiros* ministrada pelo Prof. Jaime Rodrigo. Este curso teve um papel importante na união da turma. Finalizado o curso básico (Etapas 1, 2 e 3), os educandos foram divididos em duas turmas de acordo com a escolha de suas habilitações. Com isto, um certo distanciamento foi gerado com a ideia da turma de ‘Agroecologia e Segurança Alimentar’ e a turma de ‘Ciências Sociais e Humanidades’. O objetivo principal do curso de extensão foi mostrar a prática da percussão como uma forma ancestral de manifestação cultural, relacionando a nossa herança rítmica com os toques originários dos tambores africanos. O curso durou os dois meses da etapa. Devido ao alto custo, visto que a produção dos instrumentos foi financiada pela LEC/Pronera, ou seja, compra de cabaças, peles de cabrito, martelos, cordas, ferros, linhas, furadeira, etc, oferecemos apenas 25 vagas. Dez para cada habilitação da LEC e 5 convidados da Universidade. Como a disputa foi grande, criamos a ideia de *tambores compartilhados*¹³, educandos convidando colegas da turma para construir os tambores juntos. Enfim, a oficina que seria nas quartas-feiras das 19h às 21:30h terminava geralmente depois das 24h, tamanho o envolvimento emocional dos educandos. Utilizávamos o espaço do Grupo de Capoeira Angola do Mestre Angolinha que nos permitia guardar as ferramentas e ficar no espaço até mais tarde. O fato é que a oficina não terminava na quarta, durante a semana os educandos continuavam a trabalhar nos seus tambores, seja pintando, seja costurando, deixando de molho o couro, etc. Esta oficina nos chama a atenção sobre a importância da cultura como práxis na sua po-

tência estética, ou seja, como momento de criação e de desenvolvimento da sensibilidade.

Pois bem, depois de tudo isto, chegando ao final do curso, como se surgido de um banho de mar que nos anima a ousar, brilha nos olhos de duas sonhadoras, as autoras, a possibilidade de realizar com os educandos da LEC/UFRRJ uma releitura contemporânea do “Arena Conta Zumbi”.

II. A potência, desafios e impasses da LEC conta Zumbi na formação do educador popular

A *Lec conta Zumbi* foi uma experiência política, estética e pedagógica, realizada parcialmente, na última etapa do percurso formativo da turma Oséias de Carvalho¹⁴, no período de junho a agosto de 2013. Desenvolvida na etapa denominada *Tempo Escola*, a atividade inseriu-se no momento de finalização dos três anos dedicados à Pedagogia da Alternância.

Partimos do texto *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarneri e Edu Lobo, encenado pelo Teatro de Arena em 1965, para a Licenciatura em Educação do Campo contar Zumbi em 2013. Com isso, buscamos uma prática-movimento de crítica de uma concepção de conhecimento centrada na “excelência do saber” e na produção de sujeitos abstraídos do conjunto das relações sociais, bem como um conjunto de ações ético-político-educativo que alia universidade e territórios (tratado como relações sociais, produzidas num tempo histórico determinado, e não como um pedaço inerte de solo ou terra). Perseguimos, assim, um objetivo de fundo: fomentar uma pesquisa coletiva das potencialidades, desafios e limites da arte e da política na realidade brasileira atual. Cabe registrar que os educandos-militantes estavam localizados em 15 territórios, subdivididos em cinco Regionais (Metropolitana, Sul Fluminense, Médio Paraíba, Norte Fluminense e Itapeva/SP) e integrados às duas habilitações oferecidas pela LEC: ‘Ciências Sociais e Humanidades’ e ‘Agroecologia e Segurança Alimentar’.

O propósito era de apresentarmos o resultado na formatura da turma, bem

como nos territórios rurais e urbanos dos movimentos sociais de que faziam parte os militantes recém-formados, exercitando, dessa maneira, a ousadia do nosso envolvimento em uma educação sistêmica (ROSNAY, 1975) - aquela que ultrapassa a instituição universitária e alcança a experiência cotidiana das comunidades¹⁵.

Se a luta dos movimentos sociais é matriz pedagógica na LEC, o teatro, aqui, já nasce articulado e comprometido com a luta política. Teatro organicamente envolvido com uma Educação Popular, perpassando uma *pedagogia plana* na direção de uma *pedagogia no espaço e no tempo*, num momento em que uma *práxis* transformadora com alcance radical não está mais na ordem do dia (porém, precisa estar). Trata-se, portanto, de um caminho que concebe a produção do conhecimento como um processo inseparável das experiências culturais, valorativas de sujeitos históricos, que se constituem em relações sociais e territoriais.

Num primeiro momento, foi apresentado à turma o projeto de contarmos coletivamente a história de Zumbi, na esteira da herança do Teatro de Arena e de toda efervescência das lutas populares, articuladas com uma profunda renovação da cena teatral brasileira¹⁶. Mas, com um diferencial: em cena, os atores do Arena se vestiam de operários e camponeses, com figurinos autênticos num corpo que não os habitava (BOAL, 2000), e os *atores*¹⁷ da LEC, num corpo que os habitava. Para tanto, além da alteração do título da peça, fundamental para destacar quem está com a palavra, quem vai contar “a” história — no caso, os sujeitos da LEC —, houve a necessidade de acrescentar em texto e imagem a atualização da violência social brasileira, do extermínio em curso das classes populares na cidade e no campo, da criminalização dos movimentos sociais, buscando unir três dimensões: a teorização crítica sobre a experiência social, o processo da autoformação estética e a relação com a prática comunitária¹⁸.

Quando falamos em imagem, nos referimos não apenas às imagens como material de cena, tais como uma fotografia ou um fragmento audiovisual, mas também às imagens “esculpidas” pelos corpos dos atores no espaço teatral. Essas “esculturas” foram criadas com fundamento no *teatro-imagem* de Augusto Boal (1991, p.159) pela sua extraordinária capacidade de sintetizar “a conotação individual e a denotação coletiva”. Essas imagens serviram à cena para “tornar *visível* o pensamento” acerca da violência social brasileira, do extermínio de homens e mulheres pauperizados do campo e da cidade, da criminalização das nossas lutas, da exploração e opressões capitalistas na contemporaneidade. Mas também para “tornar *visível* o pensamento” sobre as possibilidades de construção de novas formas sociais que ainda não estão postas na realidade vigente.

Logo, projetamos *contar Zumbi* na direção contra-hegemônica de representação da realidade, visto que os *atores* são militantes de movimentos sociais e o teatro que nos interessa praticar é de caráter *popular*, cuja finalidade é a luta política. A adjetivação *popular*, aqui, deve ser identificada e compreendida também como uma dimensão educativa que resgata elementos importantes da concepção de educação popular e, ao mesmo tempo, os atualiza, repolitiza e avança nas formulações e práticas direcionadas a um público específico: indígenas, caiçaras, quilombolas, assentados do MST¹⁹, da FETAG²⁰, CPT²¹, e ocupações urbanas, dado que no Rio de Janeiro como 94% da população é urbana não teria sentido um curso de educação do campo não incluir os movimentos sociais urbanos.

O teatro que buscamos experimentar na LEC procura potencializar a imaginação criativa para construção estética e política de respostas coletivas a problemas, conflitos, contradições inerentes à lógica da mercadoria e a sua sustentação por via do Estado. Nada tem a ver com a “valorização cultural” do que também é denominado de teatro de caráter *popular*, hoje, que pode,

por exemplo, ter como conteúdo a favela, mas esvaziado da função social de participar das reivindicações por reforma urbana, ou seja, uma forma de teatro apartada de um processo efetivo de luta por reforma urbana. Trata-se de um componente da *lógica cultural do capitalismo tardio* (Jameson, 2007), que por via de estetizações do *popular* e seus territórios conseguem encontrar nichos de mercado cultural pós-moderno (demarcados pela indústria cultural), fomentando o (auto)empreendedorismo dos pobres e, com isso, fortalecendo (pelo menos ideologicamente) os fundamentos da propriedade privada dos meios de produção, da exploração do trabalho e de seus valores (ideológicos) básicos, como a “livre-iniciativa” e a “livre-concorrência”.

Partimos da dinâmica da realidade em que vivemos. É tão somente com os pés neste chão que experimentamos organicamente a nossa autoformação estética relacionada a um processo de transformação das condições objetivas a *contrapelo* dos efeitos perniciosos propagados pela cultura hegemônica que dispõe do monopólio simbólico dos meios de representação da “realidade”. O teatro que experimentamos está vinculado a dimensão emancipatória humana na busca de outras (novas) possibilidades de relações sociais.

Importante ressaltar que a educação popular, em sua origem, indica a necessidade de reconhecer o movimento das classes populares em busca de direitos como processo formador, e também de voltar a reconhecer que a vivência organizativa e de luta é formadora. Para a educação popular, o trabalho educativo, tanto na escola quanto nos espaços não formais, visa formar sujeitos que interfiram na realidade para compreendê-la e transformá-la. Deste modo, a Educação Popular se constituiu, ao mesmo tempo, como uma ação cultural, um movimento de educação popular e uma teoria da educação (FREIRE, 2001; 2005).

Iná Camargo Costa (2006, p.5) aponta que o MST já desenvolve há alguns

anos a luta mais sistematizada na frente teatral, da organização das brigadas de teatro e das suas pautas específicas, pois seus militantes entenderam que o seu combate exigia a construção de suas próprias formas de representação estético-política da experiência social e a invenção de suas próprias formas de ação cultural contra-hegemônica. Com isso, a *LEC conta Zumbi*, impulsionada pelas demandas concretas dos movimentos sociais que a compunham, bebeu dessa farta colheita estética, política e pedagógica da história da articulação do teatro com a as lutas políticas sociais.

III. Esboços de uma releitura contemporânea

O presente ensaio não comporta um registro de todas as cenas trabalhadas por nós. Fizemos, então, um recorte com destaque para algumas cenas-chave. Refletimos sobre o processo experimental das concepções e pressupostos²² de forma e conteúdo das mesmas, bem como nossas referências teóricas que colocamos em “jogo”. As cenas não foram transcritas na íntegra, mas apenas alguns poucos fragmentos para dar certa materialidade sobre o que estamos compartilhando. E para colaborar com a leitura, apresentamos sempre como referência a passagem do texto original *Arena conta Zumbi*. Nesse dialético experimento em que nos lançamos para contar Zumbi, texto e imagem que não compunham originalmente a dramaturgia do Arena foram acrescentados. Assim, buscamos criar outras possibilidades de “leituras” da cena.

A primeira cena seria os atores se apresentarem para a plateia cantando *A LEC conta* ao invés de *O Arena conta*, utilizando os tambores confeccionados de modo artesanal, na oficina supracitada, com roupa comum, do cotidiano. Em cena, já estariam alguns objetos que simbolizassem a luta de cada território integrante. O ritmo e a escrita gestual da cena foram experimentados de diversas maneiras até que se fixasse uma melodia para se seguir. Uma vez fixada a música de abertura da história a ser narrada coletivamente, distribuimos alguns versos para serem cantados apenas por determinados atores, e cada um criou sua própria escrita corporal para preencher o espaço enquanto a música era executada por todos.

Havia um começo combinado, escolhido e ensaiado por todos, e a partir des-

sa marca cênica transcorria certa espontaneidade para variações do gestual formulado previamente por cada ator. Os tambores ressoavam uma memória ancestral que ganhava corpo e voz no presente. A *performance*²³ dos educandos tinha a finalidade de provocar no público a opção política de “fazer junto” a história atual e os elementos utilizados eram os pontos de atenção, o direcionamento de um olhar vibrante que nos convidava a criar outras (nossas) imagens junto com os atores, o silêncio preenchido por um objeto ou uma lembrança que mesmo não sendo íntima da nossa história se colocava como imperativo de luta. Na transição da música *Zambi no Açoite* para o texto que narra o horror da violência contra Palmares e apresenta Zumbi como um emblema da resistência aos poderes de controle e repressão do Estado, inserimos um fragmento do artigo *Será Guerra?* que atualiza os dados de extermínio de negros pauperizados, moradores de periferias urbanas e rurais no Brasil.

O número de mortos na campanha de Palmares — que durou cerca de um século — é insignificante diante do número de mortos que se avolumam, ano a ano, na campanha incessante dos que lutam pela liberdade. Ao contar Zambi prestamos uma homenagem a todos aqueles que, através dos tempos, dignifica o ser humano, empenhados na conquista de uma terra da amizade onde o homem ajuda o homem²⁴. (...) os ecos da escravidão ainda retumbam implacavelmente no quadro brasileiro de homicídios: em 2002, foram assassinados 46% mais negros do que brancos, em 2008 essa proporção saltou para 103%-isto é, para cada três mortos no Brasil, dois eram negros. Na Paraíba, são mortos 1.083% mais negros do que brancos; em Alagoas, essa proporção é de 974% e, na Bahia, 439,8%. Até mesmo os suicídios ecoam a escravidão, na medida em que, entre os negros, tiveram um aumento de 51,3% e, entre brancos, de 8,6%.²⁵

Além das pequenas alterações no texto, o que fazia sentido para os atores era que cada um dava o que podia dar, seja o canto afinado ou a imaginaçãoafiada. A criação das cenas acontecia conforme as condições espaciais²⁶ e

temporais postas²⁷. Este nível de liberdade deixava todos momentaneamente felizes, ainda que com algum nível de frustração, visto que o desejo de finalizar a releitura esbarrava nas inúmeras exigências institucionais de conclusão do curso.

A morte de Zambi foi um momento emblemático para nossa constituição como sujeito coletivo posto em cena. Primeiro se destacou um casal de negros, ele, homem em plena fase adulta, morador e lutador da Ocupação Urbana Quilombo das Guerreiras²⁸ e ela, uma jovem ainda em formação do Assentamento Terra Prometida²⁹. Ambos com sua presença ativa e capacidade extraordinária de canto comovia a todos. Parecia que estávamos cara a cara com todo o processo de escravidão por qual passou este país. O horror estava ali na nossa carne, vivo e atuante. Quando Zambi vai morrendo, montamos um corpo único na forma de círculo e conforme a cantoria ia confirmando a morte de Zambi nossos corpos iam descendo como se a dor tomasse conta de toda a história dos negros até chegar ao chão. E, de repente, um salto em grito estridente, dissonante, revelava a revolta e a força de lutar pela liberdade.

Vem filho meu, meu capitão.

Ganga Zumba, liberdade, liberdade

Ganga Zumba, vem meu irmão.

É Zambi morrendo, êi, êi, é Zambi

É Zambi, tui, tui, tui, tui, é Zambi

Ganga zumba, êi, êi, êi, vem aí

Ganga zumba, tui, tui, tui, é Zambi.

A cena *MERCADO — MERCADOR APREGOIA SEU PRODUTO* é introduzida com a fala do mercador por uma atriz negra que, com um deboche sutil, dizia o texto como se fosse uma vendedora do programa *Shoptime*, que vende quaisquer mercadorias, durante 24 horas na TV, de modo a buscar certa empatia e identificação como o telespectador perseguindo uma única finalidade:

fazê-lo consumir!

MERCADOR: olha o nego recém-chegado. Magote novo, macho e fêmea em perfeito estado de conservação. Só vendo moço e com forças. Para serviço de menos empenho tenho os mais fracos e combalidos, pela metade do cobrado. Quinze mil réis o são, sete mil e quinhentos os estropiados. Escravo angolano purinho. Olham o escravo recém-chegado, magote novo, macho e fêmea cantador.

Esse “desencaixe” entre forma e conteúdo causou, num primeiro momento, risos soltos e muita brincadeira entre os atores. Num segundo momento, com a repetição da cena, o deboche sutil da atriz, como se fosse uma vendedora de um programa de televisão, com o olhar procurando as supostas câmeras (ao invés de olhar para os outros atores e para o público), gerou um grande desconforto e constrangimento em grande parte do coletivo. O material trabalhado nessa cena nos exercitou o pensamento crítico de que o consumidor não tem o hábito de tratar com antagonismos, visto que a própria relação de consumo é a da universalização e harmonização das diferenças. Mais ainda: espectadores não estão acostumados a desconfiar do que vêem, visto que a mercantilização geral da vida faz com que o espectador contemporâneo em alguma medida esteja impregnado de uma atitude de consumidor, a qual precede e conforma qualquer outra relação crítica que venha a estabelecer com uma obra de arte (COSTA, 2008, p.16).

A cena seguinte tem como indicação no texto Arena conta Zumbi que três atores revezam-se na descrição científica, slides ilustrativos são manipulados por um quarto ator; um quinto arranja a tela. Esta cena buscava ilustrar com imagens dos objetos de tortura utilizados nos negros a fala descritiva dos atores acerca dos atos de resistência e seus respectivos castigos. Decidimos substituir as imagens ilustrativas desses objetos de tortura, tais como o tronco, viramundo, cepo, libambo, gargalheira ou golinha, bacalhau, máscara de fo-

lha de Flandres, anéis de ferro, dentre outros, por imagens não ilustrativas de torturas atuais. Para isso, pensamos em algumas possibilidades: utilizar slides – como sugere Arena conta Zumbi-, usar os corpos dos atores para “dizer” os “castigos” exercitados pelo nosso Estado em represália às atuais lutas e resistências populares, ou apresentar colagens e/ou algum fragmento audiovisual. Pouco importava o tipo de imagem, material de cena que utilizaríamos para potencializar o conteúdo do texto original. O que importava era a pesquisa coletiva acerca da atualização da violência e o entendimento dos educandos por essa opção formal de provocar o “descolamento” entre a descrição e a sua respectiva ilustração. E mais, os atores responsáveis pelas descrições deveriam fazê-las com um límpido sorriso nos rostos, e para alcançarmos essa ideia, nos referenciamos na “competente” dupla do Jornal Nacional, William Bonner e Patrícia Poeta.

1 – Se desagradava ao branco

2 – Tronco.

3 – Pescoço, pés e mãos imobilizados entre dois grandes pedaços de madeira retangular.

2 – Se houvesse ofensa mais grave.

3 – Viramundo.

1 – Pequeno instrumento de ferro que prendia pés e mãos do escravo forçando-o a uma posição incômoda durante vários dias.

Apesar de todas as condições adversas, o auge de nossa experimentação foi o momento da formatura, no dia 13 de setembro de 2013. Um fragmento de todo o nosso processo foi elaborado e apresentado pelos atores-sujeitos dos movimentos sociais do campo e da cidade, numa síntese de tudo que realizamos como sujeito coletivo neste desafio de fazer a releitura. O momento da entrada no salão do auditório Gustavo Dutra do Prédio Principal do Campus Seropédica, cada um com suas roupas marcadas pela diferenciação que nos é

própria, turbantes, batas coloridas, colares, tambores construídos por nossas mãos e a cantoria em alegria, tudo para marcar naquele espaço da Universidade a presença da nossa ancestralidade negra, indígena, a nossa origem popular. Florestan Fernandes dizia que uma das coisas mais difíceis em sua vida foi se manter fiel à sua classe de origem. Podemos dizer que manter-se fiel às nossas origens de classe é princípio dos sujeitos da LEC e *contar Zumbi* mostrou ser parte desta fidelidade. Não como algo meramente moral, mas como escolha consciente de um passado que não pode ser esquecido, revigorado pelas forças do presente. *Arena Conta Zumbi* e os sujeitos das Licenciaturas em Educação do Campo fazem parte deste salto inacabado da luta pela liberdade e da compreensão do significado das sucessivas derrotas da esquerda brasileira. Sendo assim, é neste processo descontínuo, escavando as ruínas do esquecimento, que não nos furtamos em contar a história dos oprimidos de ontem e de hoje.

Referências

- BATISTA, Vera Malaguti. Loic Wacquant e a questão penal no capitalismo neoliberal. RJ: Revan, 2012.
- BARROS, José Flávio. O banquete do rei. Olubajé: uma introdução à música sacra afro-brasileira. RJ: Pallas, 2009.
- BENJAMIN, W. Magia e Técnica, arte e política. Obras escolhidas. SP: Brasiliense: 1987.
- BRITO, Felipe; BLANK, Javier; VILLAR, André. Será Guerra? In: BRITO, Felipe & ROCHA DE OLIVEIRA, Pedro (orgs.). Até o último homem - Visões cariocas da administração armada da vida social. Rio de Janeiro e São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.
- BEISIEGEL, Celso de Rui. Política e Educação Popular. A teoria e a prática de Paulo Freire no Brasil. Brasília: Líber Livro, 2008.
- BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. 6ª Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1991.
- BOTELHO, Maurílio. O colapso da modernização e a barbárie civilizatória. In: Lobo, Roberta (org.). Crítica da Imagem e Educação. Reflexões sobre a contemporaneidade. RJ: ESPJV/FIOCRUZ, 2010.
- CALDART, Roseli. A Pedagogia do Movimento Sem Terra: escola é mais do que escola. RJ: Vozes, 2000.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Area de São Paulo). SP: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- CARVALHO, Sérgio. Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão. SP: Expressão Popular, 2009.
- COSTA, Iná C. O nome do jogo. In: CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. Companhia do Latão 7 peças. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- . Ações contra-hegemônicas exemplares (prefácio). In: Coletivo Nacional de Cultura – Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré. Teatro e transformação social. Vol. 1 (Teatro Fórum e AgitProp); Vol. 2 (Teatro Épico).

CEPATEC/FNC/MINC, 2006.

———. Palestra Brecht e o teatro épico, realizada no Teatro Fábrica, em 3/05/2005. Disponível em: <<http://marxismo21.org/wp-content/uploads/2013/08/Brecht-e-o-teatro-%C3%A9pico-In%C3%A1-C..pdf>>. Acesso em: 02 jul.2012.

FREIRE, Paulo. Política e Educação: Ensaios. SP: Cortez, 2001.

———. Pedagogia do Oprimido. 44ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

JAMESON, Fredric. Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Atica, 2007.

KONDER, Leandro. A Derrota da Dialética. RJ: Campus, 1988.

LOWY, Michel. Walter Benjamin: Aviso de Incêndio. SP: Boitempo, 2005.

MANDEL, E. O Capitalismo Tardio. SP: Abril Cultural, 1985.

———. A crise do capital: os fatos e sua interpretação marxista. Campinas/SP: EdUnicamp, 1990.

MARCUSE, H. Contra-Revolução e Revolta. RJ: Zahar, 1981.

———. A Dimensão Estética. Lisboa: Edições70, 2007.

MENEGAT, M. Estudos sobre ruínas. RJ: Revan: Instituto Carioca de Criminologia, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política. SP: Paz e Terra, 2005.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993

Notas

1. Formada como atriz pela Escola de teatro Martins Pena (2003). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2007). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2012) e Doutora em Letras, Línguas e Espetáculos pela Université Paris Ouest Nanterre la Défense (2012). Pesquisadora vinculada ao Projeto Integrado um Estudo sobre o Cômico da UNIRIO (2005/2007) e do Grupo de Estudos de Teatro Político no Centro do Teatro do Oprimido (GETP/CTO – 2012/1013). Atualmente participa como pesquisadora do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (UNIRIO), do CRILUS - Centre de recherches interdisciplinaires du monde lusophone - (NANTERRE) e do Projeto de pesquisa Pensamentos marginais e práticas divergentes: um olhar sobre o corpo e suas relações com a sociedade, coordenado pela Prof. Viviane Narvaes (UNIRIO). Última publicação: *As (des)potencialidades da estética e política na cena teatral contemporânea*, no Caderno de resumos / 2^a JORNADA NACIONAL ARQUITETURA, TEATRO e CULTURA, coord. Geral: Evelyn Furquim Werneck Lima, Rio de Janeiro, Brasil, UNIRIO, Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana, 2014. 83p. Última produção artística: atuou como atriz e confecção do cenário da peça *Maria Lira* (2008/2009), da Cia Ícaros do Vale, do Vale do Jequitinhonha/MG, sob direção de João das Neves.
2. Professora de História e Filosofia do Departamento Educação do Campo, Movimentos Sociais e Diversidade da UFRRJ. Defendeu seu Mestrado em História Social na UFRJ em 1999 com a dissertação *A Imaginação Estética em Visão do Paraíso: A Escrita da História em Sérgio Buarque de Holanda*. Seu doutorado foi realizado na Universidade Federal Fluminense, onde defendeu em 2005 a tese *A Dialética do Trabalho no MST: A construção da Escola Nacional Florestan Fernandes*. Atualmente pesquisa sobre os (des) caminhos da Educação Popular no Brasil Contemporâneo, dando ênfase à potencialidade educativa das experiências estéticas nos processos de formação humana. Coordena o Grupo de Pesquisa Filosofia e Educação Popular da UFRRJ/CNPq. Livros Publicados: Lobo, Roberta; Teixeira, Luiz. *Educação e Formação do Humano*. SP: Edições Loyola, 2007; Lobo, Roberta. (org.) *Educação e Crítica da Imagem. Reflexões sobre a contemporaneidade*. RJ: Editora da EPSJV/FIOCRUZ, 2010; Hussak, Pedro; Lobo, Roberta; Rizzo, Gabriela (orgs). *Reflexões sobre Educação e Barbárie*. RJ: EDUR, 2010. Lobo, Roberta; Perruso, Marco Antônio (orgs). *Educação do Campo, Movimentos Sociais e Diversidade: A experiência da UFRRJ*. Brasília: F&F Editora, 2014.
3. Sobre a mudança da percepção do tempo e da história na contemporaneidade ver: Arantes, Paulo. *O Novo Tempo do Mundo: e outros estudos sobre a era da emergência* SP: Boitempo, 2014.
4. Sobre a crise do capital ver: Mandel, E. (1985, 1990); Kurz, R. (1992; 1998); Botelho,

M. (2010); Menegat, M. (2012)

5. Sobre a adesão subjetiva à barbárie Ver: Batista, Vera Malaguti (2012).

6. Este processo teve início em meados da década de 1990 e se estendeu ao longo da primeira década do século XXI com a crescente e definitiva institucionalização destas experiências pelo Ministério da Educação. Expressão deste processo são as leis de reconhecimento da Educação do Campo como modalidade da educação básica, bem como a política educacional do PRONACAMPO anunciada pela Presidenta Dilma Roussef em março de 2012.

7. Ver: Gimonet, Jean-Claude. “L’Alternance en Formation. ‘Méthode Pédagogique ou nouveau système éducatif?’ L’expérience des Maisons Familiales Rurales”. In: DEMOL, Jean-Noel et PILON, Jean-Marc. *Alternance, Développement Personnel et Local*. Paris: L’Harmattan, 1998, pg. 51-66. Tradução de Thierry De Burghgrave.

8. Schwarz, Roberto. *Cultura e Política*. SP: Paz e Terra, 2005.

9. Em novembro de 2009, quando estávamos iniciando a construção do Projeto Político Pedagógico da LEC/UFRRJ/PRONERA/INCRA, os Colegiados do Curso de História e Filosofia apresentaram uma Carta se opondo à existência da LEC na UFRRJ. Diversos eram os argumentos, dentre eles: a Universidade não é lugar para os movimentos sociais fazerem formação política; a organização por áreas de conhecimento e habilitações é um retrocesso comparável aos tempos da ditadura militar; etc.

10. Sobre o imperativo da política sobre o conhecimento e seu inverso Ver: Konder, Leandro. *A Derrota da Dialética*. RJ: Campus, 1988.

11. O grupo teatral Companhia do Latão surgiu em 1996 e desde então vem atualizando o teatro dialético no Brasil. Para além do estudo e das montagens das peças de Bertolt Brecht, a Cia do Latão elabora uma reflexão crítica sobre a sociedade brasileira, tendo como referência a teoria crítica, em especial Marx, Benjamin, Adorno e seus aliados ‘nacionais’ Roberto Schwarz, Paulo Arantes, Jorge Grespan, Marildo Menegat. Para melhor aprofundamento ver: Carvalho (2009)

12. *Ópera dos Vivos* vai fazer uma leitura da história do Brasil Contemporâneo, do pré-1964 aos dias atuais. A narrativa teatral com experimentos audiovisuais ressalta o momento pré-revolucionário antes do golpe civil-militar de 1964, as Ligas Camponesas, o movimento cultural intenso, o golpe e o papel do empresariado, o início do fortalecimento da indústria cultural no Brasil até a hegemonia total da forma-mercadoria no âmbito da produção cultural.

13. Num dos dias do curso tratamos um pouco da história dos tambores falantes e as organizações africanas nagô e jejê criadas por negros que chegaram ao Brasil no final do século XVIII. Os tambores falantes anunciavam as revoltas e as festividades na linguagem Iorubá. Ver: Barros, José Flávio. *O banquete do rei. Olubajé: uma introdução à música sacra afro-brasileira*. RJ: Pallas, 2009.

14. Oséias José de Carvalho foi militante da luta pela terra na Baixada Fluminense/RJ e assassinado no dia 19 de março de 2009, quando participava da ocupação 17 de Maio, em

Nova Iguaçu/RJ. A homenagem da turma a Oséias de Carvalho foi decidida em assembleia pelos educandos da LEC.

15. A resistência exige “um pé na escola e um pé na sociedade”, nos espaços de organização dos trabalhadores. É a resistência à lógica do capital que amplia as possibilidades de repensar a nova sociedade, a nova educação e a nova escola (CALDART, 2000).

16. Faz-se possível a viabilização desse processo devido ao surgimento de grupos como o próprio Arena, o CPC, o MCP em Pernambuco, o Grupo Opinião no Rio de Janeiro, entre outros. Importante ressaltar também que, é nesse momento que a recepção de Brecht se põe no campo de possibilidades de suas experimentações, precisamente por uma necessidade concreta brasileira, social, política e cultural.

17. Toda vez que nos referimos à atuação dos educandos da Licenciatura e Educação do Campo, será de acordo com a definição de *ator* para Augusto Boal. “Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma!” (Mensagem de Augusto Boal sobre o Dia Mundial do Teatro, em 27 de Março de 2009, www.ctorio.org.br). Portanto, ator, sujeito coletivo, (militantes) educandos, atores-sujeitos, todas essas denominações apresentadas nesse ensaio, comportam o mesmo significado defendido pelo autor.

18. Cumpre ressaltar a atualidade da força social do texto “Arena conta Zumbi”, pois mesmo com o esforço das sonhadoras/autoras na apresentação dos materiais: jornais, revistas, fotos, livros, músicas, os educandos pouco se apropriaram da história do Teatro de Arena, da tarefa política e do impacto da montagem do “Arena Conta Zumbi” em 1965 e suas consequências até o ano de 1968. Mas é inegável a apropriação do texto e das músicas, cantaroladas nos quartos dos alojamentos da residência estudantil da UFRRJ, mantendo com vigor o sonho “de uma terra da amizade, onde o homem ajuda o homem”.

19. Merece destaque o protagonismo do MST. No atual momento histórico brasileiro, é esse movimento, sem dúvida, o que mais tem contribuído na discussão e efetivação de experiências de processos não formais, a chamada formação política, e de uma nova educação e uma nova escola, que resgatam os lineamentos centrais da educação popular (CALDART, 2000).

20. Embora o engajamento do MST na luta pela Educação do Campo seja uma fenômeno político-educacional evidente desde a metade da década de 1990, a Federação dos Trabalhadores da Agricultura/FETAG vem participando do processo de institucionalização da Educação do Campo ao longo desta primeira década do século XXI.

21. Vale ressaltar que a Comissão Pastoral da Terra (CPT) criada em 1975 pela ala progressista da igreja católica ainda possui uma forte atuação no Norte Fluminense, abrindo possibilidades para os jovens dos assentamentos da reforma agrária se integrarem na luta pela Educação do Campo.

22. Preliminarmente, esse conceito deve ser usado com responsabilidade, pois é um conceito central no pensamento dialético e só pode ser considerado pressuposto o que, de fato, aconteceu antes ou durante o fenômeno que está sendo examinado, mas ele tem uma

relação tal que o fenômeno que está sendo examinado fica inexplicável sem esses outros. E são esses outros fenômenos o pressuposto do fenômeno em questão (Iná Camargo Costa em palestra “Brecht e o teatro épico”, realizada no Teatro Fábrica, em 03/05/2005).

23. Paul Zumthor, em *A letra e a voz* (1993), insere a voz e a performance como princípios constitutivos da “literatura” medieval, enquanto uma teatralidade viva. O foco do autor está no conceito de performance em relação ao sentido de coexistência de temporalidades, isto é, ao fazer a passagem da letra (memória) para a voz (corpo), por meio da performance, discute-se a possibilidade de uma atualização, de uma rememoração do passado. É no exato momento da transmissão oral, onde a palavra viva se põe enquanto manifestação cultural, no ato de percepção de um texto, relacionando os homens do passado com os homens de hoje, que se mostram as oposições definidoras da vocalidade.

24. Aqui, finaliza o texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri.

25. Brito, Felipe; Blank, Javier; Villar, André. Será Guerra? In: BRITO, Felipe & ROCHA DE OLIVEIRA, Pedro (orgs.). Até o último homem - Visões cariocas da administração armada da vida social. Rio de Janeiro e São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

26. Os ensaios aconteciam no espaço gentilmente cedido pelo Grupo de Capoeira Angola do Mestre Angolinha que há 15 anos atua dentro da UFRRJ na formação dos jovens universitários. Oficinas de Fotografia, de construção dos Tambores e a releitura do Arena Conta Zumbi, todas realizadas neste espaço. Salve o Mestre Angolinha!

27. Ressalta-se aqui o momento final do Curso, conclusão de disciplinas com inúmeros trabalhos a serem entregues e defesa das monografias. A experimentação com o texto do Arena fazia parte da nossa irracionalidade de nos mantermos vivos diante das exigências formais de avaliação dos indivíduos abstraídos da sua realidade.

28. A ocupação urbana Quilombo das Guerreiras ocorreu em 2005 na Rua Alcindo Guanabara no.20, Cinelândia, Centro do Rio de Janeiro. Despejadas no dia seguinte as famílias em luta por moradia mantiveram-se organizadas e ocupam em seguida o prédio da Rua Estrela no. 64, no bairro do Rio Comprido. São novamente despejadas. O prédio fechado há 15 anos permanece assim até os dias de hoje. A terceira tentativa de conquistar um teto para morar ocorreu em outubro de 2006 ocupando um prédio abandonado da Companhia Docas, na Av. Francisco Bicalho, no.49, centro da cidade do Rio de Janeiro. Com uma base de 80 famílias, esta ocupação manteve como princípio a autogestão dos trabalhadores sem teto, sem interferência de partidos, sindicatos ou personalidades, apesar de apenas um grupo se definir pelos princípios anarquistas. A assembléia era a única instância de decisão da ocupação. A biblioteca popular, as aulas de reforço escolar, as atividades teatrais com base na metodologia do Teatro do Oprimido, a criação da banda Corisco, as festas populares como festa junina, festa das crianças, festa de Natal com Teto, karaôke, as festas de comemoração de aniversário da ocupação eram realizadas com base na relação direta com militantes e simpatizantes denominados como apoios da ocupação. No início de 2013, a presidenta Dilma transfere todos os prédios públicos federais para a Prefeitura, onde a CDURp (Companhia de Desenvolvimento e Urbanização da Região Portuária)

passa a ser responsável pela administração do prédio da Cia das Docas. Neste processo, a prefeitura começa os despejos na região portuária, fiel ao seu projeto de revitalização e a própria CDURp desloca as famílias despejadas para atrás do prédio da Cia das Docas. A ocupação Quilombo das Guerreiras foi cedendo espaços do prédio para as duas comunidades despejadas, comunidades sem qualquer tipo de organização política, intituladas de Bairro 13, que remete a um bairro da Cidade de Deus. Com a intensificação dos conflitos, a perda de quartos, de espaços coletivos, a pressão destas comunidades desorganizadas, porém legitimadas pelo tráfico, além das tentativas de despejo pelo judiciário, no final de 2013 torna-se impossível a convivência pacífica entre as famílias da Ocupação Quilombo das Querreiras e as comunidades despejadas. Atualmente as famílias organizadas recebem o chamado aluguel social na espera da Prefeitura terminar a construção de um prédio no bairro da Gamboa. Ver: Santana, Ângela de Moraes. Resistência a contrapelo. A autogestão no Rio de Janeiro, monografia de conclusão de curso. LEC/UFRRJ, 2013.

29. A primeira ocupação do grupo de famílias do Assentamento Terra Prometida foi em Pasleme. Posteriormente essas famílias foram para Santa Cruz, zona oeste do Rio de Janeiro, onde ocuparam uma área de 905 hectares de terra em nome da Comissão de Energia Nuclear (CNEM), do Governo Federal, onde cultivavam alimentos e construíram casas. Em 2006, a partir de uma negociação envolvendo Governo Federal, Estadual e capital alemão, as terras se tornaram alvo da ThyssenKrupp Companhia Siderúrgica do Atlântico (TKCSA). Para implementação de uma das maiores Siderúrgicas do Brasil, houve uma pressão para que as famílias deixassem a região. A partir daí as famílias foram transferidas para 2 fazendas localizadas nos bairros: Parque Estoril e Piranema pertencentes aos municípios de Nova Iguaçu e Duque de Caxias. Entretanto ainda não era o local adequado, pois a terra não era boa para o cultivo, em toda sua extensão, além de ser área de preservação ambiental, periodicamente alagar e com solo compactado devido anos de criação bovina. Em consequência dessas dificuldades muitas famílias acabaram desistindo de seus objetivos, ao enfrentar obstáculos, que são muitos e podem perdurar anos. In: Projeto de Extensão do Território Terra Prometida, LEC/UFRRJ/2011, organizado pela Prof. Marília Campos.

Monólogo épico em perspectiva dialética

Morro como um país, da Kiwi Cia de teatro

Alexandre Villibor Flory

Universidade Estadual de Maringá

alexandre_flory@yahoo.com.br

Resumo: Esse artigo pretende analisar alguns aspectos da peça *Morro como um país*, da Kiwi Cia de Teatro. Embora tenha apenas uma atriz em cena, não se trata de um monólogo voltado para a subjetividade, antes mira o questionamento da sociedade burguesa e de suas instituições, o que é formalizado pela sua mediação com o comentário cênico e com o teatro documentário. Ponto de fuga do projeto é expressão cênica da necessidade da atualização histórica da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), período compreendido como uma materialização da lógica irracionalista do capitalismo, questão mais atual do que nunca.

Palavras-chave: teatro épico-dialético; teatro brasileiro; teoria do teatro; teatro e sociedade; teatro como médium-de-reflexão histórica.

Abstract: This paper aims to analyse some aspects of the play *Morrocomo um país* (I die like a country) by Kiwi Theatre Company. Although it has just one actress on stage, this play is not a monologue dealing with subjectivity, but a questioning of bourgeois society and its institutions, what is formalized by its mediation with scenic comment and with documentary theatre. The project discusses on stage the need for historical update of the Brazilian civil-military dictatorship (1964-1985), period understood as the materialization of the irrational logic of capitalism, more actual than ever.

Keywords: epic-dialectical theatre; Brazilian theatre; theatre theory; theatre and society; theatre as a medium of historical reflection

Introdução

Qualquer crítica da peça *Morro como um país*, da Kiwi Cia de Teatro, projeto iniciado em 2012 com subtítulo “A exceção e a regra”, que se tornou depois “-Cenas sobre a violência de estado”, leva em conta que há apenas uma atriz em cena, o que aponta para a forma do monólogo. Não se trata, evidentemente, de se tentar chegar a uma caracterização definitiva do conceito e sua aplicação à peça em questão, mas de recuar à história da crise do drama e entender que o monólogo é uma das formas de sua expressão. O rompimento com a tradição do teatro dramático calcado em personagens autônomos e conscientes que, pelo diálogo, entram em conflito com outros sujeitos pode se dar tanto pela concepção de um sujeito construído socialmente, que nos remete à história e às questões coletivas — tendência épica — como pelo recuo à esfera intrasubjetiva, questionando a partir de dentro o estatuto desse sujeito — tendência lírica. Nos dois casos o diálogo perde importância e a ação não é mais o motor da dinâmica teatral, colocando a autossuficiência do drama em cheque. Essas duas possibilidades não são autoexcludentes; Rosenfeld já ensinava em 1965, em *O teatro épico*, que o recurso ao lírico causa uma interrupção momentânea da ação, retardamento esse que tem efeito épico.

Mas nosso interesse está, sobretudo, na atualidade e na utilidade do teatro épico em perspectiva dialética, calcado no materialismo histórico, e que tem como ponto incontornável a obra de Brecht, tanto teórica quanto prática, com recepção produtiva no Brasil a partir dos anos 1960. Essa discussão está fortemente enraizada num grupo como a Kiwi, o que os subtítulos do projeto em tela atestam. Essa tradição crítica, contudo, vem sofrendo fortes e severas

críticas de todos os lados: seja pela sua suposta superação pelo final da experiência soviética em 1989, seja pelo vencimento de sua validade pela voga do teatro pós-dramático, seja pela incorporação das ‘técnicas brechtianas’ do distanciamento e do didatismo como meros instrumentos teatrais frios, objetivos e neutros, sem qualquer necessidade de crítica materialista— este talvez o pior dos ataques por sua natureza subterrânea e insidiosa.

Bem afins aos tempos pós-utopia e de pensamento único, essas formas revisionistas se voltam para o sujeito esfacelado em um mundo sem sentido como lugar por excelência da crise e das possibilidades de sua expressão, de tal modo que toda e qualquer objetividade remonte a esse estatuto ontológico. Mesmo críticos que se consideram próximos da perspectiva dialética contribuem para esse novo posicionamento, como se vê por uma obra de fôlego como a de Lehmann (2007). Se essa já é a postura em relação às peças dialéticas, pode-se imaginar o quanto formas como o monólogo servem a esse propósito de desarmamento crítico, pela solidão do ator/personagem em cena. Aqui não tomamos o monólogo como um subgênero, com características específicas, nem como monodrama, mas como situação monológica, ou seja, em que o diálogo com outro personagem não está em primeiro plano. Em sentido lato, entendemos o monólogo, de acordo com Pavis, como “discurso que se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala destacável do contexto conflitual e dialógico.” (PAVIS, 2007, p. 247)

Notas sobre o teatro íntimo e o pós-dramático sob o ponto de vista dialético

O monólogo, portanto, tendencialmente se refere a um sujeito e suas idiossincrasias. A expressão das crises que vivemos como primeira e primordialmente voltadas para o sujeito pode levar ao travamento crítico pelas mãos de um subjetivismo autocentrado e autofundante. Mesmo a discussão importante em torno do conceito de teatro íntimo — que não se reduza um teatro intimista —, realizada por Jean-Pierre Sarrazac, desvaloriza o teatro épico-dialético e restringe significativamente seu espaço e relevância. Para Sarrazac, o teatro intimista “significa fechamento, enclausuramento, restrição da ação dramática à esfera ou à barreira fantasmática da “vida privada”, enquanto que, no teatro íntimo, o interior, o espaço de dentro, manifesta uma aspiração social e cósmica ao exterior.” (2013, p. 22) O teatro íntimo volta-se para fora e se torna “indiscreto”, derrubando a “parede da vida privada” que protege o indivíduo moderno. “O teatro íntimo (...) não cessa de denunciar essas trincheiras ilusórias.” (idem, p. 23) Essa passagem explicita o teor crítico e não moralista do teatro íntimo, o que corrobora sua modernidade e o aproxima do distanciamento épico. Porém esse movimento para fora não toma como princípio o campo social, mas a esfera interior, concebida como uma irreduzível condição humana universal, um fundo comum de angústias ancestrais, subtraindo-se à dinâmica histórica ou, ao menos, subordinando-a à subjetividade primeva. Isso o distancia do teatro dialético, e faz com que esse seja visto em chave redutora.

Esse caráter de indiscrição do teatro íntimo não nega sua origem no sujeito, no “espaço de dentro”, lugar preferencial de sua especulação estética — para dizer o mínimo. O teatro íntimo não admite sequer por hipótese que

a objetividade das condicionantes sociais e culturais possa contribuir para a constituição do sujeito. Isso leva Sarrazac a afirmar: “(...) podemos dizer que dramaturgia épica de Brecht representa a negação do íntimo e de seu teatro” (2013, p. 48), ou que “A maternidade de Pelagea Vlassova (A mãe) e a de Mãe Coragem são **inteiramente** apanhadas pelo processo histórico, revolução de 1917 ou guerra dos Trinta Anos; melhor dizendo, elas são produto disso.” (2013, p. 48, negritos nossos)

A seguir esse argumento, para Sarrazac qualquer subjetividade que irrompa das condições materiais de existência deve ser negada. Em outras palavras, Vlassova se tornaria unicamente uma revolucionária, esquecendo seu amor pelo filho e pela sociedade, e a Mãe Coragem não precisaria chorar em silêncio após fingir não reconhecer seu filho morto — afinal de contas, “Brecht substitui a relação de proximidade, a tensão intersubjetiva — sem falar das tensões intrassubjetivas, completamente ausentes do teatro épico — pelo afastamento generalizado (...)” (2013, p. 50). Porém, a nosso ver, que o teatro brechtiano não perca nunca a distância expositiva de seus materiais não significa que mecanize seus personagens, que os torne reféns de um determinismo tacanho. A subjetividade tem raízes e pode ser estudada a partir das condições sociais, objetivas, mas não inteiramente reduzida à dimensão objetiva. O que a discussão em torno do teatro íntimo parece não aceitar é que o teatro dialético expõe as contradições tanto internas quanto externas aos sujeitos.

Os personagens alegóricos e típicos de Brecht só à golpes de retórica podem ser vistos como “ “monstros”, criaturas de estatura supra-humana.” (2013, p.51).O problema de sua argumentação se situa numa avaliação equivocada da dialética do materialismo histórico. Isso porque o que Sarrazac chama de “cosmogonia marxista” (2013, p.50) brechtiana não procura uma totalização pela organização do mundo a partir de uma ordem hierárquica universal e absoluta, mas compreende as contradições em todos os níveis da vida social que

irrompem da forma totalizadora do capitalismo, totalização negativa que é a base para seu questionamento sistemático. Não se trata, portanto, de uma cosmogonia, mas de uma perspectiva dialética e, nesse sentido, a aproximação com Claudel e sua “cosmogonia católica” expõe a fragilidade do argumento: Sarrazac busca um fundo comum entre uma visão de mundo absolutista e dogmática (da cosmogonia católica) e o projeto brechtiano, antidogmático por excelência.

Embora de leitura instrutiva e produtiva, o ensaio de Sarrazac, quando toma como objeto o teatro dialético parece atribuir à razão crítica que organiza a cena e a recepção do texto brechtiano uma sisudez objetiva que não conheceria nem ao menos Freud. Talvez o crítico e encenador francês não tenha dado a atenção devida à dialética da exposição das contradições em Brecht. Assim podemos entender que repita o mantra pós-dramático para o qual “no teatro épico brechtiano, o dramaturgico tem precedência sobre o cenográfico” (p. 49), esquecendo-se de ao menos comentar a avaliação contrária e bem fundamentada de Benjamin, a respeito dos aparelhos teatrais dos anos 1930, especificamente da forma cênica:

Essa falta de clareza sobre sua situação, que hoje predomina entre músicos, escritores e críticos, acarreta conseqüências graves, que não são suficientemente consideradas. Acreditando possuir um aparelho que na realidade os possui, eles defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõem de qualquer controle e que não é mais, como supõem, um instrumento a serviço do produtor, e sim um instrumento contra o produtor.” **Com essas palavras, Brecht liquida a ilusão de que o teatro se funda na literatura.** Isso não é verdade nem para o teatro comercial nem para o brechtiano. O texto tem uma função instrumental nos dois casos: no primeiro, ele está a serviço da preservação da atividade teatral e no segundo, a serviço de sua modificação. (BENJAMIN, 1996, p. 79, negritos meus)

Mais adiante, Benjamin continua: “O teatro épico é gestual. Em que sentido ele também é literário, na acepção tradicional do termo, é uma questão aberta. O gesto é o seu material, e a aplicação imediata desse material é sua tarefa” (Benjamin, 1996, p. 81) Disso advém que não se deve reduzir Brecht à literatura dramática, nem sua razão à instrumental burguesa, mas compreender sua dialética materialista. Em Brecht ou Benjamin um ‘sistema literário’, mesmo que construído apenas como recurso didático, aparece sempre em mediação com a vida social, dialética essa que preside e organiza em profundidade seus escritos. Em suma, Sarrazac faz uma retomada importante dos estudos de Szondi, e suas teses funcionam bem com autores como Strindberg, Maeterlinck, Tchekhov e Pirandello, mas perde a mão — a nosso ver — por não dar o devido crédito ao motor mesmo do pensamento crítico, o materialismo dialético — e daí não acertar com Hauptmann e Brecht.

O texto de Sarrazac, embora parta de Szondi, se afasta dele exatamente quanto ao método dialético. A lição de Szondi (2001) deve ser retomada: é preciso retornar ao terreno historicizado, ainda mais em tempos em que o inimigo não para de vencer, de modo que nem os mortos estão a salvo (Benjamin). Para ir adiante é preciso voltar um passo no percurso dialético, retornar a Brecht, atualizar a crítica materialista em descrédito com os arautos do pensamento íntimo-cósmico. A teorização de Sarrazac a respeito de um teatro íntimo tem por princípio e fim o sujeito, embora despedaçado, fraturado, perdido. Como expressão de um mundo sem saída e marcado por crises em todos os âmbitos da vida social e psíquica, não há dúvida de sua pertinência, mas se limita ao negar o caráter objetivo dessa situação e da sua remissão última aos desdobramentos da totalização capitalista.

Noutra vertente, mesmo o assim chamado teatro pós-dramático recorre ao monólogo em sua luta contra o drama tradicional e contra o teatro dialético — este último sumariamente inventariado como drama em Lehmann (2007). O

projeto é ambicioso a ponto de chegar à negação da história, mesmo quando o assunto histórico se impõe, como no projeto *Peep Classic Ésquilo*, de Roberto Alvim. Nele se encenam as sete peças de Ésquilo que chegaram até nós em três noites, cada uma com duração de uma hora, reduzindo drasticamente o texto original. O projeto objetiva “depurar” Ésquilo de seus elementos conjunturais, buscando uma linguagem essencial, assim sumarizado por Ramos em sua crítica: “Quando o mínimo é o máximo.” E continua: “Dialogando com a arte contemporânea”, a adaptação feita por Alvim do “fundador da dramaturgia ocidental” subtraiu “todos os elementos mitológicos (...) e minimizou o papel do coro, diluindo sua função narrativa.” Com isso, “as falas desobrigam-se de contar histórias e tornam-se substantivas, soando como poemas inaugurais.” Mais adiante: “Os atores estão quase estáticos ou invisíveis. Potencializados como emissores, resgatam o que há na obra de Ésquilo de oracular sobre a condição humana.” (RAMOS, 2012)

Os longos trechos narrados nessas encenações se configuram como monólogos épicos. Com atores imóveis na penumbra sem qualquer interação entre si, eles nem sequer tomam consciência da presença dos demais: cada um está enclausurado em seu discurso. São enunciados projetados por corpos oraculares, míticos, ahistóricos. A tensão entre a tradição e os homens que querem assumir seu destino é abandonada em virtude de uma suposta dicção arquetípica do humano e da linguagem, não conspurcáveis pela história. Difícil dizer o que resta da tragédia grega nessa idealização de uma arte total minimalista. A busca das falas “substantivas”, ou seja, autorreferenciais e autônomas, miram um caráter mítico e absoluto, como “oráculo da condição humana”. Esse projeto faz parte da ‘dramática do transhumano’, que consiste, entre outras coisas, na

[...] invenção de outros, de infinitos modos de subjetivação, aparentemente impossíveis, imprevisíveis. significa a criação de novos moldes arquetípi-

cos, a serem preenchidos por pulsões que teremos que inventar, expandindo nossa experiência em veredas insuspeitadas (ALVIM, 2012, s/p).

Não se pode negar seu caráter épico-narrativo, nem tampouco monológico, mas a perspectiva é oposta à dialética. Essa linguagem universal ‘transhumana’ se coloca na contramão da concepção de uma linguagem localizada, histórica, que radicasse na linguagem o lugar apropriado para a luta ideológica, como já ensinou Bakhtin. Não é à toa que Iná Camargo Costa, em outro contexto e falando de outras coisas, coloca como subtítulo de seu excelente livro *Nem uma lágrima*(2012) uma explicação necessária: teatro épico **em perspectiva dialética** (negritos nossos). Aqui se trata, no estudo sobre *Morro como um país*, de trazer de volta para o terreno historicizado e dialético uma forma atual e útil como o monólogo, mas com o cuidado de não se render ao íntimo regressivo nem ao absoluto formal. Nosso propósito é mostrar como *Morro como um país* se insurge contra esse estado de coisas, tomando da forma mais propícia ao recuo subjetivo para fazer teatro dialético.

Considerações sobre *Morro como um país*

Segundo texto da própria Kiwi, *Morro como um país* é um “trabalho cênico que debate temas como “estado de exceção”, violação dos direitos humanos, ditadura civil-militar brasileira, regimes autoritários do cone sul e o papel da arte e da cultura nas sociedades contemporâneas.”(KIWI, 2012)

Embora isso já adiante algumas linhas de força em torno das quais faremos nossa argumentação — a remissão às ditaduras, o estado de exceção nas ditaduras como nas democracias, o papel social da arte, da imaginação como resistência, a base no teatro documentário, ainda está longe de apresentar como a peça é construída, ou seja, pouco fala sobre o plano formal da obra.

O primeiro bloco, que funciona como uma espécie de apresentação da estrutura da encenação, inicia com um vídeo onde se vê um ataque americano a um carro civil em guerra. Logo depois, a atriz Fernanda Azevedo se dirige ao público e pergunta se ele já se recompôs das muitas escadas para se chegar ao espaço cênico: agora a peça vai começar, diz ela. Ela se apresenta como “Fernanda, nascida em 1973, carioca, há sete anos em São Paulo, que trabalha quando consegue como atriz, e que tem dois sobrinhos que não sabem o que significa a palavra ditadura.” As imagens que vimos ao entrar, diz ela, são de um ataque em 2007 a um carro civil em Bagdá; os EUA disseram ser um contra-ataque a forças militares, até que o wikileaks vazou a filmagem. Após isso, troca de assunto e diz que, em 1964, — eu, Fernanda, que nasci em 1973, tinha menos 9 anos — um negro americano fora preso e violentado sem reagir, por eles. “Eles eram a lei, a ordem, o Estado, a polícia”. Dito isso, em meio à repetição incansável da frase final do garoto americano, ela retira mais de vinte camisetas que vestia com fotos de assassinados e desaparecidos da ditadura

brasileira, com calma e serenidade, dobrando-as com carinho; fim do bloco.

Ele é muito significativo por vários motivos. Quem fala é Fernanda, a atriz; não chega a assumir uma personagem propriamente dita. A perspectiva da peça é localizada nela, de certo modo análogo ao paulista de 1967 que faz o Coringa em *Arena conta Tiradentes*, de Boal e Guarnieri. De cara limpa, em registro realista, esses poucos minutos conferem à peça sua dinâmica e apontam para sua estrutura. A fragmentação e montagem das cenas, o bombardeio criminoso vazado pelo wikileaks, a falta de confiança nas instituições estabelecidas, a ditadura brasileira, a violência da regra, a lembrança dos nossos assassinados políticos. A alienação dos nascidos e crescidos durante a ditadura, o absurdo de não discutirmos esses assuntos que se impõe historicamente, a crítica à ordem estabelecida que se deita sobre cadáveres insepultos, tudo isso será visto a partir do momento atual e de Fernanda. Aparentemente sem motivação, ao lembrar dos sobrinhos o único comentário é que eles não sabem o que é ditadura. Paradoxalmente, a remissão algo arbitrária é o único qualificativo que merece menção, indicando ser uma questão primordial para a formação deles.

Embora a dimensão subjetiva esteja ativa pela Fernanda, toda a construção dessa dimensão se deu objetivamente, coletivamente. Não há a expressão da intimidade de Fernanda, mas se apresenta sua construção histórica. Isso se vê no modo mesmo como apresenta sua idade em relação a 1964: eu tinha menos 9 anos. Ou seja, ela já era, antes de nascer. A irrupção da ditadura mexeu, obviamente, com as forças sociais, com as formas de organização da vida, com a educação, contexto no qual a sua subjetividade se formou. Desse modo, fica fácil compreender a diferença decisiva, embora sutil, entre ‘faltavam 9 anos para eu nascer’ e ‘eu tinha menos 9 anos’. A lógica é análoga à compreensão de que um evento histórico não elaborado socialmente, como a ditadura brasileira — já chamada pela Folha de S. Paulo por ‘ditabranda’ —

seja determinante para uma formação apropriada dos jovens. Nessa pequena passagem introdutória, o tom já está estabelecido pela relação de confiança com o público — embora não de uma subjetividade, mas da objetividade do mundo que a forma.

Pode-se perceber, também, que não se trata apenas da ditadura militar brasileira, mas ela será compreendida como um momento representativo das ditaduras do cone sul (1), do papel do imperialismo americano (2) e da subsunção desse processo à lógica da valorização irracional do capital (3), esse último pela crise estrutural das instituições da suposta paz burguesa (“eles”). Esse processo é importante pois atesta nossa participação no “concerto das nações”, capítulo da infeliz modernidade de nosso atraso. Os materiais usados são o vídeo, a narração, o áudio, o corpo engordado da atriz pelas camisetas sobrepostas, materializando uma das assertivas mais importantes da peça: ‘eu sou os que foram’ — ainda não pronunciada, mas já vista.

Numa cena posterior, Fernanda toca bateria. O tom crítico vem tanto do riso jovial da baterista quanto pelo longo texto que interrompe a cena, cujo tema é uma avaliação materialista da luta por justiça: “Sem justiça nossa fome cresce até que devoremos a Terra; Quando não há passado, nenhum futuro; nenhuma origem; (...) A imaginação é mais lógica do que a razão. (...) Como podemos transformar o crime em justiça? É fácil: o reverso de todas as leis é a justiça. (...) Então?” Isso vale para qualquer estado de exceção, inclusive e principalmente dos tempos de suposta liberdade. Após a interpelação direta do público, ela volta à bateria e diz: “O que pode fazer uma pobre moça a não ser tocar numa banda de rock?” e, comentando a própria frase, pisca para o público.

Essa é a deixa para que ela se sente numa cadeira e passe 17 minutos narmando trechos de *Morro como um país*. O título se refere a um romance de 1978, escrito por Dimitris Dimitriadis, sobre a ditadura grega (a ditadura dos

coronéis) que vai de 1967 a 1974. Esse texto, “entre o ficcional e o documental, dá o testemunho desta experiência, tanto na sua expressão individual como coletiva, vivida pelo povo grego. A linguagem alia certa objetividade na descrição da violência e dos horrores do período, com imagens poéticas e invenção estilística.”(KIWI, 2012) Há tanto o plano individual quanto o coletivo, objetividade e subjetividade, descrição e invenção: noutras palavras, não se nega a dimensão subjetiva, emotiva e imaginativa para a construção social, mas ela é perspectivada objetivamente. Novamente estamos diante de um fragmento que aponta para o projeto da peça como um todo, como é típico da fragmentação do primeiro romantismo alemão, aqui mediada pelo materialismo histórico. O trecho fala da morte de um país e de como isso provoca uma morte também da subjetividade, da identidade, de justiça, de liberdade, de pertencimento.

Detesto esse país. Devorou minhas entranhas. Essas palavras são as últimas que receberá de mim. (...) Eu não quero ser um país. Eu não sou um país. Eu não quero ser este país. Este país é necrófilo. Gigolô. Assassino. (...) mas esse país não me deixa querer. (...) Como um câncer, devorou meu cérebro, meus intestinos. Conspurcou tudo. Sua história me faz tremer da cabeça aos pés. (...) Todo o esperma de todos os homens da Terra não poderia reanimar esse oco no meu corpo, de onde começa a vida humana. (...) Já não sou mais mulher e você não é mais homem: ele nos levou tudo. Mas o que sobrará dele sem nós? A sua terra tomou a minha forma, o meu corpo tem agora as suas dimensões, eu tenho em mim o seu destino. Morro como um país. (KIWI, 2014)

A morte subjetiva é remetida à coletiva, do país. De fato, o processo descrito por meio de uma linguagem criativa e descritiva, ao mesmo tempo, indica a construção objetiva da subjetividade, sem que essa perca qualquer dimensão lírica ou psicológica. No sentido contrário do que vimos a respeito do teatro íntimo, o ponto de partida via cultura, via crítica do sentimento pátrio, a partir

das crises do mundo, determinam o sujeito, mas não o limitam nem impedem que ele pense criticamente, nem o tornam mecânico. Mostra uma possibilidade de expressão dessa relação entre a subjetividade e o mundo. Estamos diante de um anti-hino de louvor à pátria e às instituições.

Merece destaque, também, o uso do boneco articulado no fundo do palco. Antes da cena começar, Fernanda vai até o boneco e o veste com um quepe militar, batendo continência. São posições que, cristalizadas, ganham significado nas cenas; nesse caso, diz diretamente da guerra e da ditadura, como quadro fixo composto pelo corpo humano. Durante certas projeções do vídeo, o boneco está de braços abertos, de sorte que a sombra de seu braço seja projetada contra a imagem, numa aceção indicativa.

Numa cena posterior, Fernanda se monta como Carmen Miranda, e assim apresenta trechos do manual de interrogatório da CIA, de 1963, discorrendo sobre estratégias para minar a resistência dos presos. Entre elas está o uso de uniforme, às vezes maior que o número do prisioneiro. O mesmo ocorre com a Carmen Miranda / Fernanda, que não consegue cantar *Disseram que eu voltei americanizada* porque, quando levanta as mãos, a saia cai. O processo de desmontagem subjetiva passa, aqui, pela ideologia do imperialismo. Para se compreender a complexa dialética em jogo, pode-se fazer uma aproximação com *Roda-Viva*, de Chico Buarque. Quando a revista americana TIME decide que a moda era a música popular, de cor local, o Anjo da Guarda de Benedito Silva, mistura de marketeiro e agente, cria o personagem afeito ao tipo que a indústria cultural imperialista pedia, e como Benedito Lampião vai aos EUA cantar no Carnegie Hall. Desse modo, o popular é criado a partir de seu apelo mercadológico, para ser fogo fátuo nas modas dos países centrais. Ainda na peça de Chico, interessa notar a contrapartida disso, ou seja, o Capeta, a mídia nacional, desprestigiada pelo sucesso de Benedito Lampião, acusa-o de se vender aos americanos. Há um embate entre os que defendem que ele levou

nossa música “autêntica” ao centro do mundo e os que o chamam de vendido: esses vencem, afinal.

Processo dialético similar pode ser pensado em relação à figura controversa de Carmen Miranda: de fato, não importa de que ângulo se veja, a subserviência aos interesses da indústria cultural é completa, cabendo a crítica à lógica do sistema. Carmen Miranda como produto americanizado, sendo criticada por quem também se dobra às injunções da lógica do capital no campo da cultura — ou seja, a classe dominante brasileira — é uma contradição que remonta à nossa condição periférica e à nossa inserção subordinada às lógicas que parecem universais. Nosso torcicolo cultural é apresentado sem meias palavras e sem uma chave interpretativa direta e imediata. A Carmen Miranda de Fernanda Azevedo é estilizada, estridente, e seus movimentos marcados pela limitação da calça maior que seu número, equivalente a um uniforme ideológico; por outro lado, a letra da música ataca os seus críticos até mesmo pela hipocrisia de seus argumentos, partindo de quem vem o ataque.

O processo rápido em *Morro como um país* é constituído por várias etapas: Fernanda se maquia cantando uma música pop americana, depois explica estratégias de cooptação da CIA, canta como Carmen Miranda (o estridente exagerado é comentário da Fernanda), expressando assim com o mínimo aspectos do longo processo de nossa modernização conservadora, que se equilibra numa “dialética rarefeita entre o não-ser e o ser-outro, na formulação de Paulo Emílio Salles Gomes” (PASTA, 2010, p.15). Ou seja, situa-se entre a não-formação do sujeito burguês e o desejo de macaquear o modelo de fora, expressão das ideias fora do lugar de Roberto Schwarz. Já que o capítulo fala de nossa formação histórica capenga e conservadora, o comentário de Fernanda que fecha o quadro é certo: “o tempo avança recuando”.

Esse quadro adota uma forma alegórica muito efetiva. A alegoria permite,

ou exige, a busca de dinâmicas afins e significados históricos mais amplos, o que o material documental bruto dificilmente alcança. Na peça, portanto, essa cena tem papel-chave. Isso não desmerece o fato documentado, pois o modo como esse surge na peça o potencializa, mas deve-se notar a grande diferença dessa cena em relação às demais. Ela é um dos poucos momentos em que Fernanda se veste, pinta e canta como um personagem. No entanto, como vimos, a atriz Fernanda não se apaga por essa alegorização, primeiro pela própria estrutura da alegoria, segundo pela forma da peça, que já guardou espaço cativo para a Fernanda se imiscuir entre os materiais.

Noutro quadro, slides com documentos secretos da CIA são mostrados, a respeito da participação efetiva dos EUA no golpe civil-militar de 1964, documentos nos quais são mencionados 6 tanques, 10 aviões cargueiros, 110 toneladas de munição, quatro destroyers, 6 fighters, capítulo esse muito pouco discutido com respeito à instauração da ditadura brasileira. Essas relações, já de conhecimento público, não são de interesse da maior parte da elite dominante e, mesmo hoje, permanecem à margem, assim como o papel da própria imprensa brasileira no golpe.

Noutro capítulo de atualização da história, que continua viva como potência até que um momento presente em perigo a signifique, Fernanda mostra uma folha de papel onde se lê: UNE-1964 / Favelas-2012. Nos dois casos, incêndios interromperam discussões e processos vivos de luta contra as forças dominantes. Em 1964, o prédio da UNE, com o teatro onde se ensaiava *Os Azeredo mais os Benevides*, de Vianinha, foi incendiado pelos militares; em 2012, um mapa da valorização imobiliária em São Paulo e do incêndio em favelas mostrou “uma notável convergência” (NASSIF, 2012), relacionando as garras das forças da ditadura com as do capital. O comentário de Fernanda, no sentido do perigo que atualiza a destruição da UNE e, mais uma vez, remete à mediação entre a ditadura civil-militar e a lógica do capital, processo

que ocorre tantas vezes que alcança na peça a estatura de forma, com novo comentário elucidativo: “Quantos incêndios são necessários para se contar uma história?”

Mais adiante assistimos a um vídeo intitulado Brasil: estado de exceção. Temos uma montagem que mostra índios catequisados e índios acorrentados pelo pescoço; pau de arara nos escravos e na repressão da ditadura; escravos do XIX e negros do XXI presos por cordas no pescoço; tropa de choque, Alckmin, MST; Lula e Sarney: Pedro Bial; Chacrinha; Jango discursando para os militares; Getúlio Vargas; Costa e Silva, Geisel; Juscelino com presidente americano; O Brasil ganha a copa de 1970; Jairzinho comemora com o ditador Médici; Blatter mostra que a copa de 2014 será no Brasil. Nesta e noutras sequências expondo contradições históricas de modo direto, Fernanda comenta ausentando-se da cena, recurso diametralmente oposto ao de sua caracterização como Carmen Miranda.

Quem permanece indicando a cena é o boneco, cuja mão é recortada pelas imagens. Condizente com o percurso até agora, são questões que surgem no nosso passado mais remoto mas que continuam atuais. A tropa de choque em São Paulo, em plena democracia, a questão da escravidão e do espaço social dos negros, o fisiologismo do PT com Sarney, a manipulação ideológica do futebol pela ditadura e, agora, pela FIFA e pelo mercado internacional do futebol. Embora a rapidez dos fotogramas impeça uma análise quadro a quadro, fica claro por essa listagem o interesse em mostrar o estado de exceção não apenas nos períodos de ditadura, mas também da atualidade e atitude neoliberais. Os momentos de totalização são fugidios, porém recorrentes e dão sustentação à estrutura, embora não ganhem a mesma atenção da remissão à ditadura.

Em sequências seguintes isso se explicita: Fernanda dubla *Eu te amo meu*

Brasil, canção que fez sucesso em 1970 com Os Incríveis, uma patriotada composta de versos difíceis de engolir, repletos de clichês e lugares-comum, uma absoluta glorificação da cegueira e alienação político-ideológica. Fernanda a canta como títere e, então, coloca um saco plástico no rosto, índice da tortura, enquanto continua cantando o refrão.

Outro quadro representativo encena um diálogo utilizando-se de cartas trocadas entre o general-ditador Geisel e dois interlocutores. Geisel é interpretado pelo boneco articulado, que veste um elmo medieval. O assunto deles é a eficiência do assassinato de militantes da esquerda revolucionária para o fortalecimento da ditadura e para a preparação de uma suposta abertura lenta, gradual e segura para o governo civil, sem abrir mão do AI-5 nem dos assassinatos da resistência. “**General:** Melhorou mesmo quando nós começamos a matar. **Geisel:** Olha, matar é uma barbaridade, mas eu acho que tem que ser.” O sangue que sai do livro em que estão as cartas corre pelo seu braço, em comentário silencioso porém eloquente de Fernanda.

Chegando perto do final, uma menção direta à Antígona de Brecht, com o intuito de discutir a função da arte em tempos sombrios:

Creonte trava uma guerra de pilhagem com a longínqua Argos; eu, Antígona, enfrento o desumano, quero enterrar o meu irmão; ele, Creonte, me aniquila. Mas a sua guerra, agora desumana, escapa a seu controle; eu peço a vocês que busquem na memória ações semelhantes no passado recente, ou a falta de ações semelhantes. Então vocês verão porque nós, atores e atrizes, pisamos nessa pequena arena de jogo (...) (KIWI, 2014)

Ela retoma os movimentos com os braços que fecharam o primeiro bloco da peça, mas agora sabemos seu caráter de interpelação e para estabelecer relações: apontam para o público, para Creonte, para Antígona e para Fernanda. Não eram meros movimentos coreográficos soltos, mas indicações e

interpelações. O jogo da luta contra a opressão hoje, em que arena é jogado? Qual o papel do público, qual o papel de cada um de nós? Na cena seguinte, uma militante da esquerda brasileira, exilada na Alemanha, conta a tortura que sofreu e a importância da imaginação como instrumento da luta, depois Fernanda conta do teatro dos presos políticos na ditadura: todos quietos, ouvindo em silêncio e com olhos fechados uma narração, interrompida ao menor sinal da entrada dos carcereiros, terminando com a palavra “Cortina”, e com palmas em silêncio, uma obra de arte que ajudava os presos a se manter vivos. Ela coloca de novo as camisetas com as fotos dos desaparecidos e mortos da ditadura, retoma: “eu sou os que foram” e, mais adiante, cortina.

Comentário e Teatro Documentário em *Morro como um país*

Retomando pontos importantes, a peça é construída sem a presença do dramático, sem personagens e conflitos da esfera privada e que atuem em nível intersubjetivo, nem mesmo o mergulho intrassubjetivo imotivado pelo mundo objetivo. Sendo assim, categorias como o diálogo, a ação, curva dramática, não têm lugar. Não há lugar sequer para a criação de um universo ficcional qualquer, pois todas as idas e vindas no tempo e no espaço estão ancoradas no presente enunciativo, referem-se a ele tanto quanto às situações nas quais ocorreram. Isso se dá pelo modo como é construída a relação entre Fernanda, os materiais e o público. Todos os recursos dramatúrgicos e cênicos corroboram com essa perspectiva: do figurino simples à luz fria e geral, passando pelo estilo naturalista e algo distanciado da atriz ao se relacionar com os personagens, ou melhor, mostrá-los, ao espaço despido de qualquer ambientação específica. Não há, também, um fio dramático em torno de um tema único, mas a apresentação de situações históricas, colocadas em perspectiva em relação a hoje. Outro ponto de destaque é a concepção da arte como *médium-de-reflexão* de grande alcance, a partir de um conceito de materialismo histórico de matriz benjaminiana, que não se mede cronologicamente ou tomando o passado como factual e morto, mas como vivo e em luta com a ideologia que está na linguagem, nas instituições, na cultura e, como não, nos sujeitos históricos. Daí a importância do modo como Fernanda organiza a forma da peça, pela montagem dos materiais e o modo como são apresentados, pelos seus comentários pontuais interpelando o público e a pressão da vida social criando uma paradoxal teatralidade, que é tanto criação estética quanto apelo à vida e à lembrança.

A peça não se fecha sobre o terreno inextricável da subjetividade. Ela parte do

mundo objetivo, que reflui sobre a subjetividade que, depois, pode agir sobre esse mundo. Embora Fernanda esteja sozinha em cena, a estrutura da peça nos leva para o oposto de uma remissão última à subjetividade impotente, pois historiciza e perspectiva esse recuo como momento ímpar do processo ideológico, o que faz a partir da identificação e relação das aporias e impedimentos objetivos. Fernanda funciona como uma espécie de comentadora das cenas apresentadas por ela mesma, em relação às quais ela se posiciona, antes como representação coletiva do que subjetiva, sem perder, com isso, a dimensão subjetiva — a reconstrução histórica a contrapelo que a peça propõe, buscando seus pontos de apoio históricos para a compreensão das aporias e crises do presente, exige uma localização do discurso, uma posição subjetiva construída objetivamente. O comentário interrompe a narração, ou antes perspectiva-a, trazendo para a peça outro elemento de distanciamento. O mergulho identificatório que alguns materiais potencialmente propiciariam é bloqueado por essa instância organizadora.

O comentário de Fernanda pode estar num gesto, numa frase, numa entonação, na caricatura de alguns personagens como Geisel e Carmen Miranda, no modo de se mover no palco, na iluminação, como também na montagem que às vezes justapõe, noutras coloca simultaneamente, ou situa como síntese, contradições e relações da vida social, sob o signo do choque. O comentário também faz ver que o conceito de história tradicional, que a compreende como sucessivos eventos que preenchem um tempo homogêneo e vazio, marcado pelos feitos de grandes homens ou países, é ideológico já por essa estrutura. A peça propõe o salto entre épocas com afinidades eletivas, em que um tempo cita outro e contribui para que se compreenda tanto as aporias do presente como as do passado. Como a boa lição do materialismo dialético já cansou de provar, a razão capitalista repousa sobre a valorização irracional do capital, que acaba por tocar todos os campos da vida social, e só se pode compreender momentos e áreas específicos desse complexo se houver a tentativa

de se estabelecer as relações que levam à essa razão primeira. Marcas dessa atitude em relação ao passado são o relógio que avança recuando, o boneco articulável que faz uma determinada posição — quase um gestus — permanecer fixo como um quadro ao longo das cenas, como também em comentários sintéticos como ‘Nós não estamos em paz’, ‘Eu sou os que foram’, ‘Eu odeio esse país’, ‘Eu tinha menos nove anos’ (em 1964), ‘O reverso de todas as leis é a justiça’, ‘Morro como um país’, ‘O tempo avança recuando’, já consideradas ao longo dessa análise e que tratam da urgência de uma revisitação da história para a compreensão do presente.

Não se trata de comentários que conduzam com mão de ferro os espectadores. Há ilações e injunções que exigem muita mediação crítica, embora também haja a apresentação de situações facilmente compreensíveis, de modo que o maior trabalho crítico está no estabelecimento de relações entre situações distantes no tempo. Tomando por base o verbete Comentário, escrito por Kuntz (2013), “o comentário situa-se num entre-dois, entre o drama e o espectador. (...) Pode impor um sentido ou estimulá-lo [o público] a construir outro comentário, que não seja a simples redundância do que foi feito no palco.” (p. 52) Segundo ela, esse traço pode ser aprofundado de modo que o comentário deixe de estar à margem para ocupar o centro da estrutura formal da peça, aproximando-o da estética brechtiana, segundo a qual a interpretação da peça torna-se a tarefa principal do teatro, condição essa que deve estar inscrita na própria tessitura formal da peça, como um processo que já é estabelecido pelo próprio teatro.

Essa perspectiva encontramos nos comentários de Fernanda, que organiza como uma Comadre de Revista de Ano que passasse a história do Brasil em revista. Qual *raisonneur* às avessas, ela exerce explicitamente o papel de desmontar e expor o abuso e a exploração das instituições burguesas. Se Frivolina, comadre de *O tribofe*, revista de Artur Azevedo de 1891, se envolve com a

especulação financeira no Encilhamento, como anti-heroína, Fernanda procura o ponto de vista das classes baixas, com a lição de Brecht e de Weiss sobre o teatro documentário, e daí se aproxima do público, mantendo a distância necessária para a crítica. O ato de mostrar e de comentar a cena apresentada ascende ao nível do que Brecht chamou de *Grund-gestus*, ou *Gestus*-base: “Para o ator, “historicização” constitui uma “atitude interpretativa fundamental”, o que Brecht chama de *Grund-Gestus*.” (Ocamorana, 2014)

A peça trabalha sobre o eixo da exposição das contradições do modo mais cru possível; não há um espaço neutro, mas sempre interessado e olhando de esguelha. Para isso a aproximação com os espectadores, que em tese compartilham as avaliações feitas pela peça, em chave didática de formação. Essa aproximação cuidadosa e algo tímida não é ingênua, mas está atrelada ao teatro documentário e, ao menos em parte, sua validação enquanto documento. Com Peter Weiss, no teatro documentário o assunto pode ser o documento intocado, mas não a forma de sua apropriação e expressão cênicas, sendo o intuito não a apresentação de uma fotografia, mas das relações entre fatos históricos não transmitidos nem discutidos pela imprensa e pelo discurso dominantes. O teatro documentário está em busca de sentidos latentes esperando para serem salvos do esquecimento e ganharem vida, contribuírem para um melhor conhecimento da prática de encobrimento e apagamento ideológicos. Para que isso se efetive, a postura não é de enfrentamento direto ou de sedução sentimental, mas a construção de uma distância segura sem perda do contato.

Essa é a segunda ancoragem teórica fundamental da peça, o teatro documentário. A lição de Peter Weiss é a que mais nos ajuda a compreender o alcance do projeto da Kiwi. Em primeiro lugar, a própria presença da Fernanda atriz alude à matéria social imediata, ao não-apagamento da teatralidade pela vida social que se imiscui nos demais materiais. Além disso, documentos, cartas, entrevistas, notícias de jornal são utilizados, sem alteração no conteúdo, mas

elaborados formalmente para uma exposição das contradições históricas e a inserção brasileira na lógica do capital internacional, ontem como hoje — na peça, aliás, mais ontem que hoje. Importante também, nesse sentido amplo de teatro documentário, a utilização da obra de arte como documento com “autenticidade estética”, na expressão de Weiss: seja a Antígona de Brecht, seja a importância da imaginação para a resistência contra um sistema opressor, seja a ideologia explícita na música dos Incríveis, ou no teatro nos presídios, a arte formaliza questões cruciais de um determinado contexto histórico e tem enorme função mediadora, já um material formado que serve como ponto de partida para o pensamento crítico. Benjamin utiliza a obra de Baudelaire para discutir os sonhos do capitalismo na Paris do século XIX, já anotando as contradições que fariam seu ocaso teórico e prático no século XX, não obstante o falso tom de vitória do neoliberalismo em 1989, e que ficou às claras em 2008, assim como a força do discurso dominante torcendo a interpretação para que a culpa caísse sobre os Estados gastões ou sobre determinados gestores inescrupulosos, e não na sanha pós-desregulamentação dos mercados financeiros.

O teatro documentário critica o “encobrimento”, o “caráter velado”, a “falsificação da realidade” e a “mentira” (termos de Weiss, 1968, tradução nossa). Weiss argumenta que as forças dominantes tem um projeto consciente de manipular a verdade de acordo com seus interesses, o que consegue efetivar pelo controle da grande imprensa, do rádio e da televisão. Já em 1968 dizia que a historiografia burguesa minimiza ou despreza, por vezes, todo um período histórico, não apenas pela veiculação de notícias incompletas, mas principalmente pela sua teoria da história, também interessada ao pressupor que os fatos isolados têm valor epistemológico completo em si mesmos. Isso subsidia o modo fragmentado de um jornal televisivo, fragmentação negativa pois rechaça a relação significativa entre as notícias apresentadas, no plano sincrônico como no diacrônico. O acúmulo de informações desencontradas torna-se mera coleção, mas nenhum sentido. O teatro documentário se coloca

contra tais tentativas de apagamento da história, tanto pela escolha dos materiais, seu modo de exposição e as mediações entre eles. Peter Weiss enfatiza que esse teatro tem tendência política, sendo solidário com o lado dos explorados e dos perdedores. Percebe-se que a concepção de história e de crítica esteticamente formalizada em *Morro como um país* tem afinidade com essas considerações. Sendo assim, tanto o conteúdo como, especialmente, a forma da peça (comentário, presença do plano de enunciação da atriz e o teatro documentário) conferem relevância especial a essa peça.

Considerações finais

Como foi visto, embora possamos discutir a peça a partir do conceito de monólogo, por conta da atriz estar sozinha em cena, em *Morro como um país* há uma subversão completa do monólogo seja como forma apropriada para o teatro íntimo ou o intimista, e mesmo do monólogo épico de projetos pós-dramáticos que pretendem buscar novos moldes arquetípicos em nível ontológico. Se é verdade que estes três casos acima citados escapam ao terreno limitado da dramática tradicional, eles têm também em comum o afastamento estético do plano histórico como lugar para a compreensão do homem no mundo hoje, seja subsumindo-o a um plano subjetivo fundante, seja pela busca do “transhumano”, que como se percebe também é “transhistórico”.

A peça funciona como exemplo crasso da tradição do teatro dialético, já bem sedimentada no Brasil. Nesse sentido ocorre uma espécie de usurpação da forma da dramaturgia não-dialética para o campo do materialismo histórico, perspectiva crítica essa decisiva ao exigir a historicização dessas categorias teóricas contemporâneas, hoje dominantes, como é o caso do teatro íntimo e da estética pós-dramática. O processo de acumulação teórica do campo dialético não pode abrir mão de lidar com essas formas modernas de arte, que em sua limitação à série estética (história das formas literárias) tomada como autônoma, tocam a história como mero instrumento, como tempo vazio, e a partir desse ponto de vista supostamente neutro têm enorme potencial para se tornar reacionárias. Afinal de contas, essa visão de história e de arte isola ambas das mediações que realizam com os demais campos da vida social — afetivo, político, econômico, ambiental, do trabalho — e contribui para sua impotência crítica. Hoje, embora não vivamos o pesadelo idílico do fim da história de Francis Fukuyama, estamos submetidos à lógica implacável do

capital e à suposta falta de alternativas para sair das crises que vivemos, o recuo estéril à subjetividade se apresenta como um impedimento para sua superação. A obra de arte tem função decisiva nesse processo, e uma peça como *Morro como um país* toca nesse nervo doído de modo útil e necessário.

Referências

- ALVIM, Roberto. *Dramáticas do Transumano*. Postado em 30/01/2012. Disponível em: <http://www.primeirosinal.com.br/artigos/dramaticas-do-transumano-sobre-os-atores>. Acesso em 15 de novembro de 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas vol. 1)
- BUARQUE, Chico. *Roda-Viva*. Rio de Janeiro: Ed. Sabiá Ltda, 1968.
- COSTA, Iná C. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular / Nankin Editorial, 2012.
- KIWI Cia de Teatro. *Morro como um país - cenas sobre a violência de estado*. Disponível em <http://www.kiwiciadeteatro.com.br/trabalhos/morro-como-um-pais-cenas-sobre-a-violencia-de-estado-1/> Postado em 2012. Acesso em 29/11/2014.
- KUNTZ, Hélène. Verbete Comentário. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org) *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 51-3.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NASSIF, Luís. O mapa dos incêndios em favela e da valorização imobiliária. Disponível em: <http://jornalggm.com.br/blog/luisnassif/o-mapa-dos-incendios-em-favela-e-da-valorizacao-imobiliaria>. Publicado em 12/09/2012. Acesso em 08/12/2014.
- OCAMORANA Cia de Teatro. *Uma pedagogia épica de encenação ou Historicidade no corpo da personagem*. Cópia em mimeográfico, 2014.
- PASTA, José A. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2010.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- RAMOS, Luiz F. Encenação das tragédias de Ésquilo é dos fatos mais notáveis do teatro neste ano. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 nov. 2012. Ilustrada, p. 2.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo.

In: Idem. *Sobre a fábula e o desvio*. Trad. Fátima Saad. Rio de Janeiro: Folhetim Ensaios / 7 Letras, 2013.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WEISS, Peter. 14 Pünktezumdokumentarischen Theater. In: *Dramenvol.* 2, Suhrkamp, Frankfurt, 1968.

Para os que ficam, saber que viver e não morrer fazem dois

Priscila Matsunaga

Universidade Federal do Rio de Janeiro

primatsunaga@gmail.com

Resumo: O texto apresenta um breve comentário sobre *Os que ficam* da Companhia do Latão. Interessa discutir o fluxo da peça em seus aspectos dramáticos articulados a leitura e expectativa quanto à função da arte política. Nesse sentido, aproximamos o trabalho de Bertolt Brecht, Augusto Boal e da própria Companhia do Latão como expressões artísticas organizativas da cultura política, em tempos e lugares distintos.

Palavras-chave: teatro, dramaturgia, arte política

Abstract: This text is a small comment on *Os que ficam*, a play by Cia do Latão. We desire to discuss the play's scenic flow in articulation with a interpretation on the expectation of art's political function. In this sense, I understand both Cia do Latão's work, as Augusto Boal's and Bertolt Brecht's as artistic expressions that organize a political culture in distinct times and places.

Keywords: theater, dramaturgy, political art

A revolução social do século XIX não pode tirar sua poesia do passado, e sim do futuro.

Não pode iniciar sua tarefa enquanto não se despojar de toda veneração supersticiosa do passado. As revoluções anteriores tiveram que lançar mão de recordações da história antiga para se iludirem ao próprio conteúdo. A fim de alcançar seu próprio conteúdo, a revolução do XIX deve deixar que os mortos enterrem seus mortos. Antes a frase ia além do conteúdo, agora é o conteúdo que vai além da frase.

Karl Marx

Exilado nos Estados Unidos em 1942, Brecht escreve em seu diário de trabalho no dia 24 de outubro: acostumado a extrair minha própria dignidade da dignidade da tarefa em execução, minha importância da importância que eu tenho para o povo em geral, minha energia das forças com que estou em contato, onde me situo se a tarefa é indigna, a atmosfera geral depravada, e nenhuma energia pode ser acumulada no meio em que me encontro? (p.152). A inquietação é essencial porque definiu um modo de trabalho, identificado por José Antonio Pasta Jr. como “classicidade” da obra brechtiana: um trabalho “que não se deixa perder na conflagração das contradições que aciona e dos embates que produz”; que organiza os embates e se organiza através deles, “espécie de objeto estável e conflagrado” (Pasta, p.38). Uma obra que

foi planejada em sua duração, como uma reposição no tempo, visando uma intervenção no mundo¹.

A análise da obra de Brecht feita por Pasta Jr. problematiza os riscos da intenção paradigmática quando mesmo a obra está em processo de composição, deixando rastros de sua incompletude, assumindo-os como registros de autor-reflexão que se chocam para o intento primeiro de constituição de um campo organizativo da cultura. Questões que se impõem ao artista quando percebe que a realização de seu objetivo revolucionário é desfavorável em seu tempo e recorre à classicidade como um reconhecimento político.

Não nos mesmos termos e processos, o impulso em organizar a cultura se fez presente, também, no teatro brasileiro da década de 60. As obras dos Centros Populares de Cultura e do Teatro de Arena pareciam corresponder a uma exigência autoimposta de vanguarda revolucionária, estética e política; um trabalho de resposta imediata às condições do presente sem, contudo, a “pretensão clássica”. Na linha de frente do Teatro de Arena, representando com mais vigor o impulso organizativo da cultura, esteve Augusto Boal. O empenho na formação de artistas, como pode ser observado nas várias frentes de atuação do Teatro de Arena entre 1956 e 1964, e nos textos de intervenção que se transformaram os programas das peças teatrais, revela o desejo em identificar, reunir e aprofundar um repertório estético-político com vistas à intervenção na realidade brasileira. Tal impulso, ao que parece, permaneceu durante os seus primeiros anos de exílio, quando a produção teórica, consequência do isolamento, assumiu o primeiro plano. A obra exemplar é *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, traçando os mesmos riscos literários de Brecht, obra que registra o trabalho desenvolvido, principalmente, nos anos do Arena.

Entretanto, em 1978, exilado em Paris e já reconhecido pelo seu trabalho com o método do Teatro do oprimido, numa carta dirigida ao amigo Gianfrancesco

Guarnieri, Boal desabafa: “é duro escrever no exílio”, assim como trabalhar, comer, dormir, viver. Como continuar trabalhando se toda a produção se pensou coletiva? Em contato direto com atores e público?

Estamos falando, então, de dois artistas que produziram parte de seu trabalho em condições adversas e buscaram, cada um a sua maneira, se situar em determinados horizontes históricos². Brecht e Boal caminharam artisticamente em direções opostas: enquanto o dramaturgo alemão voltou-se com mais vigor para construção de peças que se fazem pela ficção, pois mais do que produzir um discurso sobre a distância entre obra e condições reais para a revolução, a obra brechtiana *incorporou* a distância como assunto (e nisso reside em parte o projeto clássico), Boal traçou o movimento contrário, numa espécie de recusa do teatro. Brecht buscou *aprofundar* a compreensão da distância pela peça; Boal, *superar* a distância pela aproximação com o espectador, tomando-o como dramaturgo em cena³.

Portanto, foi com interesse especial que nos voltamos para a peça *Os que ficam*⁴, feita com parte do elenco da Companhia do Latão, grupo reconhecido pela influência brechtiana, dirigido por Sérgio de Carvalho, a partir de fragmentos de uma peça de Augusto Boal, escrita em 1960, *Revolução na América do Sul*, quando ainda a busca pelas formas teatrais que expressassem a realidade brasileira não sofria a censura e a perseguição militar. Além disso, *Os que ficam* não se inspira apenas no texto de *Revolução*, e se sustenta na autobiografia *Hamlet e o filho do padeiro*, além de correspondências de Boal. O texto foi escrito, também, em colaboração com Julian Boal.

A peça - que ficou em cartaz em janeiro de 2015 no Rio de Janeiro, integrando as atividades da exposição dedicada a Boal no Centro Cultural do Banco do Brasil, e teve a estréia em São Paulo em julho, como parte das comemorações dos 18 anos de trabalho da Companhia do Latão -, aborda um período espe-

cífico da ditadura civil-militar brasileira (1973) quando muitos combatentes foram expulsos e exilados.

O *assunto* da peça é a dificuldade em produzir teatro no início dos anos 70, quando a repressão sufoca qualquer tomada de posição diante da realidade, como observa Yan Michalski em texto que inspirou a Companhia:

A ação da censura chega em 1971 a um nível tão delirante que qualquer tomada de posição diante da realidade nacional por mais metafórica que seja, torna-se virtualmente impossível. Com todas as suas alternativas temáticas e formais praticamente riscadas do mapa, os grupos são reduzidos a um estado de impotência que os sufoca. E esta sensação de impotência, ao prolongar-se sem que nenhuma perspectiva de modificação apareça no horizonte, afeta inevitavelmente as suas capacidades e energias de resistência: conflitos muitas vezes irremediáveis vão minando a harmonia interna dos conjuntos, as pessoas piram com muita facilidade, a continuação de um trabalho baseado na consciência da existência e da importância de uma causa comum revela-se inviável (Michalski, 1989, p.48)

As *personagens* são os integrantes de um grupo teatral, atores, diretor e iluminador, com a participação do dramaturgo “à distância”, exilado - que aparece na leitura de cartas, interpretada por pessoas ligadas a Boal: Cecília Boal (viúva do dramaturgo), Julian Boal (filho) e Lauro César Muniz (dramaturgo) – tentando montar *Revolução na América do sul*. A *linguagem* da peça é heterogênea porque feita e inspirada em materiais e suportes diversos, o que promove um ritmo truncado, assim como o *assunto*: temos a cumplicidade da correspondência, a poesia das canções, o material teatral de *Revolução*, a discussão teórica de Boal sobre dialética, as confissões da autobiografia, o relato pessoal dos atores, tudo isso também dialogando com o modelo dramaturgicamente de *A compra do latão*, de Brecht. O material não é harmonizado pela dramaturgia, o que eleva o grau de atritos e tensões no mesmo compasso do assunto.

O *tema* não é novo para a Companhia do Latão. O grupo interessado na reflexão sobre a realidade brasileira, como atesta a maioria de suas peças, abordou em *Ópera dos vivos*, montagem de 2010, o regime instalado pelo golpe civil-militar de 1964. A peça interpenetrou estudo teatral, estudo cultural e crítica anticapitalista, recuperando a história dos últimos 50 anos no Brasil. Utilizando para o primeiro ato um ensaio teatral, para o segundo o cinema alegórico, para o terceiro a sociedade do espetáculo e no último a encenação dos bastidores de uma produção televisiva, a composição cênica de *Ópera dos vivos* deixava à mostra os meios de produção artística. Na peça, o teatro como ferramenta artesanal, permitia ainda que os artistas se posicionassem quanto aos rumos de seu trabalho (ato que remete ao início dos anos 60, antes do golpe); o cinema, que ainda em Walter Benjamin foi pensado como uma força produtiva capaz de explodir as relações de produção, pela sua correlação com o primeiro ato, é demonstrado como um aparato acabado, muito mais como uma forma de inserção à indústria da cultura; a indústria da canção e a televisiva, como práticas mercadológicas, substituem sem muitos volteios os artistas e se reproduzem conforme as mercadorias à disposição. Neste estudo cultural, entretanto, a determinidade formal foi também problematizada. Os efeitos a que se refere o teatro épico, a alegoria trágica e a tropicalista são estudados em sua produtividade no passado histórico, como uma forma de recuperar seus sentidos políticos na trajetória das experimentações estéticas no Brasil, fazendo coincidir o mundo ficcional temporalmente posto ao expediente eleito, e por outro lado, de seus efeitos no presente, uma vez que pela dramaturgia cênica a atualização negativizada promovia um tensionamento constante à expectativa do espectador, incluído àquele que aderiria respeitosamente ao questionamento proposto.

Os que ficam poderia muito bem encaixar-se como um “terceiro ato e meio”, entre o *Privilégio dos mortos* e *Morrer de pé*, terceiro e quarto atos respectivamente de *Ópera dos vivos*. Como exemplo, poderíamos pensar que é o

grupo teatral do primeiro ato de *Ópera dos vivos*, já na década de 70, sem o seu dramaturgo, tentando buscar saídas para o teatro e para a vida. Vestígios do trabalho de *Ópera dos vivos* podem ser vistos em *Os que ficam*: a crítica quanto a indústria cultural do quarto ato, *Morrer de pé*, está inscrita entre as cenas 8 e 9 em *Os que ficam* (a atriz é a mercadoria da televisão assim como a mercadoria do supermercado), ou ainda os recursos teatrais se deslocam do interesse pelo outro - *Sociedade mortuária* em *Ópera dos vivos* - para a abertura energética grotowskiana.

Há, não obstante, diferenças: *Os que ficam* é a representação da desagregação, determinada pelo ponto de vista dos atores que ainda resistem, das formas mais tortuosas possíveis, diferente do ângulo de *Privilégio dos mortos*, daqueles que se acomodaram a uma nova “aventura cultural”. Parte da crítica de *Os que ficam* percebeu como a narrativa é permeada de afetividade – em oposição ao suposto revanchismo de *Privilégio dos mortos* -, identificando a emoção e compaixão pelo assunto e pelas personagens.⁵ Afinal, como é possível não se comover com a leitura das correspondências de Boal pela voz de Julian, ou ainda com a canção *Tonteei*? Penso que apenas um coração embrutecido não se empatizaria à essas figuras desoladas, arrancados de suas raízes, como o próprio dramaturgo ou os atores “arremessados vivos do rio”. Não porque a encenação promova, ou incite, uma “lagoa emotiva” que embaça as contradições; é a afetividade gerada pelo material cênico que traz a obra para o presente⁶. E nesse movimento a peça sugere uma identificação com os mortos.

Na crítica *Rede de intenções* de Renan Ji, publicada no portal *Questão de Crítica*⁷, há uma reflexão sobre a posição do espectador que espera uma resposta “luminosa”, que não se deixa mostrar na peça. Em algum momento o espectador, àquele que se identifica, que busca seguir em frente, se pergunta: onde *eu* me situo?

Espectadores como eu desejam realmente caminhos mais luminosos, e parece ser essa a intencionalidade mais cabível ao público do teatro político. Mas há uma dificuldade em descortinar esses caminhos politicamente mais claros em *Os que ficam*. É como se o elemento didático da peça se recusasse constantemente a resvalar para o didatismo, jogando dialética e constantemente com as ideias, as contradições e as posturas políticas em jogo. Desejaria eu um norte, um mentor, um herói? (Ji, 2015, p.68).

A discussão sobre o “herói” é posta em cena na famosa inversão de Boal sobre o texto de Brecht:

Fernando: Triste o país que precisa de heróis, Brecht.

Dino: O Brasil não é um país feliz, por isso precisa de heróis.

Irene: O Brasil precisa de construção coletiva. Eu quero te mostrar uma canção de uma peça.

A canção é *Tempo de Guerra de Arena conta Zumbi*, com letra retirada de poema de Brecht, de autoria de Boal e Guarnieri. A canção de combate é seguida por um discurso sobre o conflito entre os grandes interesses do capital e a possibilidade dos povos se organizarem. É um discurso combativo que logo é esmorecido. Irene, a atriz de teatro, trabalha agora na televisão. No diálogo com Fernando, mistura de Hamlet e Ofélia, a fala retoma a nova condição: *as luzes que havia para nos guiar, estão cegas (..) vai, Tateando*. Irene responde: *sozinha*. Da questão primeira, precisamos de heróis, passamos para a idéia da coletivização que como discurso é confrontado à situação das personagens.

Os recursos e materiais que a dramaturgia se vale são diversos, e neles reconhecemos muito do que vem sendo utilizado por um drama lírico. A correspondência e os relatos pessoais são expedientes privilegiados para conduzir a uma espécie de cumplicidade dramática entre público e cena. No caso de *Os que ficam*, penso, são recursos deslocados: os relatos pessoais falam da

vivência dele com um outro. As correspondências são desencontradas e se não me engano, servem como consciência de que esse outro não existe mais. A forma é desconexa, assim como a realidade. Toda essa leitura dá conta de uma sensibilidade que reconhece uma configuração do passado que deixou suas marcas no presente, mas que também reconhece que o tempo das conexões acabou, como dito na cena 25: *A cena final. Está acabando, não está? A peça e o tempo das conexões*⁸.

No rastro da rede de intenções, o espectador deverá somar à sensibilidade primeira, que joga com o afeto e a impotência, ou nos termos de Ji, a procura por “um caminho luminoso”⁹, uma leitura que pense “*acima* do fluxo da peça” ao invés de pensar de *dentro* de seu fluxo, como Brecht disse sobre *A ópera de três vinténs*. (Williams, 2002, p. 251).

Dito de outra forma, o fluxo da peça demonstra as ambigüidades e contradições do trabalho artístico em uma época politicamente escura. Nele encontramos o tema basilar da Companhia do Latão, a crítica anticapitalista, e a autor-reflexão como expediente teatral e político. A afetividade é o porto seguro em seu fluxo, que promove o reconhecimento dos impasses de hoje. E é ela que nos dá condição para “superarmos” a *Revolução na América do Sul*. Reproduzo o Epílogo de *Os que ficam*

Epílogos, Fugas e Permanências

(Eleonora caminha. Rebola um pouco e sai para o fundo)

Ator: Poema de Brecht, Ao Hesitante

Você diz: a nossa causa não vai bem

A escuridão aumenta, as forças diminuem.

Depois de tantos anos de trabalho,

Estamos em situação mais difícil do que no começo

O inimigo, porém, está mais forte do que nunca

Tomou um aspecto invencível.
Mas nós cometemos erros, não se pode negar.
O que está errado daquilo que dissemos?
Só alguma coisa, ou tudo?
Com quem contamos ainda? Nós, os restantes,
Somos arremessados do rio vivo?
Ficaremos para trás sem entendermos ninguém, sem que ninguém nos entenda?
Temos de ter sorte?
Assim você pergunta. Não espere outra resposta senão a sua!

Música Os que ficaram

Nós os restantes
Os que ficaram
Arremessados vivos do rio
Num entreato perdido
Sem entendermos ninguém
Sem que ninguém nos entenda
Nossas palavras antes precisas
Torcidas pelo inimigo

Atentemos para a descrição de “fugas e permanências” do Epílogo (esclarecimento do texto). Na última cena, a atriz-militante *Eleonora* fingiu ser a irmã chacrete famosa, Baby Bambam, ao ser confrontada pelos policiais que invadiram o ensaio de *Revolução na América do Sul*. A cena que encerra a peça, com grande teatralidade, diverte o público pelas saídas, diria fugas, dos artistas na caçada ditatorial. Mas a irrealdade esconde a dor: antes, ainda, a personagem se fez o questionamento, acompanhada do coro: *quando foi que eu morri?* No fluxo da peça, três repostas possíveis: morreu quando foi capturada novamente pelos policiais, morreu quando foi necessária a transfor-

mação em mercadoria para sobreviver, morreu quando a dimensão pública se tornou sufocante (coro). A consciência trágica do fim do tempo das conexões, transbordando afeto, resulta no fim das energias de resistência?

Necessária, então, pensar *acima* de seu fluxo: *Os que ficam* deveria ser tomada como um primeiro ato de *outra* Ópera dos vivos, numa espécie de espelho invertido. O que foi conteúdo na *Sociedade mortuária* é forma em *Os que ficam*. A aprendizagem, as personagens positivadas, o processo de organização estão, agora, em negativo, e cavam a própria realidade. As cenas que são solitadas a Boal não podem ser escritas por ele. A peça retrata bem o sentimento da época de ontem e hoje. A dificuldade é a ausência do texto; conteúdos que não cabem na frase já conhecida, dita, feita. Nesse sentido é preciso confrontar o poema de Brecht “Ao hesitante” com a canção final “Os que ficaram”. Na busca pela resposta, será o acaso das circunstâncias ou uma predestinação que nos auxiliará? Bastará o reconhecimento de um passado de luta, antes do golpe de 64 e do desastre posterior, para que o teatro, e os artistas, assumam novamente o combate? Que o público se reconheça também na luta? De fato, o Latão explora as possibilidades da nossa época até seu limite, e no limite do próprio teatro. Aprendemos que a luta se faz na vida e, em parte, na arte.

Se conexões foram estabelecidas e há tempos o Latão (e grande parte da esquerda no Brasil) vem buscando construir essas conexões, o que faremos com o aprendizado, com o conhecimento sobre passado? As problematizações sobre os desacertos de 60 foram expostos: não é uma questão imperialista e sim anticapitalista (cena 3), não é mais farsa como a própria *Revolução na América do sul* (cena 25), não tem mais “povo” nem “revolucionário” (cena 10). E o que fazer?

Nesse experimento singelo, somado a atuação da Companhia do Latão em várias frentes artísticas e pedagógicas, percebemos um impulso organizativo

da cultura política que assim como Brecht, *organiza os embates e se organiza através deles*. O trabalho do Latão atinge a dialética brechtiana por recusar o apaziguamento das contradições – uma condição extrateatral – e atualizar historicamente a forma estética.

A farsa de Boal, como ficou conhecida *Revolução na América do sul*, cede espaço para a tragédia e nesse sentido há uma espécie de reconhecimento de “uma ideia revolucionária que passou a impedir a própria revolução” (Williams, p. 264). O movimento é de recusa à alienação que a própria conexão com o passado engendra, ainda que tentativas de recomposição do teatro político se façam de inúmeras formas. Uma nova estrutura de sentimento se arquiteta e se deixa à mostra no teatro contemporâneo.

Referências

- BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho*, volume 2. Org. Werner Hecht, trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- JI, Renan. Rede de intenções. In: Revista Questão de crítica. vol VII, nº 64, maio de 2015, pp. 59-70.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- PASTA Jr., José Antonio. *Trabalho de Brecht*. breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: Ática, 1986.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bishof. São Paulo: CosacNaify, 2002.

Notas

1 O texto foi apresentado no II Seminário Internacional Teatro e Sociedade em dezembro de 2015 na Universidade de Brasília, *campus* Planaltina. As questões que interessam aos integrantes do Seminário são expostas por Rafael Litvin em *Desafios do teatro político contemporâneo*, artigo presente no Dossiê. O título do trabalho refere-se a uma dedicatória de Antonio Abujamra a Sérgio de Carvalho, escrita em uma foto do Berliner Ensemble.

2 Na carta para Gianfrancesco Guarnieri, Boal revela: e foi pensando assim que recolhi minhas raízes e fui procurar onde cravá-las. E como não achei terra firme, cravei minhas raízes no vento.

3 Para uma discussão aprofundada sobre o Teatro do Oprimido, o leitor poderá recorrer aos ensaios de Sérgio de Carvalho, *Aspectos da dialética no Teatro do Oprimido* e de Julian Boal, *Presenças do Teatro de Arena no Teatro do Oprimido*, presentes neste Dossiê.

4 Agradeço a Companhia do Latão pela gentileza na cessão do texto de *Os que ficam*, em especial a Bruno Marcos.

5 A crítica publicada no blog Terceiro Ato e no jornal Folha de São Paulo destacam a afetividade na narrativa. A crítica do blog Terceiro Ato pode ser acessada em: <http://jc.ne10.uol.com.br/blogs/terceiroato/2015/07/23/critica-quando-boal-e-o-latao-fizeram-panelaco> e da Folha de São Paulo, de Nelson de Sá, em <http://institutoaugustoboal.org>.

6 A ideia sobre a afetividade como um mecanismo de atualização da obra está presente no ensaio de Sara Rojo, *Literatura dramática amordaçada no Chile ditatorial*, texto que integra o presente Dossiê.

7 Rede de intenções pode ser acessado em <http://www.questaodecritica.com.br/wp-content/uploads/2015/05/QdC-Vol-VIII-n64-maio-de-2015-RENAN-JI.pdf>.

8 O leitor poderá ter uma reflexão mais aprofundada sobre o uso de expedientes teatrais, como o monólogo — ou no caso de relatos pessoais como o utilizado em *Os que ficam* - muitas vezes identificado como recurso “pós-dramático”, em contexto e função diversa, no artigo de Alexandre Flory, *Monólogo épico em perspectiva dialética*, texto que integra o presente Dossiê.

9 Na crítica de Renan Ji, traços sobre um novo tempo de conexões é esboçado como argumento para refutar o que a própria peça define como o fim do tempo de conexões. Como o autor, também penso que outro tempo se abre.

Aspectos da dialética no *teatro do oprimido*

Sérgio de Carvalho

USP/ Companhia do Latão

vintém@uol.com.br

Resumo: O texto examina aspectos gerais do trabalho dialético de Boal, sobretudo o ligado à fase do Teatro de Arena de São Paulo, procurando discutir seus vínculos com dramaturgia, atuação e pedagogia.

Palavras-chave: trabalho dialético, dramaturgia, atuação, pedagogia.

Abstract: This text examines Boal's dialectic work, especially his Teatro de Arena's fase, looking for discuss his links to playwriting, acting and pedagogy.

Keywords: dialectical work, playwriting, acting, pedagogy

Há 40 anos Augusto Boal publicou seu livro mais importante e conhecido, o *Teatro do Oprimido*¹. Foi finalizado em Buenos Aires e publicado no exílio, no tempo da ditadura no Brasil. Como se sabe, o nome Teatro do Oprimido

foi dado pelo editor Enio Silveira, a partir de um dos principais capítulos do livro, aquele que relata uma experiência de teatro popular no Peru, ocorrida em 1973, quando Boal contribuiu com as jornadas de alfabetização empreendidas pelo governo revolucionário. A associação com o trabalho do pedagogo brasileiro Paulo Freire tornou-se, a partir daí inevitável. E esta proximidade crítica de fato existe, a despeito do batismo indesejado: no centro do projeto do Teatro do Oprimido está a convicção de que aprender é se tornar sujeito da história — tendo em vista a transformação do mundo.

O título original do livro de Boal, *Poéticas Políticas*, não ficou esquecido, mas tornou-se apenas subtítulo. Ele era, no entanto, mais claro quanto ao objetivo central do autor: assumia que aquele conjunto de textos era uma reflexão que nascia de um movimento histórico anterior. E que sua principal orientação poética era a dialética entre arte e sociedade. E que por trás daqueles vários experimentos teatrais, estava em jogo a perspectiva de uma revolução anticapitalista.

Nesses tempos atuais de conformismo crítico, nunca é demais lembrar que o trabalho com Teatro do Oprimido só tem sentido como prática política e cultural que seja ao mesmo tempo dialética e anticapitalista.

Quarenta anos após a publicação do livro, porém, estas expressões parecem distantes. O nome Teatro do Oprimido ganhou repercussão internacional, muito além da América Latina. Grupos de teatro do oprimido se espalharam por mais 70 países. As técnicas inventadas por Boal se multiplicaram de modo impressionante, inclusive no Oriente. E movimentos políticos e contestadores de todas as tipos ainda hoje procuram a obra de Boal quando se trata de aproximar arte e luta social. Não há dúvida, portanto, de que seu trabalho foi a última grande referência para o teatro político no mundo.

É preciso dizer, entretanto, que alguns desses grupos de Teatro do Oprimido tornaram-se, infelizmente, apenas reprodutores de um conjunto técnico vazio. Outros deles passaram a ser apenas comerciantes de uma marca ideológica. E aquilo que era no passado um meio para a emancipação política — tornou-se um fim em si mesmo: também o teatro do oprimido — quando difundido sem conteúdos ou metodologia crítica, corre o risco de se tornar um mecanismo reprodutor de si próprio como qualquer mercadoria. É triste dizer isso, mas muitas das técnicas do teatro do oprimido são hoje negociadas como fetiches para a sustentação profissional dos próprios grupos.

Na brevidade deste comentário, quero levantar algumas razões sobre o esvaziamento do trabalho de Boal, para que se entenda, por outro lado, sua enorme força potencial para a atualidade. Não me interessa aqui o esvaziamento gerado de fora, no plano de sua valoração social, pela ignorância dos estudiosos do teatro contemporâneo, que perderam o interesse pelo mundo e se confinaram no esteticismo acadêmico das categorias pós-modernas. Esse é um debate que exigiria mais tempo. O fato de Boal não ser tema de estudos hoje nas universidades do Brasil tem razões variadas. Quero discutir as questões internas dessa tendência ao formalismo que ameaça o projeto do Teatro do Oprimido. Interessa-me aqui examinar duas dimensões cuja substância se rarefaz. Sem eles, acredito que o Teatro do Oprimido perde seu sentido: a da orientação dialética do projeto, e o fundo histórico da luta de classes, que alimentava de contradições e força simbólica aquele conjunto de técnicas.

O dialético Boal

Boal desde muito jovem foi um artista dialético. Seu interesse pelas formas em trânsito, pela mobilidade das coisas e idéias, pelas situações de ambiguidade, atravessam seu trabalho desde o início como diretor convidado do Teatro de Arena de São Paulo, até os últimos escritos sobre a Estética do Oprimido.

Seu livro mais pessoal, sua memórias imaginadas, se chama *Hamlet e o filho do padeiro*. Ali diversas vezes ele se refere à peça de Shakespeare, a mais amada e nunca encenada, *Hamlet*. O autor se define em comparação com o príncipe melancólico da Dinamarca: “A tragédia de Hamlet não é ser ou não ser: é ser e não ser. Hamlet é os dois (...) e só não sabe ser ele próprio. Sou especialista nessa dicotomia.”, diz Boal.²

Esta compreensão de que *o ser só é não sendo*, de que os movimentos nascem das contradições, são fundamentais em seu pensamento. Para Boal, radicalizar o teatro obrigava a negar o teatro. E sua visão dialética enfatizava a temporalidade das coisas: tinha uma atenção toda especial à vida em fluxo. Mas também sabia que era preciso examinar as imagens ambíguas, as formas estáticas da dialética.

Boal se decide pelo teatro nos anos 1950, após concluir os estudos de Química. Todo o seu interesse pela metamorfose das substâncias e pelos compostos fundamentais parece ter sido transmitido ao teatro. Nos primeiros trabalhos importantes que realizou no Teatro de Arena de São Paulo, Boal procurava uma certa sistematização científica do teatro. Não é à toa que usou a forma dos chamados *laboratórios teatrais* para transmitir seus conhecimentos ao elenco daquela companhia de atores onde ingressou em 1956, recém chegado

dos Estados Unidos.³

Pouca gente que pratica o Teatro do Oprimido dá a devida atenção ao fato de que a grande maioria das técnicas descritas nos livros dos anos 70 foram criadas anos antes, a partir dos anos 1950, nos laboratórios de teatro profissional do Arena. Naquele momento inicial, eram dois os principais horizontes de estudos do grupo e de Boal: o trabalho de atuação e o de dramaturgia — tendo em vista a escrita de novas peças brasileiras e politizadas.

Quando morou nos Estados Unidos, Boal conheceu de perto do trabalho do Actors Studio. Em parte, os Laboratórios de Atuação do Arena recriavam aquele ambiente. Mas ao conhecer melhor a fonte do método norte-americano, Boal passou a adaptar uma série de exercícios inspirados no trabalho de Stanislavski. O objetivo era “desmecanizar” a interpretação convencional, empostada e retórica, ainda comum no teatro brasileiro, em favor de uma vivência mais verdadeira, realista e íntima do papel. Procurava, ao mesmo tempo, coletivizar o estudo da história: o papel passava a ser consequência do estudo geral da peça. Rigorosamente, Boal foi um diretor stanislavskiano. Mas procurava adaptar o método a seu modo de ver: passou então a descrever — com objetivos pedagógicos — uma espécie de estrutura dialética interna à interpretação, em bases hegelianas: a personagem não age apenas por uma vontade unitária, ela tem também uma contra-vontade que dificulta o próprio ato. Esse atrito entre vontade e seu contrário não é apenas uma oposição simples: o querer *versus* o “não querer”. A contradição se modifica conforme o ator se relaciona com o outro ator-personagem. Assim, Hamlet não contém em si amor e ódio por Ofélia, ele sim pode “odiar amar” a moça quando percebe que ela está sendo usada por Polônio. Diante dos elementos em luta, o ator estuda a interação problemática entre esses processos, que só pode ser compreendida através do que ele chamava de eleição de uma “dominante”. É claro que Boal sabia ser impossível capturar e fixar o movimento fugidio

de uma relação entre personagens, mas queria oferecer ferramentas didáticas para que os atores pudessem gerar ações contraditórias, e não apenas estados emocionais abstratos. Em suas palavras: “O que me parece realmente importante é que o ator tenha tempo para ensaiar cada uma das suas vontades e contra-vontades isoladamente, a fim de melhor as compreender e sentir — como um pintor que primeiro escolhe as cores isoladas e depois as mistura na tela. (...) Por isso fazíamos tantos exercícios de “motivação isolada”, “contravontade”, “pausa artificial” “pensamento contrário”, “circunstâncias opostas” etc. Todos tinham por objetivo proceder a essa análise. (...) Mas por mais que se voltem para dentro, as personagens vivem para fora. Por isso, a “inter-relação” é fundamental.”⁴

A análise, portanto, é necessária para que se dê uma síntese em movimento. E a escolha do aspecto dominante na cena depende da relação com o outro ator. Por isso Boal dizia também que a personagem não nasce “de dentro”, mas de fora: ela vem da outra personagem, e entra pelo olho do ator. Em suas palavras: “Para mim, é este o alicerce de todo espetáculo: dois atores se olham. O olho é a parte mais vulnerável do corpo humano. Por isso procuramos, recatados, esconder nossos olhos em momentos de emoção. Ou oferecê-los em momentos de amor. O ator deve oferecer seu olhar. É no olhar que nasce o personagem. (...) A personagem não entra no ator, ela sai. Sai pelos olhos. O ator entra sim na personagem dos outros. Entra pelos olhos.”⁵

Os Laboratórios de Atuação do Arena produziram os mesmos exercícios que depois — no Teatro do Oprimido — seriam transmitidos a camponeses e operários quando Boal vai procurar transformar a função do espectador, que deve deixar de ser passivo no fenômeno teatral, para se tornar sujeito da ação dramática.

A segunda contribuição fundamental de Boal para o Teatro de Arena e para

toda uma geração ocorreu no campo da dramaturgia. Boal passou a sistematizar um método dialético de análise e escrita de peças, muito semelhante ao que propunha aos atores.

Da mesma forma que ele observava aos seus atores que o drama não acontece no ato, mas sim nas hesitações, nas dificuldades, nas tensões internas anteriores à decisão dramática, ele pedia aos jovens dramaturgos que pesquisassem estruturas de conflito internos e externos às personagens, de modo a que esses conflitos gerassem contradições e mudanças de estado.

O ator deve “distanciar-se, voluntaria e emocionalmente, o mais possível do ponto de chegada”.⁶ Deve trabalhar a contra-preparação do que vai acontecer. Do mesmo modo, o dramaturgo deve estar atento à luta entre vontade e contra-vontade que antecede o ato, e à interação contraditória entre uma personagem e as outras. É preciso, enfim, que esse sistema de conflitos subjetivos e objetivos se mova, quantitativa e qualitativamente.

Esse estrutura aparentemente esquemática de uma possível dialética dramática (contradições internas de uma personagem entram em interação com contradições internas de outra, e a relação se intensifica quantitativamente até o salto qualitativo) inspirou muita gente que viu aí a possibilidade de encenar assuntos sociais e políticos que nunca tinham entrado no teatro brasileiro. Combinando esquemas de dialética marxista, ainda que sem maior perspectiva materialista, ao modelo dramático hegeliano, Boal criou um padrão de “estrutura” transmissível (eram assim que Chico de Assis se referia ao modelo), o que abriu as portas para que uma geração escrevesse algo que se pode chamar de drama social brasileiro moderno. Evidentemente Boal viu que esse esquema era insuficiente quando os dramaturgos tinham interesse em representar questões mais abstratas, ligadas à economia política, ou a processos da alienação social ou psíquica, que ultrapassam o campo de possibilidades das

ações conscientes de indivíduos. Em outros termos, Boal percebeu que em grande parte das situações da vida, a vontade individual não determina nada, somos antes agidos do que agentes, que não se pode ser sujeito da história.

Passou a desenvolver, então, o estudo prático de formas épicas do teatro, para além da dialética dramática hegeliana, tendo Piscator e Brecht como referências centrais. Passava a criticar assim, os próprios princípios idealistas de sua visão dialética. Essa reflexão aparece no livro *O Teatro do Oprimido* quando discute personagens que não são sujeitos da ação dramática, mas sim objetos dela, personagens que não tem condições de agir pela vontade, em que as *necessidades* sociais falam mais alto. São esses os casos em que a forma teatral não pode mais ser absoluta, fechada em si mesma, em que o dialogismo intersubjetivo será tensionado. A visão teatral precisa então — nas palavras de Boal — “mostrar-se não como um “conflito de vontades livres”, como pretendia Hegel, mas sim como uma “contradição de necessidades sociais”, tal como é explicado pelo materialismo histórico.⁷ O marxismo, enfim, aparecia no seu trabalho como orientação da pesquisa formal.

Como escritor de teatro, Boal poucas vezes tratou dessas figuras objetualizadas pelos processos sociais. A melhor peça escrita por ele no período do Arena, *Revolução na América do Sul*, de 1960, se afasta do padrão do conflito das vontades. Zé da Silva é um morto de fome, que não chega a compreender o sistema econômico que o explora e o leva à morte. Boal não faz dele nem um herói nem uma vítima. A estrutura em quadros irônicos está mais próxima dos números de palhaços em circo do que do drama. É uma peça negativa. Boal dialoga, mais do que nunca, com o teatro épico-dialético de Brecht.

Mas ao contrário de Brecht que orientou toda sua dramaturgia para a desmontagem ideológica do teatro, e que preferia ver os processos gerais em homens coisificados, Boal acreditava ser importante destacar o papel dos indivíduos

na luta de classes. Triste do país que precisa de heróis, dizia Brecht. Boal nunca deixou de acreditar que a heroificação era, em alguma medida, necessária em situações como a da América Latina.

Mesmo sendo um agudo crítico do “sistema coercitivo” de Aristóteles, parece ter resistido a abrir mão da convicção de que uma personagem teatral é feita de caráter (ethos) e pensamento (dianoia), devendo viver sempre numa relação de relativa consciência sobre seu processo dramático.

Brecht lamentava qualquer idealização, sabendo que não podia fugir dela. Dizia: “Quando virá um tempo em que será possível um realismo do tipo que a dialética poderia proporcionar. Somos a todo instante obrigados a idealizar, e portanto fazer propaganda.”⁸

Boal, por sua vez, era um idealista dialético atento ao mundo, e que parecia confiar nas idealizações como categorias de transição, como ferramentas para ação. Talvez se sentisse, nos tempos do Brasil da cultura de esquerda, inevitavelmente, obrigado a idealizar.

O surgimento do projeto do Teatro do Oprimido deve ser compreendido a partir dessas coordenadas. De qualquer modo, tanto Boal como Brecht, viam no teatro a possibilidade de estudar a relação contraditória entre indivíduos e classes, e procuraram aprofundar a pesquisa teatral para negar o próprio teatro. Para ambos, os critérios estéticos deviam nascer da luta social. E seu teatro nascia do desejo de interferir no tempo histórico.⁹

Quando foi obrigado ao exílio, e se viu em contato com uma nova possibilidade de teatro popular junto aos camponeses, era este o fundamento utilizado pelo Teatro do Oprimido: um conjunto de experimentos laboratoriais de dramaturgia e atuação dialética, voltados para o mundo, e animados pela cultura política de uma época em que os artistas se entendiam como participantes da

luta de classes.

O Teatro do Oprimido nasceu assim de um acúmulo anterior e de uma crítica aos limites do próprio teatro profissional. Porque o teatro tem de ser “revolucionário”, é preciso revolucionar o próprio teatro. E isso acontece quando o povo deixa de ser apenas o inspirador e o consumidor de arte e passa a ser o produtor. O livro *O Teatro do Oprimido* abre com a avaliação da tradição central do drama ocidental, a aristotélica, com a verificação que ela se baseia na intimidação poética e política do espectador. Como Boal apenas esboçou romper com essa tradição por dentro do drama, imaginou o passo maior: romper com o teatro em seu funcionamento social. Seria, portanto, preciso ir além e ativar literalmente o público: “O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude.” Em outros termos, é preciso que alguém diga pare — *stop* — e o próprio espectador suba ao palco e conte sua versão da história, como ocorre na técnica que Boal batizou depois de Teatro Fórum.

A proposta revelou desde cedo sua força, ainda que se baseie na simplificação teórica de dizer que o ato de *espectação* é necessariamente passivo. Como bom dialético, Boal sabe que exercer a imaginação, o senso crítico e a sensibilidade são também *atividades* produtivas. Depende do modo como a relação teatral se configura.

Mas Boal nunca deixou de estar atento a essa ideologia da ação contida no projeto. E o Teatro Fórum é apenas uma das técnicas do Teatro do Oprimido, que no meu entender precisa ser combinada a outras. A mesma fórmula que simplifica a questão, entretanto, garante a sua circulação.

O convite do Teatro Fórum a que a plateia represente sua própria versão da história, esse simbolismo de um ato possível, depende muito de uma cultura

política e de uma atitude dialética do mediador do debate, o coringa, sem a qual o jogo pode ser tornar psicologizante ou auto-referente. Boal estava atento ao fato de que a oposição opressor-oprimido pode acabar por mentir sobre o próprio processo de opressão, ao individualizar demais o caso e ocultar as pressões sociais. Mas parecia acreditar na capacidade das pessoas de conectar o caso particular a uma questão mais geral. De fato, nos anos 70, em tempos de maior politização, ele não precisava insistir para que os casos de opressão pessoal discutidos fossem também exemplares socialmente: eram os próprios camponeses, operários e estudantes politizados que davam lições de dialética aos coringas sobre a “sobrevivência anacrônica e desumana da propriedade privada dos meios de produção” que tanto determina rituais de posse, obediência, caridade e resignação. Boal não precisava criticar em demasia as tendências ao psicologismo que criam de pronto visões moralistas sobre os comportamentos — porque a maioria de seus interlocutores julgava que “somos o que somos porque pertencemos a uma determinada classe social, cumprimos determinadas funções sociais e por isso temos que desempenhar certos rituais sociais” opressivos, que também se cristalizam no nosso corpo. Daí o sentido da sua confiança na idéia que “libertar-se é transgredir”. Hoje, entretanto, quem diz isso em abstrato parece estar bem distante de qualquer posicionamento político, por mais que se possa dizer o contrário.

Quem hoje se aproximar das ferramentas do Teatro do Oprimido, precisa portanto, recuperar seus conteúdos politizados e sua vocação dialética, sem os quais o conjunto técnico pode se tornar uma forma vazia. Precisa ainda enfrentar aquilo que é a força e o limite de certas técnicas como a do Forum: a simplificação dos processos sociais para que possam ser representados numa cena realista permite a interferência do espectador-ator, mas pode criar ilusões sobre as possibilidades da ação individual, quando não há por perto um mediador capaz de estimular a reflexão sobre as imagens do mundo que estão sendo construídas. É evidente que Boal sabia disso. O que talvez não pudesse

avaliar é o quanto o mundo regrediu do ponto de vista crítico. Seu trabalho, porém, segue sendo grande fonte de movimento, bastando que façamos as conexões históricas. O que não se pode esquecer, em tempos formalistas, é que o Teatro do Oprimido nasceu para, através da arte, explicitar “os mecanismos da luta de classes” e nos ajudar a imaginar caminhos possíveis para a mudança social.

Referências

- BRECHT, Bert. *Diário de Trabalho: 1941-1947*, volume 2. São Paulo: Rocco, 2005.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- . *Duzentos Exercícios e Jogos para Ator e Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- . *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

Notas

1 BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1975. Este texto foi lido, em sua versão original, no Primer Coloquio de Homenaje a Teóricos de la Estética y el Arte, dedicado a la Estética del Oprimido y a su creador, Augusto Boal, em Puebla, México, 08 de maio de 2014.

2 BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p.127.

3 Reproduzo neste parágrafo ponto de vista esboçado em estudos anteriores.

4 BOAL, Augusto. *Duzentos Exercícios e Jogos para Ator e Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 55.

5 BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*, op.cit., p.143.

6 BOAL, Augusto. *Duzentos Exercícios e Jogos para Ator e Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro*. Op. Cit., p. 57.

7 Ver a este respeito o capítulo “Hegel e Brecht: personagem sujeito ou personagem objeto?” em *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975 e *Duzentos Exercícios e Jogos para Ator e Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro*, p. 108 e 115.

8 BRECHT, Bert. *Diário de Trabalho: 1941-1947*, volume 2. São Paulo: Rocco, 2005, p. 75

9 Mesmo no último grande momento laboratorial de Boal no Brasil, que ocorreu em torno do Teatro Jornal, feito pelo Núcleo 2 do Teatro de Arena, o que estava em jogo era a experimentação dialética: explorar a contradição com o pensamento dominante. O noticiário do dia era encenado em perspectiva crítica à noite. Não era só o assunto jornalístico que o público via, mas uma técnica transmissível que qualquer um poderia reproduzir para ter acesso a outras imagens da realidade. Boal procurava retomar uma técnica de agitprop aliado ao conceito da multiplicação de células. A ferramenta deveria ser capaz de se adequar à mão de quem usa. A vida real organizava a estética.

Presenças do Teatro de Arena no Teatro do Oprimido

Julian Boal

UFRJ

julian.boal@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo demonstrar que o Teatro do Oprimido (TO) não pode ser considerado simplesmente como uma negação unilateral do trabalho anterior do Augusto Boal no Teatro de Arena. Essa perspectiva, defendida inclusive pelo próprio Augusto Boal, não permite enxergar o quanto das técnicas, das temáticas, das estratégias para a organização da cultura circulam de um ao outro. Mais ainda, ela tende a apresentar o TO como o resultado de uma revelação que colocaria essa forma de fazer teatro num patamar superior ao do “antigo teatro político”, imune as contradições e pairando fora da história. Ver o TO como uma superação dialética do Teatro de Arena, que o nega ao mesmo tempo que o conserva, permite rehistoricizar o TO e abre a possibilidade de verificar a validade atual de seus pressupostos emancipadores.

palavras-chaves: teatro político, Teatro do Oprimido, Teatro de Arena, Augusto Boal

Abstract: I intend to show with this article that the Teatro do Oprimido (TO) cannot be considered a mere negation of Boal's previous work on Teatro de Arena. This view that Boal himself sustained blocks the understanding of how much of technique, themes and strategy to the organization of culture circulates between one and the other.

Keywords: political theater, theater of the oppressed, Arena theater, Augusto Boal

Uma historia está na base do Teatro do Oprimido, a do encontro com Virgílio. O Teatro de Arena em *tournee* no Nordeste com uma peça qualificada pelo próprio Augusto Boal de “heroica” chega um dia num vilarejo para fazer mais uma apresentação conclamando a população a fazer a reforma agraria “na lei ou na marra”. Ao final desta apresentação, logo depois do canto que terminava com a seguinte letra “Derramemos nosso sangue pela liberdade! Derramemos nosso sangue pela terra! Derramemos nosso sangue, derramemos!”, um camponês, Virgílio, membro das Ligas Camponesas, fez a trupe uma proposta. O grupo deveria descansar para depois tomar as armas mostradas em cena e acompanhar os camponeses, igualmente armados, numa ação contra o latifundiário local e seus jagunços que tinham tomado a roça de um dos companheiros de Virgílio. Surpresos e bastante aterrorizados, os membros do Arena tiveram que explicar ao camponês que as armas eram objetos de cenografia e que eles mesmos não sabiam atirar, não podendo portanto participar da ação. Frente a recusa do grupo, Virgílio, indignado com o fato dos atores não serem capazes de por na pratica o que cantavam em cena, se retira.

Este é, segundo Augusto Boal, seu primeiro encontro teatral. Aquele que o teria ensinado a não mais ver classes sociais abstratas e sim os indivíduos

palpáveis que a compõe, com seus desafios concretos. Teria aprendido igualmente que o fato de atuar outra pessoa seria despossuí-la de seu direito a se representar a si mesmo, e que esta expropriação seria de pouco efeito.

Naquela época o Che Guevara escreveu uma frase muito linda: “*Ser solidário significa correr o mesmo risco*”. Isso nos ajudou a compreender o nosso erro. O *Agit-Prop* estava certo: o que estava errado era que nós não éramos capazes de seguir nosso próprio conselho. Homens brancos da cidade tinham pouca coisa a ensinar às mulheres negras do campo. (Boal, 1995, p.19)

Esta estória, assim como algumas outras, contada inúmeras vezes por Augusto Boal em oficinas e conferências, retomadas pelos multiplicadores de Teatro do Oprimido, tendem a apresentar o Teatro de Arena como uma figura bem intencionada mas ainda fazendo um teatro autoritário, incapaz de verdadeiramente abraçar a causa da emancipação. Os quinze anos a frente do grupo que mais renovou a cena brasileira teriam sido apenas uma etapa preparatória para a criação do Teatro do Oprimido, mas a passagem de um para o outro não seria uma superação dialética que destrói o anterior para incorporá-lo ao novo num patamar mais elaborado. Não existiria propriamente passagem, somente uma negação unilateral que criaria dois conjuntos estanques apenas justapostos cronologicamente.

Esta narrativa é aquela da maioria dos estudiosos da obra de Augusto Boal que se dividem sobre que parte foi a mais importante da sua obra, não enxergando nenhuma interpenetração nos diferentes elementos que a compõe. O exemplo mais manifesto desta tendência do qual tenhamos conhecimento foi provavelmente a fala de Flavio Sanctum, reconhecido pesquisador e membro do CTO-Rio em sua intervenção intitulada “As influencias do Louco do Tarô no curinga de Augusto Boal”²¹. Esta intervenção não mencionava uma única vez entre as influencias para o curinga, figura de extrema importância dentro do

Teatro do Oprimido (TO), o sistema Curinga criado por Augusto Boal dentro do Teatro de Arena (TA) ou sua existência, de outra forma, nas apresentações de Teatro-Jornal realizadas pelo núcleo 2 do Arena, isto apesar dessas influências serem evidentemente mais comprováveis do que aquelas exercidas pelo Tarô num homem conhecidamente cético como A. Boal.

O intuito que está na base deste artigo é que existem sim permanências do Arena dentro do TO, que este não é uma invenção *exnihilo* feita a partir de “um encontro traumático mas iluminador” com o campesinato nordestino. Houve muitos traumas dentro do TA, assim como muitas invenções fundamentais. O que nos guia mais além de uma (re)descoberta de uma verdade desconhecida ou de um acerto de contas que finalmente dê ao TA seu justo valor é a intuição que certas apostas deste grupo, alguns de seus processos e de seus dilemas, se bem entendidos, podem nos ajudar muito a compreender as dificuldades do TO atualmente. Ou seja, a passagem entre TA e TO não seria, ou somente em parte, aquela da suspensão supracitada mas talvez mais próxima da reposição dialética aonde as mesmas contradições se encontram repostas em um patamar mais denso.

Modos de Produção

Uma das mais belas homenagens feita ao modo de produção dentro do TA é sem dúvidas aquela feita pelo Vianinha em seu famoso texto *Do Arena ao CPC*. Nele Vianinha justifica sua saída do Arena por este ser incapaz de dar conta, visto sua estrutura empresarial, das tarefas de “conscientização em massa” necessária segundo ele à conjuntura brasileira. Neste mesmo texto, no entanto, Vianinha tem o cuidado de sempre ressaltar todos os avanços realizados pelo Arena, e um destes é a desespecialização e o trabalho coletivo.

Deixou de haver funções estanques de ator, diretor, iluminador etc. O Arena tornou-se uma equipe, não no sentido amistoso do termo [...], mas no sentido criador. Todos os atores do Arena tiveram acesso à orientação do teatro; orientação comercial, intelectual, publicitária. Boal mobilizou toda a imensa capacidade ociosa existente; Flavio Migliaccio, que só fazia pontas e carregava material de contra-regragem, praticamente inventou um novo ator no Brasil; Guarnieri, Boal, Chico de Assis, Flavio, Milton Gonçalves, Nelson Xavier escreveram peças. Todos participamos de um laboratório de atores. E todos estudamos e debatemos em conjunto. (Vianninha, 1983, p. 92)

O trabalho dentro do Arena não se restringia em funções específicas, cada participante podendo exercer varias funções. É conhecidamente assim que vários dos atores do Arena se tornaram também autores no seminário de dramaturgia onde todos podiam opinar, e varias vezes o faziam com uma criticidade próxima da violência, sobre as peças de todos.

A desespecialização levava necessariamente consigo o trabalho em grupo. Num grupo onde todos assumem todas as funções, necessariamente cada função é exercida coletivamente. O depoimento do Paulo José sobre a forma da direção exercida pelo A. Boal mostra que a transgressão aos limites tradicionalmente impostos a cada função no fazer teatral era também a práxis no modo em que se dirigia as peças.

A direção de Boal era muito pouco atuante no sentido de imposição de alguma coisa. Era uma direção interrogativa, de aberturas de possibilidades. Na verdade quem fazia o espetáculo eram os atores, o Boal fazia a crítica. Esse método interrogativo é um método interessante. No Teatro de Arena começa a aparecer uma negação da figura do *metteurencène*, do diretor como criador do espetáculo; no Teatro de Arena, o espetáculo, as pessoas é que criavam (Roux, 1991, p.192)

Esta forma de produzir em que se procurava que todos tendencialmente se ocupassem de tudo terá um desdobramento na própria cena em *Arena Conta Zumbi* onde o trabalho coletivo não era mais unicamente um modo de produção mas também recurso cênico em si numa peça que desde o título assume um ponto de vista coletivo e onde cada personagem é na verdade construído em sua totalidade ao conjugar todas as representações que dele será feita por cada um dos atores e atrizes em cena. Alias, o fato de nenhum ator exercer uma “apropriação privada” de nenhum personagem é visto no livro *Teatro do Oprimido*² como um dos elementos necessários a transformação do teatro em arma para a libertação. O fato de uma personagem ser representada somente por um ator é analisado como um subterfugio ideológico criado pela aristocracia para fazer passar a ideia que existem personalidades excepcionais, os protagonistas, e outros que seriam o coro, representando a massa.

Num livro posterior, *Stop, C'est magique*, a especialização é considerada como um equivalente quase idêntico a opressão. Não somente ela atrofia to-

dos a que a ela são submetidos, fazendo que só desenvolvam, e de maneira monstruosa, as habilidades necessárias a realização das tarefas relativas a suas especialidades como além disso cria monopólios nocivos aonde poucos detêm o controle sobre a sociedade. Assim desespecializar-se é uma tarefa revolucionária.

Essa é uma imagem ideal da sociedade, em que todas as pessoas podem fazer tudo, até mesmo dirigir essa sociedade. *E esse ideal é perigoso!* (Boal, 1980, p.29)

Se é somente no livro Teatro do Oprimido que a desespecialização e o trabalho coletivo recebem um cunho explicitamente político, é inegável que esses temas já ressoavam no Brasil dos anos 60 e do início dos 70 com questões que estavam muito além do âmbito das técnicas teatrais. A Revolução Cubana, assim como os mitos que se criaram a seu respeito, iniciava uma nova sequência na esquerda, tanto internacionalmente como no Brasil. Não somente a fagulha da revolução parecia ter se deslocado para América Latina, como os pesados aparelhos dos partidos não se mostravam como necessários para organizar e conduzir uma insurreição vitoriosa. Pequenos grupos, sem uma hierarquia rígida ou divisão entre comando e executantes, entre trabalho intelectual e manual, podiam deflagrar revoluções. O foquismo favorecia também a ideia da não necessidade das mediações, as massas já estando prontas, e ao afirmar a preponderância de um pequeno grupo sobre o partido também “liberava” os intelectuais da necessidade de uma previa disciplina partidária. Esse ideário, depois de 1966, foi ainda reforçado pela revolução cultural chinesa.

Para além disso, a luta contra a especialização era igualmente uma luta contra a atomização e fragmentação da nossa experiência do social. Esses modos de produção coletivos se queriam uma organização pre-figurativa onde, ao dar sentido as nossas ações, se recuperava a possibilidade de criar o entendimento da totalidade e vislumbrar como combatê-la. Por mais respeitável que tenha

sido esta hipótese, por mais lindas que tenham sido as obras que ela permitiu de construir, é infelizmente impossível, hoje, acreditar nela unilateralmente. As metamorfoses das relações de trabalho dentro do capitalismo contemporâneo incorporaram por exemplo vários simulacros de participação e de trabalho coletivo, os círculos de qualidade sendo o exemplo mais conhecido. São inúmeros os casos em que os trabalhadores são solicitados não mais como mera força de trabalho dócil, mas onde todos seus recursos, inclusive aqueles pertencendo aos domínios da intimidade ou da imaginação, são postos ao serviço do rendimento da empresa.

A vontade de utilizar novos jazidos de competências em trabalhadores até ali submetidos ao trabalho parcelar ao favorecer seu engajamento conduz igualmente a elevar o nível de exploração. A exploração é de fato reforçada pela posta ao trabalho de capacidades humanas (de relação, de disponibilidade, de flexibilidade, de implicação afetiva, de engajamento, etc.) que o taylorismo, precisamente por que tratava os homens como máquinas, não procurava nem podia atingir. (Boltanski, Chiapello, 1985, p. 199)

A greve de agosto de 2013 dos professores do Estado do Rio de Janeiro tinha como um dos seus motivos lutar contra uma desespecialização forçada. Segundo essa reforma, os professores poderiam dar aula sobre qualquer disciplina independentemente de sua formação. Assim somos forçados a nos perguntar, como Debord no fim de sua vida, se não estamos vivendo no tempo da dissolução paródica do fim da divisão social do trabalho.

Relação com o Público

Esse ideário político fomentado pela Revolução Cubana e pela Revolução Cultural Chinesa certamente influenciaram as transformações que o Arena ia progressivamente realizar em relação ao seu público. Mas todas essas mudanças não foram somente decorrentes da política. O Arena, de certo modo, já nasceu com uma proposta de relação diferenciada com o público. O pequeno teatro que dispunha de tão poucos recursos não podia se valer de grandes nomes ou de cenografias vistosas para atrair seus espectadores. Se o Teatro Brasileiro de Comédia proporcionava a estes a sensação de assistirem as obras consagradas da cultura universal, o Arena juntava um público mais identificado com as propostas inovadoras feitas por uma trupe jovem dentro de um espaço cênico até então inédito.

A própria disposição do espaço levava a esta proximidade entre plateia e palco. São numerosas as anedotas onde atores do Arena tinham que, por exemplo, vendo seus isqueiros invariavelmente falharem ao tentar acender um fôgo tomar um emprestado do público, ou iniciavam conversas improvisadas com espectadores sobre a má qualidade da vitrola enquanto tentavam consertá-la para dar seguimento a peça. Mas essas “intervenções” dos espectadores parecem não terem se limitado a ajuda ocasional dos atores.

Luiz Carlos Arutim evocou para nós certas representações de *O círculo de Giz Caucásiano*, de Brecht, que deram lugar a intervenções verbais do público que chegava ao ponto de discutir com o ator-personagem e a contestar seu ponto de vista. (Roux, 1991, p.132)

O fato que o Arena tenha escolhido claramente a bandeira nacionalista ao decidir durante dois anos montar somente textos brasileiros o pôs em sintonia

com espectadores mais politizados que não se comportavam meramente como consumidores culturais indiferentes aos produtos que consomem, mas que estavam interessados nos processos de criação de uma dramaturgia nacional, vista como uma outra fração da independência a ser conquistada. Depois do golpe, o Arena se afasta ainda mais do papel de mero provedor de diversões teatrais ao assumir o papel de interventor na esquerda brasileira. Seu público se torna ainda mais estudantil e politizado, a aliança com os grêmios estudantis faz com que este se torne o público regular. O movimento estudantil, o movimento que mais lutou contra a ditadura, assiste regularmente as peças do Arena. Os debates da esquerda se encontram refletidos naquele palco.

Sem espaço ritual, mas com imaginação – e também sem grande tradição de *métier* e sem atores velhos —, o teatro estava próximo dos estudantes; não havia abismo de idade, modo de viver ou formação que os separasse. Por sua vez o movimento estudantil vivia o seu momento áureo de vanguarda política do país. Esta combinação entre a “cena rebaixada” e um público ativista deu momentos teatrais extraordinários, e repunha na ordem do dia as questões do didatismo. (Schwarz, 2008, p.96)

Em 1968, poucos meses antes do A.I. 5, A. Boal radicaliza seus procedimentos ao organizar um enfrentamento direto com a ditadura através da I Feira Paulista de Opinião. Aqui não se trata mais de comentar e intervir nos debates sobre as lutas, mas de criar um evento que seja ele mesmo diretamente parte da luta. O primeiro momento desta tática foi o de chamar um grande número de artistas de renome pedindo-lhes textos altamente críticos em relação a ditadura. O fato de se tratar de um coletivo de artistas conhecidos ia dificultar a censura ou torna-la mais escandalosa caso acontecesse. Por fim a Feira foi censurada, e com isto tomou lugar o segundo momento da tática onde a realização da Feira apesar da censura é o que estava verdadeiramente em jogo como forma de mobilização tanto da classe teatral como do público afim de criar um embate frontal com a ditadura. As pessoas envolvidas na realização

da Feira pediram assim que trechos dela fossem lidos ou atuados em outros teatros, cenas da Feira foram assim vistas em outros espetáculos. Tanto os atores e autores da Feira, como as pessoas trabalhando nos teatros que permitiam a exibição desta, assim como o público que a aplaudia, participavam de um ato de desobediência e de resistência a ditadura.

No entanto, apesar de ter criado naquela ocasião uma nova estratégia de luta em que o fazer teatral já excedia a lógica do espetáculo-produto, A. Boal publica um texto extremamente crítico no programa da Feira intitulado “Que pensa você da arte de esquerda?”. A ideia que fundamenta o texto é a de analisar todas as correntes dessa arte de esquerda, de criticar todas elas como uma etapa necessária a criação de um novo teatro capaz de ser mais crítico do que tudo que o precedeu.

O choque entre as diversas tendências não deve significar predominância final de nenhuma, já que todas devem ser superadas, pois foram também superadas as circunstâncias políticas que as determinaram, cada uma no seu momento. (Boal, 1968, p.1)

Nessa crítica bastante acerba os argumentos mais duros vão com certeza contra o Tropicalismo, cuja “ausência de lucidez” o aproxima da direita principalmente por que “seus principais teóricos e práticos não [terem sido] capazes de equacionar com a mínima precisão as metas desse modismo”. A falta de porta-vozes habilita qualquer um a dizer qualquer coisa, a indefinição defendida pelo movimento permitindo que os argumentos mais “cafajeste[s] e reacionário[s]” circulem como sendo tropicalistas. Esta incapacidade a se estruturar não seria puramente conjuntural mas provinda das próprias opções estético-políticas do Tropicalismo, crítico somente das aparências contraditórias e efêmeras da sociedade capitalista e não de sua essência. Esta superficialidade levaria o Tropicalismo a não poder senão atacar de maneira também superficial esta sociedade e “encantar a burguesia” onde pretendia desmascará-la.

Mas se as críticas mais fortes recaem sobre o Tropicalismo, estas estão longe de se restringir a eles. O teatro triunfalista do período imediatamente pós-golpe naturalmente se esgotou por não poder triunfar com artes apenas. O neo-realismo não consegue transcender o nível de consciência de seus personagens e portanto ignora “a verdadeira situação ou os meios de superá-la”. O teatro “Sempre de pé” vai sim além desse limite, analisando corretamente a situação atual através de recursos estéticos apropriados, chegando a antever os meios para a derrubada da ditadura. No entanto, sua estrutura econômica o condena a impotência. A estrutura comercial do Teatro Arena faz com que sua plateia seja majoritariamente composta dos “verdadeiros esteios da opressão”. A crítica a este público não basta, há que se procurar outro, o Povo.

Assim, o primeiro dever da esquerda é o de incluir o povo como interlocutor do diálogo central. E quando falo povo, mais uma vez falo concretamente: povo é aquela gente de pouca carne e osso que vive nos bairros e trabalha nas fábricas, são aqueles homens que lavram a terra e produzem alimentos, e são aqueles que desejam trabalhar e não encontram nenhum emprego. Nenhum destes frequenta os teatros das cinelândias e, portanto é necessário fazer com que o teatro frequente os circos, as praças públicas (Boal, 1968 p.2)

O que propõe A. Boal, poucos meses antes do AI-5, é um retorno às práticas do CPC, um abandono do profissionalismo, da perspectiva de construir espetáculos para vendê-los como mercadorias para poder propor a transformação da sociedade “a quem possa transformá-la: ao contrário será hipocrisia ou gigolagem”.

Essa proposta serviu para guiar um dos últimos experimentos de A. Boal antes da sua prisão e do seu exílio, o Teatro Jornal³. Em 1970, um grupo de jovens artistas se reúne no Areninha para tentar montar, seguindo a ideia de Augusto Boal, notícias de jornal. A empreitada tinha diversas motivações: ao

utilizar artigos previamente aceitos pela censura, o grupo podia assim contorna-la sendo seu texto já aceito “de antemão”. Também o grupo queria dar forma a uma ideia que A. Boal tinha tido antes de 1964 mas nunca realizara, o de fazer dentro do Arena uma revista semanal que retomasse de maneira crítica os acontecimentos. Esse coletivo experimental tomou para si essa tarefa e, baixo a supervisão de A. Boal, criou várias técnicas para teatralizar notícias.

No plano crítico, as técnicas procuram, de maneira geral, criar choque entre as notícias retiradas dos jornais e seu contexto global, contrapondo o noticiário à realidade mais ampla das contradições capitalistas. O grande princípio em que elas se baseiam é a descontinuidade: todos os elementos da encenação são separados em unidades autônomas e justapostos de maneira a comentarem uns aos outros. (Campos, 2014, p.101).

Para além da pesquisa formal o objetivo maior procurado através dessa experimentação era a criação de um corpo de técnicas de Agit-Prop, facilmente reproduzíveis pelo público dessas peças, público composto em larga parte por estudantes vinculados as lutas políticas. Um Curinga, e aqui encontramos um coringa muito mais próximo a função por ele exercida dentro do Teatro do Oprimido que dentro do Sistema Coringa da peça *Arena conta Tiradentes* por exemplo, está presente para funcionar com um mestre de cerimônias, indicar como funcionam as técnicas que serão utilizadas, facilitar o debate assim como propor aos espectadores que formem seus próprios grupos. Tanto os descontos oferecidos aos professores, estudantes, sindicalistas ou grupos com mais de 20 pessoas como os anúncios com textos como “Você tem algum problema? Não discuta, encene. Forme o seu grupo de Teatro Jornal. Já existem 17. Nós ajudamos.” Indicam claramente que havia uma vontade de transferência das técnicas para certos setores organizados da população. Esta vontade parece ter se realizado visto que Celso Frateschi, um dos participantes do grupo original de Teatro Jornal, afirma que nada menos que 70 grupos foram criados, isso num momento em que a repressão da ditadura atingia seu ápice.

A multiplicação de grupos pelo viés da apropriação de técnicas teatrais se tornou um dos princípios essenciais ao Teatro do Oprimido, as oficinas ou os projetos para formar multiplicadores são extremamente frequentes. No entanto o objetivo dessa multiplicação carece de clareza. Se antes ela visava ser parte de um esforço para organizar certos setores da população no combate a ditadura, hoje ela parece ser em si seu próprio fim e por isso não alvejar nenhum tipo de grupo ou individuo em particular. A finalidade de estabelecer essas técnicas facilmente reprodutíveis por não-especialistas se dava dentro de um quadro mais amplo onde a arte era vista como tendo sentido somente quando perdia sua autonomia para tornar-se parte de um processo social maior. Dentro dessa ótica a arte, “pequeno parafuso dentro da grande maquina da revolução” segundo Lenine, é a um só tempo parte de algo que a transcende, pequena e indispensável. Continuar a multiplicar hoje em dia, em tempos de refluxo das organizações de massas, sem essa perspectiva parece indicar uma confiança nos beneficios emancipadores do Teatro do Oprimido em si e por extensão nas virtudes que traria a arte enquanto esfera mais ou menos autônoma. Em tempos em que tantas ONGs promovem de maneira quase industrial a pratica artística como modo de subjetivação para ensinar tanto a disciplina e a criatividade necessárias a uma inserção dentro do mercado de trabalho, se torna difícil acreditar na emancipação proposta por esta arte desvinculada.

Materiais

Sem sombra de dúvidas, o show *Opinião* foi um dos espetáculos que mais marcou sua época logo após o golpe. Ali, espectadores de esquerda se reuniam com a sensação que a derrota tinha sido só passageira, que a luta verdadeira ainda estava para começar. Se o espetáculo dirigido por A. Boal não é do TA em si, nele existem elementos que encontraremos depois no TO.

Nesse espetáculo 3 atores-cantores (Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão) alternavam canções com histórias de suas vidas, lembranças. Essa fala sobre si conduz a narrativa. Claro que elementos sociais aparecem através dessas falas, elas expõem a miséria nordestina que obriga a emigração, a rotina da exploração no sudeste ou o constrangimento exercido pela indústria cultural sobre o artista mas todos esses relatos são feitos desde a perspectiva do testemunho. A condição para uma história poder ser contada no palco é que ela seja uma história vivida. Assim Augusto Boal declara na ocasião da estreia de *Opinião* em São Paulo:

O fato real está invadindo o teatro e empurrando a ficção. A plateia reclama o concreto, o particular, e quer, ela própria, proceder a abstração, à universalização. (Khuner, Rocha, 2001, p.104)

A experiência subjetiva se torna um elemento fundamental para a construção de espetáculo que não se interessa mais em que exista uma separação entre o ator e o que ele representa mas onde quem enuncia em cena tem que ter uma relação direta com o enunciado, tem que de certa forma encenar seu próprio *eu*. Para as pesquisadoras Maria Helena Khuner e Helena Rocha, este seria a chave do sucesso de *Opinião*. Essa forma por ela ser fragmentada e não assumir nenhuma posição de superioridade frente ao desamparo de seu pú-

blico teria sido adequada a aquele “tempo de indefinição”, o relato subjetivo evitando tanto enunciar um discurso a partir do ponto de vista de organizações populares então ausentes como permitindo exprimir, nem que seja do ponto de vista individual, a recusa a se submeter a nova ordem vigente. Mas o elogio a essa forma, nas linhas das pesquisadoras, vai além da sua adequação a uma conjuntura política.

Os movimentos sociais da década de 60 (de mulheres, de negros, de *gays*) começaram todos perguntando-se *quem sou eu?*, buscando *re-conhecer* a própria identidade. Personalizando, em vez de abstrair e generalizar, sabendo ou intuindo, que o que digo quando falo *eu*, minha história própria e particular, é minha forma de chegar ao geral, que só *eu diz*, e o *diá-logo* já será a fala *outra*, em que se descobre o outro como *socius*, isto é aliado e diferente. (Khuner, Rocha, 2001, p.105)

Certamente foi da maior importância para os movimentos ditos minoritários a revalorização da experiência subjetiva e há muito dessa revalorização dentro do Teatro do Oprimido, ao ponto que nele não há propriamente representação visto que os atores são supostos unicamente contar as histórias que vivenciaram. Não negaremos aqui o quanto pode e é até hoje, na política ou no teatro, a evocação de histórias pessoais mas não podemos também deixar de perceber nela certos limites. O primeiro dele já foi de certo modo adiantado pelo próprio A. Boal em seu texto *O que pensa você da arte de esquerda?* Se neste o teatro neo-realista é criticado, como vimos acima, por colar na experiência tal como vivida por seus agentes e impossibilitar ir além do nível de consciência desses, o que garante que os participantes do Teatro do Oprimido tenham plena consciência das estruturas sociais que determinam suas experiências assim como dos meios para transforma-las? Não seria isso eliminar todas e qualquer mediação entre a experiência vivida e o saber?

Quando a experiência é tomada como a origem do saber, a visão do sujeito

individual (a pessoa que teve a experiência ou o historiador que se baseia nela) se torna a fundação da prova sobre a qual a explicação se constrói. Perguntas sobre a natureza construída da experiência, sobre como os sujeitos são constituídos como diferentes em primeiro lugar, sobre como a visão de um indivíduo é estruturada – sobre língua (ou discurso) e história – são postas de lado. A prova da experiência se torna então prova do fato que há diferença, invés de se tornar um meio de explorar como a diferença é estabelecida, como opera, como e de que maneira ela constrói sujeitos que veem e agem no mundo. (Scott, 1992, p.25)

Mas, na dramaturgia de A. Boal, se a experiência individual se torna a matéria para outras peças (como *Torquemada* ou *Murro em Ponta de Faca*), haverá também espaços para outros assuntos. A tentativa de dar conta da vida de “heróis” por exemplo será o tema de 3 peças: *Arena Conta Zumbi*, *Arena Conta Tiradentes* e *Arena Conta Bolívar*. Desse conjunto, uma peça se destaca, não tanto pelo seu sucesso de público mas pela intensa polemica que ela despertou. *Arena Conta Tiradentes* foi o foco de uma intensa polemica possivelmente também pela peça se apresentar como uma alternativa tanto econômica como política e artística para os impasses do teatro brasileiro naquele momento. Impulsionado pelo sucesso de *Arena Conta Zumbi*, A. Boal produziu um sistema que visava entre outras coisas a síntese entre Stanislavski e Brecht, assim como entre o particular e o universal. O ponto que produziu a polemica mais fecunda foi a tentativa de revalorização da figura do herói feita por A. Boal. Esta se justificaria para dar um exemplo positivo de identificação ao público e, para além deste, as massas de um mito revolucionário (“Porém a mistificação do homem não tem que necessariamente que ser mistificadora”) capaz de dar animo na luta contra a ditadura. Revertendo a frase de Brecht, A. Boal afirma que, precisamente pelo Brasil não ter um povo feliz é que “precisamos de heróis. Precisamos de Tiradentes”.

É precisamente essa exemplaridade mostrada em cena, esta linha correta a qual bastaria se conformar para se tornar um revolucionário efetivo que causara algumas das críticas a peça por ela, num só tempo, dar um papel preponderante a vanguarda que se tem que tomar por modelo e desvalorizar os grupos sociais que necessitam de tal exemplo.

Ao povo falta cabeça, ou seja consciência capaz de dar direção a luta. Cabe, portanto, a “alguém” que, pelo visto não faz parte do povo, organizar a resistência armada e, mais do que isso, desencadear a luta. Esse povo, com armas e sem consciência, vai junto. A conversa entre o garimpeiro e o Coringa desenvolve concepção no mínimo paternalista das relações entre vanguarda e a massa a qual, no entanto, é o pretense sujeito da transformação política e social. (Campos, 1988 p.115)

Seria injusto dizer que tal concepção estava presente somente no Arena, na verdade ela irrigava quase a totalidade das organizações de guerrilha no Brasil. A frase atribuída a Marighella “Quem dá o primeiro tiro arrasta o resto” resume bem o espírito de uma esquerda que achava que o tempo das estéreis discussões ideológicas havia passado para dar lugar a ação de pequenos grupos que através de suas praticas voluntaristas e violentas aglutinariam as massas em torno delas. Essa concepção decorria de uma compreensão que a revolução brasileira só tinha fracassado por não ter tido lideranças suficientemente corajosas e esclarecidas, o momento agora era de formar novas vanguardas que, de armas na mão, seriam capazes de tornar efetivas as mudanças radicais numa sociedade cujas condições objetivas estariam objetivamente maduras faltando apenas as subjetivas.

Esta crença em uma separação radical entre condições objetivas já prontas e uma subjetividade a ser, facilmente, conquistada na ponta do fuzil suspendia o momento específico dos anos 70 num tempo a-historico que dispensava o trabalho de análise concreta da conjuntura. Este tempo fora da historia, como nos

explica Rosenfeld, é justamente um dos pré-requisitos da ideologia heroica.

O mito é a-histórico, visa ao sempre igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão temporal é circular, não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares. (Rosenfeld, 2012, p.26)

É interessante notar neste sentido, onde o tempo histórico é visto como essencialmente idêntico a si, como pano de fundo para as ações livres de um subjetividade autônoma, duas referências feitas em momentos diferentes ao personagem de Dr. Stockman, protagonista da peça *o Inimigo do povo* de Ibsen.

A primeira menção se faz no texto sobre o sistema Coringa onde precisamente se discute a questão do herói. Há vários tipos de heróis, nos explica A. Boal, e Stockman representa o herói burguês. Este, na contradição que se encontra entre o desenvolvimento econômico de sua cidade e os valores que ele e os habitantes dizem compartilhar, escolhe um lado, o dos valores e se isola precisamente por isso. Seu heroísmo comete o “erro da pureza”:

Podemos condená-lo por sabermos que a solução verdadeira (desde que se considere a verdade de outra classe que não a burguesa) não é a que Stockman propõe, e nem sequer esta contida nos termos do problema que a peça expõe. Porém, se o condenamos, não condenaremos o seu heroísmo, apenas, e sim a burguesia e todas as suas estruturas, inclusive morais (Boal, 2013, p.203)

Assim o heroísmo de Stockman é condenado por na verdade não conseguir se extrair da sociedade burguesa, por só ser uma condenação vã e isolada das contradições entre sua moral e sua prática, condenação que não vai além dessa

mesma moral. A plena compreensão do heroísmo de Stockman só é possível, parece indicar A. Boal, se tomarmos em conta como ela é de fato produzida pelo seu entorno e, somente quando todas as coordenadas destes forem explicitadas, é que podemos entender o quanto na verdade seus atos não somente não o confrontam mas só o reproduzem em outra chave.

Num texto posterior, publicado em *Jogos para Atores e não-atores*, a análise do *Inimigo do povo* é radicalmente diferente. Stockman continua sendo um herói solitário mas o que condenado aqui não é seu moralismo burguês. Não ceder em nada em relação a seus princípios pode ser até exemplar. Mas é um exemplo catártico, a exposição da vontade inquebrantável de Stockman frente a toda uma cidade pode justamente “purgar” a plateia da sua vontade de se tornar herói.

No Teatro-Fórum, o mecanismo funciona ao contrário. O personagem cede, e eu, espectador, sou chamado a corrigi-lo, mostrando à plateia a melhor maneira de agir. Retifico a sua ação. (A. Boal, 1998, p.42)

As ações de Stockman não são problemáticas por ainda pertencerem ao mundo burguês, elas são problemáticas por que, ao serem vistas, em cena produzem uma catarse no público de sua vontade de mudar o mundo, reconduzindo este a sua passividade. A análise da sociedade onde se dá a ação desaparece sob o imperativo de agir em qualquer caso e a qualquer custo. Assim o heroísmo pregado por A. Boal se encontra na perigosa vizinhança do culto a individualidade livre e autônoma, fundação da subjetividade burguesa.

Conclusão

A primeira linha da introdução de A. Jackson, tradutor para o inglês de A. Boal e praticante de Teatro do Oprimido reconhecido internacionalmente, para a edição inglesa de *O Arco-Iris do Desejo* descreve a trajetória de A. Boal como “uma serie de epifanias”. O termo religioso marca bem a ideia de eventos singulares marcadores de rupturas profundas, de totais reconversões que cindiriam em dois a vida daqueles que as vivenciam. Ao fim dessa pesquisa o termo não parece ser tão adequado.

Não se trata aqui de desvendar verdades deliberadamente escondidas por A. Boal. A razão dele contar o nascimento do Teatro do Oprimido se utilizando de diversas parábolas pode se explicar de diferentes maneiras, que vão desde a necessidade de um certo didatismo simplificador para públicos estrangeiros que pouco conheciam a historia brasileira até a tentativa, depois do golpe que mostrou na pratica as ilusões da esquerda e sua relativa ineficácia no combate a ditadura, de continuar a luta tentando dar um novo chão a hipóteses emancipadoras, negando de maneira um tanto precipitada tudo o que tinha sido elaborado antes.

O nosso incomodo provêm que na pratica de tantas pessoas que hoje fazem Teatro do Oprimido essas parábolas ganharam valor de dogma. O Teatro do Oprimido passando a ser o ponto de chegada e de superação de todo o teatro nenhum de seus pressupostos precisam ser reavaliados a luz do nosso presente. Tentar reintroduzir a gênese do Teatro do Oprimido em relação a historia mais geral de como o teatro político brasileiro tentou reagir a sua conjuntura é

um passo na tentativa de liberá-lo de toda uma mitologia que cerca seu nascimento para poder, enfim, tentar estabelecer com mais clareza se ele continua sendo ou não uma ferramenta preciosa contra o nosso tão desastroso presente.

Bibliografia

- ANDERSON, Perry. *A Crise do Marxismo*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1985.
- BOAL, Augusto. *Arco Iris do Desejo*, Editora Record, Rio de Janeiro, 1995.
- . *Jogos para Atores e Não-Atores*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2009.
- . *Teatro do Oprimido*, Cosac Naify, 2013.
- . *O que pensa você da arte de esquerda*, texto encontrado no endereço <https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/11/que-pensa-voccc3aa-da-arte-de-esquerda-programa-da-feira.pdf> no dia 13/03/2015.
- BOLTANSKI, L; CHIAPELLO, E. *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.
- CAMPOS, Cláudia Arruda, *Zumbi, Tiradentes*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1988.
- CAMPOS LIMA, Eduardo. *Coisas de Jornal no Teatro*, Outras Expressões, São Paulo, 2014.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*, Editora Ática, São Paulo, 1987.
- KHUNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião*, RelumeDumará, Rio de Janeiro, 2001.
- PEIXOTO, Fernando (org.) *Vianinha, Teatro – Televisão – Política* [seleção, organização e notas], Editora Brasiliense, 1983.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*, Editora Unesp, São Paulo, 2010.
- ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o Herói no moderno teatro brasileiro*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2012.
- ROUX, Richard. *Le Théâtre Arena*, Université de Provence, 1991.
- SCHWARZ, Roberto, *O pai de família*, Companhia das letras, São Paulo, 2008.
- SCOTT, Joan e BUTLER, Judith, *Feministstheorizethepolitical*, New York, Routledge, 1992.

Notas

1 Esta intervenção foi realizada no quadro das II Jornadas de Teatro do Oprimido e Universidade, no dia 16 de outubro de 2014.

2 O livro *Teatro de Oprimido* é por si uma prova que não há corte radicais entre TO e TA visto que ele é composto por vários ensaios escritos nos tempos do Arena. Só um deles é a *stricto sensu* sobre praticas teatrais que hoje chamaríamos de TO.

3 Toda esta seção sobre o Teatro Jornal deve muito a leitura do livro de Eduardo Campos Lima, *Coisas de Jornal no Teatro*, Expressão Popular, São Paulo, 2014.

Desafios do teatro político contemporâneo¹

Rafael Litvin Villas Bôas

Universidade de Brasília

rafaelfup@unb.br

Resumo: O artigo analisa, em perspectiva histórica, os limites, os avanços e os desafios da produção, organização e circulação do Teatro Político contemporâneo, a partir de análise comparativa com a experiência dos anos 1960, no Brasil, anterior ao ciclo de vinte e um anos de regime autoritário que se instalou no país com a ditadura empresarial-militar. As contradições das relações entre coletivos de teatro político, movimentos sociais e universidades são objetos de análise no trabalho, bem como a avaliação das perspectivas de constituição de redes que articulem esses pólos, como a recém criada Rede Internacional Teatro e Sociedade.

Palavras-chave: teatro político; mercantilização da Cultura; contra-hegemonia; redes; contradição.

Abstract: This paper analyzes , from a historical perspective , the limits , advances and challenges of production and circulation of contemporary Political Theatre, from benchmarking to the 1960 experience in Brazil prior to

the twenty cycle and one years of authoritarian rule that has taken place in the country with the corporate-military dictatorship. The contradictions of relations between collective political theater , social movements and universities are objects of analysis at work, as well as the evaluation of the network set up perspectives that connect these centers , as the newly created International Network Theatre and Society .

Keywords: political theater; reification of culture; counter-hegemony; networks; contradiction.

O teatro é uma arte gregária. Para além do trabalho implicado na formação de um grupo, do empenho dos integrantes para constituir um coletivo, é recorrente a necessidade de integração entre os grupos, e deles com seus públicos. Sobretudo, na conjuntura em que vivemos, em que o teatro político foi escanteado como algo irrelevante pela dinâmica eficaz de transformação do teatro, e outras formas de arte, em mercadoria.

Todavia, a despeito dessa condição de irrelevância no sistema mercantil de produção de bens simbólicos sobrevivem, de muitas maneiras, e de forma crescente, as diversas formas organizativas e propostas estéticas do teatro político contemporâneo. Investigar os meios de sobrevivência dessa tradição, e as contradições que possibilitam movimentos de superação dos limites atuais é o objetivo do texto.

Parto da hipótese que existe condição objetiva, no atual momento histórico, de meados da segunda década do século XXI, para o revigoramento da força do teatro político, a partir da construção de redes que articulem a produção, a organização e a circulação do trabalho dos diversos coletivos que trabalham com teatro político, desde os coletivos profissionais e amadores de teatro, os

movimentos sociais e os grupos de pesquisa nas universidades.

Convergências e divergências entre o teatro e a política

Desde o momento em que o debate sobre o teatro assumiu, declaradamente, uma perspectiva política no *front* da luta de classes – me refiro por exemplo a Erwin Piscator buscando dar sentido político ao trabalho que fazia – o debate sobre a relação entre teatro e política é uma linha de polêmica constante entre trabalhadores e espectadores dessa linguagem.

Cabe, de início, apontar que, em praticamente todas as experiências revolucionárias do século XX, o teatro esteve envolvido como uma linguagem artística capaz de apontar contradições da realidade, mesmo quando outras formas de apreensão do real apresentavam dificuldade para ir além da face mais aparente, e ideológica, do real. Também foi arma potente de contra-comunicação, de agitação e propaganda, de organização social, e tomou parte em projetos pedagógicos de ampla envergadura, em que o teatro e outras linguagens estiveram a serviço da emancipação humana.

Todavia, é natural que a cada derrota que uma experiência de luta forjada pela classe trabalhadora tenha sofrido, a classe dominante tenha se empenhado para expropriar a memória dos que perderam. Por isso, pouco ou nada sabemos do que fizeram os alemães que lutaram pela revolução e foram derrotados pela ascensão do nazi-fascismo, ou os vietcongs nos campos de batalha urbanos e rurais contra os franceses, e depois contra os estadunidenses, ou a população nicaraguense durante o ciclo da última revolução desencadeada na América Latina, entre 1979 e 1989. Que dizer, ainda, das lutas de descolonização e independência em países africanos...

Esse processo de bloqueio da memória ocorre de diferentes formas: pelo exer-

cício da censura direta, pelo desprestígio da crítica, pela conseqüente asfixia do espaço de circulação de determinadas formas e propostas estéticas, pela leitura equivocada da esquerda que, muitas vezes adere a tendências autoritárias e restritas no campo estético ou, se sujeita, “sem notar”, a juízos estéticos da classe dominante. Piscator já se queixava das críticas do Partido Comunista Alemão (KPD) às peças do teatro político que faziam. Os grupos auto-ativos de agitprop soviéticos começaram a ser criticados pela burocracia do partido, já em sua fase estalinista, pelo suposto baixo nível da produção estética que produziam, e logo após, foram sistematicamente perseguidos e extintos.

No Brasil, a experiência riquíssima que se forjava no calor das lutas camponesas, operárias e estudantis dos primeiros anos da década de 1960, com as Ligas Camponesas, o Movimento de Cultura Popular e os Centros Populares de Cultura foi violentamente interrompida pela ditadura militar e empresarial que se instalou no país em 1964, e permaneceu por 21 anos.

Isso ocorreu num momento em que a articulação entre os diversos segmentos da classe trabalhadora permitia não apenas o intercâmbio de experiências, mas a construção de uma plataforma comum de lutas, nominada à época como as Reformas de Base. Era colocada em prática um processo vigoroso de transferência dos meios de produção de linguagens artísticas e processos de conhecimento, desde o direito básico à alfabetização, para a classe trabalhadora manual. Em raros momentos, artistas, intelectuais, estudantes, estiveram tão afinados com a estratégia de lutas de camponeses e operários, dispostos a correr riscos semelhantes e a lutar pela democratização radical da estrutura social brasileira.

O teatro participou daquele momento histórico como força estética produtiva. Cumpriu, naquele contexto, a função de socialização da experiência de luta dos trabalhadores, para os trabalhadores, e agia como veículo de integração,

na medida em que, por meio de seu modo de produção específico, não só o conteúdo dos embates era transmitido, mas também o próprio processo de produção das obras. O teatro desempenhou o papel de meio de comunicação e intervenção vinculado organicamente às demandas dos segmentos engajados na luta de classes, operando por meio da mediação dialética entre a matéria do processo social e a forma estética uma leitura crítica da experiência brasileira em andamento, que não se dava a ver em outras manifestações de linguagem, como a forma notícia e os documentos político-partidários.

Uma das principais lições a extrair da experiência teatral da fase pré-golpe de 1964 é a capacidade combativa do teatro político, empenhado em formalizar esteticamente as grandes questões que, potencialmente, poderiam mudar a estrutura social do país.

Aquele clima vivido no Brasil era compartilhado por movimentos e coletivos de teatro em muitos outros países. A influência da Revolução Cubana (1959) animava os intentos em prol da transformação social dos países latino-americanos, vitimados pelas marcas do processo colonial. Seria possível então tomar o poder das mãos das elites caudilhas? Fazer a reforma agrária? Alfabetizar a população e oferecer saúde e escolas de qualidade, públicas e gratuitas tal como Cuba vinha dando o exemplo?

O processo revolucionário cubano instaurou a contradição entre o empenho pela construção da história a partir da tomada de decisão interna ao país e seu povo, e a permanência de uma cultura alheia, estrangeira. A revolução questionava os pressupostos da dependência, a dramaturgia, os elencos, os métodos instaurados, em busca da originalidade de processos elaborados a partir do referencial interno, singular. Conforme Pianca a mudança de perspectiva política e social alterava também o teatro:

La “perspectiva de pueblo” junto a la toma de conciencia de la necesidad

de crear una dramaturgia nacional arraigada en la especificidade de América Latina creó una dinâmica em que cada elemento del paradigma teatral tradicional fue cuestionado. Las pequenas salas y el gran teatro ya no respondian a las necesidades del momento. La urgência e la exigência de un cambio a nível teatral se hicieron presentes en el teatro de Nuestra América. (...) Un giro en el punto de vista puso a los teatristas frente a las posibilidades de un desarrollo alternativo de consecuencias y desenlaces inesperados. Se estaban dando los primeros pasos decisivos desde la sujeción estática al “es así” al movimiento hacia el “como puede ser” (1990, p. 60).

Países vizinhos começavam a circular sua produção do teatro político. A peça “Eles não usam black-tie” do Teatro de Arena foi montada pelo uruguaio Él Galpon, (COSTA, 1996) e integrou o repertório das Brigadas de Teatro cubanas (PIANCA: 1990, p. 69). Cuba apostava nos festivais como estratégia de internacionalização do teatro e como meio de ampliar a propaganda e influência da revolução.

Aquele processo permitiu ainda, no desfechar do ciclo de ditaduras, que exilados de um país se abrigassem em outro, como Augusto Boal e Cecília Thummim, que foram com família do Brasil para Argentina, trabalharam depois no Peru, e em outros países do continente, antes de seguirem para o exílio na Europa.

Há, aliás, aspectos daquela diáspora do teatro político que precisam ser recuperados com a maior urgência. Por exemplo, no livro “Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas” Augusto Boal conta que no Peru trabalhou num projeto de Alfabetização Integral chamado Alfin, no governo do general Lopez Alvarado, uma ditadura modernizante que destoava das demais por ter tomado algumas medidas progressistas, como a realização da reforma agrária, a alfabetização da população, etc. O que Boal nos conta daquele método, da

experiência de múltiplos letramentos com o trabalho com linguagens artísticas variadas vinculadas ao processo de alfabetização escrita, significa um acúmulo teórico e metodológico que poderia ter sido vivido no Brasil, se o MCP e a Pedagogia do Oprimido pudessem ter tido tempo de se desenvolver, em paralelo ao desenvolvimento do Teatro do Oprimido, por exemplo.

O fato do Teatro do Oprimido e experiências como a ALFIN serem, quase por completo, desconhecidas nas universidades brasileiras diz muito do processo de apagamento da memória dos métodos, formas e processos forjados pela classe trabalhadora em busca de sua emancipação.

Derrotas históricas assentam preconceitos, que se arraigam pelas décadas seguintes, transformam opiniões em dogmas, criam regras estéticas, excluem processos férteis de articulação entre classes trabalhadoras e organizações distintas, como as Ligas Camponesas e o Teatro de Arena. Por exemplo, ainda hoje o teatro de agitprop é considerado de forma geral e estática como algo de baixíssima qualidade, como uma atitude panfletária diante da realidade, autoritária porque visa impor um ponto de vista se apropriando e reduzindo a função da linguagem teatral, etc.

A experiência que constatamos ao pesquisar as relações entre teatro político e questão agrária entre os anos de 1955 e 1965 mostra o contrário. Um dos principais aprendizados daqueles anos é que teatro de agitprop e formas dialéticas não são polos antagônicos, pelo contrário, a experiência mostrou que são complementares.

Por meio da pesquisa dos textos dramáticos das peças do CPC, sobretudo das obras de Vianinha — *Brasil versão brasileira*, *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides* — identificamos na incorporação orgânica de técnicas e procedimentos de agitprop na estrutura formal das peças um contra-

ponto ao risco da forma dramática tornar-se hegemônica nas obras.

Identificamos nas críticas ao CPC e nos depoimentos de ex-integrantes que a crítica ao teatro de agitprop, de modo geral, não levou em conta as dificuldades enfrentadas pelos militantes, nem a consciência dos impasses e a busca por soluções. A crítica à “pobreza estética” do teatro de agitprop ignora o fato de que as escolhas estéticas e técnicas são opções conscientes dos produtores, diante das condições objetivas que enfrentam. Além disso, as formas não são excludentes e antagônicas, e obras complexas podem ter funções de agitprop assim como intervenções de agitprop podem ter estruturas complexas.

Outra evidência de confirmação da hipótese que refuta a interpretação dicotômica sobre a produção do teatro de agitprop e do teatro épico em aparelhos teatrais convencionais é embasada na práxis atual dos coletivos teatrais inseridos na dinâmica dos movimentos de massa. Na rotina de luta desses movimentos a linguagem teatral cumpre diversas funções, para além, inclusive, do trabalho específico desenvolvido pelos coletivos teatrais, a saber: teatro de ação direta em ações de massa, teatro do oprimido em trabalho de educação popular com comunidades, pesquisa com as peças didáticas de Bertolt Brecht em espaços de formação de educadores e militantes, utilização de técnicas teatrais por coordenações de cursos de formação política na metodologia de avaliação permanente do processo de aprendizado, pesquisas com formas cênicas populares e tradicionais de diversas regiões, entre outras. Além disso, os coletivos teatrais existentes nos estados desenvolvem pesquisas paralelas e complementares no âmbito do teatro de agitprop e do exercício de adaptação de textos teatrais ou do trabalho de elaboração dramatúrgica coletiva, com base na teoria e prática do teatro dialético².

Cisão: caminhos em paralelo dos coletivos de teatro, movimentos sociais e grupos de pesquisa das universidades

Prognosticando as condições objetivas para existência do teatro épico Brecht afirmava: “A existência do teatro épico pressupõe, além de determinados padrões técnicos, um poderoso movimento social que tenha interesse na livre manifestação de questões vitais com a finalidade de encontrar soluções e que possa defender este interesse contra todas as tendências contraditórias” (1967, p. 103).

Essa avaliação da condição de existência do teatro épico encontra respaldo no contexto brasileiro atual em razão das conquistas parciais de coletivos teatrais unidos na batalha pela garantia de recursos públicos para a fixação dos grupos, a pesquisa, circulação e transferência dos meios de produção da linguagem teatral (COSTA & CARVALHO, 2008), e pela ação teatral desenvolvida por movimentos sociais de massa, como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), que democratizam radicalmente os meios de produção e o acesso aos bens culturais produzidos por seus próprios grupos e por aqueles coletivos urbanos que desses movimentos se aproximam por afinidade política.

Todavia, o fato de termos herdado o fardo de derrotas históricas sucessivas tem consequências para a capacidade de organização do teatro político. Isso se evidencia na situação paradoxal da multiplicação de focos aglutinados pela identidade setorial que, entretanto, não convergem para uma ação estratégica que tenha como alvo a totalidade do sistema ao qual pretendem se contrapor. O que talvez permaneça, das lutas da década de 1960, como potencial aprendido ainda não absorvido e refuncionalizado pelos coletivos e movimentos

atuais é a perspectiva da práxis.

Os coletivos que decidem viver de teatro precisam se especializar no ofício de produção de projetos, disputa de editais, e sobreviver habilmente sabendo obter essas verbas provisórias e incertas, saber gastar o recurso de forma eficaz para não se complicar na prestação de contas e, além de tudo isso, fazer o trabalho que cabe aos grupos, produzir suas peças, apresenta-las, fazer oficinas, etc.

Como a Lei Rouanet transfere a responsabilidade do Estado para as empresas decidirem quais trabalhos artísticos devem ser aprovados, o universo de possibilidades dos grupos fica bastante limitado. Sobrevivem aqueles grupos que conseguem aparecer o suficiente a ponto de convencerem os diretores de marketing das empresas que o investimento pode ter retorno em imagem para as empresas. Obviamente, os coletivos que tem forte postura anti-capitalista estão descartados dessa possibilidade. É possível, contudo, para poucos grupos, sobreviver nesse universo, e fazer teatro político, ainda que as exigências impostas pelos acordos feitos com as empresas muitas vezes delimitem o perfil de público e os locais de apresentação dos eventos.

Os circuitos de espaços culturais do sistema financeiro tornam-se um espaço atraente para mostras, festivais, e para apresentações desses grupos. De modo que com a dinâmica da circulação por esses espaços, os coletivos de teatro político acabam por legitimar os mecanismos de mercantilização da cultura por meio do capital financeiro, que aparece como o mecenas moderno, promovendo para seu público restrito, a classe média cliente dos bancos, frequentadora dos espaços, uma oferta cultural de qualidade e variada.

É frequente que um coletivo de teatro político que viaja por esses circuitos dos centros culturais dos bancos sequer consiga abrir tempo em sua agenda,

durante as viagens, para estabelecer contato com os trabalhadores ligados aos movimentos sociais. Não preveem a possibilidade de uma apresentação ou a realização de uma oficina num espaço como um centro de formação, para militantes já envolvidos com a linguagem teatral, e para a base social de movimentos populares.

A construção de redes que integrem e intercambiem experiências dos coletivos no âmbito da produção e circulação de seus trabalhos precisará enfrentar essas contradições de frente, se quiser superá-las.

Providências de rearticulação

A partir da década de 1990 o trabalho de coletivos de teatro político se intensifica, sobretudo, em São Paulo, e algumas vitórias são obtidas, como a Lei do fomento à produção, pesquisa e circulação do trabalho teatral, o que permitiu a abertura de um horizonte não mediado pelas expectativas de mercado e supostas demandas de público pagante consumidor de teatro. No campo, a criação da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, em parceria com o Centro do Teatro do Oprimido (CTO), de Augusto Boal, abre também novas dimensões de atuação para o trabalho teatral, e promove a retomada da socialização dos meios de produção da linguagem teatral para organizações engajadas e massivas da classe trabalhadora.

A ponte entre os dois tempos históricos não foi, ainda, devidamente constituída, porque o contato com a dramaturgia do teatro político não foi promovido a ponto de ser assimilado pela nova geração de produtores. Ainda assim, a linguagem teatral voltou a ser explorada em suas múltiplas potencialidades a partir das demandas do MST: como arte, como tática de contra-comunicação, como método de formação, como linguagem vigorosa no processo alfabetização pela dinâmica dos múltiplos letramentos, como arma de combate em ações diretas massivas ou de brigadas compactas por meio das diversas formas do teatro de agitprop, como forma estética que permite um olhar distanciado e auto-avaliativo para os limites da organização, por meio do teatro imagem como método de avaliação em cursos de formação de militantes, como entretenimento produzido com critérios próprios, sem o riso violento que demonstra a pretensão de superioridade de quem ri, mas como experiência rara de igualdade social no reconhecimento da inteligência do piadista, capaz de rir até de si mesmo, conforme analisa Iná Camargo na peça “Alcapeta”,

do MST/MS (2007). E, evidentemente, essas diversas funções que o teatro desempenha no MST não são excludentes nem necessariamente paralelas, são muitas vezes concomitantes.

Todavia, cabe analisar o efeito da retomada do processo de socialização dos meios de produção sobre as consequências dos efeitos de retardamento causado pela ditadura militar-empresarial. O contexto não tem mais no horizonte a perspectiva de formação da nação, de radicalização da estrutura democrática. O projeto se consolida num momento em que o povo é inserido não como sujeito mas como massa consumidora, num ambiente cujos marcos de continuidade do processo histórico impactado pela ditadura são maiores do que os traços de ruptura. O projeto pode se consumir sem o mesmo chão histórico, chega atrasado.

Nesse contexto, inclusive o papel que o teatro cumpria é diferente daquele que ele cumpre hoje, haja vista o papel que o meio televisivo adquiriu como linguagem difusora dos padrões hegemônicos de representação da realidade. Se o teatro chegou a ter papel importante no processo de produção simbólica, em chave contra-hegemônica, hoje tem papel periférico, o que não deslegitima o valor e o acúmulo das experiências.

A força radical da literatura brasileira, e de parte de nosso teatro não penetra na estrutura da televisão brasileira, enquanto grande produtora de bens simbólicos nacional. A opção pela centralização da produção de ficção, feita nos idos dos anos 1960, para garantir o controle do que é produzido e economizar custos uniformizou padrões estéticos de representação da realidade que diluem as contradições provenientes das linhas de força em tensão permanente.

Se compararmos, a título de exemplo, a serviço de quais projetos de país atuou o CPC e segue atuando a Rede Globo de Televisão, notaremos no caso

do primeiro uma pretensão de gerar uma consciência dos problemas nacionais por meio da popularização e do aprofundamento do debate sobre temas estratégicos como a questão agrária, a questão energética, a questão do desenvolvimento industrial, da educação, enfim, e das respectivas propostas de reforma de base; enquanto a emissora de TV erigida por meio de capital estadunidense ilegal com a conivência da ditadura brasileira empenhou-se na construção de uma imagem supressiva de país bem sucedido à revelia do país real, em processo acelerado de segregação. Além da formação de uma consciência nacional sobre os dilemas do país, o CPC empenhou-se em sua territorialização, por meio do fomento a criação de núcleos de produção e difusão em diversos estados, vinculados diretamente ao projeto político que as organizações de esquerda defendiam à época. Ao contrário, a tática de expansão da indústria cultural no Brasil pautou-se pela centralização das unidades de produção, para diminuir os custos e gerar uma imagem padrão de país, que no caso da Globo ficou conhecida como “padrão globo de qualidade” e consiste num conjunto de procedimentos técnicos e políticos para eliminar as contradições de classe, os conflitos raciais, e as ações populares de contestação à ordem dominante do quadro de programação, voltado para o entretenimento, enquanto esfera alienada da política.

A conjuntura é diversa daquela vivida nos anos 1960. Não estamos em contexto pré-revolucionário, de ascenso dos movimentos sociais de massa, e a função da Indústria Cultural ganhou proporções de protagonismo no bloco histórico reconfigurado, o que impõe a nós desafios a superar de ordem distinta daqueles vivenciados pelos militantes do MCP, do CPC e das Ligas³.

No limite, não se trata mais apenas do acesso ao domínio técnico das linguagens, isso a tecnologia franqueou para boa parte da população. Se trata de um processo de apropriação e expansão do trabalho teatral e artístico que tenha consciência dos riscos permanentes de mercantilização dos temas, dos

conteúdos, caso a ideologia continue invisibilizando a presença do conteúdo na forma estética, ou seja, continue dissociando o elemento de síntese que faz com que a estrutura do processo social possa estar contida de forma transfigurada na forma artística. O que está em jogo é a progressiva possibilidade de rompimento com os padrões hegemônicos de representação da realidade, em sintonia com a luta social, carente da auto-consciência, que a formulação contra-hegemônica de bens simbólicos pode municiar.

As formas dos encontros são consequência do grau de maturidade da luta de classes

Existem distintos espaços para que o trabalho dos coletivos de teatro político e seus grupos de trabalhadores se encontrem, troquem experiências, planejem, conspiram, avaliem processos. Na universidade a tendência é que os grupos de pesquisa tomem o fenômeno como objeto de análise, delimitando o recorte do objeto conforme permite o espaço: nos programas de pós-graduação em Literatura o foco é o texto teatral, nos de Cênicas o espetáculo encenado e o processo de trabalho, nas Ciências Sociais o alvo é o fenômeno enquanto expressão de organização social, na Educação o foco é o processo de ensino e aprendizagem por meio do teatro, etc. Raramente os grupos das universidades se organizam enquanto coletivos, para além do trabalho de pesquisa realizado sobre os parâmetros exigidos pela academia.

Todavia, começam a existir casos de exceção, que buscam uma articulação mais incisiva entre o trabalho do grupo e o trabalho da crítica. É o caso do grupo coordenado pelo professor Alexandre Floury na Universidade Estadual de Maringá, chamado Crítica Literária Materialista, que articula de forma engenhosa o debate com os grupos de teatro, por meio do debate sobre o processo de trabalho e a estética dos coletivos, e ao mesmo tempo promove estudos aprofundados sobre dramaturgia, teoria teatral e estética em geral. Também é o caso do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS) coordenado por Sérgio de Carvalho, na Universidade de São Paulo, que realiza pesquisa rigorosa sobre as condições de produção e os resultados estéticos de determinados momentos da história do teatro político brasileiro. Na Universidade Estadual de Santa Catarina (Udesc) a professora Marcia Pompeo tem colocado o trabalho que desenvolve sobre Teatro Comunitário em contato direto

com os movimentos sociais do campo, como o MST, por meio da coordenação de projetos como o curso de especialização em Residência Agrária Artes do Campo e o projeto de Residência Agrária Jovem, com foco no trabalho de formação pela arte e cultura. Na UnB, o Coletivo Terra em Cena tem realizado pesquisas sobre os processos de formação e organização social por meio do teatro político, atuando na formação de grupos em assentamentos e quilombos, conseguindo potencializar o trabalho também por meio da coordenação de projetos como o curso de especialização em Residência Agrária, optando por trabalhar de forma articulada com os eixos da Formação, da Cultura, Arte e Comunicação, e da Agroecologia.

Nos movimentos sociais, de modo geral há dois espaços de atuação do teatro: aquele vinculado às oficinas nos cursos de formação de militantes, buscando por meio da linguagem teatral desenvolver aptidões individuais, fortalecer a expressão corporal, a retórica, e nos casos menos instrumentais, potencializar a forma dialética de articular o pensamento e a ação. Nesses casos se trata do trabalho com o modelo das peças didáticas de Brecht, ou com o método do Teatro Fórum; e o espaço destinado às apresentações artísticas, que em alguns movimentos se confunde exclusivamente com o momento do entretenimento, mas em casos como o do MST, que tem o debate sobre o papel da Cultura e da Arte no processo de formação e emancipação, o teatro pode ocorrer em qualquer turno, antes ou depois de mesas, palestras, debates, e não apenas como mera ilustração do tema a ser tratado, mas como linguagem que pode, de forma peculiar, formular um ponto de vista crítico e produtivo sobre as questões analisadas.

Em 2015 a Brigada Nacional de Teatro do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) completa quatorze anos. O fato nos convida a reflexão sobre as conseqüências produtivas da retomada da relação entre movimentos sociais e teatro político.

Com mais que o dobro da experiência de vida do CPC, permanecem desafios internos e externos para o fortalecimento do trabalho teatral do MST: ampliar a compreensão do trabalho teatral como um processo de formação e pesquisa e construir as condições para que os grupos possam se dedicar ao trabalho (evitando que o grupo se pautar apenas pela rotina de pautas da conjuntura imediata de luta), construindo peças de qualidade para o conjunto da organização e para fazer a relação com a sociedade; ao mesmo tempo, consolidar as brigadas de agitprop para potencializar as intervenções e o trabalho de base e agitação e propaganda por meio de diversas linguagens, pois o trabalho com teatro épico ganha em qualidade com o aprendizado dos limites e da força das ações de agitprop⁴; e investir na retomada do empenho em prol da construção de uma rede, como a Rede Teatro e Sociedade que começou a ser forjada em 2014.

Se comparada com a experiência da década de 1960, uma das diferenças da articulação entre camponeses e grupos profissionais de teatro é que, por exemplo, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) não dialoga com os coletivos urbanos apenas na condição de espectador, mas como trabalhadores de teatro. Para o Movimento duas questões estão em jogo:

- a consciência do direito da classe trabalhadora não apenas ao acesso aos bens culturais, mas ao domínio dos meios de produção;
- a consciência da demanda de apropriação das linguagens artísticas, como o teatro, como uma necessidade da luta de classes, de disputa no campo na produção simbólica, em contraponto aos padrões hegemônicos de representação da realidade impostos pelo sistema capitalista;

A solidariedade dos grupos de teatro político foi decisiva para que a ação tea-

tral do MST pudesse adquirir um leque ampliado de formas e métodos - das variantes do Teatro do Oprimido, ao Teatro Procissão, passando pelas peças didáticas de Brecht, pelo teatro de agitprop, pelo mamulengo, etc. A potencialidade dessas articulações, para além das lutas em nossos campos específicos podem nos fazer avançar para a elaboração de estratégias comuns que articulem a luta pela terra e a luta pelo direito à cultura como bens indispensáveis para a construção do sentido de humanidade que o sistema vigente degrada sistematicamente.

É possível ir além da Cultura como Mercadoria?

A resposta a essa questão não vai ser produzida apenas teoricamente, mas será fruto de nossa capacidade de alinhar as diversas experiências práticas que estão acontecendo em diversos países, de diversas maneiras, em algo que adquira unidade de ação frente às formas de mercantilização da cultura, tornando as diversas experiências menos vulneráveis e espontâneas, fazendo delas partes instituintes da construção de processos contra-hegemônicos anti-capitalistas.

Um exemplo de encontro teatral fora dos parâmetros comerciais é o Óprima, uma articulação de coletivos teatrais que promove há quatro anos um evento que se dirige à “todas as pessoas interessadas no ativismo social e político, que se interessam pela intervenção cultural e artística e a quem quer explorar o potencial do teatro na transformação da sociedade”, conforme informa o blog www.oprima.wordpress.com. Ocorre em Portugal e, em 2015, completou quatro edições. Os objetivos do evento, anunciado pelos organizadores é:

- aproximar e formar ativistas com ferramentas do Teatro do Oprimido (TO);
- criar um espaço onde se possam ver peças já construídas com grupos de TO;
- permitir, nomeadamente a praticantes de TO, discussão política e teórica sobre sistemas de opressão e exemplos de intervenção;

- criar um espaço de partilha entre diferentes grupos de TO;
- fazer chegar aos movimentos sociais pessoas que fazem teatro.

Com os objetivos bem definidos, a partir da necessidade concreta dos grupos portugueses, o encontro foi crescendo a cada ano, adquirindo abrangência internacional, a ponto de ter na quarta edição representantes de mais de quinze países, de diversos continentes.

Organizado de forma colaborativa, por meio de redes de apoio dos grupos o Óprima não conta com nenhum apoio financeiro de empresas, não visa o marketing de suas ações, não tem aspirações de concorrer com outros eventos no cenário teatral. A força do encontro reside na promoção de um espaço de encontro para o intercâmbio dos coletivos de teatro político, da forma mais horizontal possível.

Por exemplo, as oficinas são pensadas de modo que todos possam participar de vários processos, os tempos de oficinas são mais curtos do que o tempo do encontro, e as oficinas duram de um turno a três turnos, proporcionando aosicineiros a oportunidade de aprender sendo praticantes e aprendizes em demais oficinas. De modo que o ambiente é de troca: aquele que ensina hoje amanhã está no lugar de aprendiz, e isso tem forte poder de neutralizar as autoridades instituídas.

As peças são apresentadas e o tempo do debate é bastante generoso, de modo geral as sessões começavam no IV Óprima às 20h e duraram até às 00h, com intenso e generoso debate. A cultura política dos integrantes dos coletivos é àquela que define o processo como mais importante que o produto, de modo

que não há concorrência entre os grupos pelo melhor acabamento/resultado estético dos trabalhos. O debate compreende desde as condições objetivas de produção até a eficácia estética da peça, levando em conta seu propósito, seu público, etc. Esse ambiente produtivo de debate pode ser constatado mais uma vez no último dia do IV Óprima, quando durante o turno da tarde todos se reuniram para um debate mais abrangente sobre todos os trabalhos teatrais apresentados: os coletivos responsáveis pelas peças falavam primeiro, ressaltando mais os limites que os resultados objetivos, buscando com o debate a opinião construtiva, que lhes ajudasse em seus processos colaborativos de trabalho.

A forma de hospedagem coletiva e solidária do Óprima, o acordo com os moradores e trabalhadores de uma república para a produção da alimentação com baixo custo e ótima qualidade, evidenciavam que o teatro político territorializado no espaço se empenha em consolidar outra cultura, outra forma de sociabilidade para além daquela imposta pelo capital, entre os trabalhadores do bairro, ou da cidade, que reforce a solidariedade em detrimento da competição, que reforce o sentimento comum da identidade de classe em contraposição ao individualismo fabricado para potencializar o consumo e facilitar a superexploração do trabalho.

Os métodos neutralizados de encontro acadêmico tradicionais da universidade não tem espaço no Óprima: não se trata do automatismo do processo em que cada um apresenta suas pesquisas em dez ou vinte minutos e depois há, quando há, tempo mínimo de debate. Não se trata também de um evento para edificar a vida cultural da cidade, como gostam de propagandear os publicitários e marqueteiros. Se trata de uma rede em processo vigoroso de construção, a partir de problemas e potencialidades comuns, de um grupo de trabalhadores alijados da lógica do espetáculo e não submetido a ela sequer no plano da influência ideológica.

No Brasil há razoável quantidade de articulações em rede, em processo de construção, algumas com os limites mais evidenciados em razão do tempo de existência delas, outras mais recentes, com propósitos e metas ainda a serem testados pelos desafios que enfrentarão. Podemos citar a Redemoinho, a rede de teatro de rua, e movimentos de âmbito estadual, como paulista “Arte contra a barbárie” que conquistou a Lei do Fomento para o financiamento público municipal para o trabalho de coletivos teatrais. Há sempre muitos riscos e obstáculos que podem impor limites intransponíveis para essas redes, a depender da forma como elas definem sua dinâmica e foco de atuação, por exemplo: a relação com o Estado e com governos, que pode limitar a força da rede à dimensão reivindicatória, à cobrança por políticas públicas, e que torna o tecido da rede vulnerável à toda sorte de cooptação, neutralização ou coação; a união com vista exclusiva em financiamento para produção e circulação dos trabalhos, porém, sem esgarçar ou romper com o circuito do teatro como mercadoria, nesse caso se trata da luta por inclusão social do teatro de grupo no sistema mercantil.

Por isso acreditamos no caráter promissor da Rede Teatro e Sociedade que estamos a construir desde 2014, reunindo coletivos de teatro, grupos de pesquisa de universidades e movimentos sociais com destacada atuação no campo da cultura e do teatro, como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. O intuito é fomentar uma rede que articule as dimensões da criação teatral, do debate teórico, da produção dos grupos e pesquisas, em territórios por onde operam qualquer dos três elementos dessa rede.

Há diversos fatores que tornam promissor o elo entre esses três flancos de atuação do teatro político: a falta de expectativa de inclusão e projeção no restrito circuito comercial, a baixa ligação entre o trabalho teatral com a produção dos meios cinematográfico e televisivo no Brasil, a ausência de mecanismos permanentes nos níveis municipal, estadual e federal (com raras exceções)

para subvenção do trabalho teatral, etc. Todos esses elementos, dentre outros, converge para o desmonte, nos coletivos, de qualquer expectativa ascendente pelos moldes da adesão aos padrões hegemônicos.

No I Seminário Internacional Teatro e Sociedade (I SITS), primeira iniciativa da rede, organizada em outubro de 2014, em São Paulo, um dos elementos marcantes era exatamente a disposição coletiva dos grupos de pesquisa e coletivos de teatro de falar mais sobre os limites do trabalho do que divulgar os avanços de suas pesquisas em processo. Assim como no Óprima, não estava em jogo a disputa pelo resultado mais eficaz, pela maior repercussão perante o público pagante, pelas melhores condições de sobrevivência num cenário hostil. O que ligava a todos os coletivos presentes era a necessidade de pensar os limites de forma coletiva, para que as formas de superação possam ser fruto do empenho coletivo dos trabalhadores de teatro.

No I SITS apareceu de forma marcante a necessidade do diálogo do teatro com o legado da literatura brasileira a partir do diálogo com críticos que souberam explicitar o valor negativo, anti-sistemêmico, de nossa tradição literária, que foi capaz a seu modo de formar um sistema literário a despeito da nação mesma não ter se formado. A sugestão dos organizadores era de que uma chave para a qualificação do trabalho com dramaturgia dos grupos está no contato mais direto com as formas e dilemas de nossa literatura.

Também foi evidenciado no I SITS o quão produtivo pode ser o diálogo dos coletivos de teatro com a linguagem audiovisual. O depoimento de grupos sobre a experiência dessa convergência aponta para uma dimensão da pesquisa de linguagem e do desafio do diálogo com um público mais amplo da sociedade brasileira necessário para o enfrentamento ao monopólio dos meios de comunicação concentrado em poder de poucas empresas familiares.

Enfim, em véspera de realizarmos o II Seminário Internacional Teatro e Sociedade, em Brasília, de 14 a 17 de dezembro, temos expectativa de que esses espaços se tornem momentos de debate em que avaliações como a que consta nesse texto possam passar pelo crivo coletivo e colaborar para a formulação de uma estratégica vigorosa de articulação dos elos da produção de bens simbólicos em perspectiva contra-hegemônica.

Referências

- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- . CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- . Ações contra-hegemônicas exemplares. Prefácio. In *Teatro e transformação social*. Org: Brigada Nacional de Teatro do MST. São Paulo: Anca, 2007. P. 4-7.
- ESTEVAM, Douglas. *Trajatória de uma estética política do teatro*. Texto publicado na página www.mst.org.br no dia 02 de dezembro de 2005.
- MITTELMAN, Tania. *A arte no Coletivo de Cultura do MST (1996-2006)*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFF – Curso de Pós-Graduação em História, 2006.
- NÓBREGA, Márcia. *Peça pra falar, palco pra ocupar: encontros entre o MST e o teatro*. Brasília: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, 2006. Monografia de conclusão de curso de graduação.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SILVA, Lidiane Aparecida da. *Teatro no MST: a construção de um instrumento de formação e transformação*. São Paulo: Centro de Desenvolvimento Sustentável da Universidade de Brasília e Instituto de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária, 2005. Dissertação apresentada como requisito para conclusão do curso de pós-graduação *latu-sensu* em educação e desenvolvimento do campo.
- SILVA, Maria Aparecida da. *O papel do teatro na organização dos jovens do Assentamento Carlos Lamarca (SP)*. Veranópolis: Instituto Técnico de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária (Iterra) e Instituto de Educação Josué de Castro (IEJC), 2004. Monografia de conclusão de curso de ensino médio com especialização em comunicação popular.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

———. *MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST*. In Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), nº 57, 2013. In <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/76290>, acessado em 04 de julho de 2015.

———. *Conexões em cena: a luta pela terra em dois momentos do teatro brasileiro*. In: Revista Eletrônica Contracultura, nº 01. Dezembro de 2007. <http://www.uff.br/revistacontracultura/>

———. *O Teatro do Oprimido no Acampamento Nacional Eldorado dos Carajás*. *Metaxis*, nº 2, Rio de Janeiro, 2001.

Notas

1 O texto resulta das exposições do autor sobre o tema em debates sobre teatro político em eventos do gênero, com destaque para o I Seminário Internacional Teatro e Sociedade, ocorrido em São Paulo, em 2014, o IV Encontro Óprima de grupos de teatro político de Portugal, realizado no mês de abril de 2015 na cidade de Porto, uma palestra proferida no Ciclo de debates sobre teatro, ideologia e atuação política “Cambiamos el mundo, el teatro lo necesita”, na Casa Bertolt Brecht, em Montevideo, no Uruguai, em

2015, a convite do coletivo GTO/Montevideo. A viagem para participação no IV Óprima foi custeada com recurso do projeto 406657/2012-2 curso de especialização em Residência Agrária da UnB, financiado pelo Pronera-Incra/MDA em parceria com o Cnpq.

2 Vide os seguintes trabalhos acadêmicos e publicações: SILVA, 2004; SILVA, 2005; MITTELMAN, 2006; NÓBREGA, 2006; VIA CAMPESINA, 2007; ESTEVAM, 2005, 2007; BETTI, 2006; VILLAS BÔAS, 2001, 2007.

3 Conforme Iná Camargo Costa: Denunciar e desqualificar todo tipo de ação coletiva, tanto na vida quanto na produção cultural, é a tarefa política essencial da indústria cultural. A mesma violência com que vidas são suprimidas em assassinatos de militantes dos movimentos sociais é exercida pela indústria cultural quando esta suprime o ponto de vista de todas as vítimas da prepotência dos proprietários dos meios de produção. Uma coisa não vai sem a outra: o cultivo dos valores hegemônicos depende do combate permanente aos valores do adversário de classe. (Ações contra-hegemônicas exemplares. In *Teatro e transformação social*. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado, 2007, p. 05).

4 BRECHT, Bertolt. O Popular e o Realista. In *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967

A Lata de Lixo da História: chanchada Política

Conversa com Roberto Schwarz

Roberto Schwarz

Unicamp

Esta palestra, seguida de uma conversa entre o crítico literário Roberto Schwarz e o diretor teatral Sérgio de Carvalho, discutiu a peça A Lata de Lixo da História, relançada recentemente. Ocorreu durante o I Seminário Internacional Teatro e Sociedade organizado pela Companhia do Latão em 10 de setembro de 2014 e se deu após a leitura de algumas cenas, feita por atores do grupo.

Para dar um empurrão inicial na conversa quero comentar dois pontos em que a minha adaptação se afasta de seu modelo, *O alienista* de Machado de Assis. A indicação cênica inicial da peça, que fixa o clima geral, coloca no palco bo-

necos de escravos e espelhos. Os bonecos serão espancados ao longo das conversas e da ação, mais ou menos ao acaso. Depois de espancá-los bastante, as personagens fazem pose diante dos espelhos para recuperar a compostura e a autoestima. Assim, o cotidiano da vida em Itaguaí, onde se passam o conto e a peça, vem ligado a um mundo de selvageria não comentada. Itaguaí é um mini-Brasil, com sua mentalidade provinciana de comédia, cheia de maldades, invejas e ressentimentos. Um mundinho engraçado e nacional apresentado, não obstante, sobre fundo bárbaro de escravidão e encarnado pelos bonecos espancados e naturalmente pelos espancadores. Ao mesmo tempo, as personagens espancadoras procuram se ver no espelho como civilizadas, elegantes, decorosas, para não dizer europeias, ligadas ao progresso do mundo.

Quem leu o conto de Machado sabe que ele praticamente não mostra escravos e que não aparecem espelhos. Qual o sentido então destas alterações? Na minha opinião, a violência social mais ou menos muda, combinada a atitudes refinadas e europeizadas, é um dos grandes acertos da literatura de Machado de Assis. O que eu fiz foi colocar explicitamente no palco, através dos bonecos espancados, o que na obra de Machado está escondido na ironia. Digamos que a combinação de pancadaria bruta e pose diante do espelho dá a forma seca a uma realidade histórica recalcada. Trata-se da elite brasileira que buscava inscrever-se na ordem mundial moderna, civilizada, sem abrir mão da escravidão, ou seja, da ordem colonial. Os vexames, as hipocrisias, o cinismo que acompanham essa situação são uma especialidade de Machado de Assis. Digamos então que essa ordenação da cena, com os bonecos sendo espancados pela gente fina de Itaguaí, de certo modo apanha uma feição essencial do país no século XIX.

Como todos sabem, o Brasil se tornou independente em 1822, sem abrir mão da escravidão. A Independência não só não aboliu o trabalho escravo, como pelo contrário trouxe o agravamento dele, com o tráfico negreiro aumentando

fortemente. Isso teve uma enorme importância para história da nação recém fundada e para a sua cultura, porque significou que a elite brasileira se inscreveu na civilização moderna não pela superação, mas pela reafirmação e pelo agravamento do escravismo. Resultou daí uma experiência muito peculiar do que seja progresso, inesperadamente paradoxal e vulnerável à crítica, porque para aquela elite o aprofundamento da escravidão representou a possibilidade de riqueza e participação no mundo moderno. Puxando um pouco para o sarcasmo, talvez se possa falar aqui de um progresso à brasileira, um progresso à maneira brasileira, que impregna profundamente a nossa cultura. Dentro de minhas possibilidades, tentei explorar algo disso na peça.

Essa mesma questão se prolonga no século XX, através de um tipo de trabalho que não é mais escravo, mas é semiforçado, o qual caracterizou a agricultura do café. Esse trabalho, que não era livre e que sucedeu à escravidão, produziu uma classe civilizada à sua maneira, os beneficiários da economia do café. O que de certo modo prolongava aquela combinação de que falei, quanto ao século XIX, entre, de um lado, civilização e pretensões de modernidade, e, de outro, relações de trabalho forçado. Com jeito, algo disso se prolongou até 1964, quando também houve a ideia de reinscrever o país na modernidade mediante a reconfirmação da desigualdade e da dominação social digamos bruta e antidemocrática.

Assim, o arranjo cênico da peça mal ou bem procura captar uma dimensão importante da experiência histórica do Brasil. É um arranjo um pouco extravagante que, entretanto, tem um fundamento histórico muito considerável, que faz com que a ação tome um rumo característico do país. Como tentei sugerir antes, nada disso está explícito em Machado de Assis, mas penso que se ganha muito ao levar em conta esses aspectos. Muita coisa se esclarece, se considerarmos que as relações de fundo são essas.

Outra diferença entre *A lata de lixo* e *O alienista*, sem falar na genialidade de Machado de Assis, é claro, está na posição relativa que ocupam, na peça e no conto, as teorias da loucura e as peripécias da luta social. Em *O alienista*, o primeiro plano é organizado pelas reviravoltas muito inesperadas e sensacionais na concepção de loucura adotada por Simão Bacamarte. As etapas da viravolta são três, cada uma com a sua teoria. Na primeira, Simão Bacamarte afirma que a saúde mental é o equilíbrio perfeito das faculdades e que tudo que escape disso é insânia. Como ninguém é equilibrado completamente, todos são loucos segundo esta definição. Tirando as consequências de sua teoria, Simão prende todo mundo e estabelece o terror na cidade. Na segunda etapa, visto que a primeira teoria havia mostrado que a maioria da cidade é louca, Simão pensa bem e inverte tudo, concluindo que o desequilíbrio das faculdades é que é normal, ao passo que o equilíbrio perfeito é anormal, ou seja, loucura. Resulta daí que ele manda soltar os desequilibrados, que tinha levado presos à Casa Verde, e manda prender os equilibrados. Já é um alívio, porque agora só a minoria está presa. Mas como Simão é um médico sério, a nova tarefa dele é tratar os equilibrados, que são os novos pacientes dele. Para curá-los, procura estimular algum defeito deles, como a vaidade, a desonestidade, o puxa-saquismo, enfim, os defeitos disponíveis, para desequilibrá-los e poder soltá-los. Rapidamente Simão atinge o seu objetivo, a cura é um sucesso e a cidade volta a ser feliz, com todo mundo solto. Na terceira etapa, o alienista se pergunta: mas não sobrou na cidade ninguém que seja perfeitamente equilibrado? Logo se forma o cordão dos bajuladores, que diz que o único homem sem defeito em Itaguaí é ele próprio. Bacamarte fica lisonjeado e pede aos concidadãos, com a coerência do grande homem, que o tranquem como louco no asilo, onde fica sozinho algum tempo e depois morre. Com grandes festejos, a cidade voltava a ser feliz. Naturalmente, Simão ao acreditar que era o único itaguaiense sem defeito mostrava que era o mais desequilibrado de todos.

Pois bem, estas três etapas, com suas viravoltas mirabolantes, dão ao conto uma organização engenhosa e clara. Entretanto, no interior da primeira delas, na etapa do terror, em que todo mundo vai preso, surge uma outra força organizadora, que é o *levante popular*, vagamente calcado na Revolução Francesa. Trata-se de outra dinâmica, bastante diferente da primeira, com conteúdos e pontos de chegada próprios. Assim, um dos princípios de organização está nas transformações da teoria da loucura; o outro, com sua lógica diferente, é o levante popular. Este último volta-se contra o despotismo de Bacamarte, contra a “bastilha da razão humana”, como diz uma personagem, e contra o privilégio dos notáveis. O movimento, logo uma insurreição, é encabeçado por um líder oportunista picado pela mosca azul. Encarregados de reprimir o povo chegam os dragões do rei, que felizmente se negam a atacar a população e trocam de lado. Os soldados passam para o lado popular. Parece que a revolução venceu, até que vem uma nova leva de dragões, que desta vez derrotam a revolução e instalam a ditadura e o terror absolutos de Bacamarte. Com isso a força organizadora da insurreição, com suas perspectivas sociais, acaba, e volta a predominar a força organizadora das teorias da loucura. Derrotada a dinâmica popular, o que resta de esperança passa a estar na evolução das teorias do Dr. Simão, que continuam a mudar e surpreendentemente devolvem a liberdade a Itaguaí.

Digamos então que a luta popular não é a força principal ou dominante na organização do conto. Entretanto, quando ela entra em cena o interesse e a qualidade da história aumentam muito. A partir daí as teorias da loucura adquirem um papel na luta social, que as enriquece e redimensiona como *ideologias*. Elas se associam ao ponto de vista dos notáveis, dos principais da cidade, justificando a prisão dos insatisfeitos, que não se acomodam com a hierarquia da sociedade. Então as teorias da loucura adquirem função social e ficam mais complexas, passam a fazer parte de uma dinâmica de confronto social ou, para usar uma linguagem fora de moda, fazem parte da luta de clas-

ses. A verdade é que o outro esquema, o da inversão das teorias da loucura, a despeito de muito original e engraçado, é um pouquinho esquemático, e ganha mais espessura quando é associado ao movimento social. Noutras palavras, a minha impressão é que nesse conto há uma dinâmica secundária que é mais forte que a principal. Na minha adaptação eu a coloquei em primeiro plano, e subordinei a dinâmica das teorias da loucura à dinâmica da luta de classes. Por outro lado, não custa notar que quando Machado de Assis compôs esse conto as teorias científicas da sociedade — positivismo, evolucionismo etc. — eram moda recente e estavam entrando caoticamente no Brasil, com aspirações de poder. Já quando eu escrevi a minha adaptação, em 1969, a questão da luta social é que estava na linha de frente. Ao fazer esta inversão nas precedências, digamos, entre luta social e teoria científica da loucura eu estava atendendo à pressão do momento. Eu penso que essas são duas diferenças estruturais entre a minha adaptação e o conto do Machado de Assis e que elas têm fundamento histórico.

Sérgio de Carvalho: O núcleo de assunto da *Lata de lixo* parece estar contido na frase de um dos oradores de Itaguaí: “precisamos do que abominamos, isso é que é”. Ela alude à aliança contraditória entre as forças da elite proprietária e as da repressão social no momento da ditadura, mediadas por um populismo que a peça parece considerar recorrente nas supostas revoluções ou contrarrevoluções nacionais. Foi essa a motivação de assunto do texto? Em que medida ela se liga aos debates da época? Que questões te interessavam no momento da escrita?

Roberto Schwarz: Quando concluem que precisam do que abominam, as classes proprietárias estão se referindo às teorias malucas e autoritárias de Simão Bacamarte. Inicialmente supunham que as teorias seriam aplicadas só aos pobres, a quem botariam na linha. Quando veem que

Simão também as aplica às elites, passam a abominá-las. Entretanto, constataam que a luta social está em curso e que precisam da autoridade científico-policiaal de Simão para manter os pobres em seu lugar. Daí a frase resabiada, “precisamos do que abominamos”. Essa conclusão, que aqui é cômica, corresponde bem à situação de nossa faixa liberal na época em que a peça foi escrita, em 1969. Porque a faixa liberal das elites brasileiras não era a favor da ditadura, era a favor só da repressão dos pobres, desde que a repressão não a atingisse a ela. Em 1968, 1969, nas grandes manifestações estudantis, de classe média, os pais dos estudantes espancados ficavam horrorizados porque não imaginavam que a polícia espancasse daquele jeito. Eles imaginavam que espancasse trabalhadores, mas não os seus próprios filhos. Mas em um contexto de luta social, acabavam reconhecendo que essa repressão era necessária. Assim, esse “precisamos do que abominamos” é uma síntese da situação social da época em que a peça foi escrita.

Você observou que na peça a liderança do levante é populista, não tem dúvida. Aí há um ponto interessante do Brasil de então, que talvez venha até hoje: é o gradiente dos populismos, do avacalhado ao substancioso. O populismo ia desde homens como o Ademar de Barros, famoso pelo “rouba, mas faz”, muito escrachado, até o Jânio Quadros, que talvez roubasse um pouco menos, mas que com certeza também não era santo — além de cultivar uma espécie de loucura demagógica e autoritária —, até um homem como o Getúlio, que era um líder populista diferente, que fez muita coisa socialmente importante, até o Jango Goulart, que se identificou muito consideravelmente a causas populares, com cujas bandeiras foi derrubado.

Assim, quando você observa que o levante é dirigido por um populista, é

preciso especificar um pouco. De fato o *Canjica*, líder popular na peça, é um líder que gostaria de ser admitido ao mando, sendo ele mesmo um popular. Ele propõe uma democracia na qual ele seja aceito pelos notáveis da cidade, que o cooptariam. Ou ainda, ele negocia com os ricos a liderança que tem sobre a insurreição popular, dizendo “Eu controlo os de baixo enquanto vocês me deixam participar do governo”. Há elementos históricos variados entrando nessa ideia de populismo, que permite circular entre os séculos XIX e XX, e talvez XXI.

Você pergunta como me veio a ideia dessa adaptação. Eu estava estudando Machado de Assis, para escrever a minha tese. Num certo momento fui lá reler *O alienista* e fiquei boquiaberto diante da adequação da peça àquele momento. O conto encena uma ditadura em briga com uma liderança populista, briga cujas idas e vindas se pareciam muito com o que estava acontecendo na atualidade. A realidade a que isso se referia era mais ou menos a seguinte: como vocês sabem o Brasil passou por um período de radicalização política forte entre 1960 e 1964, radicalização essa que de certo modo foi dirigida, controlada e até certo ponto refreada pelo Partido Comunista. Tudo terminou mal, veio o golpe de 1964 e os comunistas não tinham sido capazes de organizar a resistência. Entre as pessoas de esquerda se criou certa indignação com a maneira, quase se diria ingênua, ou pacífica, com que o Partido havia dirigido o processo. Desenvolveu-se então, entre 1964 e 1969, uma reflexão crítica que buscou ser mais consequente e radical, o que levou à ideia de que a resistência não poderia ser pacífica. Através de uma análise às vezes acertada e às vezes iludida, uma parte da esquerda foi optando pela luta armada. Já em 1969, a própria luta armada, que mal se havia declarado, começou a ser massacrada também ela com grande facilidade, o que vai obrigar a uma segunda revisão. São momentos sucessivos de autocritica da esquerda: um primeiro em que se critica a via pacífica, e um segundo em que a luta armada, massacrada por sua vez, deixa a esquerda mais derrotada ainda, e dessa vez derrotada com uma

violência terrível. Diante das duas derrotas e com o terror instalado, a perplexidade era grande.

A minha peça cobre esse arco do levante popular derrotado e termina com um *happyend* de pura justiça poética, sem nenhuma verossimilhança. O *happyend* da peça é duplo: no primeiro, Simão Bacamarte pede ele mesmo para ir para a cadeia, por louco, e com isso livra a cidade do terror. Esse é um fim pouco provável para uma ditadura, o ditador dizendo “agora, vocês caros cidadãos, tenham a bondade de me botar na cadeia e gozem de sua felicidade”. A elite de Itaguaí de fato fica felicíssima e faz uma grande festa, um grande coro de alegria, proclamando que Simão Bacamarte é o maior cientista do mundo. E aproveitam a ocasião para descascar o couro nos pobres. A cena final do primeiro *happyend* é uma enorme pancadaria, em que os de cima estão livres e os de baixo apanham para valer. Quando parece que a peça acabou, acontece um segundo *happyend*, agora o *happyend* da turma de baixo. Um dos de cima está saindo de cena muito satisfeito com a surra homérica que acaba de dar nos pobres. De passagem ele dá mais um sopapo num boneco. Mas este não é um boneco, é um homem, que lhe prega um tabefe e o joga a vinte metros, para dentro de um buraco onde está escrito “a lata de lixo da história”. É igualmente inverossímil, mas é justo. É como a cena final de *A Ópera dos três vinténs*, de Brecht, em que Mac Navalha está para ser enforcado quando chega o enviado da rainha, que não só o salva como ainda por cima lhe dá de presente um banco. Também não é muito verossímil, mas contribui para a alegria geral.

Sérgio de Carvalho: Do ponto de vista da forma, a peça tem ao lado do jogo verbal cômico afiadíssimo e do escancaramento farsesco, uma organização alegórica das cenas que faz lembrar o teatro do Oswald de Andrade. E em algumas passagens lembra também o cinema do Glauber Rocha, em suas coreografias grandiloquentes e irônicas. Eu gostaria de te ouvir falar sobre essa

teatralidade da alegoria, que já está sugerida pelo Machado, só que um pouco submersa na estrutura. E, para além disso, que recursos de distanciamento você procura utilizar no texto? Ele dialoga declaradamente com o Brecht em algumas passagens: queria que descrevesse suas referências formais.

Roberto Schwarz: A peça é uma chanchada. Segundo o dicionário, chanchada vem do italiano e do argentino e é um gênero popular, vulgar, de *chancho* que é porco. A chanchada é uma “porcalhada”, uma forma literária de rebaixamento. Não sei se vocês viram as chanchadas do Oscarito e do Grande Otelo. Enfim, trata-se de uma comicidade popularesca e rebaixada, abaixo do nível do que as coisas realmente são. Acontece que uma chanchada pode ser também realista, dependendo do ângulo. Como — do ponto de vista do escritor de esquerda — os motivos da classe alta são uma porcária, o rebaixamento trazido pela chanchada pode aparecer como recurso realista, capaz de captar aspectos que as elites não assumem a seu próprio respeito, mas que do ponto de vista da esquerda são reais. Quando um notável fala dos seus nobres motivos, vem o crítico de esquerda e diz que eles não são nobres nada, são estritamente econômicos, por exemplo. Esse é o exemplo clássico do desmascaramento de esquerda: onde a elite afirma motivos nobres, o crítico diz que são baixos. Ao compor uma peça literária com estes motivos baixos, o escritor se filia ao gênero divertido, quase se diria inocente, da chanchada, que entretanto corresponde ao que ele considera real e verdadeiro. A chanchada no caso não é uma estilização arbitrária, mas uma maneira de captar um aspecto real das coisas. Dentro deste rebaixamento pode haver muita consistência, porque os motivos baixos têm lógica também. Quando Brecht, na *Santa Joana dos matadouros*, apresenta o sistema dos motivos baixos que movem o capitalista há aí um aspecto de chanchada, sem dúvida nenhuma, mas há também o aspecto realista, o propósito de captar um mundo que não é assumido mas existe.

Tudo isso hoje soa um pouco remoto porque a partir de certo momento — tal-

vez a partir da década de 1960 do século passado — as elites passaram a assumir os motivos econômicos explicitamente. Se vocês pensarem nos grandes “desmascaradores” do século XIX, Marx e Freud, verão que eles examinavam o sistema ético da elite e diziam: “Isso é tudo mentira. Atrás da fachada há coisas nunca confessadas, basicamente o motivo econômico e o motivo sexual”. O desmascaramento no século XIX era uma denúncia devastadora, que trazia à tona o lado inadmissível das coisas. A partir de meados do século XX, entretanto, as elites começaram a assumir tanto os motivos sexuais quanto os econômicos explicitamente. A crítica a partir daí se vê numa situação nova e difícil. Agora, se o crítico denuncia os motivos econômicos da elite, esta responde: “mas é claro que eu tenho interesses econômicos, sou uma pessoa responsável, só irresponsáveis não tem motivos econômicos, que são a própria razão”. A esquerda fica um pouco sem saber o que objetar, porque se os capitalistas passam a indicar que economia é de fato a coisa mais importante do mundo, empurram a esquerda para uma oposição meio idiota, sem assunto. A esquerda fica com ar de virgem assustada diante do cinismo do capital, que além do mais aparece como a própria encarnação do bom senso. Isso é só para indicar como a situação cultural-política da chanchada pode variar segundo o momento.

Mas para vocês verem como o clima de chanchada pode conter preocupações sérias, vou ler uma fala da peça. O momento é o seguinte: os dragões do rei chegam para reprimir o movimento popular. O cacique, que manda neles, dá ordem de disparar. Um soldado se nega. O cacique o acusa de criminoso e manda que os companheiros o matem. Eles se negam e chegam à conclusão de que o seu chefe — o cacicão — não vale nada. A tropa passa para o lado dos insurretos. A revolução de repente ganhou, ou seja, os revoltosos estão no poder. Como vocês sabem, esse é um momento clássico das revoluções, quando os exércitos mudam de lado. A forma aqui é cômica, de comédia de pastelão, mas ainda assim os problemas que surgem são sérios e novos, visto

que agora é o povo que está no poder. Ouçam um exemplo, ligado ao momento da vitória: “*Uma voz feminina lê* — Companheiras e companheiros, peço a máxima atenção possível, começa aqui uma era diferente, em que tudo vai depender de nós. A baixeza dos notáveis ficou clara, mas e daí, pergunto eu, *e daí?* A baixeza deles prova o quê? Ela prova que eles são uma porcaria, mas não que nós temos a solução, isso nós é que temos que provar. Agora toca a nós mostrar que somos capazes de alguma coisa nova, nova e superior. Sem a luta por um sistema superior fica tudo na mesma, não é isso? Precisamos conversar, usar a cabeça e nos organizar. Acabou o tempo amargo em que trabalhávamos para os outros. Daqui para frente vamos trabalhar juntos, para nós mesmos. Procuremos entender, não é fácil. *Outra voz:* E os escravos, para quem vão trabalhar? *Outra:* Para quem seria? Só pode ser para nós, que os herdamos dos seus donos anteriores. *Outra:* Não acho tão claro. Vamos ver o que eles acham. *Nova voz:* Paz à senzala, guerra à casa grande!” Aí começa o movimento abolicionista, que radicalizaria a revolução, mas será recusado por ela.

O que interessa aqui é que sem prejuízo do clima geral de chanchada, a questão levantada não é bobagem e vale até hoje. Vocês vejam que essa questão, formulada com seriedade por uma voz feminina, logo em seguida será atropelada pelo movimento geral dos interesses. Trata-se de saber para quem vão trabalhar os escravos: para os seus antigos donos ou para os rebeldes, os escravistas de esquerda, que são o governo popular. O novo governo traz em si estas contradições e é derrubado antes que qualquer coisa se resolva.

Sérgio de Carvalho: Pelas rubricas da peça é possível ver que você imaginou uma modalidade de cena muito física, com lutas grotescas, com os espancamentos dos bonecos, o samba tresloucado, e algumas canções que permitem até números coreográficos. O embate mais abstrato subitamente se converte no gesto mais concreto, como na cena em que uma pedra cai sobre o palco. É

nessa linha de explicitação do contraste que você pensou na dimensão cênica do seu texto?

Roberto Schwarz: Eu me interessei muito por essa questão das coisas que não são ditas e que determinam tudo que é dito. Há uma dimensão geral na peça, que é central para a encenação, que são as pancadarias. Ao longo da conversação elegante e espirituosa, que Machado não deixa faltar, a elite bate nos bonecos que estão em cena. Há uma dimensão de brutalidade que não é falada e que entretanto é determinante de tudo que se diz. Guardadas as diferenças, é como se vocês imaginassem hoje uma senhora recebendo visitas em sua casa e maltratando a empregada na frente de todos sem nenhum constrangimento. É esse tipo de coisa que eu procurei apresentar em um grau extremo através das surras nos escravos ou através da pedra enorme que deveria rachar a cabeça do dr. Simão — ela não acerta e cai ao lado dele — porque naquele momento há uma conspiração contra o alienista. A brutalidade física deve enquadrar tudo que é dito na peça. Como já expliquei, isso capta ou formaliza um aspecto da sociedade escravista, em que você tem um tipo de relação que é real e decisivo e que entretanto não é assimilado como elemento de auto-identidade das elites. As pessoas educadas do Brasil não diriam que se definem pelo fato de terem escravos e baterem neles; definem-se pelo fato de irem a Europa uma vez por ano, de vestirem trajes europeus, de estarem em dia com a literatura francesa etc e não pelo fato de espancar escravos. Mas espancam. Eu procurei colocar juntas estas coisas de modo a criar um contexto mais real para algo que subsiste no Brasil até hoje.

Sérgio de Carvalho: Talvez descrevendo melhor o que pensei há pouco: no seu conjunto a peça combina os extremos de uma atuação física do estilo da chanchada bufã com a exposição dos excessos de uma oratória barroquizante, ridícula e destrutiva. Ela expõe, assim, um teatralismo político de uma elite pré-moderna que não disfarça suas motivações econômicas, e os gozos retó-

ricos em torno de uma certa ideia de cultura nacional, em um momento de ajuste de forças. Por outro lado, como ocorre muitas vezes na cena alegórica de Oswald de Andrade e Glauber Rocha, o teatralismo assim exposto pode gerar uma confusão entre a forma e o objeto. E a discursividade escancarada desloca o interesse do assunto para o plano da maestria técnica do autor: no seu caso para a excelência literária impressionante. Diante disso, eu gostaria de saber se a sua opção estilística procura dialogar com as tendências do teatro da época ou correspondem ao seu gosto por uma teatralidade brasileira modernista? Indo mais além, não há nessa peça certa atitude tropicalista, imagem em que o lado do atraso se dá no plano do assunto crítico e o lado moderno em uma performatividade da linguagem? O maior dos críticos ao tropicalismo — quando se torna artista — não é também um pouco tropicalista?

Roberto Schwarz: Agradeço a pergunta, que é ótima e tem fundamento. Como procurei explicar aqui, há um traço de estrutura da sociedade brasileira que vem do século XIX, no qual estão combinados, de maneira algo grotesca, aspectos modernos e aspectos socialmente arcaicos, elementos modernos, atualizados com a civilização burguesa, e resquícios da colônia. Alguns artistas captaram essa dualidade e fizeram dela um princípio organizador de sua construção artística. Talvez não sejam os piores, pois deram forma a alguma coisa real. Machado de Assis fixou essa combinação e extraiu dela a problemática moral das elites brasileiras do século XIX. Por seu lado, os modernistas também trabalharam com essa combinação. Pegaram o fundo colonial da sociedade brasileira, juntaram com formas artísticas de vanguarda europeia e tiraram dessa conjunção uma visão eufórica do país. Onde Machado viu razões de pessimismo — ele obviamente era mais amargo que os modernistas em relação a essa questão — estes viram na combinação entre ultramoderno e pré-burguesa possibilidade de saltar ou esquivar o período burguês. O Brasil seria o país privilegiado que poderia se dar ao luxo de não passar pelo período capitalista, de passar por cima dele, de queimar uma etapa. Combinaria as possibilidades

da civilização adiantada — da arte, da tecnologia e da política modernas — ao caráter inocentemente pré-burguês e pré-cristão da vida popular colonial. Isso daria uma espécie de paraíso, um país utópico o qual saltaria diretamente da felicidade do atraso ingênuo para o paraíso pós-burguês. Para que vocês vejam que essa ideia não é simplesmente doida, não custa lembrar o exemplo da Rússia anterior à revolução, com as suas comunas camponesas. O valor humano e civilizacional destas parecia incontestável a muitos, a despeito de serem obviamente pre-burguesas. Há a respeito uma famosa correspondência entre uma revolucionária russa, Vera Sassulitch, e Marx, em que Vera dizia que o progresso do capitalismo destruiria essas comunidades, o que ela via com tristeza. Em resposta, Marx especula que, por um movimento desigual e combinado da revolução socialista — uma noção que depois foi consagrada por Trotski, mas que Marx já explorava — a destruição talvez pudesse ser evitada. Poderia acontecer que o socialismo, apoiado na técnica moderna e em um novo tipo de organização social, pudesse preservar as conquistas das velhas comunidades, queimando no caso a etapa penosa da civilização capitalista. Isso é interessante para o nosso argumento porque mostra que houve outros doidos que se interessaram por ele, que a ideia de saltar um período não é simplesmente absurda, e que um pensador racional como Marx aventou essa possibilidade. Oswald de Andrade, do seu jeito, estava pensando nisso mesmo, quer dizer, sonhava que o Brasil seria poupado dos sofrimentos da etapa do capital e que, apoiados na técnica moderna, europeia ou norte-americana, e na cultura do nosso povo atrasado e “sem culpa”, passaríamos ao largo desse período cruel da humanidade. Essa foi uma segunda exploração artística — a dos modernistas — desse descompasso entre moderno e colonial no Brasil.

A terceira valorização importante desse traço estrutural do Brasil foi obra dos tropicalistas. Eles captaram esta mesma questão e a trataram de duas maneiras: num primeiro momento, de mais exasperação e crítica em relação ao golpe de 1964, trataram a persistência do ultrapassado em chave negativa e

agressiva, de absurdo intolerável. Foram os momentos polêmicos de Caetano, no começo do tropicalismo. Em seguida eles passaram a idealizar essa combinação do moderno e do antigo, a pitoresquizá-la e a fazer dela a essência do Brasil, como algo positivo, além de imutável, numa espécie de neo-ufanismo. Nesse momento, até onde vejo, o tropicalismo toma um rumo conservador. Por meu lado, me interessei por essa mesma dualidade, mas procurando explorá-la como problema, e não como uma essência nacional ou algo positivo. Dentro de minhas possibilidades, tratei de combinar a invenção à análise crítica. Respondendo à sua observação, diria que a minha peça compartilha certo ambiente com o tropicalismo, uma certa combinação de tempos e dissonâncias, além da estridência, mas conservando em relação a elas uma atitude racional e distanciada, e nesse sentido ela é antitropicalista. Digamos que há um universo em comum, e também diferenças de fundo.

Sérgio de Carvalho: Eu queria te ouvir falar da atualidade da peça diante da cultura do país atual. É possível fazer uma comparação de momentos?

Roberto Schwarz: Não há resposta direta. Escrevi a peça em 1969, para aludir à ditadura de 1964, mas também para adaptar ao teatro um conto de Machado de Assis, cuja dinâmica interna é poderosa. O valor artístico mais forte é o da consistência interna, que valida ou invalida as alusões ao presente. É ela que comanda as eventuais verdades modernas e “anacrônicas” da peça. Certamente a encenação hoje teria que visar a sua capacidade de alusão ao presente. Mas quem confere acerto literário às eventuais semelhanças é a consistência interna, a dinâmica do movimento social bem como os seus impasses. Por exemplo o momento em que o levante popular constata, apoiado no que foi visto nas cenas anteriores, que as classes proprietárias não valem nada. A conclusão é bem fundada na experiência feita. Não obstante, entra em cena uma voz feminina mais reflexiva, que diz que tudo isso é bem verdade, mas que também os revoltosos estão sendo postos à prova, e que mesmo que seus ini-

migos sejam desprezíveis, nada garante que os rebeldes sejam bons ou tenham a saída. Esta fala, que talvez seja a principal da peça, não estava na versão de 1969 e foi escrita agora. Ela acolhe a dinâmica interna do Alienista e a dificuldade da situação de nossos dias.

Sobre os autores

Alexandre Villibor Flory

Professor Adjunto UEM – Universidade Estadual de Maringá, Depto de Teorias Linguísticas e Literárias. Doutor em Letras pela USP, atualmente é coordenador do GT da Anpoll Dramaturgia e Teatro, além de líder do Grupo de Pesquisa Crítica Literária Materialista — UEM. Publicou artigos em revistas como *Pandaemonium Germanicum*, *Cerrados* e *Terra Roxa*, entre outras. Também publicou capítulos em livros. Atua na área de Teatro e Sociedade, Teoria do teatro, Teatro brasileiro e Teatro dialético.

alexandre_flory@yahoo.com.br

Anna Esteves

Formada como atriz pela Escola de teatro Martins Pena (2003). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2007). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2012) e Doutora em Letras, Línguas e Espetáculos pela Université Paris Ouest Nanterre la Défense (2012). Pesquisadora vinculada ao Projeto Integrado um Estudo sobre o Cômico da UNIRIO (2005/2007) e do Grupo de Estudos de Teatro Político no Centro do Teatro do Oprimido (GETP/CTO – 2012/1013). Atualmente participa como pesquisadora do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (UNIRIO), do CRILUS - Centre de recherches interdisciplinaires du monde lusophone - (NANTERRE) e do Projeto de pesquisa Pensamentos marginais e práticas divergentes: um olhar

sobre o corpo e suas relações com a sociedade, coordenado pela Prof. Viviane Narvaes (UNIRIO). Última publicação: *As (des)potencialidades da estética e política na cena teatral contemporânea*, no Caderno de resumos / 2ª JORNADA NACIONAL ARQUITETURA, TEATRO e CULTURA, coord. Geral: Evelyn Furquim Werneck Lima, Rio de Janeiro, Brasil, UNIRIO, Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana, 2014.83p. Última produção artística: atuou como atriz e confecção do cenário da peça *Maria Lira* (2008/2009), da Cia Ícaros do Vale, do Vale do Jequitinhonha/MG, sob direção de João das Neves.

Julian Boal

É doutorando na Escola de Serviço Social da UFRJ. Sua pesquisa é sobre os usos do Teatro do Oprimido em tempos neoliberais.

julian.boal@gmail.com

Mario A. Rojas

É professor emérito da Universidade católica da América – Washington, onde lecionou narrativa latino-americana, teatro iberoamericano e teoria teatral. Foi diretor do departamento de línguas modernas e literaturas e do programa de estudos latino-americanos. Em suas publicações recentes encontram-se *FI-TEI: una mirada utópica del mundo español* e *Logros, problemas y vigencia de la semiótica teatral: una visión retrospectiva*. Colabora con as revistas Gestos, Latin American Theatre Review e Semiosis.

Olivier Neveux

Olivier Neveux é professor de história e estética do teatro na Universidade de Lyon 2. Leciona na Escola Nacional Superior de Artes e Técnicas do Teatro

(ENSATT) e na Escola Superior de Arte Dramática da Comédie de Saint-Étienne. Editor da revista Théâtre / Public, ele é o autor, entre outros, de Teatros em luta. O teatro ativista na França desde os anos 1960 até hoje (La Découverte, 2007) e As políticas de espectador. As apostas teatro político hoje (La Découverte, 2013).

Priscila Matsunaga

É professora do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, UFRJ. Integra o Grupo de Pesquisa Formação do Brasil Moderno e desenvolve estudos sobre a relação teatro e política.

primatsunaga@gmail.com

Rafael Litvin Villas Bôas

É professor da Licenciatura em Educação do Campo da Faculdade UnB Planaltina e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Coordena o grupo de pesquisa Modos de Produção e Antagonismos Sociais. Integra os grupos de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica e Dramaturgia e Crítica Teatral. Coordena o programa de extensão Terra em Cena, de formação de professores de teatro e construção ou fortalecimento de grupos em comunidades rurais e quilombolas. Membro do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Territorial da América Latina e Caribe (Unesp), na condição de professor colaborador. Pesquisa as conexões da vida social com as linguagens teatral, audiovisual e literária, por meio da articulação dialética entre forma estética e processo social e pelo viés das formas hegemônicas e contra-hegemônicas de representação da realidade. Graduado em Jornalismo (2001), mestre em Comunicação Social (2004), e doutor em Literatura Brasileira (2009) pela Universidade de Brasília.

rafaelfup@unb.br

Roberta Lobo

Professora de História e Filosofia do Departamento Educação do Campo, Movimentos Sociais e Diversidade da UFRRJ. Defendeu seu Mestrado em História Social na UFRJ em 1999 com a dissertação *A Imaginação Estética em Visão do Paraíso: A Escrita da História em Sérgio Buarque de Holanda*. Seu doutorado foi realizado na Universidade Federal Fluminense, onde defendeu em 2005 a tese *A Dialética do Trabalho no MST: A construção da Escola Nacional Florestan Fernandes*. Atualmente pesquisa sobre os (des) caminhos da Educação Popular no Brasil Contemporâneo, dando ênfase à potencialidade educativa das experiências estéticas nos processos de formação humana. Coordena o Grupo de Pesquisa Filosofia e Educação Popular da UFRRJ/CNPq. Livros Publicados: Lobo, Roberta; Teixeira, Luiz. *Educação e Formação do Humano*. SP: Edições Loyola, 2007; Lobo, Roberta.(org.) *Educação e Crítica da Imagem. Reflexões sobre a contemporaneidade*. RJ: Editora da EPSJV/FIOCRUZ, 2010; Hussak, Pedro; Lobo, Roberta; Rizzo, Gabriela (orgs). *Reflexões sobre Educação e Barbárie*. RJ: EDUR, 2010. Lobo, Roberta; Perruso, Marco Antônio (orgs). *Educação do Campo, Movimentos Sociais e Diversidade: A experiência da UFRRJ*. Brasília: F&F Editora, 2014.

Roberto Schwarz

Crítico literário. Autor de dois livros clássicos sobre Machado de Assins: *Ao vencedor as batatas* (1977) e *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990). Em “A lata de lixo da história”, o autor constrói uma sátira da sociedade brasileira a partir do conto machadiano *O alienista*.

Sara Rojo

Possui graduação em Letras pela Pontificia Universidad Católica de Chile (1979), mestrado (Master of Arts) pela State University of New York (1989), mestrado (Magister en Letras Hispánicas) pela Pontificia Universidad Católica de Chile (1985) e doutorado em Literaturas Hispánicas pela State University of New York (1991). Realizou dois pós-doutorados, na Università degli Studi di Bologna (2001) e na Universidad de Chile (2007). Atualmente é bolsista de produtividade do CNPq e professora Titular da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Letras e Artes, com ênfase em Crítica Teatral. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9036774611793986>

Sérgio de Carvalho

É professor de Teoria e Crítica do Departamento de Artes Cênicas da USP e diretor da Companhia do Latão, grupo que desde 1996 desenvolve trabalhos interessados na reflexão crítica sobre a sociedade atual.

vintém@uol.com.br

CHAMADA DE ARTIGOS PARA OS PRÓXIMOS DOSSIÊS

Submissões via e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com ou através do site, pelo sistema OJS: www.revistaterceiramargem.com.br

Nesta Edição

Alexandre Villibor Flory

Anna Estevez

Julian Boal

Olivier Neveux

Priscila Matsunaga

Rafael Litvin Villas Bôas

Roberta Lobo

Roberto Schwarz

Sara Rojo

Sérgio de Carvalho