

Flávia Almeida Vieira Resende

Literatura dramática de caráter político no Brasil atual:
“O mercado do gozo” e “Apocalipse 1.11”

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013

Flávia Almeida Vieira Resende

Literatura dramática de caráter político no Brasil atual:

“O mercado do gozo” e “Apocalipse 1.11”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sara Del Carmen Rojo de la Rosa

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

B699a.Yr-I Resende, Flávia Almeida Vieira.
Literatura dramática de caráter político no Brasil atual [manuscrito] : "O mercado do gozo" e "Apocalipse 1.11" / Flávia Almeida Vieira Resende. – 2013.
116 f., enc.: il.,fots (color.)
Orientadora: Sara Del Carmen Rojo de la Rosa.
Área de concentração: Teoria da Literatura.
Linha de pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 110-116.

1. Bonassi, Fernando, 1962-. Apocalipse 1.11 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Carvalho, Sergio de, 1967-. O mercado do gozo – Crítica e interpretação – Teses. 3. Marciano, Marcio, 1962-. O mercado do gozo – Crítica e interpretação – Teses. 4. Helena, Albergaria. – O mercado do gozo – Crítica e interpretação – Teses. 5. Teatro da Vertigem (Grupo de Teatro) – Teses. 6. Companhia do Latão (Grupo de Teatro) – Teses. 7. Política e literatura – Teses. 8. Teatro brasileiro – história e crítica – Teses. 9. Literatura – Estética – Teses. 10. Semiótica e literatura – Teses. 11. Literatura e sociedade – Teses. I. Rojo, Sara. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.242



Dissertação intitulada *Literatura dramática de caráter político no Brasil atual: "O mercado do gozo" e "Apocalipse 1.11"*, de autoria da Mestranda FLÁVIA ALMEIDA VIEIRA RESENDE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - FALE/UFMG

Prof. Dr. Fábio Guilherme Salvatti - UFSC

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 21 de janeiro de 2013

Prof.ª Dr.ª Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE/UFMG

Ao meu pai, Antônio Vieira,
um marxista convicto.

A todos que ainda acreditam
na possibilidade transformadora da arte.

AGRADECIMENTOS

A Deus, essa luz intermitente, fundamental.

Aos meus pais, Antônio e Eliane, por acreditarem na caminhada e pelo apoio incondicional.

Ao meu irmão, Henrique, pelos encontros e desencontros, sempre enriquecedores.

Ao Clecio Luiz, pela paciência, pelos questionamentos, pelo amor, pela companhia na vida.

À minha orientadora, Sara Rojo, por todos os ensinamentos, pela disponibilidade para troca, por fazer-se presente, pela inspiração e pela parceria intelectual e artística.

À Companhia do Latão, em especial ao Sérgio de Carvalho e ao João Pissarra, e ao Teatro da Vertigem, em especial ao Antônio Araújo, pela abertura à troca e pela disponibilidade.

Ao tio Hugo e à Djane, pelas acolhidas tão carinhosas nas minhas “pesquisas de campo”.

À Ana Araújo, pela parceria e amizade, mesmo à distância.

Ao Didi Vilella, por tornar minha caminhada acadêmica menos solitária.

À Graciela Ravetti, pela iluminação, por vezes pelo viés negativo. Ao Marcos Alexandre, por me possibilitar, desde a graduação, compreender e viver na FALE. À Tereza Virgínia, por estar por perto.

À FAPEMIG, pelo financiamento tão necessário à realização desta pesquisa.

Aos parceiros do Mayombe, pela acolhida e por possibilitarem o contraponto prático de meus pensamentos teóricos. À Uma Companhia, por ser respiro. Às Meninas de Lá, pela liberdade da troca.

Aos amigos do CEFET, por questionarem minhas escolhas e torná-las mais fortes; aos amigos do CEFAR – Palácio das Artes; aos amigos do Contos de Mitologia, em particular ao Bruno Pontes.

Ao Bertolt Brecht, por razões óbvias.

Desapareceram mesmo os vaga-lumes? Desapareceram todos? Emitem ainda – mas de onde? – seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, apesar do todo da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes? (...) É somente aos nossos olhos que eles ‘desaparecem pura e simplesmente’. Seria bem mais justo dizer que eles ‘se vão’, pura e simplesmente. Que eles ‘desaparecem’ apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los.

Georges Didi-Huberman – A sobrevivência dos vaga-lumes

RESUMO

Esta dissertação tem como principal objetivo estudar as relações entre a estética e a política nas dramaturgias de “Apocalipse 1.11” (2000), do Teatro da Vertigem, com dramaturgia de Fernando Bonassi, e “O mercado do gozo” (2003), da Companhia do Latão, com texto assinado por Sérgio de Carvalho, Márcio Marciano e Helena Albergaria. Trata-se de uma seleção mínima, mas significativa do teatro político no Brasil atual, a partir da qual é realizado um trabalho de análise e reflexão teórica e crítica. Partimos da ideia de que não há apenas uma forma de se produzir teatro político, sobretudo no final do século XX e início do século XXI, em que as grandes ideologias e utopias contrárias ao capitalismo parecem irrealizáveis, e que artistas buscam novas formas de contraposição a este sistema, ou de criar diferentes espaços de subjetivação.

Palavras-chave: dramaturgia brasileira; teatro político; estética e política; Teatro da Vertigem; Companhia do Latão.

ABSTRACT

This work aims to study the relationship between aesthetics and politics in the texts of dramatic plays "Apocalypse 1:11" (2000), of Teatro da Vertigem, with text signed by Fernando Bonassi, and "O Mercado do Gozo" (2003), of Companhia do Latão, with text signed by Sergio de Carvalho, Márcio Marciano, and Helena Albergaria. This is a selection minimal but significant of the political theater in Brazil today, about which it is executed an analysis and theoretical reflection and criticism. We work with the idea that there is not only one way to produce a political theater, especially in the late twentieth and early twenty-first century, when the great utopias and ideologies opposed to capitalism seem unattainable, and that artists seek for new ways in contrast to this system, or ways for creating different spaces of subjectivity.

Key-words: Brazilian drama, political theater, aesthetics and politics; Teatro da Vertigem; Companhia do Latão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 SOBRE O TEATRO POLÍTICO NO BRASIL.....	19
1.1 Aproximações entre política e estética	20
1.2 Teatro político no Brasil na segunda metade do século XX.....	27
1.3 Novas relações de produção dramaturgica a partir da década de 1990.	37
2 COMPANHIA DO LATÃO E A ATUALIDADE DE BRECHT.....	45
2.1 “O mercado do Gozo” e a historização da mercantilização do sujeito	58
3 TEATRO DA VERTIGEM: TRANSGRESSÃO DE FRONTEIRAS	76
3.1 Estrutura dramaturgica da peça	80
3.2 O trabalho de ocupação espacial no Teatro da Vertigem.....	88
3.3 Tensão entre ficção e realidade em “Apocalipse 1.11”	94
3.4 Apocalipse 1.11 – o fim dos tempos, ou: uma luz brilhando intermitente.	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS.....	110

INTRODUÇÃO

Estava ainda em meados de minha graduação quando assisti a um debate¹ com a Companhia do Latão, de São Paulo, e, mais especificamente, com Sérgio de Carvalho, diretor e dramaturgo do grupo e professor da USP. Nessa ocasião, o professor falava sobre o teatro político, traço marcante de seu grupo, e frisava que o posicionamento político tem a ver com uma convicção verdadeira, que pode se manifestar na obra de arte não apenas na temática, mas também na forma, já que forma e conteúdo estariam intrinsecamente relacionados.

Forma e conteúdo estariam, então, numa relação *dialética* (e essa palavra é um termo-chave para o trabalho a que nos propomos), em que ambos convergiriam em diálogo. Nesse sentido, existe a possibilidade não apenas de “conteúdo e forma se revelarem completamente idênticos” (HEGEL apud SZONDI, 2001, p. 24), mas também do enunciado da forma e do enunciado do conteúdo, em relação dialética, entrarem em contradição. Essa ideia é bastante presente na prática teatral contemporânea, que busca a experimentação de formas que se adequariam melhor a determinado conteúdo, ou que, já de posse de uma forma, ou de uma pesquisa estética definida, e de um conteúdo, uma temática, buscam evidenciar contradições entre elas para problematizar uma vez mais o assunto tratado.

A relação entre forma e conteúdo é importante para pensarmos a relação da arte com a política. O teatro político deve necessariamente apresentar conteúdos políticos? Quais são as características de um teatro político? Quais são suas possibilidades formais e o que permite defini-lo como político? O teórico teatral Hans-Thies Lehmann afirma:

Há uma frase do Lukács de que eu sempre me lembro: “o que é verdadeiramente social na arte é a forma”. Portanto, a questão do teatro ser político para mim não é simplesmente tratar de temas e tratar de um conteúdo político, mas é ter essa forma política. Você pode ter teatros que não são nada políticos, mas que tratam de temas políticos. É a forma que vai definir. (LEHMANN, 2003, p.9)

¹ Debate realizado no Projeto Sabadão, do Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte, em 18 de julho de 2009.

Esta dissertação busca, então, localizar se há e quais são as características formais que tornam uma obra de arte um instrumento de reflexão política ou de convocação do público (massa, povo, indivíduos) para o confronto e posicionamento crítico diante de determinado contexto social e ideológico. Não se trata de estabelecer parâmetros para a criação artística, mas de realizar uma análise crítica sobre obras específicas da dramaturgia brasileira.

Sérgio de Carvalho, no debate mencionado, falava ainda acerca da pesquisa das Artes Cênicas nas Universidades brasileiras, que muitas vezes fica restrita a uma discussão demasiado teórica e com pouca relação com a prática. O que ele questionava, e creio que essa reflexão pode ser ampliada para todas as áreas de pesquisas acadêmicas, era o que de fato essas pesquisas acrescentam para o pensamento e crítica do que produzimos na prática, no caso artística, hoje. Essa reflexão me acompanhou durante a graduação e me voltou à mente quando comecei a pesquisa que culminaria nesta dissertação. Para além de uma discussão teórica e abstrata acerca de forma e conteúdo nas manifestações teatrais de caráter político, interessa-nos analisar diferentes possibilidades formais de dramaturgias do “teatro político” no Brasil no final do século XX e início do século XXI. Isso porque, de certa forma, falar em teatro político hoje é bastante complicado, pois é um tema que ao mesmo tempo afasta – por uma série de preconceitos e cristalizações que o termo traz, e por remeter a ideologias hoje, tal qual foram concebidas, inviáveis – e atrai, dada a necessidade de certos artistas de, por meio de sua arte, fazerem frente às ideologias neoliberais dominantes, de alienação dos sujeitos e sustentadoras de tantas desigualdades. Pensar o teatro político no Brasil atual é entender como os grupos teatrais se colocam frente a esse horizonte de recepção, qual a relação que eles estabelecem com a literatura dramática, com as formas do drama, e quais meios utilizam para não afastarem o público, mas, ao contrário, para efetivarem seu objetivo transformador.

O recorte de análise desta dissertação – as peças “O mercado do Gozo” (2003), da Companhia do Latão, e “Apocalipse 1.11” (2000), do Teatro da Vertigem – deve-se à representatividade de ambos os grupos, e respectivos dramaturgos, na cena teatral brasileira contemporânea, especialmente no que diz respeito à experimentação

formal e à formação de um discurso próprio e característico do grupo. Entendemos que a seleção dessas obras abarca dois grupos de teatro que materializam de diferentes formas o pensamento político na arte. Primeiramente, porém, é importante definirmos o que entendemos por “teatro político”, para então passarmos a analisar cada manifestação em específico.

É no primeiro capítulo que se desenha uma fundamentação teórica para o que entendemos das possíveis relações entre a estética e a política. Para isso, retomamos o pensamento de alguns teóricos a respeito do tema, especialmente dos críticos latino-americanos Frederico Irazábal e Jorge Dubatti e do filósofo francês Jacques Rancière. Frederico Irazábal (2004, p.51) considera o teatro político como uma modalidade produtivo-receptiva, já que acredita não haver “algo”, uma peça teatral, essencialmente política, mas que o político se constrói na relação entre o leitor/espectador² e o texto significado (em função de seu contexto de recepção). Assim, no teatro político, ao mesmo tempo em que o leitor significa a obra, esta concebe o seu leitor com um papel ativo e consciente no processo de construção da significação. Esse processo, no qual o leitor/espectador se reconhece enquanto tal, gera uma compreensão crítica que permite que esse sujeito produza uma modificação sobre si e sobre o mundo.

O crítico e professor da Universidade de Buenos Aires, Jorge Dubatti (2008), propõe uma classificação do teatro político nas categorias de “teatro macropolítico” e “teatro micropolítico”, que serão melhor desenvolvidas no primeiro capítulo. É importante dizer logo de início que este trabalho propõe uma análise sobre obras de literatura dramática de *resistência* às ideologias dominantes, seja por apresentarem uma alternativa à macropolítica existente – seguindo o pensamento de Dubatti sobre o teatro macropolítico – ou apenas por se estabelecerem como “zonas de subjetivação” (DUBATTI, 2008) paralelas – o que o teórico entenderia como micropolítico.

Jacques Rancière entende a relação entre estética e política a partir do conceito de “partilha do sensível”, ou seja, do “sistema de evidências sensíveis que

² Tratamos o receptor do texto dramático como leitor/espectador, uma vez que consideramos que esse tipo de texto tanto pode ser lido, silenciosamente, como um texto literário em suporte impresso, como pode – e acreditamos ser esta sua função final – ser encenado e recebido por um espectador que entrará em contato também com signos não verbais (iluminação, cenário, figurino, proxêmica dos atores).

revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (2009a, p. 15. Grifo do autor). O pensamento de Rancière nos é caro neste trabalho de dissertação porque ele permite pensar que a arte não se torna política a partir do que diz, do conteúdo que transmite, mas sim pelo modo como configura essa “partilha do sensível”, que também pode influenciar no modo de configuração da própria política, uma vez que, segundo o filósofo, haveria “na base da política uma ‘estética’” (RANCIÈRE, 2005, p.16). O pensamento de Rancière nos permite ampliar o conceito de “arte política” e pensar as formas de resistência possíveis hoje.

De certa maneira, embora a relação da arte com a política na atualidade precise ser repensada em relação a velhos paradigmas, e veremos como isso se materializa nos capítulos específicos sobre as obras, podemos pensar que cada um dos grupos em estudo estabelece um diálogo com a tradição do teatro político brasileiro, mais especificamente da segunda metade do século XX, relação que também é desenvolvida no primeiro capítulo desta dissertação. Nesse período da segunda metade do século XX, no Brasil, a produção teatral mais significativa³ se dividia entre os grupos Teatro de Arena e Teatro Oficina. O primeiro grupo tinha um engajamento político claro em suas peças, com textos de Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Bertolt Brecht, dentre outros. Alguns de seus membros, como Gianfrancesco Guarnieri, Vera Gertel, Oduvaldo Viana Filho, eram membros da Juventude Comunista e viam no teatro um espaço privilegiado de militância política. O segundo grupo, sendo também considerado um grupo revolucionário do teatro brasileiro e tendo representado obras de caráter político, de Gorki, Oswald de Andrade e Bertolt Brecht, tem um trabalho mais voltado para experimentações estéticas e ritualísticas. Nesse sentido, poderíamos pensar, apenas como tendência, que o Teatro da Vertigem estaria na linhagem do Teatro Oficina, e a Companhia do Latão, com um discurso político mais direto, na tradição do Teatro de Arena. Não intentamos, porém, reproduzir querelas que soariam anacrônicas, nem reforçar falsas dicotomias entre conteúdo e forma, política e estética.

³ Antecipamos aqui uma escusa em relação ao teatro localizado fora do eixo Rio-São Paulo, manifestações estas que não serão abordadas nesta dissertação. Com isso não queremos atribuir menor importância a essas manifestações; trata-se apenas de um recorte pertinente ao corpus artístico abordado.

Retomamos no primeiro capítulo uma tradição do teatro político no Brasil para analisar como as companhias atuais se estabelecem, se afastam e aproximam, em relação a essa tradição.

Ainda no primeiro capítulo, trazemos uma noção que nos parece fundamental para pensarmos o teatro político realizado pelas duas companhias em estudo: trata-se do chamado “processo colaborativo”, método de trabalho que é utilizado tanto pelo Teatro da Vertigem quanto pela Companhia do Latão. Por mais que essa nomenclatura seja demasiado ampla, e seu conceito seja aplicado de diferentes formas em cada coletivo, um princípio é comum: a relação horizontal na produção, na qual o trabalho de criação intelectual e o trabalho de produção técnica têm a mesma importância, de forma que, apesar da divisão clara de tarefas (há um dramaturgo, um diretor, um cenógrafo etc.), todos do grupo têm consciência e são corresponsáveis pelo processo de criação e pelo produto gerado. Nas palavras de Antônio Araújo (2006, p.127), diretor do Teatro da Vertigem, o processo colaborativo

constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos.

A relação de produção da obra já é uma forma de desalienação e de não aceitação do modo de produção capitalista, em que o sujeito que produz geralmente não detém os meios de produção, e diz da posição artístico-política que os grupos buscam. Nossa análise pretende, a partir dessa posição assumida no processo de criação, perceber como esse desejo de afrontamento se realiza concretamente no texto teatral. Ou seja, buscamos pensar qual a forma textual, literária, que pode ser gerada a partir desse tipo de processo e qual a contribuição de processos artísticos que sejam também políticos para a literatura dramática.

O segundo capítulo desta dissertação trata da Companhia do Latão, de sua relação com o pensamento teórico e a prática de Bertolt Brecht, e da peça “O mercado do Gozo”. Esta peça, cuja dramaturgia é assinada por Sérgio de Carvalho, Márcio Marciano, dramaturgos do grupo, e Helena Albergaria, atriz e colaboradora no

processo, estreou em 2003 no Teatro Cacilda Becker, em São Paulo. A peça apresenta como pano de fundo histórico a greve de operários em São Paulo em 1917. A dramaturgia gira em torno de cinco personagens, basicamente: Burgó, o dono da fábrica, que é o sujeito que possui o capital e ao qual todos os outros personagens, por isso, se submetem; Bubu, um cafetão de um bordel; e três prostitutas, cada uma com sua ambição. No enredo, há uma discussão clara acerca da mercantilização do corpo, da alienação do sujeito no sistema. Além disso, a peça traz uma relação com a produção cinematográfica, que estava crescendo no início do século XX, e com a consequente mercantilização da imagem. Toda a peça é filmada por uma equipe cinematográfica, o que contribui para gerar um estranhamento no público (a filmagem de uma peça teatral, a teatralização da filmagem).

A peça é significativa porque mantém uma clara relação com a tradição brechtiana do teatro político. O teatro épico de Bertolt Brecht procura alterar significativamente algumas relações do teatro e da literatura dramática que reforçariam estruturas burguesas. Uma das características do teatro épico-dialético é a autorreferenciação. Brecht afirma que “é condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar” (BRECHT, 2005, p. 79). Com isso, Brecht pretende que a teatralidade seja visível para o espectador, e que este não se deixe levar por uma ilusão de que o que acontece no palco é real, ou é um mundo semelhante ao real. O fato de o espectador ter consciência de estar em um teatro, de ter elementos teatrais visíveis, para Brecht, já lhe permite se colocar frente à peça representada com uma postura distanciada, crítica.

A Companhia do Latão é declaradamente uma “seguidora” dos princípios de Brecht, no que diz respeito às ideias de distanciamento, de um teatro épico, de um “teatro dialético”. Diversos são os elementos utilizados pela Companhia do Latão que são oriundos do teatro épico-dialético de Brecht, e que corroboram para o distanciamento e para uma atitude crítica do espectador, tais como o uso da narração, das canções, do cenário, de títulos de cenas, de projeções, de interrupções, elementos que serão melhor analisados a partir da peça “O Mercado do Gozo”.

No terceiro capítulo, trabalhamos a partir do Teatro da Vertigem e de sua peça “Apocalipse 1.11”, terceira peça da *Trilogia Bíblica*⁴ realizada pelo grupo. “Apocalipse 1.11” é baseada no livro bíblico do Apocalipse de João e traz como referente um imaginário cristão, bastante arraigado na cultura ocidental. Na peça, figuras como a “besta”, “João”, o “Anjo Poderoso” tomam forma a partir de seus discursos e de suas performances de modo a questionar a ideologia dominante, cristã. A peça traz ainda referências diretas ao contexto brasileiro, como a personagem “Talidomida do Brasil”, que remete à quantidade de fetos comprometidos por efeitos do remédio Talidomida.

A peça, que teve seu processo iniciado em 1997, estreou em 2000, no presídio do Hipódromo, em São Paulo. O espaço do presídio traz significados peculiares que serão aproveitados na montagem do Teatro da Vertigem. A apropriação de espaços alternativos e públicos é uma marca significativa dos trabalhos do grupo⁵, e constrói, segundo entendemos, uma “modalidade produtivo-receptiva” (IRAZÁBAL, 2004, p. 51) que permite uma nova inserção do espectador naquele espaço, abre brechas na percepção muitas vezes automatizada do espectador sobre a cidade, e tira da invisibilidade marginal lugares significativos para a sociedade, como é o caso do presídio. A apropriação desses espaços gerou polêmica em São Paulo, o que é expressivo, pois o teatro político não seria o local exclusivamente da contemplação, mas de colocar em questão temas pertencentes à comunidade.

A apropriação desses espaços públicos e a reação dos espectadores abrem espaço de reflexão sobre outro aspecto do grupo: a tênue divisão entre teatro e realidade, característica recorrente na arte da performance (COHEN, 1998, p. 38). Há, aliás, diversas características que permitem aproximar “Apocalipse 1.11” da performance, aqui entendida tanto como uma arte de fronteira em que há uma confluência de linguagens (COHEN, 1998, p. 50), quanto como um “comportamento restaurado” (SCHECHNER, 2003, p. 13). Assim, entendemos que a peça é significativa porque, para além de seu caráter político, que é o objeto de estudo proposto, dialoga

⁴ A “Trilogia Bíblica” é constituída pelos primeiros trabalhos do Teatro da Vertigem, “Paraíso Perdido” (1993), “O livro de Jó” (1995) e “Apocalipse 1,11” (2000), que mergulham em um mesmo tema-base, o lugar da sacralidade e da fé na contemporaneidade.

⁵ “Paraíso Perdido” estreou na Igreja Santa Ifigênia, “O livro de Jó” no Hospital Humberto Primo e “Apocalipse 1,11” no Presídio do Hipódromo, todos os lugares em São Paulo.

com a produção contemporânea do teatro experimental, e, logo, apresenta possibilidades formais inovadoras em relação à tradição da literatura dramática.

Nesse sentido, no terceiro capítulo retomamos algumas das teorizações a respeito da arte da performance para a análise de “Apocalipse 1.11” e do trabalho desenvolvido pelo Teatro da Vertigem. Buscamos aporte principalmente nas teorias de Renato Cohen, Richard Schechner e Josette Féral, entendendo que eles apresentam um pensamento sobre a performance que permite trabalhá-la com um olhar político. Renato Cohen, por exemplo, entende a performance como uma “arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado ‘arte estabelecida’” (COHEN, 2007, p. 38), o que configuraria, então, um caráter anárquico, de transgressão da arte como fruição.

Josette Féral (2008) aproxima as teorias da performance, especialmente da *performance art*, ao teatro experimental, possibilitando-nos falar de um “teatro performativo”, que incorporaria ao teatro noções próprias da performance, como a presentificação, o jogo de signos instáveis, a demanda de um olhar ativo e aberto do espectador e a noção de risco. Entendemos que “Apocalipse 1.11” pode ser lido pela ótica de um teatro performativo, e seu texto dramático como uma escrita performática, no sentido de que fala Graciela Ravetti (2003, 2011), de uma escrita que transcenderia o suporte do papel. É por meio dessas “transgressões” que entendemos o caráter político do Teatro da Vertigem, não como uma arte de mensagem, ou de um combate direto à macroestrutura, mas como a possibilidade da construção de espaços outros de subjetividades.

Nas considerações finais, lançamos o que estamos chamando de um olhar “negativo” sobre a dissertação, a partir da teoria do “espectador emancipado”, de Jacques Rancière. O objetivo aí é repensar o que foi dito nos capítulos anteriores sob um questionamento-guia: Companhia do Latão e Teatro da Vertigem mantêm em suas peças as oposições embrutecedoras criticadas por Rancière entre ver e atuar, ignorar e conhecer? Intentamos, com isso, estabelecer um olhar crítico sobre as produções analisadas neste trabalho, para também apontar perspectivas para trabalhos futuros, tanto no âmbito teórico quanto na prática artística, entendendo que ambas – crítica e prática – podem se alimentar uma da outra.

O leitor deste trabalho poderá notar que há uma gama bastante diversa de teóricos que nos servem de base para a análise pretendida. Podemos afirmar que aqui estão presentes dois tipos de instrumentais teóricos para pensarmos a relação entre estética e política em Companhia do Latão e Teatro da Vertigem: um grupo na linha do marxismo, e outro grupo de filósofos da estética, como Jacques Rancière. Esses instrumentais poderão entrar em tensão durante a análise, o que, a nosso ver, é positivo, por iluminar novas possibilidades de pensamento. Assim, entendemos que essa diversificação torna-se indispensável para o que nos propomos, ou seja, para a ampliação mesma do conceito de “teatro político”, entendendo que ele pode abranger dois grupos teatrais distintos em suas ideologias e práticas artísticas.

1 SOBRE O TEATRO POLÍTICO NO BRASIL

Para iniciarmos uma reflexão acerca de um teatro político, é fundamental pensarmos que tipo de relações a arte pode estabelecer com a política, especialmente hoje, quando percebemos uma fragmentação dos poderes e formas de dominação e em que a arte abertamente engajada, de oposição ao sistema capitalista, parece soar anacrônica. Frederico Irazábal, em *El giro político*, discorre sobre essa fragmentação e afirma que, no contexto da pós-modernidade⁶, “o poder também perdeu corpo, no sentido de que é dificultoso hoje encontrar o outro, o inimigo, a partir do qual forjar por sua vez a própria identidade opositora”⁷ (IRAZÁBAL, 2004, p. 42). Paralelo a isso, uma oposição ao capitalismo parece hoje impensável, uma vez que a tentativa de sua “superação histórica”, na forma do socialismo, fracassou em sua experiência na prática, e o sistema vigente aparece muitas vezes como positivo, por passar uma ideologia de tolerância às diferenças e de liberdade de escolha e expressão⁸. Se não é produtivo mais pensar em um mundo dividido entre dualismos – dois sistemas políticos, exploradores e explorados etc –, e qualquer discussão sobre ideologia na arte ou sobre ideologias contrárias ao capitalismo parece anacrônica, é preciso repensar as formas da arte de abordar o político.

⁶ Não discorreremos aqui acerca do conceito, tão controverso, de pós-modernidade. Tomamos o termo como é utilizado por Irazábal (2004), que postula uma série de aparentes “fins” que marcariam essa pós-modernidade, a saber: o fim do Estado-nação, da história, dos grandes relatos, dos sujeitos e das ideologias.

⁷ “El poder también perdió cuerpo, en el sentido de que es dificultoso hoy encontrar al otro, al enemigo, desde el cual forjar a su vez mi propia identidad opositora.” Tradução nossa.

⁸ Esses discursos da “tolerância” à diversidade e da liberdade de escolha e expressão, embora sejam em grande medida sustentadores de um ideal capitalista, são facilmente contestáveis. Há que se desconfiar de um sistema que afirma garantir a diversidade, mas se firma em oposições binárias do tipo ocidente/oriente, vendo o outro, no mínimo, como uma cultura exótica e, em última instância, como um povo o qual é preciso civilizar e ensinar a democracia. cf. IRAZÁBAL, 2004, Cap. 1. E, ainda mais, há que se desconfiar do discurso que afirma a liberdade de escolha, quando há uma massificação dos desejos em torno de uma indústria do consumo. Cf. DEBORD, 1997.

1.1 Aproximações entre política e estética

Interessa-nos ponderar, como ponto inicial de uma reflexão teórica, as possibilidades apontadas por Jacques Rancière para as relações entre a política e a estética. Para o filósofo,

a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... (RANCIÈRE, 2005, p.2)

Durante as primeiras décadas do século XX, a base para o fazer artístico de caráter político foi o realismo, com sua função de representação da realidade. Nessa forma, a representação das estruturas sociais já era entendida como um meio de mostrar as mazelas e explorações sofridas pela população, ou seja, um meio de conscientizar o leitor/espectador, a fim de levá-lo a uma atitude prática revolucionária.

Há no realismo, como lembra Frederic Jameson (2009), um duplo caráter evidente: por um lado, a função cognitiva, a relação com o real, e por outro a técnica, os mecanismos utilizados para criar o “efeito do real”. Podemos pensar esse embate como o velho conhecido dilema entre conteúdo e forma. Aqueles que focam a função cognitiva acabam por fazer da literatura um espaço de propaganda, de militância, bem mais do que de arte, de ficção. Por outro lado, aqueles que focam a técnica, por vezes excluem a possibilidade do referencial, criando uma arte hermética e muitas vezes dirigida apenas para seus pares (nas plateias dos teatros experimentais, frequentemente vemos apenas atores ou pessoas ligadas ao teatro, que saem dali comentando a técnica e a forma daquele espetáculo). É nesses termos que se coloca boa parte do debate acerca da arte política: por um lado a militância pouco artística e bastante datada, e por outro a arte da experimentação formal, muitas vezes fechada em si e sem relação com a realidade concreta. Não é nesses termos, porém, que queremos colocar a questão. A arte política se manifesta, a nosso ver, tanto no conteúdo quanto

na forma, instâncias inseparáveis, e, a depender da obra, em maior grau evidente em um ou em outro.

A arte política passa quase sempre por um questionamento fundamental, que diz respeito à sua própria definição: como lidar com a realidade? Se a arte, de forma geral, pode *pretender* se situar à parte da realidade, estabelecendo-se unicamente como um meio para a fruição estética, do belo, a arte política não pode abdicar de sua relação com o real. A maneira como se dá essa relação, porém, se no plano da forma ou do conteúdo, se nos dois, pela própria inseparabilidade de ambos, não é uma questão óbvia nem tampouco bem resolvida. É válido lembrar aqui o conceito de Umberto Eco (1984) de “metáfora epistemológica”, retomado por Jorge Dubatti (2008):

A arte, mais que conhecer o mundo, produz complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes exibindo leis próprias e vida pessoal. Não obstante, toda forma artística pode muito bem ver-se, se não como substituto do conhecimento científico, como ‘metáfora epistemológica’, ou seja, em cada século o modo de estruturar as formas da arte reflete – por meio de semelhança, de metaforização, de ponto de resolução do conceito em figura – o modo como a ciência ou, por fim, a cultura da época veem a realidade. (ECO, 1984 apud DUBATTI, 2008, p. 117).

O conceito de Eco sugere que a forma artística está sempre relacionada com o real, constituindo-se como uma forma de conhecimento que se organiza conforme a organização social de determinada época, à maneira de uma configuração espaço-temporal paralela, mas não independente. Porém, para além dessa espécie de metaforização ou complemento, a arte que se afirma política pretende causar um efeito no espectador, seja de incitar uma intervenção sobre o contexto concreto, a fim de transformá-lo, seja criar zonas paralelas de sensibilidade, como “linhas de fuga” (DELEUZE E GUATTARI, 1995) que operem uma desterritorialização de ideias ou instituições vigentes.

Jorge Dubatti (2008) propõe o conceito de “zonas de subjetivação” para pensarmos as maneiras subjetivas de habitar o mundo. O autor define a subjetividade como as “formas de estar no mundo, habitá-lo e concebê-lo geradas, portadas e

transmitidas pelos sujeitos históricos, por extensão à capacidade de produzir sentido desses sujeitos.” (DUBATTI, 2008, p. 114). Para Dubatti (2008, p.115-116) as obras teatrais seriam “zonas de subjetivação”, maneiras de tomar parte na realidade, que podem ser tanto macropolíticas como micropolíticas. A macropolítica seria aquela que “se expressa em todas as ordens da vida cotidiana e se sintetiza nos grandes discursos sociais de representação/ideologia com um estendido desenvolvimento institucional” (DUBATTI, 2008, p. 115). No entanto, ela não está ligada apenas às instituições e ao governo central, mas também pode se manifestar de forma molecular, incidir no micropolítico. Peter Pál Pelbart (2007, p. 57) afirma que “o poder, nessa sua forma mais molecular, incide diretamente sobre as nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar”. Haveria, então, nessa esfera micropolítica, a disseminação do poder macropolítico. Podemos pensar, por exemplo, que o sistema capitalista, com suas características de exploração e de procura por lucro a qualquer custo, incide numa instância governamental, institucional, nas grandes empresas, que exigem cada vez mais do trabalhador, que deve cumprir cotas e estar disponível a qualquer hora para atender à empresa, sob a pressão de perder seu emprego ou um possível abono salarial. Incide, ainda, nas relações interpessoais: absorvidos por uma lógica de tirar vantagem a qualquer custo, as relações de “favor” tem se pautado quase sempre pela pergunta “o que eu ganho com isso?”. A obra “O Mercado do Gozo”, da Companhia do Latão, a qual analisaremos no capítulo seguinte, aborda essa mercantilização das relações. Na peça, a relação entre as personagens é quase sempre marcada pela submissão de um personagem em relação a outro, segundo os interesses em jogo. Burgó, o dono da fábrica, é o sujeito que possui o capital e ao qual todos os outros personagens, mesmo não sendo seus funcionários, se submetem, por perceberem a possibilidade de lucrarem com a relação. É uma lógica da macropolítica que se infiltra no micro.

A classificação de Dubatti, porém, entende a micropolítica sempre como uma alternativa ao macro. O teatro macropolítico, segundo o autor, seria aquele que produz zonas de subjetividade que se relacionam diretamente com a estrutura vigente. Esse tipo de teatro pode ter uma atitude de reforço, constituindo-se como uma prática conformista, muitas vezes fortalecedora de práticas discursivas e ideológicas

dominantes, como é o caso, no Brasil, das produções comerciais de comédias que reforçam o preconceito (contra os homossexuais, contra as mulheres etc.) e das produções voltadas apenas para o entretenimento que, se não reforçam diretamente a estrutura vigente, também não se propõem a rompê-la. Dentro da macropolítica também estariam as peças com atitude de resistência, que articulam uma nova forma de habitar o macro, como é o caso do teatro militante de esquerda (no Brasil, podemos citar o caso do Teatro de Arena, muito influenciado pela relação dos integrantes com o partido comunista, e da dramaturgia anarquista de Renata Pallotini). Em contraposição, estaria o teatro micropolítico, que se estabelece como uma zona de subjetividade alternativa à macropolítica. Nesta categoria, estariam o teatro experimental e a performance, consideradas como expressões de fronteira, que transitam entre linguagens (das artes cênicas, das artes plásticas, do audiovisual, por exemplo), entre o real e o ficcional, e que podem ou não trazer o objetivo de transformação e ir contra a estrutura vigente, mas que não propõem uma macropolítica alternativa.

Embora simplificada, essa teorização de Dubatti é um bom ponto de partida para uma reflexão sobre a arte política. Isso para fugirmos logo de início de um pensamento simplista de que a arte política seria apenas aquela que mais claramente – e talvez no plano do conteúdo – afronta a macropolítica e, em última instância, propõe uma nova forma de habitar o macro. Tal pensamento pode implicar preconceitos em relação à arte política, especialmente porque esse tipo de teatro micropolítico de resistência muitas vezes remete a ideologias hoje, tal qual foram concebidas, inviáveis. Pensamos que é possível conceber um teatro micropolítico capaz de criar outras “zonas de subjetivação”, como “linhas de fuga” que apresentem alternativas à estrutura macropolítica atual, sem oferecer necessariamente um outro sistema pronto, ou uma solução definitiva.

A “identidade opositora” não se daria, assim, apenas pelo combate ideológico, mas pela própria configuração de um espaço-tempo, como afirma Rancière (2005), capaz de criar recortes e maneiras de partilhar algo em comum – aquilo que é visto, que é dado a ver, que é construído enquanto obra de arte. Seguindo as ideias de Rancière (2010), entendemos que esse *sensorium* espaço-temporal está relacionado à possibilidade de uma organização do sensível que aparece nas obras de arte: uma

maneira “de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos.” (RANCIÈRE, 2010). Mais do que os próprios acontecimentos, foco do realismo, o que está em voga é como a estética trabalha o que é mostrado, pois esse recorte é capaz de reconfigurar uma zona de subjetividade, em que o espectador de fato possa tomar parte na recepção da obra. Se de um lado temos peças bastante herméticas no teatro mais experimental, que não permitem a criação de um trânsito verdadeiro entre a obra e o público leigo, também as peças que trabalham apenas com imagens óbvias, com uma cultura já assimilada, sem se preocupar em analisar ou renovar a leitura dessas imagens, não são capazes de criar um espaço da experiência em que algo se renove na ordem do sensível. Esse sentido da estética aproxima-se do conceito de política de Rancière. Para o autor, a política pode ser entendida como uma “partilha do sensível”⁹, ou seja, como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.” (RANCIÈRE, 2009a, p. 15, grifo do autor). A política seria, portanto, esse sistema que divide, dando poder e excluindo do poder, permitindo fazer, ver, opinar, mas determinando quem pode tomar parte nessas ações e quem, por diversos motivos, estaria à margem delas¹⁰.

Esse recorte, no teatro, está relacionado ao texto dramaturgico e espetacular, a como estes compreendem, deixam ver e entender a realidade na qual estão inseridos – se por combate macropolítico ou apresentando uma zona de habitabilidade alternativa – e a como concebem o seu espectador – o que lhe permitem enxergar ou como lhe permitem tomar parte naquela obra. O papel do espectador é fundamental, uma vez que entendemos, como Frederico Irazábal (2004, p.51), o teatro político como uma modalidade produtivo-receptiva. Irazábal não considera haver “algo”, uma peça teatral, essencialmente política, mas percebe o político como o que se constrói na relação entre o leitor/espectador e o texto significado (em função de seu contexto de recepção).

⁹ O termo continuará sendo utilizado ao longo do texto, sempre tendo como referência Rancière, 2009a.

¹⁰ Mesmo em um sistema democrático, em que aparentemente todas as pessoas podem tomar parte nas decisões comuns, há grande exclusão: seja por falta de informação, de acesso a bens de consumo, por um trabalho excessivo e alienante, ou mesmo pela própria configuração do sistema, que massifica a sociedade e dá uma falsa ideia de liberdade de escolha.

Há diversas maneiras de uma peça conceber o seu leitor/espectador que buscam efetivar o objetivo político, dentre as quais destacamos¹¹: o distanciamento crítico, à maneira de Brecht, em que o espectador não se envolve completamente com o drama representado, mas se percebe enquanto tal e pode produzir uma reflexão crítica sobre o que está sendo mostrado; a utilização de espaços não convencionais para representação, muito comum no teatro experimental contemporâneo, em que o público se desloca na trajetória cênica ou, ao menos, se vê obrigado a não se sentar confortavelmente no escuro, para apenas assistir as cenas; e o que Rancière denomina “o espectador emancipado”, em que não haveria modificação do papel do espectador na obra, mas sim da concepção do próprio conceito de espectador. Para Rancière, o que deve ser transformado na “partilha do sensível” não é a relação do espectador com a obra, mas devem ser revistas as oposições embrutecedoras entre ver/atuar e ignorar/conhecer, que aparecem na concepção das obras teatrais. De acordo com Rancière (2010, p. 23), “não temos que transformar os espectadores em atores nem os ignorantes em doutos. O que temos que fazer é reconhecer o saber que põe em prática o ignorante e a atividade própria do espectador”¹². Essa visão do filósofo francês, apesar de contrária às propostas tanto da Companhia do Latão, seguidora do distanciamento de Brecht, quanto do Teatro da Vertigem, que utiliza espaços não convencionais de representação, aponta um caminho teórico que deve ser analisado em relação à prática dessas companhias e do pensamento sobre o teatro político em geral. Isso porque traz uma proposição que nos parece interessante enquanto teoria, mas que não percebemos ainda – e Rancière não faz essa ponte – ter uma relação com a prática. Ficam, então, alguns questionamentos: Como uma obra de arte pode conceber um espectador atuante sem tirá-lo do papel de espectador? As proposições artísticas teriam domínio sobre essa oposição ver/atuar nos espectadores, ou apenas os próprios espectadores poderiam modificá-la? E, finalmente, o ponto que nos interessa: as proposições da Companhia do Latão e do Teatro da Vertigem mantêm essas chamadas “oposições embrutecedoras”? Essa última questão parece-nos

¹¹ O estudo mais detalhado dessas formas de concepção do espectador se dará à medida que elas aparecerem nas dramaturgias analisadas.

¹² “No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que pone en práctica el ignorante y la actividad propia del espectador”.

fundamental especialmente para entender como o político pode aparecer na arte, se a obra traz uma “verdade” a ser transmitida ou uma realidade a ser desvelada para o espectador ou se, de fato, configura-se um espaço-tempo da experiência, em que algo é construído no *entre*.

A organização do sensível relaciona-se ainda com as formas de produção do espetáculo¹³, a como é feita a partilha de funções nessa produção (de forma mais ou menos igualitária), e a como é delineada hierarquicamente a encenação que se cria a partir de então, em função dos atores e espectadores. Quando o Teatro Oficina, dentre outros grupos, propõe-se na década de 1970 a trabalhar com a criação coletiva, ou mesmo a Companhia do Latão e o Teatro da Vertigem, a partir dos anos 1990, a trabalhar com processos colaborativos, o que os grupos propõem, na verdade, é afirmar uma outra maneira de divisão de trabalho, diferente da que vigora no sistema capitalista, uma maneira de fazer que não precisa mais ser excludente, no sentido de que alguns são aqueles que fazem e outros são aqueles que pensam. Seguindo o pensamento de Rancière, podemos entender que, nesse contexto, “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009a, p. 15). Acreditamos, assim, que as maneiras do fazer teatral são capazes de intervir nas maneiras de fazer da própria sociedade.

Numa sociedade cada vez mais espetacularizada (DEBORD, 1997), em que o ideal da visibilidade torna-se sinônimo de qualidade – “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (DEBORD, 1997, p. 17) –, tornam-se fundamentais as práticas artísticas que buscam intervir nessas “formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009a), que determinam também maneiras de ser. Aparece aqui, então, uma política da estética muito ligada a uma política da imagem. Didi-Huberman afirma que “as imagens não nos dizem nada, nos mentem ou são obscuras como hieróglifos enquanto ninguém se preocupa em lê-las, isto é, em analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las dos ‘clichês linguísticos’ que suscitam ‘clichês visuais’.” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 44). Uma política da imagem consistiria, assim, em práticas

¹³ Trataremos das formas de produção (processos hierárquicos, criação coletiva e processos colaborativos) no tópico 1.3.

artísticas capazes de intervir nos clichês visuais e provocar uma leitura outra de determinada forma de distribuição dessas imagens ou desses lugares preestabelecidos para o teatro ou para determinada forma artística. É com essas convenções que os grupos de um teatro mais engajado (num sentido amplo do termo) tentam romper, a exemplo do Teatro Oficina, de José Celso Martinez Correa, que ainda hoje gera polêmica ou, no mínimo, curiosidade por onde passa, por propor diferentes formas de integração palco-plateia, quebrar tabus de sexualidade, heteronormatividade etc.

Nesse sentido, por mais que pareça um discurso ultrapassado falar em ideologia hoje nas obras de arte, uma vez que parecem ter se dissolvido os dualismos ideológicos, podemos pensar que o conceito de ideologia abarca essa noção de seleção e organização. Segundo Frederico Irazábal, “a ideologia é a expressão das relações histórico-materiais dos homens, onde ‘expressão’ não significa somente interpretação ou representação mas também organização, regulação dessas relações.” (IRAZÁBAL, 2004, p. 45). A ideologia pode ser entendida não numa via única, como um espelho das relações histórico-materiais, mas também como uma forma de ação e intervenção sobre essas relações, por meio dos recortes que estabelece a partir dessa realidade. Não haveria uma obra de arte não ideológica¹⁴, pois toda obra é um recorte, uma organização do sensível.

Intentamos, pois, ao recorrer aos conceitos ligados a uma política do estético, e à classificação de Dubatti para obras macro e micropolíticas, pensar diferentes possibilidades de materialização de um teatro político, em que essa postura “dissidente” ou “confrontativa” esteja presente tanto no conteúdo quanto na forma, nas opções de recorte e organização das imagens que produz e dos papéis que permite assumir as pessoas envolvidas – produtores e espectadores.

1.2 Teatro político no Brasil na segunda metade do século XX.

¹⁴ Da mesma forma, podemos afirmar não haver uma obra teatral “não política”. Entendemos, a partir de Dubatti (2008), que as obras que reforçam a estrutura vigente e a ideologia dominante também seriam políticas. Esclarecemos, porém, que trabalharemos apenas com obras dissidentes ou resistentes em relação à ideologia dominante, e que utilizaremos para esta análise o conceito de “teatro político”, também para considerarmos a relação das obras específicas analisadas aqui com uma tradição do que na historiografia teatral se denomina “teatro político”.

Falamos aqui de forma e conteúdo por entendermos que essa é uma questão fundamental para compreender a formação de uma dramaturgia nacional, particularmente aquela de caráter político. Para este estudo, consideraremos essa formação a partir da segunda metade do século XX, principalmente com Teatro de Arena e Teatro Oficina¹⁵, por entender que tais grupos são fundadores de tendências que podem ser identificadas ainda hoje, nomeadamente na Companhia do Latão e no Teatro da Vertigem, que nos interessam aqui.

O Teatro de Arena, fundado em 1953, propunha-se a ser uma alternativa às grandes produções do teatro comercial do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), e a realizar produções de baixo custo. Com sua sede inaugurada em 1953, na Rua Teodoro Baima, em São Paulo, o grupo constrói o primeiro teatro de arena que se tem notícia no Brasil. Essa nova forma proporcionava uma nova organização cênica, capaz de modificar a perspectiva e a percepção do público. A concepção espacial pode ser compreendida como uma maneira de distribuição dos lugares na encenação e, portanto, sua alteração é também uma intervenção na “partilha do sensível”. O fato de a cena não estar mais fechada entre “quatro paredes”¹⁶ possibilitava que público visse, além dos atores, os outros espectadores, o que fazia com que eles se lembrassem o tempo todo de que estavam no teatro, rompendo, assim, com a possibilidade de uma “ilusão” completa. Além disso, a proximidade do público pedia uma nova forma de atuação, mais pautada em detalhes, e uma outra concepção do cenário, que não poderia ser grandioso. Essa proposta corroborava para os objetivos do Arena de realizar um teatro menos imponente e de baixo custo.

Em 1958, prestes a fechar as portas por falta de recursos e às voltas com dissidências internas¹⁷, o Teatro de Arena estreia o que seria um marco na dramaturgia

¹⁵ Este estudo não tem um caráter historiográfico, sobretudo em relação aos grupos mencionados, cujas trajetórias são extensas e variadas. As peças e momentos aqui selecionados são apenas um recorte que corrobora para a análise em questão. Antecipamos, pois, uma escusa em relação a uma possível superficialidade em relação a essa revisão historiográfica.

¹⁶ A quarta parede cênica seria invisível. No sistema de atuação naturalista, essa quarta parede deveria ser imaginada para que o palco ficasse isolado do público e nele se desenrolasse um drama fechado em si mesmo. O público então poderia entrar numa ilusão de que assistia a algo muito próximo da realidade.

¹⁷ Em 1956, o grupo tinha se fundido com o TPE – Teatro Paulista Estudantil, e incluído no elenco nomes como Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Flávio Migliaccio, principais responsáveis pela inserção de um pensamento político e de esquerda ao grupo. Nessa crise de 1958, o grupo cogitava se separar novamente. Cf. MOSTAÇO, 1982, p. 28-33.

brasileira: *Eles não usam Black-tie*, com texto de Gianfrancesco Guarnieri e direção de José Renato, fundador do Arena. A peça, que atingiu grande sucesso de público, pode ser considerada um marco por diversos motivos, dentre os quais destacamos dois. Primeiro, por abrir espaço para a dramaturgia nacional, uma vez que grande parte das produções teatrais até então representava peças de dramaturgos estrangeiros, já consagrados, tanto europeus quanto norte-americanos, e, mesmo quando representavam autores nacionais, eram dramaturgias muito semelhantes aos dramas estrangeiros. A peça de Guarnieri, além de atingir grande sucesso, inaugura os Seminários de Dramaturgia, que buscavam incentivar a produção de textos mais adequados à realidade nacional e que foram responsáveis pela formação de grandes nomes da dramaturgia¹⁸. O segundo motivo para *Eles não usam Black-tie* ser considerada um marco no teatro brasileiro é de cunho político. A peça, pela primeira vez na dramaturgia brasileira, tem como protagonista o proletariado, com ideias próprias e consciência de classe, e, como temática, uma greve proletária.

De caráter eminentemente dramático, o enredo de *Eles não usam Black-tie* traz uma família de operários que se vê às voltas com a proximidade de uma greve. Otávio e Tião, pai e filho, respectivamente, têm posições opostas a respeito da paralização. Otávio está ligado ao movimento sindical e apoia a deflagração da greve como uma possibilidade de mostrar aos patrões que os trabalhadores estão organizados e exigirão seus direitos. Tião está dividido entre apoiar a greve e seus companheiros de trabalho, ou furá-la, para garantir o emprego e efetivar seu casamento com a noiva Maria. O caráter dramático da peça evidencia-se principalmente na trajetória de Tião, que entra em conflito primeiro interno em relação à greve, que depois é externado e passa a se dar no âmbito familiar (com a mãe, Romana, com a noiva, Maria, com o pai, etc), e tem como desfecho a ruptura do noivado por parte de Maria.

Interessa-nos aqui abordar o que seria o problema central da peça, tratado por Iná Camargo Costa em *A hora do teatro épico no Brasil*. A autora formula tal problema da seguinte maneira: “trata-se de um flagrante desencontro entre forma e conteúdo, numa contradição propriamente dita que acaba dando bons argumentos para leitores que optem por uma ou outro” (COSTA, 1996, p. 24). Segundo Iná Camargo

¹⁸ Dentre outros, Oduvaldo Vianna Filho, Benedito Ruy Barbosa, Nelson Xavier.

Costa, a contradição se daria pelo fato de a peça apresentar um conteúdo progressista (a luta de classes, a greve proletária), em uma forma conservadora e amoldada a reflexões burguesas. Como afirma Sérgio de Carvalho¹⁹ (2009, p. 62), “o interesse numa matéria social e popular não cabia bem nos limites da dialética dramática, fundamentalmente subjetiva”. Há, portanto, momentos na peça em que se dilui a tensão dramática e outros em que a trajetória do protagonista dá lugar a cenas que não lhe dizem respeito diretamente. Isso porque, de certa forma, o que se quer tematizar é a greve e a luta de classes, e não a subjetividade do herói dramático.

Esse período é, portanto, fundamental para a dramaturgia brasileira, pois nele há a percepção de que é preciso reinventar uma forma para tratar de temas brasileiros a partir de uma perspectiva não burguesa. As peças seguintes do Teatro de Arena serão parte dessa busca. Destacamos nesse processo, a título de exemplificação, as peças *A revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, estreada pelo Arena em 1960, e *Arena conta Zumbi*, de 1965.

A revolução na América do Sul abandona o caráter dramático e vai buscar em Bertolt Brecht e na farsa²⁰ a base para sua dramaturgia. Na peça, o personagem João da Silva é um trabalhador, cujo salário não basta para alimentar a família. Toda sua trajetória e as diversas peripécias pelas quais passa (vai pedir um aumento e é demitido, pede para ser preso porque na cadeia teria o que comer etc.), sempre como espectador, nunca como sujeito de suas vontades, culminam em sua morte por falta de alimentação. Essa trajetória e mesmo seu fim não são representados de forma dramática. A série de acontecimentos pelos quais passa João quebra o fluxo evolutivo do drama e insere um tom burlesco. A peça consiste em um avanço da proposta política iniciada com a peça de Guarnieri, uma vez que ultrapassa os limites do drama e começa a delinear uma outra possibilidade formal, mais conectada à pesquisa épica brechtiana para o teatro político.

Em *Arena conta Zumbi*, é esboçado o Sistema Coringa, inovação proposta por Augusto Boal, que será melhor sistematizado em *Arena conta Tirandentes* e se tornará uma característica muito própria do grupo. Segundo Boal (2005), as metas do

¹⁹ Sérgio de Carvalho é diretor e dramaturgo da Companhia do Latão e professor da USP.

²⁰ Iná Camargo Costa destaca também o parentesco dessa peça com o teatro de revista. Cf. COSTA, 1996, p. 60-61.

Sistema Coringa são tanto estéticas quanto econômicas, uma vez que a desvinculação ator-personagem, ponto chave da estrutura, permitia a realização de peças com um elenco menor. No sistema, não havia distribuição de personagens, mas de funções, a saber: o Protagonista (não necessariamente o personagem principal da peça), que trabalhava num sistema realista de representação (identificava-se com o personagem, trabalhava suas emoções, apenas se relacionava com objetos reais etc) e era o responsável por estabelecer uma empatia do público com a fábula; o Coringa, que, ao contrário, tinha uma liberdade narrativa e inventiva, mas que estava mais próximo do mundo real do espectador do que da fábula e tinha o papel fundamental de analisar o que se passava em cena; os dois coros, Deuteragonista, que defendia a visão do Protagonista, e Antagonista, que estava do lado da visão oposta; e a Orquestra Coral, responsável pela música – elemento importante de conscientização – do espetáculo. Esse Sistema permitia, dentre outras funções estéticas, que o Arena trabalhasse com dois níveis diferentes, à maneira do distanciamento proposto por Brecht: um primeiro nível seria o da fábula, da ilusão, e o outro, o nível da consciência e da lógica, a que Boal (2005) chama “nível da conferência”, em que o Coringa pode fazer a análise da peça e a exortação.

Em *Arena conta Zumbi*, o grupo foi criticado por levar à cena uma representação maniqueísta, em que os negros eram sempre bons, e os brancos sempre maus. A dramaturgia foi baseada na pesquisa do historiador Edison Carneiro, e traz a visão dos negros sob o ponto de vista dos negros e a visão dos brancos sob o ponto de vista dos brancos, segundo documentos publicados por Carneiro, dos quais foram usados trechos na peça. Tal procedimento, característico de um teatro épico, não foi bem recebido pela crítica, para a qual, aliás, como afirma Iná Camargo Costa, “o teatro épico é esquemático e maniqueísta por definição” (COSTA, 1996, p. 115).

É importante ressaltar, sobre a trajetória do Arena, que aquela era uma época de combate majoritariamente macropolítico, em que havia a crença em uma substituição do sistema capitalista pelo sistema socialista – daí talvez um certo maniqueísmo nas peças –, e por isso era preciso lutar, convocar e conscientizar as pessoas. O próprio Augusto Boal admite essa característica em Zumbi: “Zumbi era texto maniqueísta, texto de bem e mal, de certo e errado: texto de exortação e de combate”

(BOAL, 2005, p. 188). Mas, como afirma Izaías Almada (2004, p. 95): “Era natural que um determinado grau de maniqueísmo permeasse as concepções estéticas pós-guerra, que conviviam com a euforia da vitória sobre o fascismo e a perspectiva do socialismo”.

O Teatro Oficina surge em 1958, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco. O grupo inicia sua trajetória como um grupo amador, e em 1961 se profissionaliza. Sua trajetória, assim como a do Teatro de Arena, passa por diversas fases e modificações, tanto da composição de elenco como da forma de concepção cênica. J. Guinsburg e Armando Sérgio da Silva (in SILVA, 1981) propõem uma divisão da trajetória do grupo em três fases. A primeira delas abarcaria a produção inicial, quando o grupo ainda era amador, até a representação de “Pequenos Burgueses”, de Gorki, dirigida por José Celso Martinez Corrêa. A segunda, até “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade, também dirigida por Zé Celso, em 1967. A terceira fase iria de “Roda-Viva”, de Chico Buarque de Hollanda, dirigida por Zé Celso em 1968, até pelo menos “Gracias Señor”, criação coletiva de 1972. Depois disso, em 1974, Zé Celso é preso e se exila em Portugal²¹.

Nessa “primeira fase” do Oficina, o grupo trabalha principalmente – e com grande rigor técnico – sobre os princípios de Stanislavski para uma representação realista, realizada com base em textos estrangeiros. O trabalho está focado principalmente na relação ator-texto e não há relação entre atores e plateia, pois a cena ocorre com a “quarta parede” invisível. Já na segunda fase, a relação palco-plateia começa a se abrir, quando o grupo introduz em suas pesquisas os princípios de Bertolt Brecht. Segundo Guinsburg e Armando Sérgio da Silva,

A partir de uma visada social, cada vez mais forte, ao mesmo tempo que adotava a ‘cena aberta’, [o Oficina] iniciava a maior valorização da presença do público. (...) É verdade que não se pode falar, ainda aqui, de uma linguagem própria, pois o ideal é, de certo modo, o modelo brechtiano. Mas na medida em que avança o domínio da verdade cênica, a ampliação dos meios de organização simbólica e a intensificação do envolvimento do público numa participação consciente, é possível dizer que se abre caminho de uma criação teatral com traços específicos. (GUINSBURG & SILVA in SILVA, 1981, p. 226)

²¹ O grupo mantém atividades em Portugal, e em 1979 reabre sua sede em São Paulo, onde realiza seus trabalhos até hoje. Para esta pesquisa, porém, nos interessa o período destacado por Guinsburg e Silva, até o exílio de José Celso.

A terceira fase será, então, uma intensificação cada vez maior da relação palco-plateia e da busca por uma linguagem própria. O espetáculo que dará início a essa nova fase do Oficina, *Roda-Viva*, de 1968, não é nem propriamente um espetáculo do grupo²², mas de José Celso. Nele, a divisão palco-plateia é praticamente inexistente, e a relação com os espectadores ultrapassa os limites esperados para uma representação teatral, numa estética denominada por José Celso como estética da “porrada”²³ e “teatro da crueldade brasileiro”. J. Guinsburg e Armando Sérgio da Silva (in SILVA, 1981, p. 230) afirmam, sobre essa relação: “o público via-se compelido, não raro a contragosto, a entrar num jogo que ia além do faz-de-conta e o submetia a ações que, assumindo por vezes um caráter de agressão física, só podiam ser entendidas no contexto da vida real e não da arte”.

A referência do francês Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade é tomada pelo Teatro Oficina especialmente pelas ideias que traz de um teatro ritualístico, que se afaste do teatro racionalista, pautado em textos clássicos, muito praticado especialmente na França (de onde vem também o teatro brasileiro da época). A ideia de crueldade, porém, é tomada pelo Oficina *stricto sensu*, enquanto Artaud a define num sentido amplo, muito relacionado com um rigor e uma vitalidade. Nas palavras de Artaud: “Eu disse ‘crueldade’ como poderia ter dito ‘vida’ ou como teria dito ‘necessidade’, porque quero indicar sobretudo que para mim o teatro é ato e emanção perpétua, que nele nada existe de imóvel, que o identifico com um ato verdadeiro, portanto vivo, portanto mágico” (ARTAUD, 1999, p. 134).

Essa atitude violenta para com o espectador não é puramente um reflexo de um pensamento de vanguarda ou um entendimento equivocado ou parcial do teatro de Artaud; é, também, uma postura política e, poderíamos acrescentar seguindo a classificação de Dubatti (2008), uma postura micropolítica, de resistência e de criação

²² Enquanto o grupo estava em turnê com O Rei da Vela, José Celso foi convidado a dirigir o espetáculo, com dramaturgia do já consagrado músico Chico Buarque. Embora haja controvérsias por parte da crítica em relação à inclusão do espetáculo entre os do grupo (Cf. COSTA, 1996, p. 176-177 e SILVA, 1981, p. 229), consideramos que a estética trabalhada nele fará parte da trajetória do Oficina. O próprio grupo a inclui em seu histórico na página na internet: http://teatroficina.uol.com.br/uzyna_uzona. Último acesso em dezembro de 2012.

²³ CORREA apud COSTA, 1996, p. 185.

de uma zona de subjetivação alternativa, por meio de uma experiência viva que conectasse de fato palco e plateia. É importante aqui ressaltar que desde o início o Teatro Oficina se colocou como um grupo que buscava entender a relação da arte com a sociedade na qual está inserida, seja através da encenação de textos estrangeiros que pudessem dialogar com a realidade local, seja por meio de princípios brechtianos, seja com textos brasileiros, como “O Rei da Vela”. Em entrevista a Tite Lemos para a Revista Civilização Brasileira, José Celso justifica suas escolhas estéticas:

Para um público mais ou menos heterogêneo que não reagirá como classe, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileira – do absurdo brasileiro – teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos. (...) Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar, na base da porrada. (CORREA apud COSTA, 1996, p. 185)

Há nessa fala uma rejeição ao teatro político que tenta despertar uma consciência de classe em sua plateia, por meio de um conflito ideológico na ordem do macropolítico. Para José Celso, era preciso ritualizar cada vez mais o ato teatral, de forma que se redistribuíssem as funções e, nessa nova “partilha do sensível”, o espectador também atuasse e tomasse parte na obra. É claro que esse passo dado pelo Oficina, ainda que com boas intenções, é carregado de exageros, de desrespeito, de inconsequências e contradições²⁴.

Em *Gracias Señor* (1972) ocorre uma mudança significativa na postura do grupo. Na verdade, essa mudança é apontada antes, com *Na selva das cidades* (1969), texto de Bertolt Brecht, dirigido por José Celso. A peça, nas palavras de Armando Sérgio da Silva, realiza uma “destruição da cultura” (SILVA, 1981, p. 190), já que questiona todos os valores, as instituições, o próprio fazer artístico, a atuação, e

²⁴ Destaque aqui para essa suposta interação “palco e plateia” que se dava, na verdade, em mão única. Os espetáculos do Oficina não concebiam um espaço aberto para que o público pudesse se manifestar. Quando forçado a assumir a cena, o espectador que não o desejasse ou o fazia, constrangido, ou ia embora, não menos desconfortável. E se outra reação aparecesse, provavelmente os atores não estariam preparados para recebê-la. Sobre isso, ver COSTA, 1996, p. 183-187.

instaura o caos, sem colocar nada no lugar. Ainda segundo Silva, a peça insere o grupo em uma grande contradição²⁵:

como ser um grupo revolucionário, em constante processo de ação e pesquisa rigorosa e continuar dentro de um teatro burguesamente instituído, com bilheteria e tudo? (...) De repente se verificou também que tudo aquilo que o grupo havia criticado, (...) no que diz respeito às relações entre patrões e empregados, etc., existia dentro da própria estrutura econômica da companhia. (SILVA, 1981, p. 191-192)

Gracias Señor é, então, uma resposta do grupo a essa contradição. A partir de um contato com o Living Theater²⁶, em 1971, o Teatro Oficina inicia-se no modelo de produção da criação coletiva²⁷, em que todos os integrantes do grupo são responsáveis pela criação do espetáculo e não estão mais sob o jugo de um diretor ou encenador. José Celso passa a ser um “coordenador” daquela experiência, que então não será mais denominada teatro, mas sim “te-ato”, com atadores no lugar de atores. A ideia do “Te-ato” é defendida por Zé Celso da seguinte forma:

As transformações sociais pelas quais está passando o Brasil serão melhor percebidas pelos indivíduos através do contato direto com outros indivíduos. O melhor meio de informação e conscientização de transformações é ainda a informação que o nosso corpo testemunha em contato com outros corpos, no momento em que se dispõe a um contato vivo e informativo - isto é, o teatro na acepção mais literal: TE-ATO. (...) O que se passava na divisão palco plateia será superado - a existência da platéia está com os dias contados - pois com o papel de *consumidor* que teremos de desempenhar perante os grandes meios de comunicação - o teatro, isto é, a ação direta, técnicas de tirar o consumidor do seu passivo estado de contemplador de informação para

²⁵ Essa contradição é bastante semelhante ao que vivem os grupos teatrais hoje, divididos, por um lado, com o fazer teatral de pesquisa, comprometidos com suas ideologias próprias, muitas vezes de caráter político, e, por outro, com a preocupação com a sua manutenção enquanto grupos, enquanto profissionais que se sustentam com a arte, tendo que atender aos pré-requisitos de editais de leis de incentivo e aos critérios mercadológicos de seleção por parte dos patrocinadores. Isso gera muitas vezes uma contradição entre o discurso da peça e os meios de sobrevivência da mesma: é no mínimo estranho ver uma peça que critique o sistema tendo em seu programa a logomarca de uma grande empresa privada.

²⁶ O Living Theater foi fundado em 1947, como uma alternativa ao teatro comercial, pela alemã Judith Malina, estudante de Piscator, e Julian Beck, um pintor expressionista de Nova York. Na década de 1960, o grupo inicia uma nova fase, como uma companhia nômade. Na Europa, eles se tornam um coletivo, que mora e trabalha junto a fim de criar uma arte comprometida com mudanças sociais. Cf. Site do Living Theater. Disponível em: <http://www.livingtheatre.org/about/history>. Acesso em 19 de novembro de 2012.

²⁷ Esse tipo de processo será analisado mais detalhadamente no tópico seguinte.

fazer dele meio de irradiação da mesma. (CORREA apud FISCHER, 2003, p. 12, grifos do original)

Esse “contato vivo” de que fala José Celso, além da proximidade com o teatro de Antonin Artaud, também está relacionado às manifestações performáticas, que ganharam grande notoriedade nos anos 60 e 70, especialmente aos *happenings*²⁸. Menos roteirizados que a performance, esses “acontecimentos” estavam mais próximos ao que José Celso pensava para seu teatro, com a junção do palco com a plateia, num ritual em que todos poderiam ser atores, e no qual a fronteira entre teatro e vida seria minimizada.

Todo esse percurso do Oficina, além do fato de não haver integrantes filiados a partidos políticos, fez com que o grupo ficasse conhecido mais por sua relação com a vanguarda – tanto com a teatral, com pensadores como Grotowski e Artaud, quanto com o tropicalismo – do que por sua relação com a política, como o contemporâneo Arena. É claro que o Oficina sempre aparece quando a temática é o teatro político das décadas de 50 a 70, por razões óbvias que já mencionamos anteriormente. Porém, na comparação, o Oficina figura como um teatro mais ligado à experimentação formal, enquanto o Arena é relacionado com um teatro abertamente engajado, “político” no sentido mais comum do termo. É o que afirma, por exemplo, Edelcio Mostaço (1982, p.87): “Mais intelectualizado do que seus congêneres e, na mesma proporção, menos politizado (ou politizador), o Oficina creditou seu débito à hegemonia cultural reinante, porém de forma estética e não diretamente política”.

Não queremos de forma alguma recuperar ou criar qualquer rivalidade²⁹ entre Teatro de Arena e Teatro Oficina, nem tampouco afirmar uma dualidade, no sentido de que seriam formas completamente opostas do fazer teatral, e que uma seria mais ou menos política que a outra. Quando perguntado, em entrevista a Izaías

²⁸ A palavra *happening* apareceu nesse sentido pela primeira vez na performance de Allan Kaprow intitulada “18 happenings in 6 parts” (1959). Embora não tenha havido um manifesto ou um consenso sobre a utilização do termo, muitas outras obras foram consideradas *happenings* (GOLDBERG, 2006). Geralmente, os *happenings* têm um caráter transitório, todos os participantes atuam na construção da ação que está sendo proposta, e não há exatamente um roteiro, com início, meio e fim, para o acontecimento.

²⁹ Aqui vale uma observação de que não há nem nunca houve propriamente uma rivalidade entre os grupos, que, inclusive, chegaram a estar juntos em algumas montagens, como *A engrenagem* (1960) e *José, do parto à sepultura* (1961).

Almada, sobre as semelhanças e diferenças entre os grupos, Boal é categórico: “Semelhanças: éramos todos inteligentes, honestos, sinceros e fizemos todo um trabalho, individual e coletivamente, extraordinário; diferenças: o estilo é o homem, já dizia o poeta.” (BOAL in ALMADA, 2004, p. 70).

Nesse sentido, poderíamos pensar, apenas como *tendência*, que o Teatro da Vertigem se aproximaria mais do “estilo” micropolítico do Teatro Oficina, e a Companhia do Latão, com um discurso político mais direto, da tradição do Teatro de Arena, entendendo que ambas as tendências configuram maneiras distintas, mas não opostas, de uma arte política. Não intentamos, ainda, reproduzir querelas que soariam anacrônicas, nem reforçar falsas dicotomias, entre conteúdo e forma, política e estética. Retomamos uma tradição do teatro político no Brasil para analisar como as companhias atuais se estabelecem, se afastam e aproximam, em relação a essa tradição.

Assim, os grupos hoje procuram ainda sua forma de lidar com um quadro sempre novo, com um poder que se dilui sob as novas formas do capitalismo, dos governos neoliberais democráticos, mas um poder que se alastra e se impõe, entre outras instâncias, sobre as formas de habitar o sensível e de produção artística. Nesse contexto, Sérgio de Carvalho afirma:

A boa dramaturgia brasileira é aquela que ainda hoje procura, em algum nível, descobrir formas novas de representar o irrepresentável: uma sociedade com particularidades locais em conexões profundas com os processos mundiais do capitalismo, em que a desumanização se impõe a todos, sobretudo aos mais pobres, em graus cada vez mais avançados, em que a mercantilização da vida se expande sem freios em todos os níveis subjetivos e objetivos. (CARVALHO, 2009, p. 62)

1.3 Novas relações de produção dramática a partir da década de 1990.

Como dissemos anteriormente, as relações de produção também são um meio de “partilha do sensível”, uma vez que determinam quem e de que maneira se pode tomar parte na feitura de determinada obra de arte, com quais graus de influência e de apropriação sobre o que é criado. Partiremos aqui de uma visão que vigorava no início do século XX no teatro, para pensar o que foi essa desconstrução ao longo das décadas de 1960 e 1970 e, posteriormente, as novas relações de produção em 1990.

Trata-se de uma visão “textocentrista” do teatro, em que o texto dramaturgico é entendido como o principal elemento, do qual decorrem todos os outros elementos cênicos, com o fim de atualizar, corporificar esse texto. Nessa concepção do teatro, o mais comum é que no topo da hierarquia da produção esteja o autor, a figura que concebe o texto, individualmente e sem interferência direta dos ensaios, e depois o entrega a um grupo para que o texto, pronto, seja encenado, sem grandes modificações. Logo após a figura do autor, vem a figura do diretor, que é o responsável por compreender o texto, respeitar o autor e conceber os elementos cênicos que melhor atualizarão o que o autor propôs. Finalmente, vêm os outros elementos teatrais: atores, figurinistas, iluminadores etc., que estarão a serviço da concepção do diretor, que se baseia no texto a ser encenado.

Não queremos com isso afirmar que a única maneira de produção baseada em textos teatrais ou em textos preconcebidos seja essa escala hierárquica, mas foi essa forma que vigorou e ainda vigora na maioria dessas produções, em que há uma clara ideologia de que o autor e o texto devem ser respeitados e de que uma pessoa, no caso o diretor, deverá ficar encarregada de ler e interpretar esse texto.

Com o passar do tempo, a pirâmide hierárquica se modifica um pouco para dar lugar aos grandes encenadores. Já não são mais os autores que dominam e determinam a cena, mas o que os encenadores podem pensar para ela. Nessa nova forma de organização do teatro, estão presentes tanto os encenadores que ainda estão muito vinculados à representação de textos, como é o caso de Stanislavski, que trabalhava muito em função de autores realistas como Tchekhov, quanto de encenadores mais preocupados com a plasticidade e fisicalidade da cena, como Appia, Craig, Meyerhold, e, no caso do Brasil, mais recentemente, nomes como Gerald Thomas e Antunes Filho. Em todos esses casos, havia ainda uma hierarquia forte, em que a função que exercia maior poder sobre a concepção da obra era a do encenador.

A partir das décadas de 1960 e 1970, isso começa a mudar, com os processos denominados “criação coletiva”. É válido pontuar antes de tudo que, assim como os modos de produção comandados por um diretor ou encenador foram tão múltiplos quanto o número de grupos que os praticavam, o mesmo ocorre com a criação coletiva. De maneira geral, podemos afirmar com Patrice Pavis que a criação

coletiva “está ligada a um clima sociológico que estimula a criatividade do indivíduo em um grupo, a fim de vencer a 'tirania' do autor e do encenador que tendem a concentrar todos os poderes e tomar todas as decisões estéticas e ideológicas.” (PAVIS, 1999, p. 79). O modo de produção mais conhecido como “criação coletiva” é aquele em que não há funções definidas para os integrantes do grupo, de forma que todos podem exercer ou opinar em todas as funções, ou apenas as que mais lhe apeterem. Percebemos na criação coletiva uma “pulsão anárquica” (ROJO, S., 2011), no sentido de que há um forte espírito de ruptura com uma estrutura estabelecida e uma busca pela liberdade criativa e propositiva de todos os envolvidos no processo. Há, portanto, nesse modo de produção, uma postura política no sentido da distribuição de lugares e da partilha do comum. Como já dissemos anteriormente, José Celso Martinez Corrêa entendeu isso ao assumir essa postura em *Gracias Señor*.

Nessa forma de produção, para redefinir as participações individuais na obra, as funções são redimensionadas: o ator ganha um espaço maior de influência sobre a produção para além da criação de personagens, enquanto o diretor/encenador passa da função de concepção da obra para a de organização dos elementos levantados pelo grupo, como afirma Silvia Fernandes:

O espetáculo é fruto da concepção coletiva e da contribuição de cada indivíduo em particular. Se ainda cabe ao diretor a organização do todo, esta não visa a adequar-se a um projeto anterior com o qual procure harmonizar os elementos da montagem. Ao contrário, cabe a ele dispor, da melhor forma possível, todas as contribuições dos criadores. (FERNANDES, 2000, p.323)

Obviamente, os processos baseados em criações coletivas não ocorrem sem conflito ou, ao menos, sem o acirramento de uma tensão durante a junção dos elementos. Como bem lembra Sara Rojo, Bakunin, um dos maiores teóricos do anarquismo, afirma que “a igualdade não implica o nivelamento das diferenças individuais” (BAKUNIN apud ROJO, 2011, p. 16), e Rojo acrescenta: “muito menos das diferenças artísticas” (ROJO, 2011, p. 16). Silvana Garcia comenta essa tensão e aponta para uma contradição na própria ideia da coletividade:

As áreas mais conflitantes (...) são as de dramaturgia e direção, porque requerem um resultado muito mais orgânico do que a simples junção de tarefas cumpridas. Em muitos casos, o esforço coletivo chega até determinada etapa e depois fica nas mãos de um indivíduo responsável pelo acabamento. Às vezes, essa atribuição é alternada entre dois ou três elementos do grupo que, apesar do disseminado desejo de igualdade, detém um status de liderança, seja por aptidão ou formação, seja por carisma pessoal. (GARCIA, 1990, p. 146)

Não podemos entender isso exatamente como um problema, pois talvez seja justamente essa a função do diretor/encenador nos processos de criação coletiva, a de organizar e dar um “acabamento”. É claro que muitas vezes esses processos ocultam, por trás das aparências de igualdade, relações tirânicas e tão ou mais hierarquizadas que as dos processos mais tradicionais. Como dissemos anteriormente, cada caso tem suas particularidades.

Outra questão a ser considerada é a forma de criação dramaturgica. Em muitos processos, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, a criação dos textos era feita em um trabalho de gabinete (ainda que coletivo), separado da sala de ensaios, como descreve Silvana Garcia:

Na maioria dos casos, o processo de produção de texto se apoia exclusivamente em trabalho de mesa e não se confunde nem subsidia o processo de montagem; são etapas separadas. Só mais para o final da década, com a disseminação da prática de improvisação, alguns grupos começaram a incluir uma etapa de prática no processo. (GARCIA, 1990, p. 151)

A prática da improvisação, aliás, dá um novo dimensionamento para as funções, pois os atores assumem um papel ainda maior, uma vez que são responsáveis por fornecer material dramaturgico *in process*, deixando para o dramaturgo ou diretor o papel de organizar aquele material.

Por diversos motivos, porém, as criações coletivas foram estigmatizadas como amadoras ou pouco profissionais³⁰. Parte desse estigma, obviamente, vem de um preconceito por parte dos praticantes do teatro mais tradicional, que desacreditam da possibilidade do fazer coletivo. A nosso ver, esse tipo de preconceito é uma postura

³⁰ Sobre esse “estigma do amadorismo”, cf. FISCHER, 2003, p. 18.

mais política do que propriamente artística, especialmente em uma época de forte repressão a qualquer tipo de manifestação coletiva e engajada como foram os anos da ditadura militar (no Brasil, entre 1964 e 1984). Parte do estigma, porém, deve-se a processos reais que faziam improvisações sem fim, sem nunca chegar a um resultado apresentável, ou que partiam para as improvisações sem nenhum tipo de pesquisa ou preparo anterior, ou até mesmo a grupos que muito rapidamente se desfaziam, por falta de verbas, já que não trabalhavam com um modelo empresarial.

Nos anos de 1990, há uma grande afirmação dos teatros de grupo, renovados após o fim da ditadura. Esses grupos permanecem com um trabalho coletivo, mas, seja por rejeitar o termo já estigmatizado seja para afirmar possíveis diferenças, agora surge um novo termo: *processos colaborativos*³¹. Ainda que se tente afirmar uma diferença conceitual entre a criação coletiva e o processo colaborativo, a rigor ambos baseiam-se num trabalho de coletivização da criação, em que o material cênico e dramatúrgico é gerado conjuntamente na sala de ensaio, e, como afirma Sérgio de Carvalho (2009, p. 67), “diferenças conceituais só podem ser estabelecidas caso a caso”. Antônio Araújo, porém, afirma as diferenças entre esses modos de produção da seguinte forma:

No que ela se diferenciaria, então, da criação coletiva das décadas de sessenta e setenta do século passado? Se pensarmos no modelo geral dessa prática – perspectiva nem sempre apropriada e verdadeira, na medida em que houve diferentes tipos de criação coletiva, várias delas com traços bastante peculiares –, existia o desejo de diluição das funções artísticas, ou, pelo menos, de sua relativização. (ARAÚJO, 2011, p. 132)

A diferença fundamental, que consiste numa generalização, seria o fato de as criações coletivas tenderem para o apagamento das funções específicas, enquanto o processo colaborativo as mantém. É nesses termos que Companhia do Latão e Teatro da Vertigem assumem seus processos como colaborativos. A proposta de ambos os grupos, seguindo o direcionamento dado pela criação coletiva, é de se

³¹ É importante ressaltar que a criação coletiva não acabou nem ficou restrita aos anos 60 e 70. Ainda hoje muitos grupos utilizam essa forma de trabalho. Os dois termos e seus respectivos processos de trabalho coexistem.

contrapor aos processos mais tradicionais em que há uma forte hierarquia de trabalho.

Segundo Araújo:

Em termos convencionais, o dramaturgo e o encenador são “aqueles que pensam”, enquanto os atores são “aqueles que fazem”. O conceito da obra parece, nesse caso, ser um atributo da dramaturgia ou direção, cabendo aos atores, quando muito, articularem a visão geral de seus personagens. Esse “ator-linha de montagem”, que poucas vezes ou nunca se relaciona com o discurso artístico global, escravo da “parte” e alienado do todo, não tinha lugar em nosso coletivo de trabalho nem em nossos possíveis interesses de parceria. (ARAUJO, 2011, p. 133)

O que Araújo evidencia nessa fala é uma postura claramente política de partilha dos meios de produção, em que não caberia mais essa divisão alienante entre aqueles que detêm o conhecimento sobre a produção e aqueles que, especializados unicamente em suas funções, produzem sem ter consciência do todo. Sérgio de Carvalho também afirma essa postura ao assumir o processo colaborativo para seu grupo:

Sabemos que o teatro de grupo é um lugar em que o trabalho intelectual e o trabalho braçal podem estar em pé de igualdade. Que o teatro, como forma de relação produtiva, oferece exemplos desalienantes para as pessoas. Que tem a potência, herdada de sua condição artesanal, de evitar especializações muito rígidas, dando aos atores a chance de se tornarem donos do conjunto da história (e não apenas executar ordens de um diretor, não apenas decorar falas e marcas inventadas pelos outros). (CARVALHO, 2009, p. 68)

As falas de Araújo e Carvalho remetem ao pensamento marxista acerca da divisão social do trabalho. Marx contrapõe trabalho artesanal e trabalho manufaturado (deste derivaria o trabalho industrial). Segundo ele, o trabalhador artesanal desenvolvia suas habilidades em diversas áreas e era o detentor de seus meios de produção, enquanto o trabalho manufaturado especializa o trabalhador e o coloca a serviço de um sujeito detentor do capital e dos meios de produção. Assim, Marx afirma que

o camponês e o artesão independentes desenvolvem, embora modestamente, os conhecimentos, a sagacidade e a vontade (...). No período manufatureiro, essas faculdades passam a ser exigidas apenas

pela oficina em seu conjunto. As forças intelectuais da produção só se desenvolvem num sentido, por ficarem inibidas em relação a tudo que não se enquadre em sua unilateralidade. (MARX, S/D, p. 413)

Esse tipo de processo mais libertário proposto pelo Teatro da Vertigem e pela Companhia do Latão retoma em certa medida o modo de produção artesanal. É preciso ressaltar, no entanto, que os meios de produção nessas companhias não estão totalmente nas mãos de seus artistas-artesãos. Os meios intelectuais de produção, sim, estão. Porém, no teatro atual, há ainda uma grande dependência de um capital externo ao grupo, muitas vezes vindo de leis de incentivo fiscal. Nesse mecanismo, são as grandes empresas que decidem a quem destinar os recursos, selecionando, de acordo com seus interesses mercadológicos, quais projetos devem apoiar. O processo colaborativo já é um modo de produção menos hierárquico, porém as companhias ainda estão sujeitas a um fator maior que elas próprias e suas produções artísticas.

O processo colaborativo, como a criação coletiva, requer profissionais – atores, dramaturgos, diretores – abertos a um trabalho que muitas vezes se torna instável e indeterminado. Antônio Araújo, em *A gênese da Vertigem* (2011), relata parte das dificuldades do grupo no processo de sua primeira peça, “Paraíso Perdido”. Araújo pontua que, após uma primeira etapa de experimentações e improvisações, havia um questionamento sobre como estruturar todo aquele material gerado. Os primeiros roteiros do espetáculo tinham uma quantidade enorme de cenas, muitas delas repetitivas ou sem diálogo orgânico com o todo. Tanto Araújo (2011) quanto Carvalho (2009) afirmam que a dificuldade de seleção e corte do material passa muitas vezes por critérios nem sempre artísticos. Muitas vezes é difícil para o ator desapegar-se de um material criado, especialmente se estiver relacionado a um depoimento pessoal³², o que é muito comum no trabalho do Vertigem. Nesse sentido, Araújo (2011) afirma que é imprescindível uma atuação forte do dramaturgo, a fim de tomar decisões com uma visão mais voltada para o todo da obra. Tal atuação vigorosa, ao menos no trabalho do

³² O depoimento pessoal faz parte da metodologia de trabalho do Teatro da Vertigem. Segundo Antônio Araújo (2011, p. 110), “tal abordagem pressupõe que o ator emita uma opinião, uma crítica, uma impressão ou mesmo uma imagem ou sensação com respeito ao conteúdo trabalhado”. A partir daí, constrói-se um “espaço *comum* de desvelamento”, que permitirá chegar ao que Araújo chama de “depoimento coletivo” (2011, p. 111). Na prática, porém, até que se chegue a esse “depoimento coletivo”, muitos embates são realizados.

grupo, não alienou, segundo Araújo, os demais envolvidos do processo, pois as alterações e decisões tomadas eram sempre postas para análise, crítica e experimentação por parte dos atores e outros profissionais, e eles poderiam influenciar novamente na reescrita do material.

Nesse caso, a dramaturgia, especialmente, deve estar aberta a um processo de escritura diferenciado, que ocorra *in process*, guiado pelas improvisações da sala de ensaios. Como afirma Antônio Araújo, a dramaturgia é concebida “como uma *escrita da cena* e não como escrita literária, aproximando-a da precariedade e efemeridade da linguagem teatral” (ARAÚJO, 2011, p. 134). Assim, o processo colaborativo requer dramaturgos pouco preocupados em produzir uma obra literária para a eternidade³³, e desapegados também da noção de autoria ligada a um só sujeito.

Trata-se de um tipo de processo difícil, em que a briga pela defesa dos interesses pessoais pode desestruturar o grupo e o trabalho, mas que a nosso ver também tem potencialidades para renovar as produções dramatúrgicas e teatrais, uma vez que o atrito tem a capacidade de construir novas relações, novos pensamentos. Nesse sentido, pensamos como Sérgio de Carvalho, que se diz um “fervoroso defensor desse tipo de processo” (CARVALHO, 2009, p. 67):

Se tantos grupos atuais têm se arriscado a essa difícil tarefa da dramaturgia coletiva, é porque ela aponta um caminho necessário. Queremos produzir uma dramaturgia para nossa época e os modelos do passado não são suficientes. Por trás de todas essas dificuldades existe uma questão de ordem política. Dramaturgia pressupõe visão de mundo. Dramaturgia exige não só um olhar atento sobre a sociedade, mas uma pesquisa sobre formas críticas de arte que é política. (CARVALHO, 2009, p. 78)

³³ A esse respeito, da ideia de uma “obra de arte para a eternidade”, Didi-Huberman (2008, p. 20) afirma sobre o pensamento de Bertolt Brecht: “se tratava, para él como para otros muchos, de renunciar a las vanas pretenciones de una literatura ‘para la eternidad’ y de asumir, al contrario, una relación más directa con *la actualidad* histórica y política.” (grifo do autor).

2 COMPANHIA DO LATÃO E A ATUALIDADE DE BRECHT

A Companhia do Latão é conhecida na atualidade principalmente por apresentar um teatro abertamente engajado, em cujo fundamento estão as teorias e a produção dramaturgica de Bertolt Brecht – a começar pelo nome do grupo³⁴. Falávamos no capítulo anterior de um preconceito contra a arte que traz claramente uma ideologia oposta à macropolítica neoliberal da sociedade atual, que seria uma arte datada, “menor”. Talvez tal preconceito ocorra em menor grau quando se trata de Bertolt Brecht, um nome já consagrado na dramaturgia mundial, criador de uma estética própria – o teatro épico – respeitada mesmo entre os defensores da “arte pela arte”. De toda forma, adotar Brecht traz algumas questões, que o Latão procura responder, tanto teoricamente como em sua prática artística. Globalmente, poderíamos resumir essas questões nas seguintes: qual a importância de ainda hoje atualizar as teorias de Brecht?; e como essas teorias podem ser atualizadas tanto temporalmente como espacialmente, considerando-se as particularidades do sistema capitalista e do estado da arte hoje no Brasil?

O teatro épico-dialético³⁵ formulado por Brecht, no qual a Companhia do Latão se baseia, é uma pesquisa que conjuga um apurado trabalho formal com um objetivo social: tornar a representação teatral um evento mais crítico e de caráter didático³⁶ evidente, possibilitar a crítica das imagens e das formas ideológicas dominantes, fornecendo ao espectador uma visão de um mundo modificável. Para tanto, o teatro deveria estabelecer uma relação histórica clara – aquilo que é visto em

³⁴ O nome “Companhia do Latão” é uma referência ao texto de Brecht “A Compra do Latão”, que serviu de base para o primeiro espetáculo do grupo, “Ensaio sobre o Latão”, estreado em 1997, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em São Paulo.

³⁵ Brecht denomina seu teatro primeiramente como “teatro épico”, mas depois reconsidera o termo, afirmando ser este demasiadamente formal e não compreender todo o projeto de transformação social trazido por esse tipo de teatro. Cf. Brecht, 2005, p. 167.

³⁶ Frederic Jameson, em *O método Brecht*, a respeito desse caráter didático da obra de Brecht, afirma: “Ainda que didático, é preciso acrescentar que Brecht, a rigor, nunca teve uma doutrina a ensinar” (JAMESON, 1999, p. 14). Entendemos que Brecht, em suas propostas cênicas e teóricas, buscava não apenas transmitir um conteúdo (que não corresponde a transmitir uma cartilha, um programa marxista), mas, principalmente, reformular uma linguagem cênica para apresentar os conflitos de maneira dialética. Trata-se, portanto, de um trabalho de apuro formal, de linguagem, em função de objetivos didáticos e críticos.

cena está ligado a um período histórico determinado e é, portanto, passível de modificação.

A teoria brechtiana apoia-se na teoria marxista, especialmente nas ideias de *dialética*, *luta de classes* e *alienação*. A dialética marxista analisa o movimento concreto de um dado momento histórico da sociedade de classes, a que Marx chama de “pré-história”, suas forças produtivas, suas contradições internas. Nessas sociedades de classes, as forças produtivas estão em permanente contradição com as relações de produção, e esse movimento dialético levaria a uma síntese, que seria o aniquilamento dessas sociedades e a criação de uma nova forma de organização social. Para Marx, a passagem da “pré-história” para a “história efetiva” (de uma sociedade sem classes) apenas pode se dar pela tomada de consciência dos indivíduos associados. Marx afirma que o sujeito está num processo de *alienação* que não lhe permite ver “como o mundo sensível que o rodeia não é uma coisa dada imediatamente por toda a eternidade, e sempre igual a si mesma, mas o produto da indústria e do estado de coisas da sociedade, isso precisamente no sentido de que é um produto histórico” (MARX, 2007, p. 30). E é essa ideia da dialética marxista, das contradições internas que devem ser desveladas para uma massa alienada, que servirá de base para o teatro épico-dialético de Bertolt Brecht.

Brecht estabelece o seu teatro épico conforme o que ele postula como uma dramática não aristotélica³⁷. O autor afirma que um espectador crítico e consciente, pronto para mudar o mundo e não apenas interpretá-lo, não deve se identificar com as personagens e viver um processo de *catarsis*, de purificação pelo terror e pela compaixão, como é o objetivo na dramática aristotélica (BRECHT, 2004, p. 19-20). O espectador deve, ao contrário, estar distanciado da ficção para que possa analisar e refletir sobre ela. Segundo Brecht, o efeito de distanciamento

³⁷ É interessante pensarmos nessa “dramática não aristotélica” não como uma ruptura absoluta, já que, para a dialética, não há exatamente uma “ruptura”, mas uma constante tensão entre opostos. Quando Brecht se opõe à poética de Aristóteles trata-se de uma oposição aos princípios trazidos por este filósofo, que serão retomados na época do Renascimento como regras de composição a serem seguidas; não é, obviamente, uma oposição à dramaturgia clássica. O próprio Brecht atualiza em suas dramaturgias muitas características da comédia ática (o prólogo narrativo, por exemplo), e textos clássicos, como a Antígona de Sófocles.

depende de uma técnica especial pela qual se confere aos acontecimentos representados (...) um cunho de sensacionalismo; os acontecimentos passam a exigir uma explicação, deixam de ser evidentes, naturais. O objetivo do efeito de distanciamento é possibilitar ao espectador uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social. (BRECHT, 2005, p. 97).

Nos famosos “esquemas”³⁸ comparativos entre o teatro dramático e o teatro épico, Brecht aponta uma série de pressupostos de seu teatro, dentre os quais destacamos o fato de que o teatro dramático “implica o espectador em uma ação, consome sua atividade, lhe possibilita sentimentos”, enquanto o teatro épico “o converte em observador mas desperta sua atividade, o obriga a tomar decisões” (BRECHT, 2004, p. 46). Segundo Frederico Irazábal (2004), essa diferença de recepção proporcionada pelo distanciamento brechtiano se relaciona à concepção de temporalidade presente nessas formas distintas do fazer teatral. Assim, enquanto a dramática aristotélica, que pressupõe uma identificação do espectador com a cena, produz a suspensão da temporalidade desse espectador, “o efeito de distanciamento, por sua vez, produz um fortalecimento da temporalidade a partir do contraste ou do tensionamento da temporalidade ficcional (cena) e não ficcional (plateia).”³⁹ (IRAZÁBAL, 2004, p. 72). Trata-se, portanto, de uma modalidade “produtivo-receptiva”, nos termos de Irazábal (2004), que busca criar no palco as possibilidades para que o espectador não abandone sua própria temporalidade e consciência, e possa a todo instante exercer um pensamento crítico e questionador sobre a cena – e não abandonar-se à identificação, por meio de uma empatia com as personagens e com a ficção, fazendo com que o espectador delegue sua consciência e sua ação às personagens ficcionais apresentadas no palco.

³⁸ Não reproduziremos o esquema por completo porque se trata de algo já bastante conhecido. Limitamo-nos a destacar os pontos que acreditamos ser mais significativos. Cf. BRECHT, 2004, p. 46-47. É importante ressaltar, porém, que essa diferença entre o teatro épico e o teatro dramático é fundamental para o desenvolvimento da história da dramaturgia, uma vez que o teatro épico rompe com uma série de pressupostos do teatro dramático, que vigoravam como norma até então, por exemplo, as unidades de ação, tempo e espaço. Como já tratamos no capítulo 1, essas limitações do drama impediam o tratamento da matéria épica e de discussões que remetessem a um contexto político ou histórico.

³⁹ “El efecto de distanciamiento, en cambio, produce un fortalecimiento de la temporalidad a partir del contraste o de la puesta en tensión de la temporalidad ficcional (escena) y no ficcional (platea)”. Tradução nossa.

Inúmeros são os elementos que envolvem o teatro épico-dialético de Brecht, que corroboram para o distanciamento e para uma atitude crítica do espectador, tais como: o uso da narração, que permite que os acontecimentos sucedam de forma não linear e com saltos; das canções, que, de acordo com Brecht, não devem nunca ser colocadas como uma continuidade natural da fala, como nos musicais, mas sempre como rupturas; de títulos de cenas e projeções, que rompem com o fluxo da ação e provocam um estranhamento⁴⁰. Tais elementos se configuram como oposição ao modelo do drama, que investe no envolvimento emocional do espectador com a trajetória do herói dramático. Uma vez que não há uma trajetória linear que caminha para um ponto de maior interesse – o desenlace, no caso do drama –, todas as cenas ganham um interesse especial e importante para a análise e não para o “gráfico emocional”. Além disso, como observa Benjamin em seus estudos sobre Brecht⁴¹, “o teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos” (BENJAMIN, 1994, p. 81). É na interrupção desses acontecimentos encenados que Brecht potencializa a análise intelectual desejável dos espectadores sobre as condições sociais. Isso se dá precisamente porque a interrupção propicia o aparecimento dos *Gestus*⁴², que são os gestos que revelam as relações sociais de determinada personagem – daí a famosa afirmação categórica de Benjamin, de que “o teatro épico é gestual” (BENJAMIN, 1994, p. 80), em oposição a um teatro prioritariamente textual. Veremos mais detalhadamente sobre esses elementos e o uso que a Companhia do Latão faz deles ao longo da análise da peça “O mercado do gozo”.

⁴⁰ O “estranhamento” a que Brecht se refere é uma espécie de reação provocada no espectador quando vê algo que poderia passar por natural como algo não natural, ou um acontecimento a princípio cotidiano que ganha um aspecto “chamativo”, “incrível”, para que possa ser “estranhado” em sua cotidianidade e, então, transformado. Para Brecht, o espectador no teatro épico deve dizer: “no lo hubiera imaginado. – Así no se puede hacer. – Eso es muy llamativo, casi increíble. – Hay que pararlo. – El sufrimiento de ese hombre me conmueve porqué sé que hay una salida para él. – Esto es arte grande, en él nada es obvio. – Me río del que llora y lloro por el que ríe.” (BRECHT, 2004, p. 47).

⁴¹ No ensaio dedicado ao dramaturgo alemão, “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht” (1994, p. 78-90).

⁴² Basicamente, os *Gestus* são atitudes concretas de determinada personagem que permitem analisá-lo em sua relação social. A interrupção aqui é fundamental para que fique evidente o *gestus*, pois ele pode traduzir um “hábito” social já incorporado, como a forma de manipular determinado instrumento de trabalho, ou a maneira de um patrão tratar seu empregado. A simples representação desse hábito seria como reforçá-lo. A interrupção permite a leitura e a análise desse *gestus* que carrega consigo as relações sociais.

Segundo Frederic Jameson (2009), a estética de Brecht está ligada à sua concepção de ciência, que seria menos uma questão de conhecimento do que de puro experimento: “a visão particular da ciência de Brecht foi seu meio de anular a separação entre a atividade física e mental e a divisão do trabalho (...) que procedia dela: volta a unir o conhecer o mundo e o transformá-lo”⁴³ (JAMESON, 2009, p. 195). Há aqui dois pontos fundamentais do pensamento brechtiano que serão apropriados pela Companhia do Latão. O primeiro deles diz respeito à forma de produção, à divisão do trabalho, de que tratamos no capítulo um: o *processo colaborativo*, uma forma menos hierárquica, em que todos os componentes do grupo tenham consciência crítica de todo o processo (eliminando a separação entre atividade física e mental). O segundo diz respeito à ênfase no transformável, ligada à noção de historização e distanciamento.

A respeito dessa historização, Brecht afirma que

O ator deve interpretar os processos como processos históricos. Os processos históricos são processos únicos, efêmeros e relacionados com determinadas épocas. O comportamento das pessoas neles não é simplesmente humano, monolítico, mas possui determinadas características, devido ao passo da história ter aspectos superados e superáveis e estar submetido à crítica a partir do ponto de vista das épocas seguintes. (...) Os processos e pessoas da vida cotidiana são para nós algo natural por estarmos acostumados. Seu distanciamento serve para que nos chame a atenção. A técnica de sentir-se intrigado por acontecimentos correntes, “naturais”, nunca postos em dúvida, foi cuidadosamente criada pela ciência, e não há razão alguma para que a arte não aproveite essa atitude tão infinitamente útil.⁴⁴ (BRECHT, 2004, p. 137-138)

Assim, estando distanciado dos acontecimentos e observando-os como processos históricos, o espectador seria capaz de percebê-los como transformáveis.

⁴³ “La particular visión de la ciencia de Brecht fue su medio de anular la separación entre la actividad física y mental y la división del trabajo (...) que precedía de ella: vuelve a poner juntos el conocer el mundo y el cambiarlo”. Tradução própria.

⁴⁴ “Los procesos históricos son procesos únicos, efímeros y relacionados con determinadas épocas. El comportamiento de las personas en ellos no es simplemente humano, monolítico, sino que posee determinadas características, debido al paso de la historia tiene aspectos superados e superables y está sometido a la crítica desde el punto de vista de las épocas siguientes. (...) Los procesos y personas de la vida cotidiana, del entorno inmediato, son para nosotros algo natural por acostumbrado. Su distanciamiento sirve para que nos llame la atención. La técnica de sentirse intrigado por procesos corrientes, ‘naturales’, nunca puestos en duda, ha sido cuidadosamente creado por la ciencia, y no hay razón alguna para que el arte no aproveche esta actitud tan infinitamente útil.” Tradução própria.

Roberto Schwarz aborda esse tema na palestra “Sobre a atualidade de Brecht”⁴⁵, e questiona a validade dessa “ênfase no transformável” na sociedade atual. Segundo o crítico, “ao desnaturalizar a sujeição e os seus automatismos, ao lhes historicizar a eternidade, o gesto teatral brechtiano invoca um espaço de liberdade em que o mundo figurava como transformável *em abstrato*.” (SCHWARZ, 1999, p. 116, grifo do autor), porém havia em sua proposta uma “insuficiência objetiva”, que consistiria no fato de a transformação do mundo não estar mais “a um passo” como acreditava Brecht e os partidários do socialismo.

Sérgio de Carvalho, no ensaio “Questões sobre a atualidade de Brecht” (2009), discute, a partir dessa palestra de Roberto Schwarz, questões que dizem respeito à realização de um teatro político hoje baseado na obra brechtiana. Schwarz, na ocasião, fez uma série de apontamentos que visavam afirmar a não atualidade de Brecht⁴⁶. Sérgio de Carvalho, nesse ensaio, aborda alguns desses apontamentos:

para onde nos remete agora a crítica anti-capitalista se ela já não indica com tanta clareza um quadro socialista como superação histórica da etapa anterior? Como incorporar o fato de que o capital se tornou um fator dinâmico na atualidade também no plano simbólico, aparecendo hoje pouco associado a ideologias de ares conservadores? Faz sentido um método artístico que pressupõe a luta de classes quando ela não está na ordem do dia? (CARVALHO, 2009, p.44).

O que Sérgio de Carvalho questiona, a partir de Schwarz, é se faz realmente sentido uma estética que trabalha sobre métodos de “fazer ver”, de “fazer conhecer” o mundo, para afirmar sua possibilidade de transformação. Afinal, o que haveria, ainda, para ver ou conhecer, se o capitalismo mesmo já assumiu para si a dinamicidade, o fator econômico já se mostra claramente nas relações, e o socialismo, “superação

⁴⁵ A palestra foi realizada no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em julho de 1997. Em 1998, a transcrição da fala é publicada na Revista Vintém, nº 01, São Paulo, Editora Hucitec, p. 29-37. Depois, ela é publicada com algumas modificações pelo próprio Schwarz em “Sequências Brasileiras”, sob o título de “Altos e baixos da Atualidade de Brecht”. Cf. SCHWARZ, 1999, p. 113-148.

⁴⁶ Acreditamos, como Sérgio de Carvalho (2009), que Schwarz, na verdade, busca fazer o papel do “advogado do diabo”, apontando críticas possíveis à atualidade de Brecht, não para afirmá-las em última instância, mas para propor uma reflexão acerca da necessidade de um aprofundamento nas tentativas de utilização tanto da teoria quanto da dramaturgia de Brecht. Schwarz assim inicia sua palestra: “Quero começar justificando o ponto de vista segundo o qual Brecht hoje não tem atualidade nenhuma. Acho que esse é um bom ponto de partida para discutir a atualidade dele. Brecht gostava de dialética e talvez aprovasse esse encaminhamento da discussão” (SCHWARZ, 1998, p. 29).

histórica” do capitalismo, já fracassou na prática? A própria sensação de liberdade de escolha que o capitalismo oferece, ainda que essa liberdade esteja restrita a umas quantas opções essencialmente iguais⁴⁷, só faz desestruturar as tentativas de oposição – esse é o sistema que escolhemos e que nos deixa escolher.

Especificamente no Brasil, em que o desenvolvimento atinge níveis positivos e o crescimento econômico tem propiciado uma inserção de um maior número de pessoas no mercado consumidor, as insatisfações atuais em relação às condições de vida não são facilmente ligadas ao sistema capitalista em si. Há ainda um pensamento de que é possível solucionar os problemas de exploração ou de desigualdade com a diminuição da corrupção, com o combate às drogas, com programas de assistência social. Trata-se de uma visão reformista, e não revolucionária. E não é que tais medidas não tenham mérito, ou não melhorem de fato a vida de uma parcela da população. Mas o cerne da questão, e isso é mundial, é que a desigualdade é o fundamento básico do sistema; ou seja, o capitalismo, baseado no lucro e na mais-valia, tem como essência a exploração da mão de obra trabalhadora⁴⁸. No Brasil, por estarmos vivendo um estágio diferente do sistema capitalista, em que, diferentemente dos países europeus, ainda há grandes níveis de crescimento (no setor da construção civil, mais claramente), a vinculação da desigualdade com o sistema em si não é muito clara para a maioria das pessoas. Esse fato precisa ser considerado quando se trata dos mecanismos de resistência e contraposição a esse sistema, quando a visão reformista impera mundialmente.

Theodor Adorno (1993) afirma, quanto aos meios de resistência da arte, que, no estado de inumanidade e de reificação em que a sociedade se encontra, a única possibilidade para a arte seria igualar-se a essa inumanidade, assumir a incomunicabilidade e a impossibilidade da representação, como aponta, por exemplo, o

⁴⁷ A distinção, por exemplo, entre uma indústria (música, bares, roupas) voltada para homens heterossexuais de determinada idade, diferenciada da indústria voltada para gays, ou qualquer que seja a “tribo”, é apenas aparente, pois fundamentalmente está ligada a uma cultura de mercado, que mais cria gostos e dá a *sensação* de individualidade, do que de fato permite a expressão e a vivência de um gosto individual.

⁴⁸ O próprio conceito de mais-valia, base do lucro capitalista, só é possível pela exploração da mão de obra trabalhadora. O conceito pressupõe que a mercadoria produzida pelo trabalhador durante sua jornada de trabalho tenha um valor maior do que a soma do salário pago ao trabalhador por aquela jornada mais o valor de produção. Essa diferença seria o lucro do capitalista. Ou seja, aquele que detém o capital sempre fica com uma parte do valor que é produzido pelo trabalhador.

teatro de Samuel Beckett⁴⁹. Por isso, Adorno considera que a qualidade de Bertolt Brecht encontra-se na negatividade de sua arte, ou seja, no fato de ele trazer à cena o que há de marginalizado, de imoral, de escória da sociedade. E a arte de Brecht é, de fato, essa arte que atua por um viés negativo, com personagens imorais (como o capitalista Bocarra, de *Santa Joana dos Matadouros*), ou que vivem à mercê do sistema, esmagados pela força do capital (como a Mãe Coragem, da peça homônima); e nunca por um viés positivo, por exemplo de socialistas heroicos (a aparição dos socialistas em *Santa Joana* é, aliás, a explicitação do fracasso e da desorganização do partido). Adorno afirma, no entanto, que Brecht erra ao levar à cena uma temática abertamente engajada, social, e de apoio ao socialismo. Para Adorno:

A arte, como a teoria, não está em condições de realizar a utopia; nem sequer negativamente. O Novo enquanto criptograma é a imagem da decadência; só através da sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia. Nessa imagem reúnem-se todos os estigmas do repelente e do repugnante na arte moderna. Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliado, consciência autêntica de uma época, em que a possibilidade real da utopia – o fato de a terra, segundo o estado das forças produtivas, poder ser aqui e agora o paraíso – se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total. (ADORNO, 1993, p.46)

Essa ideia relaciona-se com o conceito do autor de “dialética negativa”. Para Adorno (2009, p. 13) haveria uma contradição na ideia de dialética de Marx⁵⁰. Segundo ele, o problema do método dialético é que ele busca a síntese, a reconciliação do idêntico e do não idêntico:

⁴⁹ Sobre Beckett, Adorno afirma que ele encontra o espaço fundamental para a arte: “O excesso de realidade é a sua decadência; ao destruir o sujeito, [a arte] mata-se a si mesma. Esta transição constitui o elemento artístico em toda anti-arte. É levada por Beckett até à aniquilação evidente da realidade. (...) O espaço que resta para as obras de arte entre a barbárie discursiva e o embelezamento poético só com dificuldade é maior do que o ponto de indiferença em que Beckett se instalou.” (ADORNO, 1993, p. 44-45). Beckett, ao destruir a ação dramática e relativizar a significação da linguagem, por exemplo em *Esperando Godot*, peça de 1952, chega talvez perto do que Adorno acredita ser a possibilidade da arte atual: reconhecer a inumanidade, a falta de possibilidades e de utopias.

⁵⁰ Esse questionamento de Adorno vale também para a dialética de Hegel, que foi apropriada e “invertida” por Marx. A dialética de Hegel também é um constante movimento de contradições e sínteses, em que, porém, a totalidade dialética se encerra no ser, em “um processo ontológico universal no qual a história se modelava sobre o processo metafísico do ser” (MARCUSE, 1978, p. 286), ou seja, o movimento dialético do ser e, conseqüentemente, das ideias é que condicionava o curso da história.

A dialética desdobra a diferença entre o particular e o universal, que é ditada pelo universal. Apesar de essa diferença -, ou seja, a ruptura entre o sujeito e objeto intrínseca à consciência – ser inevitável para o sujeito, e apesar de ela penetrar tudo aquilo que ele pensa, mesmo o que é objetivo, ela sempre acabaria na reconciliação. (...) A dialética serve à reconciliação. (ADORNO, 2009, p. 14).

Ainda segundo Adorno (2009, p. 19), “alterar essa direção da conceptualidade, voltá-la para o não-idêntico, é a charneira da dialética negativa”. A dialética negativa seria um movimento sem síntese, sem a resolução do conflito entre a identidade e a não identidade. Para Adorno, portanto, as contradições do sistema não poderiam gerar uma solução, como prevê a “sociedade sem classes” do marxismo, que seria a síntese da contradição entre as forças produtivas e os meios de produção. Dessa forma, o que Adorno critica em Brecht – e na dialética tanto de Marx quanto de Hegel – é a possibilidade de conciliação.

Ao contrário de Adorno, não entendemos que Brecht traga uma resposta pronta em cena, algo como uma “síntese” dos conflitos apresentados. Porém, ele aponta para essa resolução fora da cena, ao incitar o pensamento crítico dialético do espectador, na medida em que produz uma “confrontação ideológica”. Grínor Rojo assim explica essa confrontação, do ponto de vista do espectador: “Considerando que o ator me mostra em/com o personagem e a perspectiva com que me mostra, eu vejo o personagem e sua perspectiva e o ator e a sua. Ante tais antecedentes, e dada a confrontação deles com a minha experiência do mundo, adoto uma posição” (ROJO, G., 1985, p. 185)⁵¹. Quando Adorno afirma que Brecht defende o socialismo, é preciso notar que não há em suas peças uma militância clara ou taxativa, como buscava o realismo socialista stalinista, mas sim uma apresentação de contradições do sistema capitalista e a construção de uma espécie de “argumentação crítica”, capaz de levar o espectador a refletir sobre tais contradições e a buscar, nessa reflexão, uma síntese – aí sim revolucionária, como entendia Marx.

⁵¹ “Considerando que lo que el actor me muestra en/con lo personaje y la perspectiva con que me lo muestra, yo veo al personaje y su perspectiva y al actor y la suya. Antes tales antecedentes, y dada la confrontación de ellos con mi experiencia del mundo, adopto una posición.”. Tradução própria.

Ainda que o pensamento de Adorno nos pareça um tanto radical e desesperançoso em relação às possibilidades da arte e da transformação da realidade atual, é preciso afirmar, com Frederic Jameson (2009), que:

podemos estar ao menos de acordo com Adorno em que no âmbito cultural, a onipresença do sistema, com sua 'indústria cultural' ou 'da consciência' (na variante de Enzensberger) propicia um clima muito pouco favorável para qualquer das formas mais antigas e mais simples de arte de resistência.(...) O sistema tem o poder de recuperar e de desativar inclusive as formas mais potencialmente perigosas de arte política, transformando-as em mercadorias culturais.⁵² (JAMESON, 2009, p. 198).

Como dissemos anteriormente, o sistema capitalista atual mostra-se extremamente cruel em suas formas de dominação e de naturalizar essas formas de dominação. A arte abertamente engajada, especialmente após o fracasso do socialismo soviético, corre o risco de parecer ingênua por ser incapaz de criar novas utopias – o que não significa que estas não sejam possíveis –, ou mesmo o risco de ter seus mecanismos cooptados pela indústria cultural, como é o caso do efeito do distanciamento, pensado por Bertolt Brecht como um método crítico e tantas vezes transformado em mera técnica a favor do humor⁵³ ou em instrumento puramente formal na arte de vanguarda⁵⁴.

Sérgio de Carvalho, no entanto, é bastante crítico às teorias de Adorno, especialmente porque elas desacreditam qualquer práxis projetada pela cena, como é o caso do teatro de Brecht. Em defesa da prática do Latão, atualizadora de Brecht, Sérgio de Carvalho afirma:

⁵² "Podemos estar al menos de acuerdo con Adorno en que en el ámbito cultural, la omnipresencia del sistema, con su 'industria cultural' o 'de la consciencia' (en la variante de Enzensberger) propicia un clima muy poco favorable para cualquiera de las formas más antiguas y más simples de arte resistente (...). El sistema tiene el poder de recuperar y de desactivar incluso las formas más potencialmente peligrosas de arte político, transformándolas en mercancías culturales". Tradução própria.

⁵³ Roberto Schwarz, ao tratar do tema, no texto da palestra mencionada, "Sobre a atualidade de Brecht" (1999), exemplifica com as famosas propagandas da Bombril, que utilizam do distanciamento para vender a marca.

⁵⁴ Nesse caso, podemos pensar, por exemplo, em um distanciamento apenas para evidenciar a subjetividade do ator, ou forjar uma ruptura – formal, sem maiores desdobramentos – com a estrutura linear do drama.

Como alguém interessado nas práticas vivas do mundo real, como alguém que encontra no trabalho coletivo de arte um indício simbólico da realização de uma vida menos alienada e pré-determinada, eu não consigo achar que vale a pena uma perspectiva crítica em que o rigor analítico não se conjuga ao gosto pela produção viva, em que a lucidez sobre o que é não mobiliza a invenção do que podia ser. E não considero verdadeira uma visão de mundo que parece estabilizar o processo da dominação capitalista ao decretar como absoluto o esmagamento do sujeito, desconsiderando o sentido político da contradição entre as forças produtivas e as relações de produção. (CARVALHO, 2009, p. 47-8)

A Companhia do Latão acredita, portanto, nos postulados teóricos de Bertolt Brecht, nas indicações para um teatro épico-dialético, de cunho crítico e transformador, mas entende que não basta uma aplicação formal do método, é preciso colocá-lo sempre em movimento, em atualização. Em última instância, somente a atualização do método seria uma aplicação fiel dele, uma vez que o próprio Brecht trabalhava sempre com a ideia de atualização e historização de suas peças e teorias, chegando a afirmar que o teatro épico “não pode ser, de forma alguma, feito onde quer que seja. A maioria das grandes nações não está disposta a debater os seus problemas num palco” (BRECHT, 2005, p. 74). Para esse tipo de teatro, seria necessário “um determinado nível técnico” e “um poderoso movimento na vida social” (BRECHT, 2005, p. 74).

A necessidade de atualização fica clara na peça “Antígona de Sófocles”, de Brecht, por exemplo, em que o dramaturgo faz um primeiro “Prelúdio”, para uma apresentação em Berlim em 1945, e um “Novo Prólogo”, para uma apresentação em Greiz em 1951. O “Prelúdio” apresenta uma recontextualização histórica do mito de Antígona, transpondo a temática para Berlim, em abril de 1945. Esse prelúdio é uma pequena cena, cujos personagens (duas irmãs, principalmente) remontam a situação da peça de Antígona (a discussão acerca de um irmão, e da relação entre família e poder), mas em um contexto de Guerra. Há, por exemplo, o personagem Soldado da SS, que representa o poder ao qual as personagens e o público são impulsionados a afrontar. Com isso, Brecht já anuncia que tudo que se dará a seguir, ainda que venha de um texto da Grécia Antiga, deve ser visto com olhos atuais, tendo em mente o contexto sociopolítico da Alemanha de 1945. Em 1951, para a apresentação feita em Greiz, Brecht escreve um “Novo Prólogo”:

Amigos, inabitual
Pode lhes parecer a elevada linguagem
Do poema de mil anos
Que aqui ensaiamos. Desconhecido
Lhes é o assunto do poema, que era
Intimamente familiar aos antigos ouvintes.
(...)
Pedimos a vocês
Procurarem em suas mentes ações semelhantes
Do passado recente, ou então a falta
De ações semelhantes. E agora
Vocês verão como nós e os outros atores
Na peça pisamos, um após o outro,
Na pequena arena do jogo. (...)
(BRECHT, 1993, p. 250)

Esse trecho do “Novo Prólogo” demonstra a preocupação de Brecht em falar aos espectadores daquela época, naquele lugar, além da transmissão aos espectadores da consciência do jogo da representação, que será quebrado, em vários momentos, por narrativas durante as falas das personagens. O “Prelúdio” escrito para a primeira apresentação já não fazia sentido nesta, mas, ainda assim, Brecht convida os espectadores a buscarem em sua memória ou em seu cotidiano situações e ações semelhantes ao enredo da peça e a recontextualizarem aquele enredo.

A Companhia do Latão, quando apresenta “O Círculo de Giz Caucásico”, peça de Brecht, também constrói um prólogo que atualiza as questões da peça para o Brasil atual. No texto original, o ponto central da peça é a disputa de terras após uma guerra travada contra a Alemanha de Hitler. Já aparece aí a discussão sobre a propriedade rural, que é intensificada e atualizada na montagem do Latão pelo prólogo: uma projeção de vídeo gravada com manifestantes do MST – Movimento dos Sem Terra, no assentamento Carlos Lamarca do MST em Sarapuí, São Paulo, com a participação do grupo teatral do movimento, o “Filhos da Mãe... Terra”.

Dentre as atualizações gerais que precisam ser feitas pela Companhia do Latão em relação a Brecht, Sérgio de Carvalho afirma que

era preciso mudar Brecht no que se refere às figuras burguesas. Nossa elite tem rostos e padrões diferentes daquelas que aparecem no teatro europeu. (...) Quase todas as peças escritas pelo Latão discutem a

ambiguidade da elite nacional, a sonegação dos padrões burgueses convencionais, o uso torto da ideologia liberal. (CARVALHO, 2009, p. 198)

Na encenação que a Companhia do Latão faz de *Santa Joana dos Matadouros*, por exemplo, Sérgio de Carvalho postula a necessidade de alterar a figura de Bocarra, o proprietário das indústrias da carne, pois a sua figura não funcionava no Brasil:

Ao fazer alguns ensaios abertos da peça, nós percebemos que, infelizmente, o lado dos industriais da carne aparecia ao público como inconsequentemente simpático. O grande ponto de identificação de boa parte do público era com o cinismo autoconsciente de Bocarra. As pessoas se divertiam muito com aquele cinismo só porque era autocrítico. As nossas interferências cênicas aconteceram para equilibrar as forças da discussão, para fortalecer os argumentos anticapitalistas (que soam hoje como “ultrapassados”), para mostrar que, no humor de Bocarra, existe uma contrapartida trágica para a sociedade. (CARVALHO, 2009, p. 178)

Também outras figuras, em diferentes peças do Latão, mesmo as de dramaturgia própria, trarão esse tom ambíguo da elite nacional, em figuras que, por exemplo, fazem mal uso da ideologia liberal, como é o caso de Burgó, em “O mercado do Gozo”, sobre o qual falaremos no próximo tópico.

Se aqui não questionamos a validade da atualização do método de Brecht, mas, ao contrário, tentamos justificar sua necessidade dentro de um teatro que opte por esse viés do teatro político, é porque acreditamos, como a Companhia do Latão, que a arte tem essa capacidade simbólica de agregação e invenção de utopias, e que o método brechtiano abre possibilidades nesse sentido. Se a relação histórica clara e a ideologia política engajada podem causar certa indisposição na plateia e na crítica, afirmamos, com Sérgio de Carvalho: “Brecht dizia que se o teatro é vivo, se ele diz respeito aos assuntos que interessam a todos, logo ele vai indispor uma parte da plateia, porque a sociedade é dividida. (...) Se um teatro faz o contrário, falsifica isso numa tentativa de harmonizar a sociedade. Então a plateia tem que se dividir.” (CARVALHO, 2009, p. 187).

Analizamos, a seguir, uma das peças da Companhia do Latão, “O Mercado do Gozo”, a fim de apontar elementos dessa atualização que o grupo faz das propostas brechtianas, e perceber como é construída essa dramaturgia de caráter político, que nos parece uma proposta bastante atual.

2.1 “O mercado do Gozo” e a historização da mercantilização do sujeito

Estreada em 2003, no Teatro Cacilda Becker, em São Paulo, a peça “O mercado do gozo” apresenta como pano de fundo histórico a greve de operários em São Paulo em 1917. Entendemos que se trata de uma peça claramente anticapitalista, que utiliza e atualiza para o contexto brasileiro atual o método brechtiano de encenação, primando pelo distanciamento crítico e pelo que esse método pode oferecer para a cena contemporânea. A dramaturgia gira, basicamente, em torno de cinco personagens: Burgó, dono de uma fábrica de tecidos, que é o sujeito que possui o capital e ao qual todos os outros personagens, por isso, se submetem; Bubu, um cáften; três mulheres/prostitutas – Rosa Bebé, Cafifa e Getúlia, cada uma com sua ambição. No enredo da peça, há uma discussão clara acerca da mercantilização do corpo e da alienação do sujeito no sistema. Além disso, a peça traz uma relação com os movimentos grevistas de 1917⁵⁵, com a produção cinematográfica, que estava crescendo no início do século XX, e com a consequente mercantilização da imagem, que é mais clara e esmagadora nos dias atuais. Veremos como essas temáticas políticas são abordadas na peça da Companhia do Latão.

Podemos pensar que essa distância histórica – o fato de a peça se passar em 1917 – já é um mecanismo de distanciamento e de historização dos acontecimentos. Uma vez que eles já parecem distantes no tempo, é possível lançar

⁵⁵ Bóris Fausto (1977, p. 192) afirma que “julho de 1917 assumiu na memória social o sentido de um ato simbólico e único. Símbolo de uma mobilização de massas impetuosa, das virtualidades revolucionárias da classe operária, de organizações sociais representativas, não contaminadas pela infecção burocrática”. A greve geral de 1917, deflagrada sobretudo no setor têxtil em São Paulo, contou com a paralisação do operariado de diversas fábricas e setores. Essa greve, fortemente influenciada pelo ideário anarquista e anarco-sindicalista, que primava pela ação espontânea dos trabalhadores, foi duramente reprimida pelo estado oligárquico, a começar pelo assassinato do anarquista José Martinez, que protestava na porta da fábrica Mariângela. Seu enterro levou milhares de operários às ruas, e deu ainda mais fôlego para a deflagração da greve geral.

um outro olhar e uma nova leitura sobre eles, compará-los com a realidade atual, e, além disso, percebê-los como modificáveis ao longo da história (se algo que acontecia de tal forma naquela época e parecia insolúvel hoje já é diferente, o que está dado hoje também pode ser modificado).

Ao tratar de outra montagem do grupo, “O círculo de giz caucasiano”, de 2006, cuja dramaturgia é baseada no texto homônimo de Brecht, Sérgio de Carvalho afirma: “muitas vezes Brecht fazia uma peça que se passava no século 17 para discutir a Alemanha contemporânea. É possível isso. Não é preciso atualizar diretamente uma peça para fazê-la dialogar com o tempo atual. Entretanto, um artista crítico seleciona os materiais à luz de sua situação histórica” (CARVALHO, 2009, p. 197). Podemos lembrar também da atualização que Brecht faz de “Antígona” de Sófocles, mantendo em boa parte a dramaturgia da tragédia grega, e elucidando a comparação crítica entre fatos passados e fatos presentes no prólogo.

Na peça “O Mercado do Gozo”, esse distanciamento temporal está presente sobretudo nos “*intermezzos de agit prop*”, que são, aliás, o que há de mais claramente “político” na peça, no sentido tradicional do termo. O primeiro *intermezzo* da história acontece na cena 6, “*Intermezzo de agit prop: declaração de greve geral*”, e traz a seguinte rubrica: “Um coro de atores assiste à projeção de imagens históricas da greve de 1917 em São Paulo. A cena é um corpo estranho na narrativa. Não deve ser harmonizada ao conjunto. É como se fizesse parte de um estudo preparatório que foi banido do roteiro do filme” (p. 220)⁵⁶. São, portanto, imagens – reais, é válido lembrar – do passado, que irrompem no presente da cena e estabelecem uma relação de tensão com o plano narrativo ficcional.

Aqui podemos pensar nas ideias de Walter Benjamin apresentadas no ensaio “Sobre o conceito da história” (1994):

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico

⁵⁶ As citações da peça serão apresentadas apenas com o número de página. A referência é sempre ALBERGARIA, Helena; CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. “Mercado do Gozo”. In CARVALHO, Sérgio de; MARCIANO, Márcio. *Companhia do Latão – 7 peças*. São Paulo: Cosac&Naify, 2008.

fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. (...) O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1994, p.224-225)

Benjamin afirma essa possibilidade de lampejos e irrupções do passado no presente, em detrimento de uma falsa ideia de um “*continuum* da história” (BENJAMIN, 1994, p. 230) rumo ao progresso. E seria justamente essa possibilidade que permitiria uma esperança em relação ao presente, já que o materialista histórico seria capaz de fixar – pelo trabalho da memória – um momento decisivo na história, em que ela poderia – e pode, enquanto esperança do presente – tomar novos rumos. Para Benjamin, a única possibilidade de olhar criticamente para o passado é, portanto, com um olhar distanciado, capaz de ver os destroços acumulados por baixo dos panos da história dos vencedores, sem estabelecer com esta história um olhar de empatia. Benjamin, quando escreve sobre Brecht, aponta para uma proximidade entre o teatro do dramaturgo alemão e sua noção crítica da história, por exemplo ao afirmar: “Quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso. O assombro é o rochedo do qual contemplamos a torrente das coisas (...)” (BENJAMIN, 1994, p. 89-90). Essa “dialética em estado de repouso” é que nos permitiria vislumbrar as forças contraditórias.

O teatro de Bertolt Brecht permite esse olhar crítico para a história ao proporcionar esse “assombro” por meio de sua estrutura distanciadada. Brecht afirma que, por não estar interessada no investimento emocional do espectador, a estrutura dramática épica

permite uma evolução não só em linha reta, como também em curvas ou mesmo em saltos. (...) Tem de poder servir-se de conexões estabelecidas em todos os sentidos; necessita de estatismo e possui, além disso, uma tensão que é nota dominante entre todas as partes distintas de que se compõe e que as “carrega” reciprocamente (BRECHT, 2005, p. 43-45).

Trata-se, pois, de uma visão dramatúrgica que rompe com o fluxo contínuo da narrativa, e permite tais irrupções, citações e mesclas temporais, de forma a possibilitar um olhar crítico sobre a história e um olhar historizado sobre os fatos presentes. Os *intermezzos* de cunho histórico aparecem em “Mercado do Gozo” como “um corpo estranho na narrativa”, e criam uma tensão em relação às demais cenas. As declarações dos grevistas servirão para ressignificar as relações entre Burgó, Bubu e as prostitutas, por exemplo, que são também relações de trabalho e pautadas pelo capital, e para evidenciar a força do coletivo, presente nas falas dos coros de grevistas. Além disso, embora o caráter histórico dessa cena seja bem marcado, e termos como “anarquistas” ou “operários” nos pareçam datados, há declarações que podem muito bem servir para a atualidade, se pensarmos em tantos crimes e corrupções que passam impunes pela história do país, como a seguinte fala de um operário: “Abaixo essa República de cartaz e lantejoulas, em que as leis são ficções e cada governante um bufo de comédia” (p. 221). Ou o seguinte trecho, quando já está finalizada a guerra e as reivindicações dos trabalhadores são – ao menos parcialmente – atendidas (condições que vigoram ainda hoje): “CAFIFA [cita] ‘Salários em dia, as criancinhas longe dos teares, jornada inglesa de oito horas... sadias.’ / VOZ OPERÁRIA Para que a riqueza não seja jamais compartilhada. Para que os interesses de classe nunca se organizem. Para que continue morto o direito ao confronto.” (p. 254). Essas falas, durante a comemoração do fim da greve, podem muito bem se referir ao estado de conformismo que impera atualmente, em que as formas de trabalho parecem “mais justas”.

A historização, portanto, é um elemento de distanciamento para que, a partir daquele contexto histórico – e da irrupção de fatos de um contexto real –, sejam pensadas as relações estabelecidas pela ficção, e estas em relação ao tempo presente e ao contexto não ficcional. E, se algumas questões relativas ao anarquismo, à classe operária e à ambientação parecem ser datadas – embora possam estabelecer uma relação com a atualidade –, outras nos parecem extremamente atuais, como a ideia da mercantilização da imagem, que tomará corpo ao longo da peça.

A primeira cena de “Mercado do Gozo” apresenta o seguinte título: “Prólogo na porta do teatro. Julho de 1917. Em frente à Fábrica de Tecidos Burgó, o jovem

herdeiro contempla gente de aparência ordeira.”⁵⁷ (p.208). Essa cena traz uma dupla ambientação que perpassará toda a peça: há o cenário pelo qual as personagens transitarão (a fábrica, o Opiário, etc); e há, para além disso, uma ambientação cinematográfica, como se tudo aquilo que as personagens e o público vivessem fosse uma filmagem para o cinema⁵⁸. Nesse contexto, o público é tratado tanto como essa “gente de aparência ordeira” que aparece no título da cena, que está entrando na fábrica do jovem herdeiro Burgó, quanto como figuração do filme. Em ambos os casos, lhe é subtraído o papel de sujeito da história, ou seja, ele é incluído na ficção, mas não pode ter participação direta nela. Poderíamos nos perguntar em que isso diferenciaria, então, de qualquer peça com “quarta parede” que trata o espectador como mero contemplador do drama. A diferença está na crítica que é explicitada na peça do Latão. Ainda na primeira cena, o personagem do Ensaíador tem a seguinte fala, direcionada à plateia:

ENSAIADOR [*Num megafone, ao público, ligeiramente agressivo*]
Atenção, figuração, para os quatro mandamentos do figurante. Um: jamais olhem para a câmera. Dois: nunca se dirijam ao elenco protagonista. Três: permaneçam em pé para não amassar o figurino. Quatro: o processo só pode ser interrompido em caso de morte. Agora, me acompanhem (p. 209).

Essa fala dirigida ao espectador, num tom “ligeiramente agressivo”, causa um estranhamento⁵⁹ na plateia. Primeiro, o público é incluído na ficção, rompendo assim a “quarta parede”; depois, ao ter, paradoxalmente, o seu papel assumidamente delimitado, ele pode se questionar acerca desse papel passivo diante da ficção. Dessa forma, como é o objetivo no teatro épico, a aceitação ou a recusa de qualquer elemento, nesse caso do lugar do espectador, se dá no âmbito da escolha consciente,

⁵⁷ Todas as cenas da peça recebem títulos mais ou menos explicativos ou sintéticos da ideia da cena. Falaremos mais desse recurso adiante.

⁵⁸ A maior parte das cenas da peça se passará nos cenários da ficção das personagens; em alguns momentos pontuais, a estrutura cinematográfica reaparecerá e lembrará o espectador dessa dupla ficção, impedindo que ele se envolva completamente e inconscientemente com o que está sendo representado.

⁵⁹ Aqui, o estranhamento pode ser entendido pelo fato de uma situação aparentemente “natural”, em que a figuração recebe instruções, ser dirigida para o espectador e de forma agressiva, o que provoca um distanciamento (o espectador no teatro normalmente não é tratado dessa maneira) e uma possibilidade de questionamento daquela situação, que passa a soar “estranha”.

não do inconsciente (BRECHT, 2005, p. 75). Na segunda cena, novamente o espectador é provocado em seu lugar de passividade, ainda no âmbito ficcional da peça, quando a personagem Burgó pergunta, em relação ao público, “quem é essa gente?” (p. 209), ao que Castor responde: “é o setor de mercerização [*aponta o lugar onde a calçola foi produzida*]. Foi feita ali.”. Burgó então afirma: “parecem bonecos presos aos fios” (p. 210), possibilitando que entendamos que ele se refere tanto ao público (plano “real”) quanto aos operários (plano ficcional), essa “gente morta, coagida a suportar imbecis como você [Castor]” (p.210).

A passividade retratada na peça é atribuída não apenas ao espectador e aos papéis ficcionais que lhe são sobrepostos – figurante, operário. Burgó também é o sujeito que aceita passivamente sua condição no sistema em que está envolvido, ainda que consiga ver as injustiças e inumanidades promovidas por esse sistema. Após se angustiar com algumas cenas de crueldade da fábrica (as mulheres terem que colocar a mão na soda cáustica, por exemplo), Burgó faz o seguinte comentário: “Produza o que quiser. E me mande o dinheiro. Vou descansar uns dias. [*Ao público, num tom diferente da personagem*] Sinto-me como um caramujo, preso numa casca que eu próprio não construí” (p. 210). Aparece aí, pela primeira vez na peça, uma das técnicas mais conhecidas e difundidas do distanciamento, em que o ator “desmonta” a personagem para fazer um comentário crítico à plateia. Esse efeito de distanciamento, além de não permitir uma identificação total do espectador com as personagens, como propõe uma dramática não aristotélica, permite mostrar as contradições dessas personagens.

É desse lugar de passividade, tanto frente ao drama quanto frente ao sistema capitalista, que a Companhia do Latão busca tirar o espectador, pois, como já dissemos anteriormente, o grupo acredita que a arte tem um papel fundamental frente a esse sistema que coíbe as possibilidades da utopia, de um outro sistema possível, e que mantém o conformismo justamente a partir da ideia de que há um mecanismo maior em funcionamento e que o sujeito individual é impotente frente a ele (como a ideia do caramujo presente na fala).

Burgó, esse sujeito “engolido” pelo sistema, mas que dele tirará vantagens na posição de burguês, na terceira cena vai ao Opiário Papoula, “procurar uma

alternativa à vida burguesa”⁶⁰, como explica o título da cena, ou, em outras palavras, afastar-se e buscar uma fuga da consciência⁶¹ daquela situação de exploração da fábrica que ele comanda e da qual é o explorador, consciência essa que lhe causa tanto horror.

Ao entrar no Opiário, Burgó é recebido pelo proprietário Papoula e por coristas, num fragmento que, segundo a rubrica do texto, “não esconde o seu caráter de ‘número musical’” (p. 211). O conteúdo da canção reitera a leitura que fizemos anteriormente, da fuga buscada por Burgó, ao dizer, por exemplo das propriedades de aparente libertação pela alienação: “Tu és mística anarquista/ Libertária da minha opressão/ (Obnubila-me, Papoula)/ Oblitera-me, Papoula” (p.211). Mas, para além do conteúdo, o uso da canção é um recurso bastante comum para alcançar os efeitos de distanciamento e desnaturalização. Segundo Brecht (2005, p. 42), “ao cantar, o ator muda de função. Nada mais abominável que um ator que simula não notar que abandonou o plano do discurso prosaico e está cantando. (...) O ator não só precisa cantar, como também mostrar ao público que está cantando”.

A música voltará a aparecer diversas outras vezes em cena na peça⁶². Martin Eikemeier (in CARVALHO, 2009, p. 120), diretor musical da Companhia do Latão, afirma que a “associação [da música] com o texto, e sua utilização em contextos dramáticos acabam delegando à música mais do que o mero prazer estético, ela submerge do limbo dionisíaco em que se encontra para revelar seu potencial crítico”. As canções nas peças do Latão, como os outros elementos cênicos, são trabalhadas durante os processos de ensaio e entram na composição dramatúrgica. Na Companhia do Latão, como no trabalho de Brecht, ela vem como um elemento de distanciamento para elucidar elementos da cena, apresentar pontos de vista críticos, denunciar contradições. Na cena 14, por exemplo, em que há um *intermezzo* com os grevistas e

⁶⁰ A cena 3 é intitulada “No Opiário Papoula, Burgó procura uma alternativa à vida burguesa e conhece o cáften Bubu”.

⁶¹ Podemos pensar que essas fugas de consciência são um comum acordo entre o sujeito – tanto explorador quanto explorado – e o sistema, que oferece diversos meios de entretenimento e alienação. Aqui, é válido lembrar as teorias de Dubatti de que falávamos no capítulo anterior, quando ele afirma que se encontram entre as artes “macropolíticas” aquelas de puro entretenimento, que não reforçam a estrutura vigente, mas também não se propõem a rompê-la (Dubatti 2008, p.115-116). Entendemos que ao evidenciar essa contradição na personagem Burgó e explicitar a escolha da alienação, a Companhia do Latão propõe uma reflexão crítica sobre tal atitude.

⁶² Cf. cenas 4, 5, 6, 14, 15, 22.

capitalistas, são alternados trechos de fala e de canção. Os capitalistas usam sempre da fala prosaica e os grevistas na maioria das vezes cantam, trazendo um efeito de distanciamento e desnaturalização, para despertar a atenção do público para o conteúdo crítico, como no seguinte trecho:

CORO DE CAPITALISTAS [*Fala.*] O que pretendem, arruaceiros
Intimidar com arrogância
A paz dos honestos?
CORO DE GREVISTAS [*Canta.*] Um preço mais justo
Pelos carnes operárias
No mercado do gozo
Capitalista.

Ainda na terceira cena, há um comentário – distanciado – que o Pianista faz sobre a música, a respeito do diálogo que se seguirá entre Papoula, dono do Opiário, e Burgó:

PIANISTA [*Interrompe a ficção, ao público*] Neste ponto, música para lugares longínquos.
PAPOULA Feche os olhos. [*Tapa os olhos dele*] Imagine que está bem longe da cidade engaroadada. Então, o que vê?
BURGÓ [*Sorve a fumaça do cachimbo.*] Vejo a fumaça viscosa das chaminés. Estou num galpão com operários que comem grandes postas de peixes fritos em panelas cheias de óleo.
PAPOULA Não consegue nada mais apaixonante?

A “música para lugares longínquos” seria uma música de aclimação, capaz de envolver o espectador na ficção. Porém, a denúncia do recurso feita pelo Pianista e a quebra do tom “romântico” feita por Burgó possibilitam um olhar crítico do espectador, não só sobre aquela cena, mas sobre esse tipo de recurso bastante comum nas representações teatrais e cinematográficas. Segundo Patrice Pavis (2008a, p. 130), a música “influencia nossa percepção global (...). Ela cria uma atmosfera que nos torna receptivos à representação”. Pavis afirma ainda que existiriam diversas funções para a música nas encenações ocidentais, dentre as quais destacamos a “criação, ilustração e caracterização de uma atmosfera”, e a criação de uma “sucessão de climas” (PAVIS, 2008a, p. 133), que são justamente as funções que são rompidas pelo materialismo de Burgó.

Essa “aura” mágica, essa aclimatação permitida pela música e tão desejada quando se trata de uma representação aristotélica, será constantemente rejeitada e rompida no teatro épico-dialético. Isso fica claro em “O Mercado do Gozo” em todos os recursos brechtianos clássicos empregados (o distanciamento da personagem, o uso das canções etc.), mas também em cenas específicas em que tal ideia, de uma representação “desmistificada”, é explicitada. Por exemplo, na sétima cena, há uma interessante referência metalinguística. Bubu leva Burgó para assistir ao espetáculo da prostituta Rosa Bebé. Nos bastidores, ele diz: “Espere aqui. Vou ver se ela pode recebê-lo antes do espetáculo. É um momento sagrado para o artista. [*Após olhar o urdimento*] Então, não é excitante estar nos bastidores? Mas não a assista daqui: quando o teatro é visto do avesso, toda a ilusão morre” (p. 222). Uma peça como “O mercado do gozo”, que expõe os recursos cênicos e busca um efeito distanciado, é justamente uma peça que se mostra do avesso, quebra a ilusão e que, portanto, busca romper com essa ideia do “sagrado” do artista. Para Brecht (2005, p. 71), o artista não é, a despeito do que pensa o senso-comum, um ser que, sem um esclarecimento científico, coloque a fantasia para funcionar e retire de si próprio um entendimento sobre o homem. Para ele, o artista precisa de um conhecimento científico, que deverá ser transformado em poesia. Expor os mecanismos dessa transformação do conhecimento em poesia é, também, possibilitar ao espectador apropriar-se desses mecanismos, refletir sobre o conhecimento exposto, e não tomá-lo como verdade, como único ponto de vista advindo de um lugar sagrado ao qual ele não tem acesso.

Na cena 10, essa ideia de uma “quebra de ilusão” reaparece em uma fala da personagem Burgó. Em um diálogo com Rosa Bebé, sobre a qualidade das calçolas Burgó, após dizer que a trama da malha esconde o sangue de quem a produziu, Burgó diz, agressivo: “Quem pergunta pela lógica de tudo, destrói a maravilha das coisas” (p. 229). Bertolt Brecht defendia justamente um teatro pautado pela lógica, um teatro que possibilitasse uma análise racional (BRECHT, 2005, p.72). Esse tipo de teatro seria capaz de desconstruir a maravilha, a magia ilusionista da arte e de desvendar os seus mecanismos coercivos, embora não destruísse a diversão e o prazer, pois, para Brecht (2005, p.68), aprendizado e diversão não eram oposições óbvias.

Podemos pensar que o que é quebrado, juntamente com essa “ilusão”, é a “aura” da obra de arte, algo como sua autenticidade, que lhe atribui o valor de culto, como afirma Benjamin em seu famoso ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1969)⁶³. De acordo com Benjamin, a perda da aura da obra de arte pode ser claramente notada na linguagem cinematográfica, e traz consequências tanto positivas, em razão de seu caráter revolucionário de ruptura, quanto negativas, relativas à indústria cultural:

Na medida em que restringe o papel da *aura*, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a “personalidade do ator”; o culto do astro, que favorece ao capitalismo dos produtores e cuja magia é garantida pela personalidade que, já de há muito, reduziu-se ao encanto corrompido de seu valor de mercadoria. Enquanto o capitalismo conduz o jogo, o único serviço que se deve esperar do cinema em favor da revolução é o fato de ele permitir uma crítica revolucionária das concepções antigas de arte. (BENJAMIN, 1969, p.71)

Brecht era um adepto da técnica cinematográfica e das projeções em cena para colaborar com o estilo épico, justamente pela possibilidade de ruptura do valor de culto da tradição e por permitir em cena rupturas e novas formas narrativas. Tais características formais do cinema são evidentes em seu início, especialmente pelo foco no processo de montagem fílmica, que foi amplamente trabalhado por Eisenstein. O cineasta russo, nos anos pós-revolução, dedica-se a um cinema capaz de mobilizar as pessoas. Para isso, não lhe bastava a narrativa tradicional, focalizada na filmagem e na reprodução da vida. Eisenstein queria provocar “choques emocionais”, pela intensificação de sensações – com o uso da música, das imagens, do texto –, de forma que a montagem fílmica evidenciasse um processo não orgânico, não natural, mas ideológico, em que há explicitamente um ponto de vista sendo transmitido⁶⁴. Porém – e aqui novamente seguimos Benjamin e seu olhar distanciado para a história –, essa mesma indústria cultural que quebra a aura da obra de arte e a aproxima dos receptores, é a indústria que, cada vez mais, corrobora para a massificação e alienação destes, e transforma a arte em assimilável como um bem de consumo. Adorno e

⁶³ Utilizamos a 3ª versão deste ensaio, presente em BENJAMIN, 1969, e não a 1ª, publicada em BENJAMIN, 1994.

⁶⁴ Cf. SARAIVA, 2010, p. 118-120.

Horkheimer (1985, p. 100) afirmam a propósito da indústria cultural: “o cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias(...)”.

A linguagem cinematográfica é um elemento fundamental da peça “O Mercado do Gozo”. Como já dissemos anteriormente, há o tempo todo uma espécie de “segunda camada ficcional”, em que, para além do espaço de encenação teatral, há uma ambientação cinematográfica. Os efeitos dessa ambientação para a dramaturgia da peça são diversos. Na cena 3, por exemplo, estão no Opiário Papoula: Bubu (o cáften), Burgó e Papoula. Sem saber que se trata do herdeiro da fábrica, Bubu, após ouvir um comentário de Burgó contra a vida burguesa, empurra o jovem, que cai ao chão. Nesse momento, a ficção é interrompida: “Interrupção da ficção. Os atores se recompõem tecnicamente: Burgó se ergue como se nada tivesse acontecido. Bubu ajeita a gravata. Preparam-se, muito rapidamente, para repetir a cena, agora com outra marcação no espaço. Toda a cena sofrerá uma mudança de tom, tornando-se mais dramática” (p. 213).

Além de lembrar ao espectador de que ele está em um ambiente ficcional, e principalmente cinematográfico, a interrupção da cena e a repetição com novas nuances evidencia o caráter relativo e transformável dos acontecimentos mostrados e a manipulação feita pela ficção, e permite diferentes leituras sobre um mesmo objeto (como evidenciava a montagem de Eisenstein, por exemplo). Isso fica mais claro na cena seguinte, “A prostituta ocasional Getúlia comercia seu talento”, em que o recurso também é utilizado. Essa quarta cena da peça já inicia com uma estrutura cinematográfica, pois um narrador anuncia o título da seguinte forma, semelhante a um roteiro de filmagem: “Cena 4, cemitério, noite. A prostituta ocasional Getúlia comercia seu talento”⁶⁵. Na primeira versão da cena, Getúlia leva um cliente ao cemitério, oferece para se deitarem sobre uma tumba, o cliente lê o nome dela escrito na lápide e recusa-se a dar continuidade ao programa. Na segunda versão, após os atores se

⁶⁵ O anúncio do título também é um recurso utilizado em outras cenas. Cf. cenas 8 e 12. Sobre esse recurso de anunciar ou projetar o título em cena, Brecht (2005, p. 40) afirma que “são um impulso inicial para conferir ao teatro uma feição literária”, que por sua vez “possibilita ao teatro aproximar-se das outras instituições da atividade intelectual”.

reposicionarem “como se atendessem a um comando externo” (p. 216), a relação se inverte, e é Getúlia que está temerária de fazer o programa naquele local. Entre as duas versões, não há uma “mais verdadeira”, ambas fazem parte de uma construção ficcional, embora a segunda apresente uma dramaticidade intensificada pela trilha sonora, pela iluminação mais baixa, e pela vitimização de Getúlia. Essa tensão dialética entre duas versões opostas não se resolve em cena. Ela é colocada diante do espectador para que ele possa analisar o caráter relativo e manipulável dos acontecimentos e, principalmente, da ficção. Não há, tampouco, uma projeção de resolução para fora da cena, como propõe uma dialética brechtiana. Nas duas versões, o que há é uma relação comercial, em que o que está em jogo é o corpo de Getúlia, uma prostituta “ocasional”, e não “profissional” como as outras da peça, alguém que, nesse ponto, ainda não está totalmente transformada em mercadoria. A escolha por uma cena ou por outra, pela Getúlia que se comercializa a despeito do lugar macabro e das apelações sentimentais, ou que cede a esses apelos e se humaniza, não é feita pelo texto do Latão. Aqui está colocada apenas a tensão.

Na cena 10, Getúlia já está incorporada ao “mercado do gozo” e atua como uma das “prostitutas profissionais”. Principalmente a partir dessa cena, fica mais clara a relação de mercantilização do corpo das mulheres da peça – Getúlia, Rosa Bebê e Cafifa. Na cena 10 B, intitulada “Burgó confessa uma trágica experiência de vida”, o personagem Burgó diz, em aparte e manipulando o corpo de Rosa Bebê como se fosse uma boneca, que a sua felicidade está na felicidade dos outros e que, se preciso, para ver os outros se divertirem, ele “promete uma compensação complementar”. Então ele tem um diálogo com Rosa Bebê, que termina da seguinte forma:

BURGÓ Vou lhe arranjar todo dinheiro de que precisa.
ROSA Para eu recomeçar honestamente?
BURGÓ Tão limpa como uma operária.
ROSA Mais. Eu preciso de um pouquinho mais: em Buenos Aires a alegria custa caro.
BURGÓ Empresto o que for preciso.
ROSA Empresta?
BURGÓ A fundo perdido.
ROSA Fundo perdido, bonita expressão. Está contente?
BURGÓ Muito. (p.230)

Nessa cena, como em outras anteriores, a alegria, a diversão e a dignidade das personagens estão evidentemente ligadas ao dinheiro.



FIGURA 1 – Personagens Cafifa e Rosa Bebé – Atrizes Izabel Lima e Helena Albergaria – Foto Lenise Pinheiro – Disponível em < <http://www.companhiadolatao.com.br>>. Último acesso em dezembro de 2012.

Na sequência 10 D, intitulada “Cafifa é oferecida a fundo perdido”, a personagem, que é uma empregada negra de Rosa Bebé e deseja se tornar como ela, branca e desejada, entra no jogo sexual de Burgó e Rosa. Burgó oferece grandes quantias de dinheiro para que elas “experimentem certos limites” com uma garrafa que está em cena. Rosa então tem o seguinte diálogo com Cafifa:

ROSA [*Monta em Cafifa, que está de quatro*] “Quem não tem dinheiro para gozar a vida, não tem necessidade de gozar a vida”.

CAFIFA Metade para mim?

ROSA Não seja ambiciosa. Será que você aguenta tudo, Cafifa, no fundo perdido?

CAFIFA Aguento, Rosa Bebé, aguento tudo até o fim, no fundo perdido. (p.232)

Nessa cena percebemos que as personagens da peça estão submetidas ao valor do capital. O sujeito, nesse sentido, não é o sujeito livre e universal do drama

burguês⁶⁶, que pode tomar as suas decisões a despeito da sociedade em que está inserido. O sujeito é submetido a um sistema, que o esmaga. Na cena 12, por exemplo, Getúlia conversa com Rosa, a prostituta mais experiente:

GETÚLIA Quatorze horas por dia, eu tecia de manhã até a noite, trabalhava no ritmo da máquina, meu tempo era o tempo deles, quatorze horas por dia, e agora eu não sou mais operária, na horizontal meu tempo tinha que valer mais, eu vim pra cá pra mandar no meu tempo.

(...)

ROSA Eu trabalhei como um preto a vida inteira, e você acha que sou dona do meu tempo? (p.237)

Não é apenas o operário da fábrica que está submetido a um capitalista e que vende seu tempo para sobreviver. A relação capitalista de mercantilização está em todas as esferas, em todas as profissões. Porém, em Brecht, como na Companhia do Latão, essa visão não é fatalista ou determinista, no sentido de que é preciso se conformar com essa realidade; é dialética, na medida em que há uma tensão entre as forças sociais em jogo, que gera um movimento, e o movimento pode ser transformador da ordem social. Em Brecht, a dialética projeta uma solução para fora da cena, no Latão, muitas vezes, há apenas a tensão que não se resolve (como na cena da prostituta ocasional Getúlia), ou uma tensão entre um pano de fundo histórico de um momento de intensa movimentação social e um plano ficcional de grande mercantilização dos sujeitos.

Na cena 11, há uma sobreposição do movimento das atrizes e de uma fala de Bubu que mostra mais claramente essa relação de coisificação da mulher. A movimentação da cena é a simulação de uma máquina e de um “sexo mecânico” entre as mulheres. Enquanto isso, Bubu faz um balanço de seus rendimentos com elas:

⁶⁶ O drama burguês, que vigorou tão forte que foi capaz de praticamente unir como sinônimos os termos teatro e drama, tem como fundamento o ato de decisão de um sujeito em relação a uma comunidade. Como afirma Peter Szondi (2001, p. 29): “O drama da época moderna surgiu no renascimento. Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar. (...) O mundo da comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso.”. Esse sujeito livre, dentre outras características do drama burguês, será contestado por diversos autores posteriores. Aqui, interessa-nos especialmente como as forças sociais e econômicas interferem nesse sujeito e o aprisionam.

Tem ideia de quanto custa uma mulher, meu amigo? (...) [Cafifa] é minha afilhada, o que posso fazer? Entra nas despesas sem retorno. Com Getúlia foram cinco mil para os camaradas da polícia, mais o custo variável de roupas e águas de cheiro. É principiante, a receita insignificante. Rosette Bebê, minha máquina mais azeitada, mantém positivo o balancete (p.236).

As mulheres, nessa cena, são comparadas a máquinas produtivas. Faz-se um investimento e espera-se um retorno. Na relação capitalista, as mulheres tornam-se mercadoria, submetidas a um valor de mercado, como afirma Rosa, na cena 13: “Não importa o uso que faça de si mesma/ só importa por quanto será trocada/ Este é o seu verdadeiro valor/ Por quanto será trocada.” (p. 241).

Na cena 16, há uma nova sobreposição para tratar dessa relação de coisificação da mulher. Desta vez, porém, a abordagem é também sob o prisma da reprodução fotográfica. Na cena, intitulada “Getúlia, Rosa e Cafifa são eternizadas por Burgó”, as três mulheres estão em um estúdio fotográfico, onde farão um ensaio sensual. Ao mesmo tempo em que são fotografadas e fazem pose sob um comando externo imaginário (como nos comandos das cenas de cinema), Papoula, no Opiário, lê um jornal anarquista:

PAPOULA “A emancipação da mulher só pode ser obra dela própria. Como pode o proletário, após uma jornada de doze horas, ter força para exprimir o seu carinho pela companheira? Quem tem o direito de amar nessas condições? Serão as mulheres os atores do amor livre. (...) É impossível o amor entre pessoas que se oprimem. O castigo e a prostituição deixarão de ser necessários. É o amor camaradagem que acabará com a exploração feminina, com as figuras humilhantes criadas pela representação burguesa do papéis atribuídos à mulher.” (p.247).

Apesar de ter ideias que tentam justificar uma atitude agressiva dos homens, esse trecho, sobreposto às imagens das mulheres exercendo e registrando seus papéis de prostitutas, causa uma tensão em cena, pela divergência ideológica do discurso e da imagem. Os próprios dizeres questionáveis do jornal anarquista corroboram para aumentar essa tensão, pois não é possível dizer que o plano do discurso seja aquele que carrega a verdade em que o público deve acreditar completamente. O público precisa, portanto, analisar a cena, e tomar sua própria posição. Trata-se de uma

proposta condizente com um teatro baseado em Brecht, uma vez que pede uma análise racional do espectador e projeta tensões para fora da cena. A crítica aqui à mercantilização do sujeito está traçada, mas é preciso que o espectador pense sobre ela e em qual seria a solução, uma vez que ela não está dada em cena – nem pela imagem nem pelo discurso.

Nesta cena está presente, além dessa relação mercantil da mulher, a questão da representação fotográfica e – poderíamos acrescentar – cinematográfica. No estúdio, enquanto terminam as fotos, Rosa faz o seguinte comentário: “Não é bonito como nessa imagem estamos para sempre jovens?”. Na cena 19, Bubu descobre na delegacia um vídeo que as três fizeram:

BUBU [*Descontrola-se*] Traição, traição. Minha vida, meu capital! Saiam dessa tela e voltem para mim. O que fizeram com elas, transformadas em estampa de tecido. Saiam da tela e voltem para a minha vida. É o fim, o que foi feito do meu patrimônio? Ó dia de desgraça e dor. (...)
INSPETOR Ah, Bubu, você é um sentimental. Não percebe o que tem nas mãos? Este é o futuro de nossa vida em sociedade, o prazer da ação eternizada. (p.253)

O “prazer da ação eternizada” traz consigo várias outras questões em relação à mercantilização e à manipulação da imagem, à fetichização, à indústria cultural. As cenas que apresentam uma interrupção da ficção e uma repetição das ações como numa estrutura cinematográfica, por exemplo, mostram o caráter de manipulação da imagem, do som, e, conseqüentemente, de manipulação do receptor daquela obra. Enquanto Bubu pensa que está perdendo seu capital, pois perderá o domínio proveniente do *hic et nunc* daqueles corpos presentes – essa instância da “realidade” (elas foram “transformadas em estampa de tecido”) –, o inspetor vê pelo ponto de vista do progresso que a possibilidade de reprodução traz, um progresso inclusive comercial – a venda massificada. Isso, na instância da mercadoria, pode ser relacionado à sua máxima fetichização, uma vez que só é possível pensar no valor da obra de arte *reproduzida* enquanto valor abstrato, desvinculado – ou, aparentemente desvinculado – de quem a produz. A mercadoria ganha, então, “vida própria” e só pode ser pensada enquanto algo voltado para a massa, algo distanciado de sua particularidade e individualidade.

Embora o enredo de “O mercado do gozo” se passe em um momento histórico em que a reprodução cinematográfica estava surgindo, no início do século XX, o fato de a peça trazer toda ela uma ambientação e uma estrutura de montagem cinematográfica permite que o espectador faça uma comparação histórica com a atualidade, e perceba como a indústria cultural, na qual estamos todos inseridos, se transformou e se intensificou.

Na cena final, “Fora do teatro, a metamorfose de Rosa Bebé em Maria Calabresa”, essa estrutura cinematográfica, do avesso da cena, fica também evidente. Quando os espectadores saem do teatro, há grandes refletores de cinema e os atores estão se preparando para representar a cena mais dramática do espetáculo/filme: a cena em que Bubu queima o rosto de Rosa Bebé, que havia fugido para a Argentina. O diretor do filme, que também é Burgó, diz para a figuração/público que eles representam a alucinação da protagonista e não precisam fazer nada, apenas ficar olhando. Há o anúncio da claquete, os atores fazem a cena, e logo que o diretor diz “corta”, eles fazem piadas inaudíveis. A indústria do cinema é vista pelo avesso. O espetáculo termina com a seguinte fala do Assistente da Claquete, dita ao público: “Figuração, muito obrigado. Obrigado de coração. Podem retirar os sanduíches junto à produção. Sem vocês, nós não seríamos nada” (p. 262). Nessa cena, além de ficar evidente o caráter ficcional da representação, ficam claras as relações de produção presentes também – como em quase todos os meios – na indústria do cinema. Há uma hierarquia, e a figuração ocupa um lugar menor, que recebe seu pagamento não em dinheiro, mas em sanduíche. E o público é colocado nesse lugar. A cena final desmonta, assim, toda a magia que poderia haver em torno da obra teatral/cinematográfica.

Por essa análise, de uma peça específica, já podemos perceber que a Companhia do Latão é política em seu fazer teatral, trabalhando com a atualização do método brechtiano, com falas e cenas baseadas em teorias marxistas e com cenas historizantes. Não significa, de forma alguma, que o Latão tão somente represente a realidade social, como queria o realismo socialista, nem tampouco aponte uma solução ou uma saída para as tensões apresentadas. Nem mesmo o plano histórico, que mostra um grande movimento do operariado, na greve geral de 1917, pode ser considerado

uma solução apontada, uma vez que falas posteriores (como vimos durante a análise) negam a validade das medidas, ainda reformistas, alcançadas pelo movimento. O que há, na verdade, é uma politização do olhar sobre a atualidade, pelo tratamento historizado de questões atuais – a indústria cultural, mais especificamente –, uma relativização de pontos de vista, na medida em que não há verdades absolutas sendo transmitidas, mas cenas que se confrontam, na tentativa de desnaturalizar a visão do espectador e colocá-lo em movimento e em constante questionamento da realidade. Uma vez que o espectador é confrontado com o debate que se instaura em cena (o debate de pontos de vista: das personagens, da companhia), que não se resolve nem aponta uma saída clara, ele é levado a construir seu próprio ponto de vista e emitir também sua posição sobre a realidade. É sobre isso que falava Benjamin no ensaio “O autor como produtor” (1994), quando afirmava que o teatro épico de Brecht possibilitava que o espectador e o autor também se tornassem colaboradores no processo de produção: por meio da tomada de posição, que é também uma forma de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009a). É a esse tipo de debate e raciocínio crítico que Brecht quer levar o seu espectador. E é esse debate que a Companhia do Latão radicaliza ao colocar em cena tensões ainda mais evidentes.

3 TEATRO DA VERTIGEM: TRANSGRESSÃO DE FRONTEIRAS

Incluir o Teatro da Vertigem nesta dissertação acerca do teatro político pode causar uma dupla reação de surpresa. Por um lado, os defensores de um teatro político no sentido mais tradicional do termo podem entender essa inclusão como irresponsável e forçosa. Por outro lado, os militantes do teatro contemporâneo de experimentação, aqueles que veem no Vertigem um apuramento formal, podem entender como uma redução do trabalho do grupo a uma categoria ultrapassada.

Vale ressaltar que entendemos o Teatro da Vertigem como um grupo que, por meio de sua experimentação formal, e também de sua aproximação a questões temáticas importantes para a contemporaneidade, é capaz de reconfigurar espaços preestabelecidos, tanto do entendimento da arte – do fazer teatral e ficcional –, quanto da escritura mesma, e dos espaços da cidade, no sentido de uma transgressão na esfera do micropolítico, que cria novas zonas de subjetivação (DUBATTI, 2008). Assim, entendemos que uma leitura do Teatro da Vertigem como um representante de uma forma política de fazer teatral passa pela proximidade do trabalho do grupo com a arte da performance, já que entendemos que esta tem um caráter político e transgressor, de uma arte de fronteira.

Os estudos performáticos têm se constituído como um operador teórico de abertura, uma possibilidade de pensar o intercruzamento de diversas áreas antes compartimentadas, a fim de compreender fenômenos diversos, cada vez mais comuns na contemporaneidade, que fogem a uma expectativa de classificações fixas⁶⁷. O próprio conceito de performance assume, assim, um caráter fluido, podendo ser compreendido com diferentes adjetivações que o aproximariam mais de uma ou de outra área do conhecimento: *a performance art*, a performance social, a performance política, o teatro performativo, a performance da escrita etc. Interessam-nos aqui mais especificamente dois conceitos-chave e seus intercruzamentos: o de teatro performativo e o de escrita performática.

⁶⁷ Essa dificuldade classificatória é recorrente em diversos teóricos do teatro, como bem lembra Silvia Fernandes (2001), o que faz com que estes busquem, cada vez mais, termos guarda-chuva, como o “teatro pós-dramático” de Hans-Thies Lehmann (2007), ou a própria abertura conceitual que o termo “performance” comporta.

O termo “teatro performativo” é usado principalmente por Josette Féral para designar uma produção teatral contemporânea, similar ao que Hans-Thies Lehman (2007) chama de “teatro pós-dramático”. Para Féral (2008), o teatro performativo seria aquele que incorpora em seu trabalho características vindas da *performance art* dos anos de 1960 e 1970. A autora pondera a dificuldade de definir o termo “performance”, principalmente a partir da consideração de Richard Schechner sobre a amplitude do uso do termo, por exemplo nas seguintes situações elencadas por ele: “1. Na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo; 2. nas artes; 3. nos esportes e outros entretenimentos populares; 4. nos negócios; 5. na tecnologia; 6. no sexo; 7. nos rituais – sagrados e seculares; 8. na brincadeira” (SCHECHNER, 2003, p.29-30). Se há essa gama tão ampla de possibilidades do uso do termo, o conceito de performance, enquanto campo de estudo, não pode se fechar em classificações taxativas, de uma ou de outra área. Deve, ao contrário, trabalhar com um campo *relacional*, como afirma Roberson Nunes (2011, p. 90): “O campo de estudos da performance assume a posição de que não há molduras que determinem uma análise, mas um largo campo relacional de reflexão sobre comportamentos humanos e suas recriações, em diversos ambientes, o que, naturalmente, inclui as artes cênicas e outras teatralidades.”.

Josette Féral, ao se apropriar dos estudos da performance para classificar o teatro contemporâneo, aponta algumas das características da *performance art* que são incorporadas pelo teatro que ela denomina performativo:

transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia... (FÉRAL, 2008, p. 198).

Encontramos nessa citação algumas características que nos interessam para pensar a performatividade no Teatro da Vertigem. Seguindo o raciocínio de Féral, podemos pensar que o teatro performativo desloca o centro do espetáculo de uma noção de representação, de algo que está *no lugar de*, que se refere a um tempo e espaço externos àquilo que está em cena, para a noção de *presentificação*, de um

tempo e espaço presentes, pelo foco na ação que se desenvolve e nas imagens que são criadas no momento da apresentação. Isso demandaria um novo tipo de receptividade por parte do espectador, já que não haveria, a princípio, uma lógica causal guiando a performance, mas bem mais uma abertura de sentidos, uma multiplicidade de linguagens (com o uso de outras mídias, por exemplo, o cinema e a dança no teatro). Ainda segundo Féral, a desconstrução operada sobre a noção de representação “passa por um jogo com os *signos que se tornam instáveis, fluidos* forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro” (FÉRAL, 2008, p. 203, grifo da autora).

Nesse sentido, podemos entender o caráter transgressor atribuído à arte da performance como pertinente também à relação que se estabelece entre produção e recepção. A arte da performance teria um caráter anárquico, de transgressão da arte como fruição, uma vez que é capaz, pelo foco no processo e não na obra acabada, de transformar o espectador em produtor ou, minimamente, em receptor ativo no momento da performance. Assim, não é mais entregue uma obra finalizada ao espectador, mas há sempre uma noção de risco na relação que se estabelece *entre* essas instâncias, um risco a que também se submete o *performer*, pois a relação da ação presentificada pressupõe uma abertura ao não programado, ao não estruturado previamente. É no sentido de transgressão, também, que o teórico Renato Cohen entende a performance como uma “arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado ‘arte estabelecida’.” (COHEN, 2007, p. 38). O caráter político da performance, a nosso ver, reside nessa possibilidade que ela cria de ultrapassar barreiras preestabelecidas, de gêneros e modos de fazer artísticos, de discursos, de distribuição de lugares. Em última instância, entendemos que a performance possibilita a criação de novas formas de configuração estética, que ultrapassam o regime representativo e são capazes de interferir no que Rancière (2009a) chama de “partilha do sensível”.

É justamente pela assimilação do risco e do processo na produção artística que podemos pensar o conceito de escrita performática. Não mais uma estrutura fechada, com sentidos predefinidos, mas uma escrita capaz de assumir a voz do

performer/escritor, que permita “fazer projeções do corpo na letra” (RAVETTI, 2003, p.88), que possa instaurar-se como uma “obra viva”. Na teoria literária, a escrita performática surge tanto como aquela capaz de transitar e confluir o real e o ficcional (as “escritas do eu” seriam, nesse sentido, performáticas), como aquela que mistura gêneros ou mesmo cria espaços entre as determinações fechadas por um horizonte de expectativas em relação a determinados gêneros ou modalidades da escrita, constituindo o que Graciela Ravetti (2003) chama de “transgêneros” – “um *transarquivo* (não apenas registrado por escrito), uma *transescritura* (não apenas alfabética)” (RAVETTI, 2003, p. 85). A influência da oralidade ou a materialização de diversas vozes e vocalidades de personagens, por exemplo, seriam marcas performáticas, pois aí podemos entender que a letra transcende o suporte do papel e da cultura letrada (RAVETTI, 2011).

No entrecruzamento dessas duas noções, de um teatro performativo (a performatividade na cena teatral) e de uma escrita performativa (o texto aberto ao risco e capaz de incorporar o corpo na letra), que entendemos residir primordialmente o caráter político da obra “Apocalipse 1.11”, uma obra que transgride papéis preconcebidos para o espectador, criando um espaço aberto à partilha de uma experiência. Interessa-nos analisar aqui a dramaturgia dessa peça, estreada em 2000, em São Paulo, cujo texto é assinado por Fernando Bonassi (uma escrita *in process*, como já relatamos no primeiro capítulo), tendo em vista esse caráter político e transgressor criado pelo texto – entendido aqui como uma escrita performática – e projetado na montagem espetacular. Temos, portanto, já de início, um caso particular da escrita performática, uma vez que o próprio conceito de dramaturgia traz em si uma confluência de duas áreas distintas, a literatura e o teatro, e dá voz a diversos personagens. Essa característica é potencializada pelo fato, que já comentamos no primeiro capítulo, de que o teatro contemporâneo, pelo menos desde a metade do século XX, tem se desenvolvido apoiado em outros elementos cênicos (a dramaturgia da luz, da movimentação dos atores, do cenário etc) em detrimento da primazia do texto que vigorava anteriormente. Nesse contexto, as relações entre a literatura e o teatro na construção do texto dramático passam a ser repensadas e necessitam ser realocadas. Como afirma Carlos Magno Camargos Mendonça (2011, p.47), “na escrita

espetacular a trajetória criativa percorrerá não o caminho arqueológico do texto, mas descobrirá o novo, a transgressão do texto em sua aproximação com a experiência ordinária de encenadores, atores e espectadores.”.

3.1 Estrutura dramaturgica da peça

Apesar de “Apocalipse 1.11” possuir uma estrutura relativamente clássica (há um momento de apresentação dos “conflitos”⁶⁸, de intensificação e desfecho), não há propriamente um herói – trágico ou dramático – com quem o público poderia se identificar, ou em torno do qual girariam as outras personagens e os conflitos. Embora haja um “personagem-guia” da trajetória cênica, o João, as cenas não estão em função de sua história ou de seu drama; ele é muito mais um observador da profusão de imagens que se lhe irrompem. Essas imagens não constituem uma história única, ao menos não numa concepção fabular linear.

A estrutura dramaturgica de “Apocalipse 1.11” é composta por quatro grandes blocos: “Prólogo”, “Primeiro Ato”, “Segundo Ato” e “Epílogo”. Já na primeira cena do espetáculo, intitulada “Revelações”, podemos sentir o tom do que se desenvolverá a partir daí: uma peça que vai corroer as instituições estabelecidas, a começar pela linguagem. Nessa cena, o personagem Homem Machucado, num tom “apocalíptico”, ameaçador, afirma: “Não vai sobrar pedra sobre pedra! Apartamento sobre apartamento! Prato sobre prato! Lata sobre lata! Moeda sobre moeda! Família sobre família! As palavras vão perder o significado...” (BONASSI in NETROVSKI, 2002, p.189). E é esse movimento de corrosão do que está estabelecido que João, juntamente com os espectadores, é impelido a testemunhar, à maneira do João bíblico, que recebe essa missão no capítulo 1, versículo 11 do livro do Apocalipse (Apocalipse 1, 11, portanto): “Escreva num livro tudo que você está vendo. Depois, mande para as sete igrejas: Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadélfia, e Laodiceia.”.

Em sua busca por Nova Jerusalém – “Eis a tenda de Deus com os homens. Nela não haverá mais morte, nem luto, nem clamor, nem dor haverá mais” (BONASSI in

⁶⁸ Optamos por colocar a palavra “conflito” entre aspas por entender que não há propriamente um conflito à maneira clássica, algo que coloque em embate duas posições opostas. Há uma série de cenas que apresentam tensões, violências, e isso é o que se intensifica.

NETROVSKI, 2002, p.197) –, e com a promessa de encontrá-la feita com sarcasmo pelos Anjos Rebeldes (1, 2 e 3) e pelo Anjo Poderoso, João assume essa tarefa do testemunho. O discurso religioso, no entanto, especialmente no livro Apocalipse, parece-nos distante, por ser também bastante alegórico. O fim dos tempos, narrado pela Bíblia, cheio de monstros, monstruosidades, anjos, trombetas, não nos afeta de fato. Mesmo que as igrejas busquem, cada vez mais, atualizá-lo, o discurso bíblico, proferido há mais de dois mil anos, ainda soa sempre um tanto transcendental. O que o grupo Vertigem faz, além de atualizar o Apocalipse e reafirmar a violência do fim dos tempos no agora, é subverter o discurso religioso, por meio de paródias, repetições, dessacralizações etc, em que é reconhecível a estrutura e a referência ao discurso bíblico, mas há algo que rompe com o lugar preestabelecido do sagrado.

Nova Jerusalém aparece, então, como uma boate, a Boite New Jerusalém, uma “espelunca”, bastante decadente, em que tomarão corpo os horrores do “fim dos tempos”, como sugere a primeira imagem com que os espectadores têm contato ao entrar na boate: “Trata-se de um lugar que remete às piores espeluncas, com umas poucas mesas. Num canto, uma TV exhibe cenas de acidentes de automóveis, grandes enchentes e queimadas. Essas imagens são intercaladas por um letreiro com a inscrição: ‘O tempo está próximo!’” (BONASSI in NETROVSKI, 2002, p.202). A Boite New Jerusalém abrigará então personagens como: a Noiva, que repete incessantemente a frase “eu dou de comer a quem tem fome, eu dou de beber a quem tem sede, eu conforto os aflitos”, até ganhar uma conotação sexual; Babilônia, uma prostituta, correspondente à metáfora da prostituição da cidade de Babilônia descrita no livro bíblico do Apocalipse, cuja forma de expressão é sempre por meio de vocabulário de baixo calão e de gestos obscenos; o Negro, representado por um ator negro, que entra em cena ao som de “Aquarela do Brasil”, “em trajes que misturam o estilo ‘escravo’ ao do negro caricato das histórias em quadrinhos [osso no cabelo etc].” (BONASSI in NETROVSKI, 2002, p.207); a Talidomida do Brasil, que relembra a quantidade de fetos comprometidos por efeitos do remédio Talidomida; um Pastor Alemão, que fará o exorcismo da Babilônia; os Palhacinhos 1 e 2, acompanhados do Coelho; um casal de sexo explícito; e o Juiz, que fará o julgamento dos personagens anteriores, e também de si mesmo.

Para esta análise, nos deteremos apenas em algumas das cenas e dos personagens citados, a fim de pensar o caráter político e crítico apresentado por elas. Interessa-nos, porém, ressaltar a diversidade de personagens e cenas que compõem a dramaturgia de “Apocalipse 1.11”, muitas vezes sem relações claras entre si. Podemos pensar o todo da peça mais como uma espécie de *collage*. De acordo com Renato Cohen (2007, p. 60): “Numa primeira definição, *collage* seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes”. Assim, é possível entender que estejam justapostas imagens tão diversas como o discurso bíblico e o espaço da prisão em que a peça ocorre, ou mesmo cenas e personagens que a princípio não formariam uma unicidade dramática (como a Babilônia e os Palhacinhos).

É claro, porém, que na dramaturgia do Teatro da Vertigem não opera, em última instância, o acaso. Ele opera, sim, no processo de criação, em que os elementos que surgem dos atores, seus depoimentos pessoais, juntam-se ao tema muitas vezes ao acaso, sem uma lógica causal, como é, aliás, todo processo de rememoração: passa por critérios subjetivos e conexões muitas vezes racionalmente inexplicáveis. Mas há, ao final, uma organização dramática da obra que seleciona e ordena esse material, de modo que as conexões ganham significados muitas vezes conscientes. Porém, como lembra Renato Cohen (2007, p. 63), “uma criação dionisíaca só se corporifica através de uma forma apolínea”. A nosso ver, no entanto, essa organização apolínea está a serviço de um choque. Trata-se de organizar uma montagem que privilegie o “encontro de incompatibilidades” (RANCIÈRE, 2011, p. 73), coloque lado a lado imagens que não seriam a princípio tratadas juntas, que não teriam uma relação óbvia entre si, a fim de causar uma espécie de “estranhamento” que levasse à construção de novos significados para aquelas imagens, que reafirmasse o heterogêneo das imagens, mas que fosse capaz também de aproximá-las em algum novo sentido⁶⁹. Como postula Jacques Rancière:

⁶⁹ Rancière analisa, em *El destino de las imágenes* (2011), dois tipos de montagem: a montagem dialética e a montagem simbolista. Ambas trabalhariam a partir da construção de um choque de heterogêneos, mas enquanto a montagem dialética trabalha o choque a fim de produzir uma outra forma de leitura, sem aproximar os elementos estranhos, a montagem simbolista entende esses elementos como pertencentes a uma mesmo tecido de composição e, partir da aproximação desses elementos, busca criar novas metáforas.

Se trata de organizar um choque, de colocar em cena uma estranheza do familiar, para fazer aparecer outra ordem de medida que não se descobre senão pela violência de um conflito. A potência da frase-imagem que une os heterogêneos é então a potência da distância e do choque que revela o segredo de um mundo, ou seja, um outro mundo cuja lei se impõe detrás de suas aparências insignificantes ou gloriosas⁷⁰. (RANCIÈRE, 2011, p. 73)

Isso pode ser percebido, por exemplo, na cena dos personagens Palhacinhos 1 e 2, que aparecem sempre acompanhados por um personagem vestido de coelho. Essas três personagens, embora remetam imagetivamente a um universo infantil, que é reforçado nos próprios nomes no diminutivo, desconstroem essa imagem tanto no discurso quando nas ações. Os dois palhacinhos entram em cena vendendo jeans – “Calça Lee, calça Levi’s, Staroup” –, agredem fisicamente o Coelho, usam palavras de baixo calão, e estabelecem um diálogo à maneira de Beckett:

(...)

Palhacinho 1: Pra mim chega dessa palhaçada.

Palhacinho 2: Que palhaçada?

Palhacinho 1 (*apontando em torno*) Essa palhaçada toda.

Palhacinho 2: Que é que muda?

Palhacinho 1: Nada. Nadinha de nada. Porra nenhuma. Esse é o ponto.

Palhacinho 2: Ponto? Que ponto?

Palhacinho 1: Nada. Nada muda. Apesar de tudo.

Palhacinho 2: E agora?

Palhacinho 1: A gente senta e espera.

Palhacinho 2: Espera o que?

Palhacinho 1: Nada.

Palhacinho 2: Não é pouco?

(...)

Palhacinho 1: Pois eu tenho a merda da sensação, quase a puta da certeza, de que nada muda bosta nenhuma. (BONASSI in NETROVSKI, 2002, p.216-217)

⁷⁰ “Se trata de organizar un choque, de poner en escena una extrañeza de lo familiar, para hacer aparecer otro orden de medida que no se descubre sino pela violencia de un conflicto. La potencia de la frase-imagen que une los heterogéneos es entonces la potencia de la distancia y del choque que revela el secreto de un mundo, es decir, el otro mundo cuya ley se impone detrás de sus apariencias anodinas o gloriosas”. Tradução nossa.

Esse diálogo sem ação dramática, à maneira de Vladmir e Estragon, da peça beckettiana *Esperando Godot*⁷¹, apresenta uma ruptura tanto com o que seria esperado de dois palhaços – que sejam engraçados, infantis, alegres –, quanto com o que é esperado de uma representação “política” – que aponte uma resposta, uma saída. Por meio desse “choque”, dessa estranheza, se afigura uma possibilidade crítica, da própria imagem do que seria o bom, o inocente, e da forma de se fazer um teatro político. Não há uma síntese. Se quiséssemos tirar uma síntese desta cena em específico, sairíamos talvez num pessimismo – o mau se afigura também no bom –, ou num fatalismo – “nada muda”, apesar da crítica que a peça propõe. Porém, essa cena entra em conflito também com as demais cenas da montagem, e é nessa relação que a crítica pode ser potencializada: para esses dois personagens, nada muda, eles só se dão mal, mas algo pode mudar para João, ou para os espectadores.

A nosso ver, a crítica que se produz aí, por meio do choque entre opostos, não acontece na cena “Humilhação do Negro”. Nessa cena, o negro é tratado com uma série de clichês de preconceito, como sugere a fala de Babilônia: “E agora... um pouco do Brasil que vocês tanto gostam... A alegria! A sensualidade... A ginga! O nosso jeitinho... a mistura de raças! Dá-lhe, negão!!! (*o negro dança. Babilônia pede ao negro que cante algo. Ele canta um trecho de um pagode.*)” (BONASSI in NETROVSKI, 2002, p.207). Depois disso, Babilônia vai ao camarim, volta perguntando onde está a bolsa dela, que sumiu do camarim, e acusa o negro de ter roubado: “Babilônia: Eu quero minha bolsa! Já! Seu porco, sujo... Cocô, merda preta, nojento, Anastácio, sarrará! Vai tomá banho antes de falar comigo! Vai lavá calcinha na Detenção! Vai lá encontrá teu pai, teus irmãos... volta pro Nordeste, vagabundo desempregado!” (BONASSI in NETROVSKI, 2002, p.208). Então, o negro responde afirmando que roubou mesmo e que agora vai “estrupá”. A humilhação termina com a Besta chegando com uma sirene de polícia na cabeça, espancando e atirando no Negro. Então, percebemos que se trata de uma representação dentro da representação, como demonstra a seguinte rubrica: “Acende-se a luz. O Negro ergue-se. Ouvimos aplausos gravados. Os três agradecem.

⁷¹ *Esperando Godot*, peça publicada em 1952, pode ser considerada um marco na historiografia teatral, pois se trata de uma peça em que há uma forte quebra da ação dramática, constituindo-se como uma dramaturgia dissidente do drama tradicional e que iria influenciar parte da dramaturgia posterior e da performance.

A Besta e Babilônia pegam pó do cálice e jogam sobre o Negro” (BONASSI in NETROVSKI, 2002, p.210). O Negro, branqueado pelo pó, sai feliz com o “milagre” que lhe foi concedido – ser branco; Besta e Babilônia louvam a misericórdia de Deus para com toda criatura.

Apesar de admitir que haja uma crítica nessa cena em relação ao discurso religioso de libertação e de igualdade, presente na ironia do “milagre do embranquecimento”, e uma tentativa de crítica ao finalizar a humilhação como se fosse uma representação, acredito que a cena ainda gera um certo desconforto, no sentido de que ela não é radicalizada por um contraponto. Ou seja, não há na cena algo que ressignifique a “humilhação do negro” e permita vê-la como algo condenável ou questionável. Mesmo depois de admitir ser uma “representação”, o Negro ainda fica feliz ao ver-se branco. E as personagens Babilônia e Besta não parecem querer contradizer o discurso de humilhação que fizeram. Talvez a crítica pretendida fosse levar para a representação um discurso preconceituoso presente na sociedade brasileira, por meio dessas figuras criticáveis que são Babilônia e Besta, e assim induzir a uma crítica. Mas a mim essa cena carece de um contraponto, de uma tensão⁷² que ilumine e evidencie que se trata de uma crítica – e nunca da reafirmação – do discurso de preconceito.

É o que penso acontecer na cena da Talidomida do Brasil, personagem que relembra a quantidade de fetos comprometidos por efeitos do remédio Talidomida⁷³. Na primeira cena em que ela aparece, denominada “Primeira Leitura de Talidomida do Brasil”, ela faz o seguinte discurso:

Talidomida do Brasil (*destrambelhada, gaguejante*) A República Federativa do Brasil tem como fundamentos: a soberania; a cidadania; a dignidade da pessoa humana... Constituem objetivos fundamentais da

⁷² É importante esclarecer aqui que não esperamos uma tensão produto de uma contradição à maneira do teatro brechtiano, de uma dialética marxista, o que seria ingênuo esperar de um grupo como o Teatro da Vertigem. Falamos, na verdade, de um contraponto que permita a crítica da imagem, como o próprio grupo realiza em outras cenas que serão analisadas neste capítulo da dissertação, como as cenas da Talidomida do Brasil e a cena do “Sexo Explícito”.

⁷³ Segundo o site da ABPST – Associação Brasileira de Portadores de Síndrome de Talidomida, o remédio foi retirado de circulação em 1965 (com 4 anos de atraso em relação aos demais países em que era comercializada), no entanto continua a ser usada “em função da desinformação, descontrole na distribuição, omissão governamental, automedicação e poder econômico dos laboratórios” (<http://www.talidomida.org.br/oque.asp>, acesso em agosto de 2012).

República Federativa do Brasil: construir uma sociedade livre, justa e solidária; promover o bem de todos; garantir o desenvolvimento nacional; erradicar a pobreza e a marginalização... Eu não quero mais falar isso... Eu não quero mais falar isso! (BONASSI in NETROVSKI, 2002, p.210)

Na cena, a gestualidade da atriz recupera por meio da performance a imagem de tantas pessoas que sofreram e sofrem o efeito do remédio, enquanto o texto contrasta com essa imagem os pressupostos da República Federativa do Brasil. Há, portanto, a intenção de dar um caráter político e uma responsabilidade governamental a uma experiência que muitas vezes é tomada como pessoal e, conseqüentemente, é esquecida e marginalizada (como é também a experiência do presídio). Como afirma Diana Taylor (2002, p. 37), “a tentativa de comunicar um acontecimento que ninguém se preocupa em saber precisa ser repetida de novo e de novo”. Taylor trabalha com os conceitos de arquivo e repertório na memória cultural de um povo, documentada ou presente nas pessoas; ela opõe, assim, a cultura escrita e letrada à capacidade de transmissão da memória pelo corpo (fiscalidade e vocalidade) das pessoas. Taylor afirma que “a performance não se refere a uma volta ao passado, mas, sim, à possibilidade de manter ‘vivo’ o tempo heterogêneo evocado pela performance” (TAYLOR, 2002, p. 36). Essa performance social, quando os comportamentos são recuperados, passa sempre pelo indivíduo que lembra e pensa essa memória, ou seja, está sempre conectada ao “eu”. Como afirma Graciela Ravetti:

A performance revela experiências que fazem o percurso do pessoal ao comunitário e vice-versa. Esse trânsito está fortalecido (...) em partituras que se percebem como restos de algo maior e irrecuperável, reproduzível e passível de ser re-escrito, mas que de alguma forma deve ser restituído a um passado e, ao mesmo tempo, transmitido ao futuro e relido no presente. (RAVETTI, 2003, p.83)

A memória social performada em “Apocalipse 1.11” é a memória do povo brasileiro, daquilo que não podemos e não devemos esquecer. O passado volta à tona tanto pela figura dessa personagem, da história que carrega, quanto pela presentificação espacial do presídio (e aí podemos pensar que não apenas na memória

daquele presídio, que estava desativado, mas de todos os presídios, conhecidos pela superlotação e rebeliões sangrentas). A performance desses elementos do passado instauram uma instância no presente, em que espectadores e atores são convidados a lembrar e a projetar aquele evento ao futuro – neste caso como crítica, como vontade de superação.



FIGURA 2 – Personagem “Talidomida do Brasil” – Atriz Luciana Schwinden – Foto: Lenise Pinheiro. Disponível em < <http://www.teatrodavertigem.com.br>>. Último acesso: dezembro de 2012.

Na aparição seguinte da personagem da Talidomida do Brasil, já no Julgamento, ela segue, “destrambelhada e gaguejante”, falando os pressupostos da Constituição, enquanto são distribuídos ovos para os espectadores. O Juiz atira o primeiro ovo nela, e aqueles que quiserem seguem o ato, criando uma violenta guerra de ovos. Entendemos que nestas cenas há a iluminação crítica que não está presente na “Humilhação do Negro”, porque primeiro há um choque entre a gestualidade da atriz e o texto proferido por ela, reconhecível da Constituição Brasileira, e segundo pela possibilidade de escolha dada ao espectador. Se este quiser pactuar com a maldade, e atirar ovos numa imagem debilitada e gaguejante, ou seja, uma imagem que remete duplamente ao nosso país, ele o fará. Se não, está livre para não jogar os ovos. Aqui,

percebemos a aparição do que Josette Féral denomina “evento cênico”, ou seja, o momento “onde a ilusão teatral se interrompe e no qual a cena é trabalhada por uma ação que aparece sem mediação, deixando lugar eventualmente ao arbitrário e ao risco” (FÉRAL, 2012, p. 82). O risco aqui pode ser entendido como constituinte da relação entre ator e espectador. Não só a atriz se arrisca a ser alvo de uma guerra de ovos, como também o espectador se coloca em uma instância de suspensão, em que não está mais na ordem do previsível, do esperado e, conseqüentemente, do seguro.

Há no evento cênico de “Apocalipse 1.11” uma responsabilidade imputada ao espectador. É claro que aqui poderíamos questionar, pontuando que aquele que atira os ovos o faz somente porque se trata de uma atriz, que se sujeita *a priori* àquele risco, e não de uma vítima da Talidomida; mas se o espectador aceita os pactos de proximidade entre realidade e ficção propostos pela peça, entenderá que são ovos de verdade, e que serão atirados em uma pessoa de verdade, e essa escolha tem sempre sua carga de responsabilidade, ainda que ele creia estar intervindo apenas no nível da representação. E, ademais, se ele deseja intervir no nível do ficcional, porque atiraria ovos em uma “vítima da Talidomida”? É, de alguma forma, uma escolha ética e capaz de proporcionar uma reflexão crítica por parte do espectador.

Apenas pela leitura desses fragmentos, não é possível captar toda a potência da cena, que está inscrita muito mais no texto espetacular, na gestualidade cênica. O registro escrito, aqui, não é capaz de arquivar por completo a experiência do repertório, de quem vivencia a performance. Porém, ele possibilita ainda compreender que a cena visa a recuperar uma memória coletiva a fim de possibilitar um olhar crítico sobre ela, algo como o que Graciela Ravetti afirma: “a performance ajuda a imaginar *formas possíveis de intervenção social*, intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção, sobre os retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta.” (RAVETTI, 2002, p. 62, grifo da autora)

3.2 O trabalho de ocupação espacial no Teatro da Vertigem

A apropriação de espaços alternativos e públicos é uma marca significativa dos trabalhos do Teatro da Vertigem. “Paraíso Perdido” (1993) estreou na Igreja Santa

Ifigênia, “O livro de Jó” (1995) no Hospital Humberto Primo, “Apocalipse 1,11” (2000), espetáculo que nos interessa mais diretamente para esta análise, no Presídio do Hipódromo, “BR-3” (2006) no Rio Tietê, e “Bom Retiro – 958 metros” (2012) no Bairro Bom Retiro, todos os lugares em São Paulo⁷⁴.

Entendemos que esta é uma característica importante para o caráter político do teatro que o Vertigem desenvolve porque a concepção dramaturgica espacial da obra influencia na relação entre a obra e o espectador, e diz de como aquela concebe o lugar deste, como afirma Sara Rojo (2005, p.74): “determina o tipo de relação desejada”. Não mais uma relação de “quarta parede”, mas um convite a “habitar” um espaço, a fazer parte dele, a adentrar suas significações prévias (por se tratarem de espaços que já carregam em si memórias históricas) e ressignificá-los também a partir da obra espetacular. Uma relação significativa quando se trata de espaços já presentes na cidade, na *polis*. A alteração na concepção espacial é expressiva pois ela vai se configurar não mais apenas como um espaço neutro para abrigar um cenário, nem como um cenário figurativo, mas como parte dramaturgica da peça, configuradora também da trajetória cênica, da criação de figuras, de cenas, de imagens. Assim, nas palavras de Rojo (2005, p. 74, grifo do original), “se produz uma evolução do espaço dramático como lugar *físico-objeto* para a dramaturgia do espaço, ou seja, na direção deste como construtor”.

Em “Apocalipse 1.11”, é interessante pensar a relação de tensão que se estabelece entre o espaço – presídio – e a temática – a sacralidade no mundo contemporâneo. Na peça, está presente a temática trazida pelo livro bíblico do Apocalipse, a revelação do fim dos tempos – lembrando que a peça estreia no ano 2000, quando a virada do milênio trazia o medo desse fim – e do julgamento final. Além disso, a peça apresenta em sua dramaturgia questões tanto pertinentes ao Brasil em suas comemorações de 500 anos (data que se festejava no ano de estreia da peça), quanto válidas ainda hoje – o submundo urbano, o lugar da sacralidade na contemporaneidade, a violência dos presídios. Há ainda um ponto significativo que

⁷⁴ Os três primeiros espetáculos do grupo, que constituem a Trilogia Bíblica, chegaram a se apresentar em outras cidades e países, adaptando seus espetáculos para igrejas, hospitais e presídios de onde passavam. “BR-3” se apresentou em São Paulo, no Rio Tietê, e no Rio de Janeiro, na Baía de Guanabara. “Bom Retiro”, espetáculo mais recente, ainda faz sua primeira temporada em São Paulo no ano de 2012.

aparece já no título da obra e que se relaciona também com o espaço em que ocorre a encenação. Trata-se do massacre que ocorreu no presídio do Carandiru, em São Paulo, no ano de 1992, e que deixou 111 mortos. O local escolhido pelo grupo para a representação dessa revelação do fim dos tempos é, então, um presídio⁷⁵, um local de reclusão, onde, nas palavras de Foucault (1979, p. 73), “o poder pode se manifestar em estado puro em suas dimensões mais excessivas e se justificar como poder moral. (...) Sua tirania brutal aparece então como dominação serena do Bem sobre o Mal, da ordem sobre a desordem”. É também no presídio que aparecem os micropoderes, as micropolíticas, que se exercem de forma clara, excessiva, como ocorre também nos submundos, nos guetos das cidades. O poder central da prisão é apenas uma *caixa de ressonância* (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 80) para esses micropoderes. A violência escancarada nos presídios é a violência marginalizada e tornada invisível nos grandes centros.

Podemos pensar o espaço do presídio, ainda, a partir do conceito foucaultiano de “heterotopias”. Segundo o filósofo, haveria:

provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contra-sítios, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade. Devido a estes lugares serem totalmente diferentes de quaisquer outros sítios, que eles reflectem e discutem, chamá-los-ei, por contraste às utopias, heterotopias⁷⁶.

O próprio Foucault, ao tratar das heterotopias, pensa também que esse conceito pode ser aplicável ao teatro, lugar onde, por excelência, convivem diversos espaços a princípio incompatíveis, espaços também que refletem, criticam e se diferenciam do espaço real da sociedade. O espaço da prisão, enquanto uma espécie

⁷⁵ O Teatro da Vertigem chegou a ensaiar no Carandiru, mas, por questões burocráticas, a peça não pôde estrear lá.

⁷⁶ Trecho da Conferência “Des espaces autres”, proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. Tradução de Pedro Moura disponível em http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html. Último acesso em dezembro de 2012.

de “heterotopia de desvio”, ou seja, um local para onde são levadas as pessoas que se desviam das normas estabelecidas em determinada sociedade, tornado espaço da representação é duplamente um “espaço outro”, que permite um tratamento do real a partir de um espaço real.

Não se trata, portanto, de um local neutro de representação, como pretende ser a caixa cênica, mas sim um local que impõe sua própria relação significativa, gerando uma tensão em relação à dramaturgia do espetáculo, que é criada também a partir desse espaço. Esse trabalho de ocupação espacial relaciona-se com a *specific art*, que também se constitui como uma arte performática, no sentido de que incorpora o local em que está sendo realizada a obra e transcende o suporte convencional (por exemplo, quando uma pintura interage com o espaço da galeria, criando uma instalação que ultrapassa o suporte do quadro). Também está ligada ao sentido de *site specific*, em que: “a ação estabelece um diálogo ativo com seu sítio de inserção. (...) O eixo conceitual do espetáculo fundamenta-se, também, nos elementos constituintes do real que, em sua concretude, denotam possibilidades diferenciadas de apropriação.” (RODRIGUES, 2008, p. 24). Nesse sentido, entendendo que há um diálogo ativo entre o espaço e a obra, um espaço que se estabelece a priori numa esfera urbana, do real, podemos pensar, com André Carreira (2008), que

Toda fala teatral que se instala na cidade propõe uma “desordem” que interfere nos fluxos centrais estabelecidos. Estes fluxos, mais institucionalizados ou mais informais, que definem percepções dos sentidos culturais da cidade, são objeto da intervenção dos discursos teatrais. Estes discursos deformam aqueles fluxos, construindo novos sentidos para a cidade, ainda que de forma provisória e fragmentada. “Desorganizar” o fluxo da rua através das linguagens teatrais é buscar a construção de Lugares, pois implica na redefinição de relações entre o cidadão e os espaços da cidade. O ato de “tomar” a cidade é um claro posicionamento ideológico que se funda como declaração de direitos sobre as normas do espaço público. (CARREIRA, 2008, p.71)

Entendemos que o Teatro da Vertigem, embora não ocupe propriamente o espaço da rua, na montagem em questão, ao se apropriar de edifícios públicos, constrói uma “modalidade produtivo-receptiva” (IRAZÁBAL, 2004), à maneira desses “lugares” mencionados por Carreira, que permite uma nova inserção do espectador naquele

espaço, abre brechas na percepção muitas vezes automatizada do sujeito sobre a cidade, e tira da invisibilidade marginal lugares significativos para a sociedade, como é o caso do presídio. Além disso, estabelece uma relação diferenciada entre realidade e ficção, pois ao levar a cena para “espaços reais, concretos, com memória e história” (FERNANDES in NESTROVSKI, 2002, p. 40), o Teatro da Vertigem agrega significados à sua representação e instaura uma discussão sobre o lugar do teatro, ou ainda, o lugar da ficção na realidade pública⁷⁷. Segundo Antônio Araújo, embora esse tipo de teatro traga uma relação clara com a realidade, ela não é de pura representação: “o desafio é livrar-se das cargas de artificialismo, que já se tornaram uma linguagem natural para todos nós, dentro e fora do teatro. Paradoxalmente, cabe ao próprio teatro – a ‘arte da representação’ – destruir a representação, para fazer ver o que não pode ser representado.” (ARAÚJO in NESTROVSKI, 2002, p. 16).

Há aqui, novamente, como na Companhia do Latão, uma vontade de “representar” ou “fazer ver” o irrepresentável. No entanto, as formas de tornar visível esse invisível, aqui, são bem diferentes. Não mais uma representação dialética trazida por meio de elementos épicos historizados, mas a tensão entre as próprias imagens que são criadas, uma tensão que não aponta propriamente para uma síntese esclarecedora e revolucionária, mas para uma crítica da imagem, e, poderíamos pensar, uma crítica da visibilidade e da invisibilidade, deflagrada no ato de colocar em cena lugares e situações da ordem da invisibilidade. Isso por si só já configuraria uma arte política, se seguirmos as ideias de Rancière (2005, p.16), que entende que existe “na base da política uma ‘estética’”, e que esta deve ser entendida como “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Dar visibilidade ao invisível é mexer nas configurações políticas e estéticas de determinada comunidade. Veremos mais adiante como funcionam essas imagens em tensão.

⁷⁷ Acerca disso, é importante lembrar a reação provocada na cidade de São Paulo pela estreia de “Paraíso Perdido” na Igreja Santa Ifigênia. Fiéis radicais, que não entendiam ou não aceitavam a proposta do grupo, e a despeito da aceitação do próprio pároco, tentavam a todo custo impedir as apresentações. O diretor do grupo, Antônio Araújo, chegou a receber cartas e telefonemas com ameaças, e na noite da estreia, os fiéis permaneceram na igreja, tentando impedir a realização da apresentação, que teve que ser adiada em algumas horas. Cf. NESTROVSKI, 2002.

É emblemático o famoso caso da amiga de Yolanda, que, desavisada, vai assistir ao espetáculo “O livro de Jó” e manifesta seu espanto com o choque de realidade trazido pelas cenas, caso narrado por Aimar Labaki, em “Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem”:

Noite de sábado. A plateia já andou por corredores e salas de um hospital, viu e ouviu manifestações de dor e desamparo numa gradação do gemido ao uivo, da sinistra exposição de instrumentos cirúrgicos à de carne nua e pálida de corpos devastados pela doença. O público, de pé, acompanha o texto dito por um ator nu, gotejando sangue e suor, pendurado num pau de arara improvisando sobre a estrutura de uma cama de hospital. Uma senhora idosa se vira para outra e diz em alto e bom som: “- Satisfeita, Yolanda?” (LABAKI in NESTROVSKI, 2002, p. 23).

A reação dessa senhora demonstra o movimento de transgressão que a peça realiza em relação ao que seria esperado de uma peça teatral premiada e comentada, ao que seria esperado ver em cena (e o que seria *obsceno*), e ao que seria esperado para o lugar do espectador. A amiga de Yolanda da cena narrada, como vários outros espectadores, talvez espere do espetáculo o que seria o convencional: um lugar de entretenimento, em que palco e plateia estejam separados por uma “quarta parede invisível”, que faça do teatro o lugar de contemplação passiva. O Teatro da Vertigem desestabiliza essa concepção. Na peça do Vertigem, assim como acontece na arte da performance,

há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de *rito*, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão (...). A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador. (COHEN, 2007, p. 97-98).

O espaço não convencional do presídio permite que o público acompanhe de perto as cenas. No início do espetáculo, quando o público entra no espaço da encenação, ele é minuciosamente revistado por figuras de policias militares, atores devidamente paramentados e portando walkie-talkies ligados, que recebem mensagens

do Copom (Centro de Operações da Polícia Militar) misturadas a trechos bíblicos. Esses policiais transitarão pelo espaço do presídio durante toda a peça. Podemos entender que isso corrobora para criar uma “experiência do real (tempo, espaço, corpo) que objetiva ser imediata” (MENDONÇA, 2011, p. 47), colocando atores/performers e espectadores num espaço de compartilhamento de uma experiência viva (mais do que de uma representação, de uma alusão). No entanto, diferentemente do que fazia (e faz ainda hoje, em menor grau) o Teatro Oficina, embora sejam levados a um limite do espaço cênico, e a um limite entre o real e a ficção, os espectadores não têm nunca seu espaço físico violado:

Confrontados com o inferno, vivendo de perto o que não concebem nem de longe, conduzidos pelas celas e corredores desse pesadelo, os espectadores não são objeto, nunca, da violência. Um limite estreito – pelo menos uma vez, na impressionante cena do corredor polonês, um limite mínimo – jamais é transposto, e a plateia aprende a confiar na discrição do diretor. (NESTROVSKI, p. 321).

3.3 Tensão entre ficção e realidade em “Apocalipse 1.11”

O limite entre real e ficcional, na dramaturgia em estudo, pode ser entendido em uma relação dialética, em que ambas as instâncias estão presentes e em permanente confronto e movimento de resignificação, numa relação de tensão dialética que não pode ser resolvida ou sintetizada, à maneira do que Adorno (2009) denomina “dialética negativa”⁷⁸.

Isso porque, como ocorre na arte da performance, há um certo nível de simbolização da realidade, o que faz com que haja o que Cohen (2007, p.67) denomina “níveis de simbolização” e “níveis de realidade”, tanto na relação espacial, quanto na temporal, no trabalho da atuação, etc. Para fins de análise, podemos tentar separar momentos em que a peça se aproxime mais de uma ou de outra forma de construção, mas veremos que as duas instâncias – o real e o ficcional – estão imbricadas e não apontam para uma convivência harmônica, mas sempre para uma relação de tensão

⁷⁸ Conceito trabalhado no Capítulo 2.

entre elas. Podemos trabalhar com a ideia de que o espetáculo do Teatro da Vertigem opera com essa tensão entre as instâncias do real e do ficcional, sem, no entanto, pretender que algo a solucione, que algo tire o espectador desse lugar de indeterminação a que é levado.

Isso fica evidente no relato de William Santon:

Parece significativo que, para a grande maioria do público, essa devia ser sua primeira experiência de uma prisão real, diferentemente de assistir a um simulacro em um *set* de filmagens (...). A prisão na qual esperávamos era tanto real quanto um simulacro, (...) e nós esperávamos num espaço claustrofóbico no meio de uma grande cidade na qual, em outros lugares como aquele, prisioneiros foram assassinados e a polícia militar secreta fez pessoas desaparecerem durante a ditadura. Nós esperávamos os atores aparecerem e se relacionarem com o espaço simbolicamente.⁷⁹ (SANTON, 2002, p. 88)

Podemos perceber neste relato que Santon identifica a tensão presente no espaço, que era “tanto real quanto um simulacro”, e espera por um “respiro”, algo como uma síntese dessa tensão, que seria a relação simbólica estabelecida com esse espaço real, mas que também não trará esse “respiro” (como veremos na cena do “Sexo explícito”). Ainda que o espaço do espectador não seja fisicamente violado, como dissemos anteriormente, podemos considerar que há uma espécie de comunhão, ou de partilha de experiências, quando se misturam as instâncias do real e do ficcional. Entendemos que a partilha aqui se dá tanto numa experiência do tempo presente, do que está sendo performado naquele determinado momento, quanto numa ativação de algo como uma memória coletiva, quando, por exemplo, a cena evoca a violência dos tempos da ditadura, ou traz símbolos reconhecíveis para a população brasileira (os trechos da Constituição, na cena da Talidomida, e a música-tema de Ayrton Senna, por exemplo, que é usada na cena “Sexo Explícito”).

⁷⁹ “It seemed significant that, for the vast majority of the audience, this must have been their first experience of a real jail, as opposed to watching a simulacrum in a movie set (...). The prison in which we waited was both real and a simulacrum, (...) and we were waiting in a claustrophobic space in the midst of a vast city in which, in other such places, prisoners were murdered and the military secret police made people disappear during the dictatorships. We were waiting for actors to appear and engage with the space symbolically.” Tradução nossa.

Há algumas das cenas de “Apocalipse 1.11” que estão mais próximas de uma construção ficcional, de diálogos e personagens, como é comum na dramaturgia mais tradicional. Por exemplo, a cena da “Chegada de João”, em que há a seguinte rubrica: “João entra vestido pobremente. Carrega numa das mãos uma mala de papelão e uma *Bíblia* e, na outra, um guia da cidade e alguns mapas. Sua aparência é de exaustão, acaba de chegar de uma longa viagem. (...)” (BONASSI in NETROVSKI, 2002, p. 193). E, logo depois, a cena em que João encontra a personagem Noiva e a interpela: “A senhora... a senhorita... já ouviu falar... (aproxima-se com mapas e *Bíblia* nas mãos) Eu tô procurando... Nova Jerusalém” (BONASSI in NETROVSKI, 2002, p. 193). São cenas em que está evidente uma construção fabular, mais do que as figuras dos *performers*/atores ou o tempo do aqui e agora. João entra como um personagem que traz uma carga emocional ficcional, como se tivesse acabado de chegar de uma longa viagem, e se dirige a uma outra personagem também no nível da ficção. Aqui, os níveis de simbolização estão mais fortes que os de realidade.

Em outras cenas, porém, essa relação se inverte e atua mesmo com uma tensão entre as duas instâncias, como é o caso da polêmica cena “Sexo Explícito”, em que um casal de profissionais do sexo explícito realiza um ato sexual em cena, ao som da música tema da vitória de Ayrton Senna. A cena se passa na Boite New Jerusalém, comandada pela bizarra figura da Besta – um homem barbado, vestido de mulher, com “peruca gasta, vestido puído, tênis e meia” (BONASSI in NETROVSKI, 2002, p. 205). Essa personagem anuncia a entrada do casal “Lílian e Reginaldo” dizendo um versículo bíblico: “crescei e multiplicai-vos”. Após o anúncio, inicia-se a cena de sexo, um sexo mecânico, que é posteriormente interrompido pela figura da Besta.

Yiftah Peled (2007), no artigo “*Ready made* performático: incorporação de performances no Teatro da Vertigem”, trata essa cena como um “*ready made* performático” (RMP), ou seja, “uma unidade performática inserida e incorporada em outra instância de performance” (2007, s/p). O conceito, que é usado não só para descrever o trabalho do Vertigem, é cunhado a partir do termo “*ready made*”, de Marcel Duchamp, acrescentando um caráter duplamente performático. Se em Duchamp o *ready made* desloca elementos cotidianos para o contexto artístico, a partir de uma seleção do artista, no RMP o deslocamento é de um elemento já performático para uma

outra instância performática. Nessa cena do espetáculo em questão, o deslocamento é feito de um casal de sexo explícito de um *peep show* de casas noturnas para o *peep show* que é criado pela Boite New Jerusalém. É claro que há aqui níveis de simbolização (o casal está vestido de índio, alude à formação do povo brasileiro, o sexo é realizado de forma mecânica, há a música ao fundo ressignificando a cena), mas há um forte nível de realidade. Embora o caráter “real” da cena possa ser questionado, uma vez que tal performance também estaria no campo da representação, de algo feito para ser visto, a relação sexual tem um envolvimento tal dos corpos que seria difícil separar um “personagem” e um “ator”. Além disso, para os espectadores, tal grau de envolvimento tem um impacto de realidade, como tem o fato de a peça se passar em um presídio, ainda que o espaço também seja ficcionalizado. Como bem lembra Josette Féral (2012), o fato de toda ação performática estar sempre enquadrada por uma teatralidade (que insere aquela ação no campo da arte) não invalida a realidade que é apresentada em cena.

Se consideramos que se trata de uma cena em que o real está presente e deslocado para a cena, não podemos deixar de pontuar as questões éticas que permeiam essa escolha estética. Podemos aproximar, assim, do conceito de “imagem intolerável” de Jacques Rancière. Segundo o filósofo,

Não é um simples assunto de respeito pela dignidade das pessoas. A imagem é declarada não apta para criticar a realidade porque pertence ao mesmo regime de visibilidade que essa realidade, a qual exhibe uma e outra vez seu rosto de aparência brilhante e seu reverso de verdade sórdida que compõem um único e idêntico espetáculo. Esse deslocamento do intolerável na imagem ao intolerável da imagem se encontra no coração das tensões que afetam a arte política.⁸⁰ (RANCIÈRE, 2010, p. 89)

Na fala do filósofo, temos uma dupla questão: em relação à ética de se exibir uma imagem da ordem do intolerável (para o espectador ou mesmo para as pessoas em situação semelhante àquela retratada), e à validade crítica da imagem que está no

⁸⁰ “No es un simple asunto de respecto por la dignidad de las personas. La imagen es declarada no apta para criticar la realidad porque pertenece al mismo régimen de visibilidad que esa realidad, la cual exhibe una e otra vez su rostro de apariencia brillante y su reverso de verdad sórdida que componen un único e idêntico espectáculo. Este desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen se encuentra en el corazón de las tensiones que afectan al arte político”. Tradução nossa.

mesmo “regime de visibilidade” do real. Ademais, Rancière pontua que o simples fato de uma imagem ser intolerável não implica necessariamente numa tomada de consciência e numa crítica daquela realidade. Essas questões são importantes para pensarmos o trabalho político do Teatro do Vertigem, que está quase sempre calcado na inserção do real (por exemplo, com a ocupação de espaços públicos). É uma escolha ética deslocar um casal de sexo explícito das casas noturnas para o teatro? É uma escolha que traz uma crítica para o espectador? Se o espectador for também um profissional do sexo, como se sentirá com sua realidade exposta ali?

Permeando essas questões, a cena do “Sexo Explícito” criou uma polêmica na *The Drama Review* (2002), entre William Santon e André Carreira. O primeiro, em seu artigo “Apocalypse 1,11 in Sao Paulo: Aesthetic Vertigo or Exploitation?”, questiona a validade desse deslocamento feito pelo Vertigem. Santon afirma que todas as demais cenas são feitas por atores, “separados dos personagens” (Santon, 2002, p. 96), mas que, na cena do sexo, Antônio Araújo:

decidiu usar ‘profissionais’ de sexo explícito no lugar de atores de teatro; e fazendo isso, penso que ele destruiu a cena, a ordem simbólica da representação teatral. E o efeito (para mim, eu tenho que reiterar) foi distrair, invalidar um momento político chave usando o trator da relação sexual explícita para demolir a representação. (...) Podemos dizer que o erro de enquadrar o uso explícito do corpo coerentemente descarrilou seu efeito e nos deixou chafurdando no próprio local de inscrição normativa (do corpo, da sexualidade), que deveria ter sido um local de questionamento.⁸¹ (SANTON, 2002, p. 96)

O que Santon afirma, com isso, é que o efeito crítico que a cena deveria ter em relação aos *peep shows* transforma-se em reafirmação desse contexto, ao deslocá-lo para a cena – ao invés de ficcionalizá-lo –, com toda sua carga de realidade nos corpos dos *performers*. O que ele coloca é bastante parecido com o que Rancière pontua sobre a imagem intolerável: o real em cena pode levar a outro tipo de reação que não a crítica (a rejeição à imagem, por exemplo). Santon chega a afirmar: “Se ele

⁸¹ “[he] decided to use ‘professionals’ from a sex show in place of theatre actors; and in doing so, I think he destroyed the framing, the symbolic ordering of theatrical representation. And the effect (on me, I have to reiterate) was to distract, to vitiate a key political moment by using the bulldozer of explicit sexual intercourse to demolish representation. (...) We might say that the failure to frame the use of the explicit body coherently derailed its effect and left us wallowing in the very place of normative inscription (of the body, of sexuality) that should have been a site of interrogation.” Tradução nossa.

estava tentando demonstrar a opressão do capitalismo pós-colonialista aos remanescentes dos povos indígenas, ele o fez colaborando para a opressão contemporânea da indústria sexual” (SANTON, 2002, p. 97)⁸². Para Santon, a mesma crítica poderia ser feita por meio da ficção, talvez utilizando de atores da companhia, e não de profissionais do sexo, cuja imagem já é tão explorada nas casas noturnas suburbanas. Trata-se, portanto, de um questionamento sobre a tolerabilidade e a ética no uso das imagens do real.

André Carreira, ao contrário de Santon, acredita que o uso do sexo explícito desconstrói a lógica dos *peep shows*, “primeiramente, porque insere o *sex show* num novo contexto que nos implica sua própria crítica; e segundo, porque preenche de significados que obrigam os espectadores a tomar uma posição diferente do que é esperado num bar de ‘luz vermelha’.”⁸³ (CARREIRA, 2002, p. 102).

Entendemos, seguindo a interpretação de André Carreira, que a cena realiza uma desconstrução da imagem que ela evoca, num movimento que poderíamos denominar, nas palavras de Didi-Huberman, como uma “*imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171-2). Isso porque é uma imagem que não se dá a ler por inteiro de maneira unívoca, mas que produz uma tensão (entre o casal, o tema da vitória de Ayrton Senna, a Boite deslocada para a instância da representação), que nos obriga a olhar e olhar de novo, e confrontar a imagem que temos de um casal de sexo explícito fora do teatro com a imagem deslocada e ressignificada. Não é o real, é um enquadramento desse real, um ponto de vista sobre ele. Não que ele necessariamente vá gerar uma crítica em relação à realidade que expõe, e nisso concordamos com Rancière, mas minimamente, enquanto imagem, torna-se crítica por provocar essa crise, esse questionamento da própria imagem. Quanto às questões éticas desse tipo

⁸² “If he was seeking to demonstrate the oppression by postcolonial capitalism of the remnants of an indigenous people, he did it by collaborating in the contemporary oppressions of the sex industry”. Tradução nossa.

⁸³ “Firstly, because it puts the sex show into a new context that implicates us in its own critique; and secondly, because it fills it with meanings that compel the spectators to take a different position from that expected in a ‘red-light district’ bar”. Tradução nossa.

de deslocamento, de mais difícil resposta, cremos que só podem ser consideradas caso a caso, entendendo o tipo de tratamento dado pela cena àquela realidade. No caso da cena “Humilhação do Negro”, por exemplo, mesmo que não seja uma inserção do real, entendemos que ela incomoda por questões éticas da mensagem tratada sem um contraponto crítico. Na cena do “Sexo Explícito”, ao contrário, percebemos um contraponto por meio dos elementos de ressignificação trazidos, e, a princípio, não vemos um desrespeito no tratamento daquela realidade.

3.4 Apocalipse 1.11 – o fim dos tempos, ou: uma luz brilhando intermitente.

A peça “Apocalipse 1.11” culmina em um Julgamento no qual todos os personagens da peça serão, individualmente, julgados, cada um sofrendo um castigo diferente. A cena é um misto de purgação dos males cometidos na terra, e de sala de tortura de tempos da ditadura, como podemos ver na seguinte cena, intitulada “Instauração do Processo”:

Juiz (pigarreando, solene) O Ministério Público ofereceu denúncia contra abusos de toda ordem, praticados gratuitamente e por pura maldade. (Pausa, olha em torno) Sim, vocês fizeram o mal. Vocês fizeram muito mal... Jogaram terra nos machucados, mudaram ordens, confundiram processos. Na dúvida, maltrataram. Na certeza, abusaram. Aproveitaram do que é fraco, do que é pobre, do que é quase morto. Porque rezaram para que não se visse mais uma gota de inocência que fosse, agora estão aqui. (...)

(O Anjo Poderoso coloca um banco para os réus, diante do Juiz. Do teto baixa uma luz, que é direcionada para aquele que ocupar o lugar.)

(BONASSI in NETROVSKI, 2002, p. 236)

No início da fala do Juiz, podemos pensar que enfim alguém virá para colocar um fim a toda a violência a que assistimos, como uma esperança de uma grande luz de salvação sobre aquelas trevas instauradas no presídio. Mas logo vemos, pelo foco que desce do teto, por exemplo, que o Juiz ainda está numa instância de hierarquia e de poder, da qual abusará. A relação com a ditadura vem, principalmente, na cena do julgamento da Noiva, em que ela é torturada pelo Juiz com “eletrochoques”. Até que a Noiva grita: “Nãoooo! Eu falo! Eu falo!!”. (BONASSI in NETROVSKI, 2002, p.

241). Nessa cena, em uma das propostas de texto para o Juiz, ele termina afirmando “Alguém tem que fazer este serviço” (BONASSI in NETROVSKI, 2002, p. 243), fala típica de torturadores da época da ditadura⁸⁴.

O Julgamento então se segue, levando ao banco dos réus os outros personagens, até chegar a vez do Anjo Poderoso. O Juiz e o Anjo têm um diálogo pautado apenas em versículos bíblicos, até que o Juiz declara: “Vida por vida, olho por olho, dente por dente!!!” e, logo, advertindo o anjo e apontando-lhe uma arma, diz: “Corre.”. O Anjo Poderoso primeiro hesita, mas depois vai saindo, sempre com medo de levar um tiro, até que sai da cena. O próprio Juiz, então, toma o banco dos réus: “Juiz: Eu peço desculpas... Eu peço desculpas por tudo que eu não fiz, por tudo-tudo-tudo que eu não fiz. Desculpa! (...) (*Profundamente desolado*) Quem vai me salvar de mim? Hein? Quem é que vai me salvar de mim? (o Juiz enforca-se).” (BONASSI in NETROVSKI, 2002, p. 266).

Podemos pensar, então, que aí consuma-se o Apocalipse, que, segundo Didi-Huberman (2011, p. 79), é “a sobrevivência que absorve todas as outras em sua claridade devoradora: a grande sobrevivência ‘sacral’ – fim dos tempos e tempo do Juízo Final – quando todas as outras terão sido aniquiladas.”. O filósofo afirma ainda que “as visões apocalípticas nos propõem a grandiosa paisagem de uma *destruição* radical para que aconteça a *revelação* de uma verdade superior e não menos radical” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.79, grifos do autor). Este talvez seja o propósito do Apocalipse Bíblico: afirmar a sobrevivência última, grandiosa, do Reino dos Céus. Não é, porém, o propósito do Apocalipse do Vertigem, este que questiona tantas “grandes verdades”, “grandes instituições”. “Apocalipse 1.11” parece apontar, muito mais, para as pequenas sobrevivências, de que também fala Didi-Huberman.

⁸⁴ Aqui, podemos citar a fala de Marcelo Paixão de Araújo, um dos maiores nomes da tortura em Belo Horizonte na época da ditadura. Em entrevista à Revista Veja, em 09/12/1998, o repórter Alexandre Oltramari pergunta: “O senhor fez isso cumprindo ordens ou achava que deveria fazê-lo?”, a que Marcelo responde: “Eu poderia alegar questões de consciência e não participar. Fiz porque achava que era necessário (...)”. Disponível em: http://veja.abril.com.br/091298/p_044.html. Acesso em novembro de 2012.

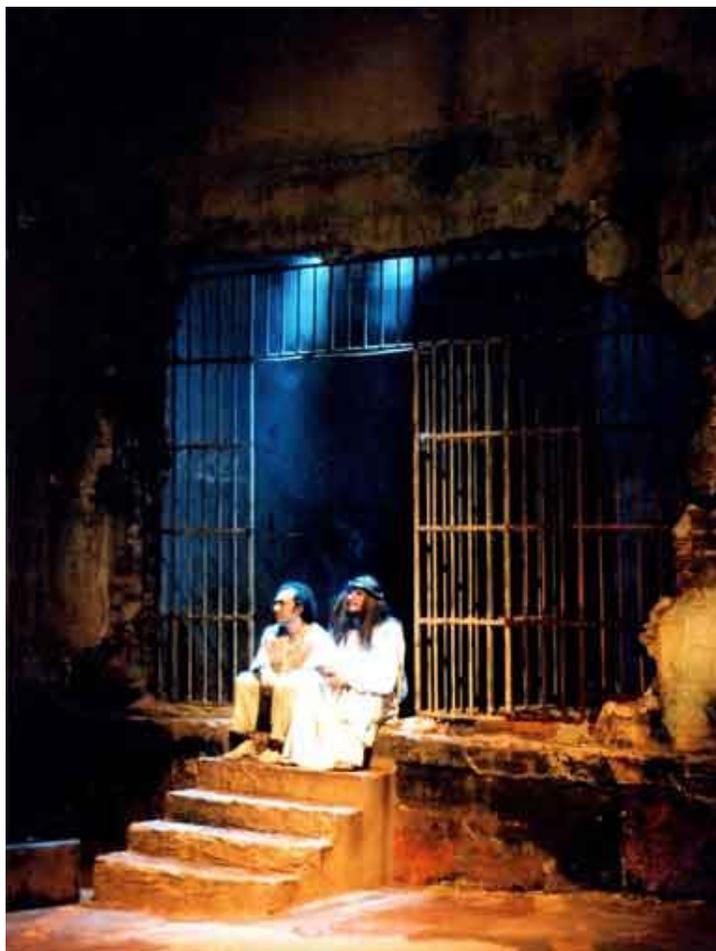


FIGURA 3 - Personagens João e O Senhor Morto – Atores Roberto Audio e Vanderlei Bernardino
- Foto Guilherme Bonfanti – Disponível em < <http://www.teatrodaavertigem.com.br/>>. Último acesso em dezembro de 2012.

Nesse sentido, o espectador não sairá da peça sem possibilidades, impotente como muitas vezes nos sentimos diante de uma realidade tão violenta. Ao contrário, são inúmeras as possibilidades que se abrem no diálogo final entre João e o Senhor Morto, especialmente na fala final de João:

JOÃO (*respirando fundo*) Eu não tenho mais medo! Eu não tenho mais medo de arma apontada para minha testa. Eu não tenho medo de encontrar ou de não encontrar Nova Jerusalém. Não tenho mais medo de espinha, de furúnculo, de pústula. Não tenho mais medo de pisar em prego enferrujado. Não tenho mais medo de andar sem documento. Não tenho mais medo de promessa. Não tenho mais medo de polícia, nem tenho mais medo de ladrão. Não tenho mais medo de mim, nem tenho mais medo de vocês. (*Pega sua mala, abre e joga fora seus pertences.*) Não tenho mais medo de estragar tudo de bom que eu tiver. Nova

Jerusalém é pra já... As coisas antigas todas vão indo embora...
(*Hesitante, porém feliz e aliviado, João parte carregando sua mala vazia. Nós o vemos ganhar a rua e desaparecer.*). (p. 274)

Essa libertação de João ocorre em relação a uma série de medos que, podemos pensar, são construídos por uma mitificação tanto do espaço urbano (medo da violência, da polícia etc.) quanto de crenças populares (medo de espinha, furúnculo, promessa etc.). João, depois de testemunhar e vivenciar toda a violência que ocorre dentro daquele presídio, já não precisa mais acreditar e se submeter a uma construção de medos. O rompimento com essa cultura do medo é o rompimento também com uma macroestrutura que os constrói. Segundo Deleuze e Guattari:

A administração de uma grande segurança molar organizada tem por correlato toda uma microgestão de pequenos medos, toda uma insegurança molecular permanente, a tal ponto que a fórmula dos ministérios do interior poderia ser: uma macropolítica da sociedade para e por uma micropolítica da insegurança. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.93-94)

Pela análise de “Apocalipse 1.11” podemos inferir que nesta peça o Teatro da Vertigem, a qualquer grande luz de verdade, ofuscante, prefere essas pequenas iluminações, “fatalmente provisórias, empíricas, intermitentes, frágeis, díspares, passeantes como os vaga-lumes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 80). O Teatro da Vertigem, nesse sentido, não aponta caminhos, mas busca libertar os espectadores-testemunhas dos medos que impediriam de caminhar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a escrita desta dissertação, várias foram as questões que surgiram em relação ao tema. Questões bastante diversas, sobre a relevância e atualidade de se discutir a polêmica relação entre política e teatro, sobre a validade e a efetividade das formas apresentadas pelos dois grupos estudados – Companhia do Latão e Teatro da Vertigem –, questões que se tornavam muitas vezes pessoais e interrogavam minhas próprias escolhas, minhas próprias ideias. Penso que, em meio a todas essas dúvidas e questionamentos, algo parecia sempre apontar uma luzinha intermitente, à maneira dos vaga-lumes de Didi-Huberman (2011): a possibilidade de pensar sob o viés negativo, ou seja, de compreender o teatro político pelo que ele não é, não se propõe a ser ou não pode mais ser no contexto atual.

Foi Sérgio de Carvalho quem primeiro me ensinou essa lição da via negativa, tão cara ao teatro político em geral. Em seu texto “Questões sobre a atualidade de Brecht” (2009)⁸⁵, Sérgio de Carvalho conta sobre o “banho de água fria” que seu grupo levou ao ouvir uma palestra de Roberto Schwarz afirmando a perda da atualidade de Brecht, sobre a qual comentamos no segundo capítulo desta dissertação. Carvalho lembra ainda um texto do mesmo Schwarz a respeito de Anatol Rosenfeld em que o descrevia pelas “coisas deprimentes que ele não fazia” (SCHWARZ apud CARVALHO, 2009, 41). A via negativa, portanto. Depois desse primeiro contato, e durante toda a escrita desta dissertação, o pensamento pelo viés negativo me acompanhou para compreender o pensamento dialético de Brecht, apropriado pela Companhia do Latão, e a crítica aguçada do Teatro da Vertigem com relação à sociedade brasileira atual, à comemoração de 500 anos de Brasil, ao lugar do sagrado nessa sociedade. Esse tratamento negativo me volta à mente quando penso estas considerações finais. Já não estamos em tempo de apontar respostas prontas – que respostas poderíamos apontar, afinal? Nos resta, portanto, lançar uma pequena luz, pelo viés negativo, ao que dissemos nesta dissertação.

Nesse sentido, buscamos aporte em Jacques Rancière e seu *Espectador Emancipado* (2010), principalmente no capítulo homônimo do livro. Nessa obra,

⁸⁵ Esse texto é discutido no capítulo 2 do presente trabalho.

Rancière questiona as bases sobre as quais se erige um teatro político, e em última instância uma arte política, tanto de inclinação brechtiana, que buscava provocar um distanciamento crítico no espectador, quanto mais experimental, baseado nas ideias de Antonin Artaud de um teatro ritualístico (que tiraria o espectador de seu lugar confortável, fazendo-o transitar pela encenação, assumir-se como atuante). Segundo Rancière (2010, p.10), o espectador traz em si um paradoxo, por ser indispensável à arte teatral, mas ser também considerado externo ao fenômeno em si. Esse aparente “estar de fora” do espectador consiste no fato de ele estar ao mesmo tempo separado da capacidade de conhecer os processos de produção e do poder de atuar. Para Rancière, no entanto, o que deve ser transformado não é a relação do espectador com a obra, no sentido de que ele deveria tomar parte dela, mas devem ser revistas as oposições embrutecedoras entre ver/atuar e ignorar/conhecer, que aparecem na concepção das obras teatrais.

Neste ponto, podemos colocar uma primeira questão: Companhia do Latão e Teatro da Vertigem mantêm essas oposições embrutecedoras em suas peças? Dado que, como o próprio Rancière (2010, p.27) admite, a ideia do “espectador emancipado” está fundada em um terreno puramente teórico (não há exemplificações práticas de como se quebrariam essas oposições), a resposta que podemos propor a esta questão se torna um exercício de pensamento, mais do que uma assertiva. Exercício este que propomos nestas considerações finais.

Como buscamos apontar durante a dissertação, são diversas as características que nos permitem entender cada um dos trabalhos mencionados como políticos. Entendemos que há momentos em que as peças caem em lugares já visitados pela arte política, como quando colocam em cena oposições do tipo “dominadores/dominados”; “exploradores/explorados” (como exemplo, podemos citar as cenas dos operários *versus* capitalistas, de “O mercado do Gozo”, e a cena “Humilhação do Negro” em “Apocalipse 1.11”), reconcretizando certos “modelos de eficácia”. Nas palavras de Rancière (2010, p. 56): “Se supõe que a arte é política porque mostra os estigmas da dominação, ou por ridicularizar os ícones reinantes, ou ainda porque sai dos lugares que lhe são próprios para transformar-se em prática

social, etc.”⁸⁶. Para o filósofo, essas formas de arte política mantêm a ideia de transmissão de saberes do palco para a plateia e de um *continuum* entre o que o espetáculo se propõe a dizer e o que é absorvido pela audiência (o pressuposto de que será transmitida uma mensagem, que logo será compreendida pela audiência e poderá se transformar em ação). Rancière afirma que outra maneira de pensar a arte política seria pela ruptura estética, que propõe a “eficácia de um dissenso”⁸⁷ (RANCIÈRE, 2010, p. 63). Não se trata de um conflito de ideias, mas de regimes de sensorialidades, em que a ruptura proporcionasse ao espectador novas maneiras de ver, de ser, de sentir.

Se há momentos em que ambos os grupos trabalham com modelos dualistas de representação do político, há outros momentos ou proposições, no entanto, que não funcionam por essa lógica “mimética”, representativa, mas sim pela criação de um espaço de compartilhamento. Por exemplo, podemos pensar que isso acontece nas cenas de “O marcado do gozo” que seguem a lógica da montagem cinematográfica, com cortes, simulações de edições, repetições, que questionam a própria representação e instauram outro tipo de experiência do sensível. No Teatro da Vertigem, a lógica da ruptura fica evidente tanto na construção dramaturgica, numa montagem a serviço de um choque, como dissemos no terceiro capítulo, quanto na construção imagética, na dialética do real e do ficcional, no espaço em que a peça acontece.

Entendemos que o teatro – e a arte, em geral – contemporâneo, preocupado com questões éticas em seu trabalho estético, tem se voltado cada vez mais para a criação dessas outras formas de experiência, tanto em seus processos produtivos (processos colaborativos), quanto em relação ao espectador, recorrendo a ele, inserindo-o ficcionalmente em suas dramaturgias, deslocando-o do lugar comum. Isso seria uma vez mais tratá-lo como um sujeito passivo, e reafirmar sua ignorância? Talvez, a depender da forma como isso é feito, mas são tentativas também de

⁸⁶ “Se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo a los íconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios a transformarse en práctica social, etc”. Tradução nossa.

⁸⁷ Para Rancière, o político é um *dissenso* na medida em que trabalha com um rompimento da ordem “policia” que antecipa (predetermina) as relações de poder. Nas palavras do filósofo, “la política es la práctica que rompe con ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles. Y lo hace mediante la invención de una instancia de enunciación colectiva que dibuja de nuevo el espacio de las cosas comunes.” (RANCIÈRE, 2010, p. 63)

transformar na cena e no trânsito palco-plateia-palco (via de mão-dupla) uma relação que satisfazia a uma estética primeira⁸⁸ (no sentido como Rancière entende a ligação entre política e estética) baseada, esta sim, em uma relação de transmissão de uma mensagem pronta do palco para a plateia. Percebemos que, ao afirmar que existe uma atividade própria ao ato de ver do espectador, Rancière não intenta suprimir a possibilidade da passividade também nesse ato, como há a possibilidade da passividade e da atividade no ato de fazer com que os espectadores caminhem pela encenação, ou na proposta do distanciamento. A teoria de Rancière se torna válida para pensarmos que tomar como pressuposto a ideia de que o espectador (aquele que vê) é passivo é um equívoco, pois leva a obra política a uma ideia de transmissão e não de partilha.

A questão do espectador é de fato fundamental para o entendimento de uma arte política, se pensarmos, como afirmamos no primeiro capítulo, que esta se constitui como uma modalidade produtivo-receptiva (IRAZÁBAL, 2004, p. 51). Talvez o que tenha que ser repensado na arte política seja a ideia de um efeito direto na realidade, do tipo “levar o espectador a”, “convocar o espectador para”. A relação com o espectador é importante não pelo efeito prático e imediato que a obra promove por meio dele, mas pela constituição de um espaço outro de experiência de subjetividades.

O próprio pressuposto de que a arte tem poder de transformação é bastante questionável, porque pode levar a esse desejo de convocar o espectador a uma ação direta ou de transmitir uma ideologia pronta. Se pensarmos com Rancière que as configurações estéticas e, conseqüentemente, as configurações de visibilidade são escolhas políticas, podemos pensar a arte não como um “mecanismo de luta” contra algo (o sistema), mas como parte operacional das configurações de lugares nessa estrutura. A ação esperada da arte só pode se dar no âmbito da estética, dessas configurações de lugares e visibilidades, mas trabalhar com o que é configurado na arte é trabalhar com configurações da própria política, o que não é uma ação direta, mas algo que se coloca na instância do micro, das subjetividades.

⁸⁸ Rancière entende essa “estética primeira” como “o sistema das formas *a priori* do que se dá a sentir” (RANCIÈRE, 2009b, p.16). Ou seja, o sistema de distribuição do visível, da palavra, dos tempos e dos espaços, que determina tanto uma noção política quanto estética. A estética primeira seria a base sobre a qual surgirão as práticas estéticas.

Obviamente, não é nossa intenção desqualificar ou invalidar qualquer das tentativas concretas de arte política. As proposições teóricas que nos traz Rancière nos fazem indagar uma vez mais os meios de enfrentamento, mas não devem paralisar uma prática em função de uma utopia estético-filosófica. Devem, ao contrário, alimentar tal prática, fazendo-nos retomar e questionar modelos preestabelecidos. Portanto, ao analisarmos as obras de Companhia do Latão e Teatro da Vertigem, intentamos perceber o regime estético e político a que essas obras estão atreladas, e o que cada uma delas propõe nessas configurações. Assim, percebemos que já não são obras de um regime estético representativo, que acreditam que o mundo pode ser representado no palco e a partir dessa representação ser transformado. Tanto a Companhia do Latão, baseada em pressupostos brechtianos (de ruptura com a estrutura do drama), quanto o Teatro da Vertigem, que traz outras formas de concepção dramatúrgica com base num teatro performativo, estão situados numa nova forma de compreender a política e, sobretudo, a relação da política com a estética.

Ao lançarmos esta luz negativa sobre a dissertação, entendemos que iluminamos também as possibilidades de pensamentos futuros sobre o tema. Vertigem e Latão são dois exemplos atuais de modos de fazer um teatro político, tanto no âmbito da macropolítica, mais presente no caso da Companhia do Latão, quanto da micropolítica, no caso do Teatro da Vertigem. Mas, além de não serem os únicos modos de fazer, eles representam apenas uma determinada época, um determinado regime estético e político. Novas configurações lançarão novas luzes sobre esse fazer, e pedirão novas formas de intervenção nas distribuições de lugares, na partilha do sensível.

Esta dissertação não buscou projetar parâmetros, como uma cartilha, a partir dos quais deve ser entendida a relação entre o teatro e a política, mas, sim, lançar um olhar crítico sobre a produção de dois grupos específicos, que servem como modelos para muitos outros trabalhos no Brasil, e a partir deles identificar a prática dessa relação entre teatro e política hoje. Trata-se de um trabalho teórico, e não de uma ação sobre a práxis. Porém, mais uma vez recorremos a Rancière (2010, p. 27), quando ele afirma que “saber que palavras são apenas palavras e que espetáculos são apenas espetáculos talvez nos ajude a entender melhor como as palavras e as imagens, as

histórias e as performances podem mudar alguma coisa no mundo em que vivemos”⁸⁹. Acreditamos que o olhar teórico sobre a prática artística não deve estabelecer parâmetros, mas iluminar criticamente, a fim de que ambas se alimentem uma da outra em seus caminhos.

⁸⁹ “Saber que las palabras son solamente palabras y los espectáculos solamente espectáculos puede ayudarnos a comprender mejor de qué modo las palabras y las imágenes, las historias y las performances pueden cambiar algo en el mundo en que vivimos.”. Tradução nossa.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. 351p.

_____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993. 294p.

_____.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. 223p.

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena – uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. 154p.

APOCALIPSE. In *Bíblia Sagrada*. Trad. Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1997.

ARAÚJO, Antônio. *A gênese da Vertigem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. In: *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*, nº6. São Paulo: ECA-USP, 2006. p. 127-133.

_____. Cartografia de BR3. In: *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*, nº5. São Paulo: ECA-USP, 2005. p. 169-173. Entrevista concedida a Silvia Fernandes.

_____. Fim do milênio mistura terror e utopia. In: *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*, nº1, v.1. São Paulo: ECA-USP, 2001. p. 117.

ARAÚJO, Marcelo Paixão de. “Torturei uns trinta”: entrevista. [09/12/1998]. *Revista Veja*. São Paulo: Editora Abril, 1998. Entrevista concedida a Alexandre Oltramari.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 173 p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 256p.

BEJNAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução (3ª versão). In _____. *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 55-95.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 303p.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 210p.

_____. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004. 345p.

BRECHT, Bertolt. A Antígona de Sófocles. In: *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. pp. 191-251.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto (org). *Teatro da Vertigem: processos contemporâneos*. São Paulo: Teatro-escola Célia Helena, 2009. 136p.

_____. Risk As a Material Path to Explore Theatricality and Brazilian Contradictions: A Reply to William Stanton. *TDR: The Drama Review*, Volume 46, Number 4 (T 176), Winter 2002, pp. 101-103.

_____. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 67-78.

CARVALHO, Sérgio de. (org.) *Introdução ao teatro dialético*. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009. 304p.

_____. “Os princípios de Brecht” (entrevista). In *Jornal Diário do Nordeste*, Caderno 3, 28 de março de 2006. Disponível em <<http://www.companhiadolatao.com.br>>. Acesso em julho de 2011. Entrevista concedida a Tiago Coutinho.

_____.; MARCIANO, Márcio; ALBERGARIA, Helena. “O mercado do Gozo”. In: *Companhia do Latão 7 peças*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 207-233.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998. 135p.

_____. *A performance como linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007. 177p.

COMPANHIA DO LATÃO. <<http://www.companhiadolatao.com.br>>. Último acesso em dezembro de 2012.

CORREA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 335p.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 233p.

_____. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998. 237p.

_____. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão popular, 2012. 155p.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*. Lineamentos de una nueva teatrología. Trad. Cecilia Prenz. Buenos Aires: Galerna, 1997. 287p.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 237p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. In *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto et alli. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DIALÉTICA In GOBRY, Ivan. *Vocabulário grego da filosofia*. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 39-40.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Trad Inés Bertolo. Madri: Machado libros, 2008. 323p.

_____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casanova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 160p.

DUBATTI, Jorge. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008. 217p.

_____. *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue, 2009. 214p.

FAUSTO, Bóris. *Trabalho urbano e conflito social (1890-1920)*. Rio de Janeiro: Difel, 1977. 183p.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 243p.

_____. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. In: *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*, nº1, v.1. São Paulo: ECA-USP, 2001. p. 69-80.

_____. *Grupos teatrais - anos 70*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

FERRAL, Josette. O real na arte: a estética do choque. In RAMOS, Luiz Fernando (org). *Arte e ciência: abismo de rosas*. São Paulo: ABRACE, 2012. p. 77-93.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*, v.8, nº1, São Paulo: ECA-USP, 2008.

FISCHER, Stela Regina. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. 2003. 207 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 69-78.

_____. De outros espaços. Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. [conferência] Tradução de Pedro Moura disponível em <http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html>. Último acesso em dezembro de 2012.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância – a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990. 208p.

_____. Apocalipse 1,11: a redenção pelo teatro. In: *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*, nº1. São Paulo: ECA-USP, 2001. p.119-122.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 228p.

IRAZABAL, Federico. *El giro político – una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles*. Buenos Aires: Ed. Biblos, 2004. 170p.

JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999. 240p.

_____. El debate entre realismo y modernismo. Reflexiones para concluir. In *Youkali – Revista Crítica de las artes y el pensamiento*, nº7, junho de 2009. Disponível em <<http://www.youkali.net/index7.htm>>.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad: Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 437p.

_____. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. Trad: Priscila Nascimento e Werner S. Rothschild. São Paulo: Perspectiva, 2009. 413p.

_____. “Teatro pós-dramático e teatro político”. In: *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*, nº3. São Paulo: ECA-USP, 2003. pp. 9-19.

LIMA, Luiz Costa. “A questão dos gêneros”. In *Teoria da Literatura em suas fontes*. v.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 253-292.

MARCUSE, Hebert. *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social*. Trad. Marília Barroso. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 413p.

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel: 1843*. Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2005. 167p.

MARX, Karl. *O capital* – Crítica da Economia Política. Livro 1, vol. 1. Trad. Reginaldo Sant’anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, S/D. 579p.

____; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Trad. Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 119p.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. Um espectador ordinário entre a crítica e a representação. In ALETRIA – Revista de estudos de literatura, v. 21, n. 1, jan/abr 2011. Belo Horizonte: Pós-Lit / FALE-UFMG, 2011. p. 37-51.

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial: Secretaria de Estado da Cultura, 1982. 196p.

NESTROVSKI, Arthur Rosenblat. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.

NUNES, Roberson de Sousa. *Haikai e performance: imagens poéticas*. 2011. 233 f., enc. : + 1DVD-ROM. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

PAVIS, Patrice. *Análise dos Espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008a. 323p.

____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008b. 219p.

____. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. 483p.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. *Sala Preta* - Revista do depto. de Artes Cênicas/ECA-USP, São Paulo, n.7, 2007, p. 57-66.

PELED, Yftah. Ready made performático: incorporação de performances no teatro da vertigem. In *Polêmica Imagem*. n.20. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Trad. Paulo Bustinduy. Pontevedra: Politipias, 2011. 146p.

____. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Castellón: Ellago Ediciones, 2010. 136p.

____. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo, Ed. 34, 2009a. 72p.

____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009b. 79 p.

_____. Política da arte. São Paulo S.A. – Práticas estéticas, sociais e políticas em debate. Abril, 2005, São Paulo. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>>. Acesso em 21 de setembro de 2012.

RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*. reflexões sobre literatura latino-americana. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. O corpo na letra: o transgênero performático. In CARREIRA, André Luiz Antunes N... [et al.] (orgs.) *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2003. p. 81-90.

_____. Narrativas performáticas. In G. Ravetti, M. Arbex (org.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Dep. de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ UFMG. 2002. p. 47-68.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 252p.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *O espaço do jogo: espaço cênico teatro contemporâneo*. 2008. 123 f., enc. : Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

ROJO, Grínor. La obra dramática y la obra teatral (anejo). In *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*. Madrid: Meridion, 1985. p. 164-190.

ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.152p.

_____. Espaço e corpo no teatro italiano atual. In *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 73-121.

_____. “Três desafios para una nueva crítica teatral”. In: ROJO, Grinor, RAVETTI, Graciela, ROJO, Sara. *Ejercicios críticos latinoamericanos*. Santiago de Chile: Lom [Fapemig], 2009. pp. 113-154.

SANTANA, Mário. O que sobrou do céu: reflexões sobre a encenação de Apocalipse 1,11. In: *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*, nº1, v.1. São Paulo: ECA-USP, 2001. p. 123-129.

SANTON, William. Apocalipse 1,11 in Sao Paulo: Aesthetic Vertigo or Exploitation?. *TDR: The Drama Review*, Volume 46, Number 4 (T 176), Winter 2002, pp. 86-100.

SARAIVA, Leandro. “Montagem soviética”. In: MASCARELLO, Fernando (org). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 109-141.

SCHECHNER, Richard. "O que é performance". In: *Revista O Percevejo*, Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO. Vol. 12. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003. P. 25-50.

_____. *Performance studies: an introduction*. New York, USA: Routledge, 2006. 351p.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras – Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 249p.

_____. A atualidade de Brecht. In *Revista Vintém*, nº 01. São Paulo: Editora Hucitec, 1998. p. 29-37.

SILVA, Armando Sergio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981. 255p.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad: Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 185p.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. Trad: Leda Martins. In: G. Ravetti, M. Arbex (org.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Dep. de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ UFMG. 2002, p. 13-43.

_____. "Augusto Boal 1931–2009". In: TDR: The Drama Review, Volume 53, nº4, Winter 2009 (T 204), pp. 10-11.

TEATRO DA VERTIGEM. <<http://www.teatrodavertigem.com.br>>. Último acesso em dezembro de 2012.

TEATRO OFICINA UZYNA UZONA. <<http://www.teatrooficina.uol.com.br>>. Último acesso em dezembro de 2012.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005. 202p.