



sala preta
ppgac

ISSN: 2238-3867

Volume 19
Nº 1
2019



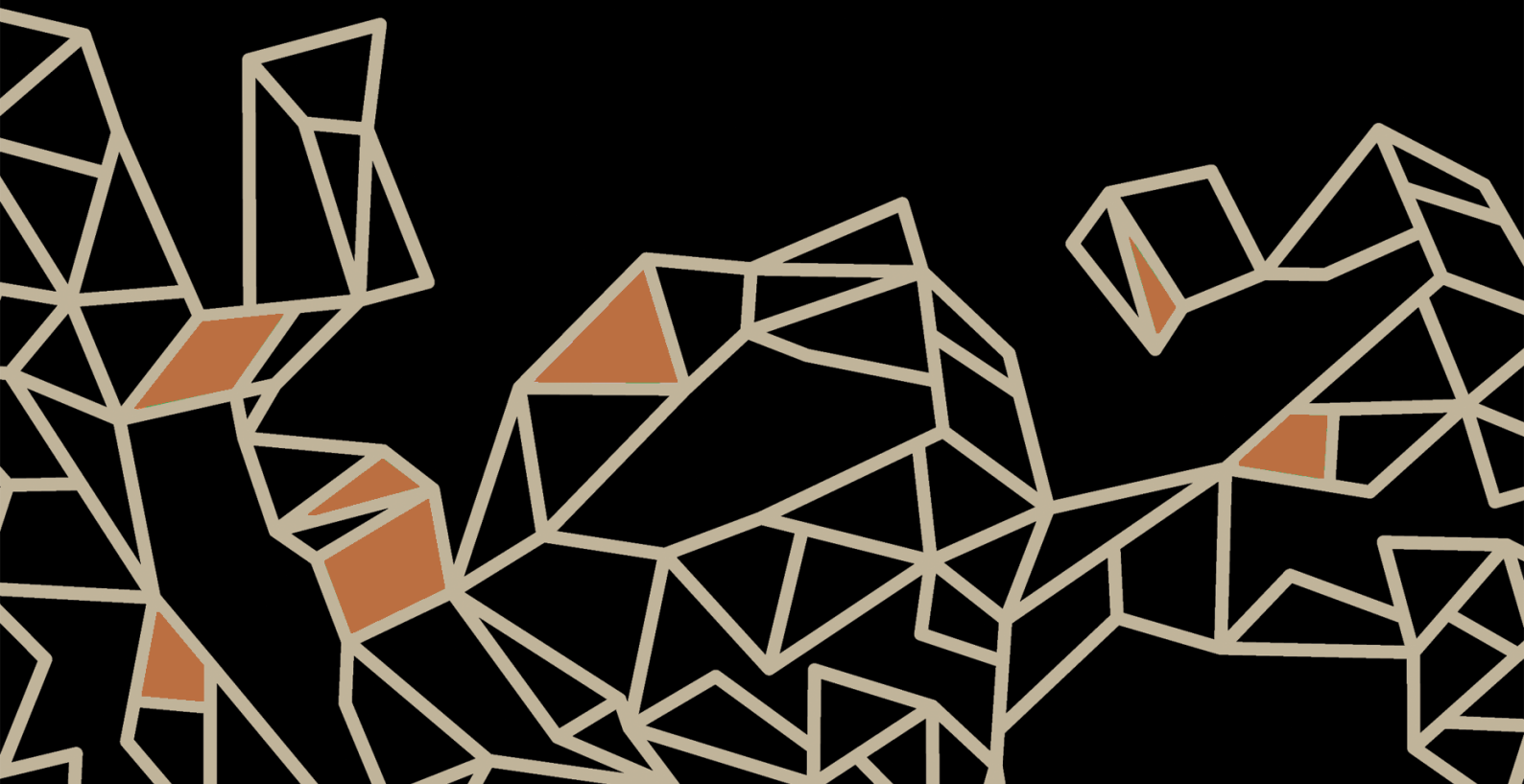


sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p2-3

EDITORIAL

Elizabeth R. Azevedo
Sérgio de Carvalho



No dossiê temático desta edição de Sala Preta podemos encontrar pesquisas sobre o passado e a atualidade dos trabalhos de arte gerados em momentos de intensificação de conflitos políticos e ideológicos na sociedade. Reúnem-se aqui estudos que vão do teatro de agitprop russo à produção cultural no âmbito do Movimento do Trabalhadores Rurais Sem Terra, passando pelo teatro indígena de resistência mapuche, do Chile, e pelo exame de casos de ativismo por meio da arte nos dias de hoje. As formas discutidas são variadas e refletem uma grande capacidade de elaboração e invenção, refutando qualquer ideia convencional de que há prejuízo estético quando a obra de arte tem intenções críticas ou manifesta seus conteúdos sociais.

A seção “Sala Aberta” veicula artigos de importantes pesquisadores sobre temas variados, com destaque para os estudos de Mario Bolognesi sobre a história do circo e o de João Roberto Faria sobre dramas brasileiros que denunciaram a violência da escravidão. Em ambos, há revelação de aspectos pouco conhecidos sobre temas incomuns nos estudos teatrais. Outros textos, ainda, se agrupam pelo interesse temático semelhante, o que ocorre na análise da programação da recente edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, uma das mais importantes do país, e nos ensaios sobre os procedimentos estético-pedagógicos de Stanislavski. A seção “Visões Críticas” contém avaliações sobre livros e espetáculos atuais, e a seção “Homenagem” sintetiza o trabalho artístico de dois artistas fundamentais na história da modernização do teatro no país, o cenógrafo José de Anchieta e diretor Fernando Peixoto. A revista encerra-se com a relação das dissertações e teses defendidas no primeiro semestre de 2019, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Elizabeth R. Azevedo

Sérgio de Carvalho

Publicado em 30/08/2019



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p4-17

Sala Aberta

O espetáculo de Philip Astley (Paris, 1786)¹

The spectacle of Philip Astley (Paris, 1786)

Mario Fernando Bolognesi

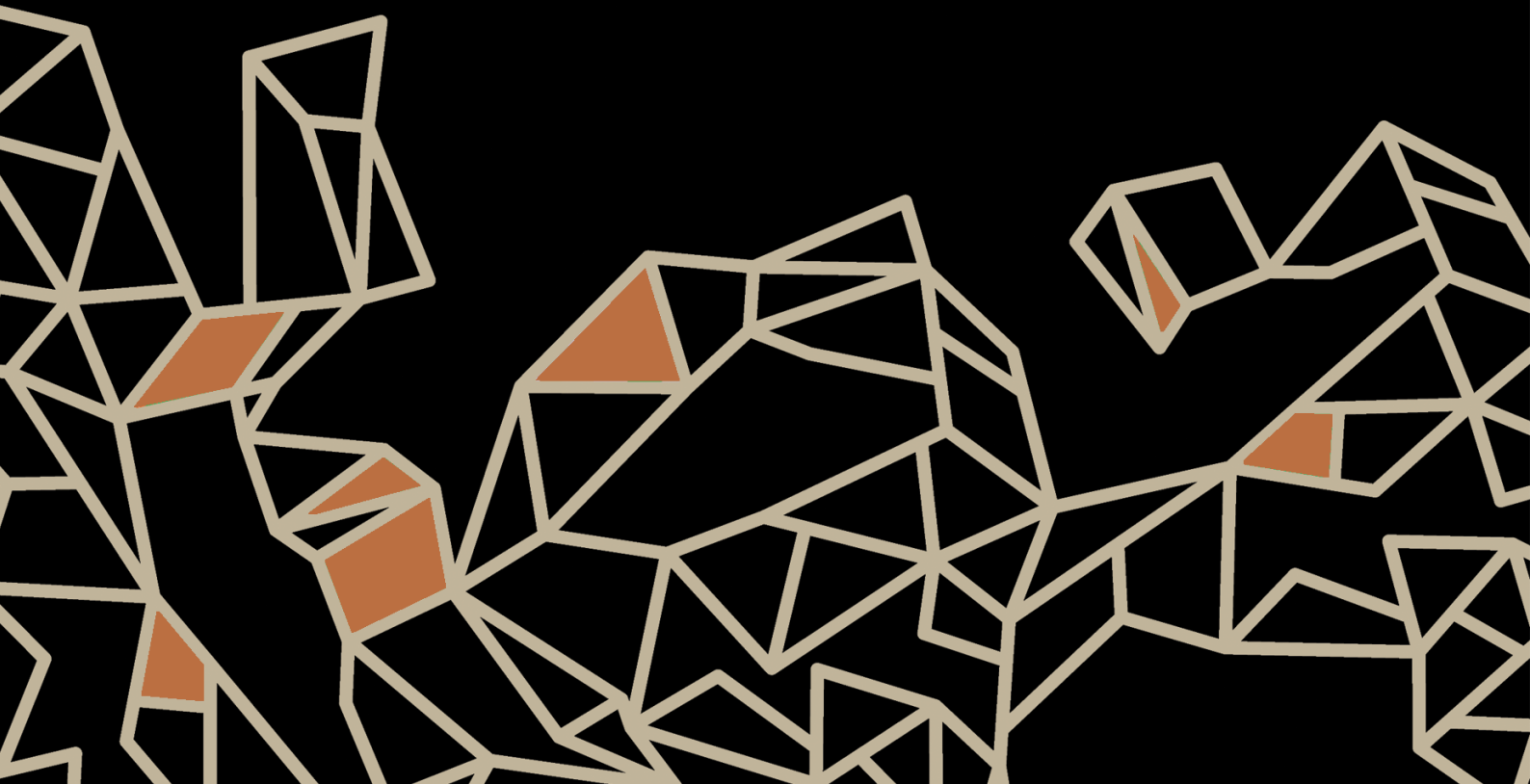
Mario Fernando Bolognesi

Professor Visitante no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal da Bahia (Ufba)

Professor colaborador no Programa de Pós Graduação em Artes da
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp)

Pesquisador do CNPq

¹ Apoio: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).



Resumo

Documento anônimo de 1887 descreve e comenta um espetáculo circense apresentado pela companhia de Philip Astley, em 1786, em Paris. Ele se baseia em escritos de Pidansat de Mairobert. O espetáculo de Astley era organizado a partir do princípio da montagem de atrações, base para os futuros espetáculos circenses.

Palavras-chave: Philip Astley, Montagem de atrações, Espetáculo circense.

Abstract

Anonymous document of 1887 describes and comments on a circus spectacle presented by Philip Astley's company in 1786, in Paris. It is based on writings of Pidansat de Mairobert. The show of Astley was organized by the principle of the montage of attractions, base for the future circus spectacles.

Keyboards: Philip Astley, Montage of attractions, Circus spectacle.

O documento

A Biblioteca Nacional da França, em seu arquivo digital Gallica (<http://gallica.bnf.fr>), guarda um importante documento para a compreensão dos primeiros espetáculos de circo, dirigidos por Philip Astley (1741-1814) (WARD, 2018, p. 11) e apresentados no Anfiteatro Inglês dos senhores Astley pai e filhos. Com uma tiragem de apenas 30 exemplares e 16 páginas de texto, *Les anciens cirques: un soir chez Astley (25 Avril 1786)* (LES ANCIENS..., 1887) foi editado em Londres por John Adamson, em 1887, porém, impresso em Paris pela Maison Quantin (informação constante da página 16). A edição não traz informações a respeito do autor da obra. Entre a data da edição, que consta na página de rosto (1887), e a referência ao espetáculo de 1786 há um hiato, portanto, de um século.

O preâmbulo

A primeira frase do texto questiona o cansaço do leitor para com o Nouveau Cirque² e o convida a um espetáculo de Philip Astley, de 1786. Em Paris, na rua

² Não confundir com o “circo novo”, tendência contemporânea do espetáculo circense.

Saint-Honoré, 251, em 1886 (portanto, um ano antes da publicação do texto), foi inaugurado o Novo Circo, que encerrou suas atividades em 1926. O proprietário era Joseph Oller (1839-1932), sócio-fundador da conhecida casa de shows Moulin Rouge, em 1889. O Novo Circo tinha como diferencial uma arena aquática e o espetáculo incorporava números executados na e com a água. O autor, então, remete o leitor ao Anfiteatro de Astley, localizado na entrada do Faubourg du Temple, em Paris, explicando, inclusive, o caminho a percorrer a pé para alcançá-lo.

Em seguida, o texto fornece informações básicas a respeito de Philip Astley, que na época teria uma “quarentena de anos”³, informação que não foge aos dados de realidade. Astley nasceu em 1741 e, portanto, em 1786, data a que se refere o documento, contava com 45 anos. Anota, em seguida, o local de nascimento de Astley, a “pequena cidade de Staffordshire” (Newcastle-under-Lyme, cidade natal de Astley, faz parte do condado de Staffordshire). Astley, nos dizeres do documento, era metade soldado e metade cavaleiro e “havia guerreado contra nós” (p. 2) – o suboficial do exército inglês lutara contra a França durante a Guerra dos Sete Anos (1756-1763). Em 1793, as desavenças entre França e o Reino Unido se acirraram e culminaram no combate dos ingleses aos bonapartistas e Astley foi forçado a deixar Paris.

A partir de 1793, em Paris, o Anfiteatro de Astley continuou suas atividades sob a direção de Antonio Franconi (1738-1836), que se dedicava, no interior da França, a adestrar e apresentar espetáculos com animais. Em Rouen, adestrou touros para um espetáculo, modalidade rejeitada pela população. Em Lion, ele se dedicou a adestrar e exibir aves. Franconi, em 1783, dirigiu-se à capital para apresentar seus pássaros sábios, quando se associou a Astley. A associação, em 1783, foi bastante efêmera, pois “os parisienses preferiam os exercícios de cavalos aos pássaros de Franconi” (BEAULIEU, 1905, p. 102). Em 1791, Franconi retorna ao Anfiteatro como cavaleiro e adestrador de cavalos, as relações entre ambos se consolidam e ele passa à condição de diretor do Anfiteatro Astley, após a necessária fuga do cidadão inglês, Astley, e seu retorno à Inglaterra.

Retornando ao documento e antes de adentrar as descrições e observações dos números apresentados, o texto aponta que Astley ganhou notoriedade ao reunir em um mesmo espetáculo os cavalos, os acrobatas e a

3 Todas as citações são tradução nossa.

pantomima. Informações acerca de Astley continuam a constar da escrita, com ênfase aos primeiros anos após deixar o exército inglês e se dedicar ao espetáculo de montaria e evoluções sobre o cavalo, até o ano de 1782, quando ele chegou com sua trupe a Paris e fundou o Anfiteatro. Antes, em 1774, a convite da realeza, Astley e sua companhia se apresentaram em Versailles.

Continuando com informações acerca da história pregressa do espetáculo de circo, o texto informa que em território francês outros empreendedores organizaram espetáculos equestres, tais como Hyam, conhecido como o “herói inglês”; e Balp, o “marido da bela espanhola.” Tais informações são acrescidas, em nota de rodapé, de fontes bibliográficas. Para Hyam, são citados Bachaumont (MÉMOIRES..., 1784, v. 7, p. 231) e Campardon (1887, v. 1, p. 405)⁴. Os espetáculos de Hyam e Balp não se aproximavam aos de Philip Astley, pois este acrescentava outras atrações. Quais eram essas atrações? Ao leitor, então, é apresentado o programa do circo, que fora comprado pelo anônimo autor do texto (ou autores?).

Os exercícios

O programa do espetáculo, reproduzido no documento nas páginas 4 e 5, trazia inicialmente o nome da companhia, Anfiteatro Inglês dos senhores Astley pai e filhos, seguido da ordem dos exercícios e da data da apresentação, 25 de abril de 1786, uma terça-feira. A primeira parte era composta por: (1) dança do minueto com 12 cavalos; (2) salto da fita, pela senhorita Price; (3) criança de 39 meses, fenômeno da natureza, tocando cravo; (4) Dick Turpin, cavalo livre, apresentado pelo senhor Astley pai; (5) O general Jocko, macaco na dança da corda. Segue um intervalo com apresentação da trupe de cães amestrados, sob o comando do senhor Saunders.

A segunda parte apresentava as seguintes atrações: (1) “A Beleza dominando a Inconstância”, pela senhorita Saunders e o senhor Astley filho; (2) “A metamorfose do camponês”, pelo senhor Price; (3) “O minueto de Devonshire”, executado pelo senhor Astley filho; (4) “As lavadeiras inglesas”, ou “O triunfo de Arlequim”, pantomima com a participação de todos os artistas.

⁴ Campardon: nos referidos a volume e páginas, baseia-se em trechos das *Mémoires secrets*, de Bachaumont (MÉMOIRES..., 1784, v. 7, p. 231), publicadas originalmente no *Almanach Forain*, em 1775 (AMPARDON, 1877, v. 1, p. 405). Quanto a Balp, ver Campardon (1877, p. 80).

O programa também informa que os referidos exercícios teriam início precisamente às quatro horas, seguidos dos valores dos ingressos e dos respectivos lugares: três libras, os primeiros lugares; 1,16, os segundos; 1,4, os terceiros e 0,12, as quartas colocações. No dia seguinte, quarta-feira, a companhia folgaria, retornando às atividades na quinta, com a apresentação da pantomima “O Alfaiate Inglês” (p. 5). Nota-se nessa parte final que o programa dedica espaço à divulgação das próximas apresentações, recurso que visa expandir o público e indica o caráter profissional e comercial da atividade circense de Astley.

A singularidade da casa de espetáculo é apontada na escrita, opinião secundada por Mouffle d'Angerville (1728-1795), último dos redatores das *Mémoires secrets*, entre os anos de 1779 a 1784 (MÉMOIRES..., 1784, v. 23, p. 280). O texto destaca os candelabros que “iluminam admiravelmente” a pista circular, reservada às atrações circenses, o palco, destinado à representação das pantomimas e ao menino músico, e a tribuna ao alto, ocupada pela orquestra (MÉMOIRES..., 1887, v. 23, p. 6).

Números e artistas

Na sequência, o texto tece comentários a respeito das apresentações e em particular dos artistas. Por vezes, o tom da narrativa é irônico, às vezes é depreciativo, outras é elogioso. Em muitos casos, no entanto, a escrita revela o afã de uma crônica voltada à burguesia parisiense, preocupada menos em analisar o espetáculo que em pontuar dados que resvalam na moral e nos costumes de artistas e público. Assim, Philip Astley é apresentado como o homem mais belo da Europa, afirmação baseada nas *Mémoires secrets* (MÉMOIRES..., 1783, v 21, p. 70), apesar de estar “acima do peso” (p. 6).

Quanto ao filho John e ao primeiro número do programa, os elogios se dirigem aos seus 12 cavalos e à dança do minueto, quando os animais, obedecendo ao ritmo musical, galantemente avançam as pernas e as flexionam em uma reverência com a cabeça, que alcança o joelho (p. 6).

O número seguinte traz Evelina Price sobre um cavalo alazão, saltando sobre uma fita. Ela é apresentada como uma artista charmosa, que brilha no picadeiro e atrai os homens, mas que não se deixa seduzir e nem se curva diante

das ofertas de joias e dinheiro que partiam de altas personalidades parisienses. Em meio à apresentação de Evelina, entra em cena Billy Saunders, o palhaço da companhia. O cômico declara seu amor à bela senhorita, que responde com um sorriso indulgente, enquanto pula as fitas sobre o dorso do alazão.

Na sequência, a cortina do palco se abre e o fenômeno da natureza, a criança de 39 meses, toca o seu cravo, o que resulta, na opinião de quem escreveu o texto, em uma lamentável e chata peça. As críticas continuam a ponto de não entender a razão pela qual, na semana anterior, essa criança encantara a corte em Versalhes⁵ e, em tom ácido, pergunta se já alçaram esse “miserável nanico” a um novo Mozart (p. 8).

Os motivos da crítica à performance do pequeno músico não são explicitados. No entanto, parece sintomática a menção à corte: às vésperas da revolução (ela ocorreria três anos depois), o questionamento do gosto e dos costumes de Versalhes era assunto cotidiano nos salões e espaços frequentados pelos burgueses enriquecidos.

Por outro lado, o espetáculo que apresentou até então habilidades humanas incomuns com cavalos, tanto na montaria em pé, como no adestramento e no manejo, fazia uma pausa para um recital de cravo. Não obstante o fato de o intérprete ser uma criança, e, se bom músico (o texto afirma o contrário), adequar-se à categoria das habilidades incomuns, um cravo em meio a um espaço destinado a apresentações grandiosas era desproporcional.

O humor do autor se restabelece parcialmente quando Astley pai adentra o picadeiro com seu cavalo Dick Turpin. O nome do animal fazia referência a Richard Turpin (1705-1739), conhecido ladrão de cavalos inglês, executado em York. Os exercícios apresentados não eram surpreendentes – o autor afirma que viu melhores na Feira de Santo Ovídio⁶. Turpin conseguiu encontrar um lenço feminino de seda no picadeiro, para agradar uma dama da plateia. Ao final, o cavalo saiu da pista equilibrando-se sobre as patas traseiras.

Imediatamente, entra em cena general Jocko, arrastando a cauda de seu casaco na areia e acenando ao público com seu chapéu. O macaco funâmbulo

5 Astley apresentou seu espetáculo à corte em ao menos duas oportunidades: 1774, como já informado, e em 1786, de acordo com o texto, a convite de Maria Antonieta.

6 Tal assertiva vem apoiada, em nota de rodapé, na obra de Campardon (1877), v. 1, p. 201). Porém, na página referida, Campardon cita a feira de Saint-Germain, nos anos de 1749 e 1772.

executa sua dança na corda com destreza idêntica à de um homem. Depois de atravessar o cabo, repousa na plataforma e, piscando, joga beijos à plateia.

Intervalo do espetáculo e o texto manifesta a expectativa da segunda parte e a apresentação do famoso cavalo de caça que Astley almejava vender em Rouen. Interesses comerciais se deixam aflorar. No entanto, a expectativa é interrompida abruptamente com a entrada dos cães adestrados que tumultuam a cena. Um dos cães, de focinho cinza, tem as pernas enrijecidas, provavelmente pela idade avançada, e não consegue acompanhar o frenesi dos demais. Nas palavras do autor, ele aguarda a aposentadoria. Billy Saunders, o domador, finge satisfação pois “os velhos palhaços têm pelos velhos cães decepções amigáveis” (p. 10). Os cães executam proezas conhecidas e vistas em diversos espetáculos, mas sempre propiciam diversão ao público.

Tem início a esperada última parte do espetáculo. A senhorita Polly Saunders se apresenta com Astley filho. No início, “a Inconstância traz a Beleza pelas mãos” (p. 10-11). O texto não apresenta elementos suficientes para a compreensão da natureza técnica e artística da apresentação de ambos⁷. Ao enveredar por comentários que se aproximam, mais uma vez, da crônica social masculina que exala superioridade de classe (no caso, da burguesia), para com artistas, e de gênero, para com as mulheres, o autor afirma que Polly, contrariamente à senhorita Price, “nunca repele as pessoas de distinção” (p. 11). John Astley, por sua vez, é descrito como uma figura amável que agrada ao “belo sexo”, opinião baseada nas *Mémoires secrets* (MÉMOIRES..., 1783, v. 21, p. 70). A Beleza, ao primeiro sinal de deslealdade da Inconstância, dá-lhe com os pés ao ombro e ameaça com um dardo de ouro. Aproximando as afirmações do texto com aquelas expostas por Hillemacher, pode-se inferir que se tratava de uma cena com elementos acrobáticos e de equilíbrio, com temática em torno da moral e da fidelidade conjugal, envolvendo uma dupla de amantes, quando a feminina Beleza domina a masculina Inconstância. Aplausos tomam conta da sala.

⁷ Em nota de rodapé o texto indica a obra de Hillemacher (1875), que arrola o repertório de toda a dinastia Franconi. Na página 51 encontra-se o registro de “La Beauté maîtrisant l’Innocence”, por Philip Astley e Lucy Saunders, em um item denominado “Cenas Representadas no Picadeiro”. Tal cena já recebeu o título de “La Beauté maîtrisant victorieusement l’Inconstance”, no circo de Astley, e de “l’arrivée de Nicodème dans la Lune, avec son Cheval”, levada à cena por Franconi em 1794 (HILLEMACHER, 1875, p. 11). Ver também: Silva (2018, p. 105).

Em meio à aclamação retumbante, entra em cena, como um velho e gordo camponês da Inglaterra, um dos mais habilidosos acrobatas londrinos, Tom Price. Vestido com casaco azul celeste e usando botas, uma vez sobre o dorso de seus dois cavalos, despoja-se das vestimentas iniciais e prossegue seu número com uma jaqueta vermelha, similar ao uniforme dos soldados britânicos. O título inglês do número de Price é “A Metamorfose Divertida em Dois Cavalos”.

Chega, enfim, o momento de maior expectativa do redator e, segundo ele, também dos espectadores: John Astley dança o “Minueto de Devonshire” sobre seus cavalos. O minueto foi composto em honra a Georgina Cavendish (1757-1806), duquesa de Devonshire, e teve sua primeira versão dançada por Adelaide Simonet (1776-1791) e Gaetan Vestris (1729-1808), no Teatro do Rei, em Londres, em 22 de março de 1781 (TUPPEN, 2014). A performance de John se equipara à de Vestris (segundo o texto, autor da coreografia), com um diferencial: ela é executada sobre cavalos correndo na pista. A apresentação é exaltada pelas crônicas da época (MÉMOIRES..., 1784, v. 22, p. 29), que apontam a precisão, a leveza e a nobreza como equivalentes às do dançarino.

Em 1781, John Astley apresentou seu minueto para a corte francesa, quando foi agraciado com uma medalha de ouro cravejada de diamantes.

O espetáculo de Astley está prestes a terminar. Em cena, a pantomima “As lavadeiras inglesas”, com máscaras italianas, permeadas de acrobacias diversas, com saltos em janelas, mergulhos em tinas de água, chutes e tapas no rosto e outros golpes diversos. Em meio à agitação da cena, essencialmente acrobática, Colombina atravessa lentamente o espaço, sem se importar com o que acontece ao seu redor. A descrição da cena de 1786 apresenta semelhanças com a entrada circense “As lavadeiras”, ainda hoje encenada nos circos brasileiros (BOLOGNESI, 2003, p. 240-241). Nas encenações brasileiras não constam a entrada de uma personagem feminina alheia aos saltos, tapas, chutes etc., tal como a Colombina acima referida.

Feçam-se as cortinas!

Autoria e datas

Como já apontado, o documento e sua estrutura apresentam um deslocamento temporal de um século. Ele inicia com um alerta quanto aos descontentamento

em torno do Novo Circo e remete o leitor a cem anos atrás, após uma extensa sequência de pontos, que ocupa uma linha inteira, indicando o intervalo temporal.

Após a linha pontuada, segue o texto alusivo à apresentação de 1786, com descrição de números e artistas, com comentários em tom de crônica social, tal como apresentado anteriormente. Antes de finalizar, o documento apresenta outra linha pontuada e traz de volta o tempo presente, 1887, retomando, assim, a referência ao Novo Circo, inaugurado em 1886.

A escrita de maior fôlego e a que se mostra a mais pertinente para a apreensão do espetáculo de Astley (naquele momento chamado de exercícios) tem como tom principal o olhar de um (ou mais) espectador, que se transforma em cronista. O texto apresenta pistas incertas quanto à autoria. Porém, em meio às incertezas, elas atestam claramente que a base para a descrição e observação dos exercícios apresentados por Astley e seus artistas são as edições de *Espion anglais* e *Mémoires secrets*.

Ao final do documento, os senhores “All’eye et All’ear” (em tradução livre, Todos os Olhos e Todos os Ouvidos) saem do recinto quando não há mais nada para ver (p. 15). Em nota de rodapé, a referência a esses senhores é esclarecida: trata-se de Mathieu-François Pidansat de Mairobert (1727-1779), um dos redatores das *Mémoires secrets* e do *Espion anglais*. Tal afirmação é confirmada por Barbier. O *Dictionnaires des ouvrages anonymes et pseudonymes* aponta que “*Espion (l’)Anglais, ou Correspondance Secrète entre Milord All’eye et Milord All’ear* é de autoria de Pidansat de Mairobert” (BARBIER, 1874, v. 2, p. 175). Os dez volumes foram publicados em Londres, entre os anos de 1779-1785. Os quatro primeiros apareceram em 1777-1778, com o título *L’observateur anglois*, e os outros seis após a morte de Pidansat de Mairobert. Todos os volumes, das duas obras, foram editados em Londres por John Adamson, o mesmo editor de *Un soir chez Astley*, o documento aqui apresentado.

O *Espion anglais* foi redigido em forma de cartas e trata dos temas os mais diversos da vida parisiense: literatura, teatro, política, vida cotidiana, guerras etc. Pidansat de Mairobert, cronista e escritor era também “censor real, que cortou as veias no banho, em 17 de março de 1779, porque fora acusado de relações com a imprensa clandestina de Londres” (BARBIER, 1874, v. 2, p. 175). Atenção para afirmação final que aponta a clandestinidade das ações de Pidansat de Mairobert.

A nota de rodapé da página 15, ao citar o *Espion anglais*, aponta o anacronismo: como os senhores “All’eye e All’ear” poderiam ter presenciado o espetáculo de Astley em 25 de abril de 1786 se a última edição do *Espion* ocorreu em 1784? (Equívoco parcial do texto, pois a última edição é de 1785). Ademais, o senhor Pidansat de Mairobert faleceu em 1779.

As *Mémoires secrets*, relativas aos anos de 1762 a 1784, abordam temas e eventos artísticos e literários de Paris, incluindo peças teatrais, publicações de livros, espetáculos de vaudevilles, críticas e opiniões de homens de letras e artistas, disputas literárias e políticas, especialmente as que se referiam ao embate entre o parlamento e Luis XV, ou seja, assuntos do cotidiano de um modo geral. A escrita obedece a uma ordem cronológica diária.

Os quatro primeiros volumes das *Mémoires* foram redigidos por Louis Petit de Bachaumont (1690-1771). Com sua morte, Pidansat de Mairobert deu continuidade, seguido, após 1779, ano de seu falecimento, por Mouffle d’Angerville (1728-1795). Ao todo, foram 36 volumes, editados por John Adamson, em Londres, entre os anos de 1777 e 1789. Ou seja, Pidansat de Mairobert está presente na redação das duas obras que dão sustentação factual e opinativa ao texto *Un soir chez Astley* e John Adamson consta como editor de todas.

Como já ponderado, Pidansat de Mairobert, falecido em 1779, não viu o espetáculo de Astley. O Anfiteatro Inglês foi inaugurado em Paris em 1782 e o *Espion anglais* foi editado até 1785. Assim, é possível que o autor, escudado no prestígio e nos escritos dos senhores “All’eye e All’ear”, personagens espectadores do texto, tenha presenciado o espetáculo circense entre 1782 e 1785.

Uma passagem do texto deixa suspeita quanto à escrita referir-se ao espetáculo de 1786. Na página 5, logo após o término da descrição do programa do espetáculo, lê-se o seguinte: “Nós iremos sem dúvida para os primeiros lugares. Entramos; a singularidade da decoração do salão já é, como me disse ontem Moufle d’Angerville”. O texto, então, remete à primeira nota de rodapé (MÉMOIRES..., 1784, v. 23, p. 280). A edição do volume XXIII das *Mémoires* é de 1784. De acordo com o texto, o autor ouviu “ontem” de d’Angerville referências à casa de espetáculo. “Ontem” poderia se estender a dois anos, uma vez que o espetáculo é de 1786 e a referência é de 1784? Ou pode-se entender que o “ontem” refere-se a um tempo curtíssimo e, portanto, o espetáculo



foi visto em 1784. Mas o programa do espetáculo, apresentado no texto, é claro: o espetáculo ocorreu em 25 de abril de 1786.

Com base nos dados e datas acima, pode-se admitir que o narrador do texto se baseou nos escritos de Pidansat de Mairobert, publicados nas *Memóires* e no *Espion* (fartamente citados no texto), editados anteriormente à data do espetáculo de Astley. Com base nesses escritos, o desconhecido escritor atesta a veracidade dos feitos e fatos narrados e opiniões emitidas.

Simon Burrows (2006, p. 63) afirma que John Adamson era um falso nome e a maior parte de suas edições referem-se aos escritos de Pidansat de Mairobert. Ademais, o nome Adamson não consta em fontes inglesas relativas a editores e casas editoriais. Sinais da referida clandestinidade se fazem evidentes.

Por sua vez, Steve Ward (2018, p. 10), na investigação documental do Capítulo 2 de sua obra, dedicado à biografia de Philip Astley, afirma que várias informações de Adamson a respeito de Astley são incorretas.

Os dados bibliográficos aqui expostos, bem como o próprio texto *Un soir chez Astley*, atestam que os escritos de Pidansat de Mairobert, editados por Adamson, são a base da narrativa, que pode ser fruto das “relações clandestinas”; sendo que as datas podem ter sido deliberadamente alteradas. O trabalho de selecionar trechos dos escritos de Pidansat de Mairobert que abordam o espetáculo de Astley pode perfeitamente ser associado à reprodução, na íntegra, do cartaz apresentado no documento. Trata-se, pois, de uma redação que reúne fragmentos, a partir de um documento: o cartaz do espetáculo. O cartaz e o espetáculo ao qual alude foram, nesse caso, os guias para a seleção de trechos das *Mémoires* e do *Espion* que se referem aos números e aos artistas, publicados antes de 1786, data do espetáculo. A edição do documento, vale lembrar, é de 1887.

Se autores e datas foram postos para ludibriar autoridades e leitores (dadas as condições da clandestinidade que levou Pidansart de Mairobert ao suicídio), os artistas arrolados no documento, bem como seus números, são verdadeiros.

A companhia e o espetáculo

Pelos dados do documento, a companhia dirigida por Philip Astley, na temporada em Paris, em 1786, era composta por três núcleos familiares: os Astley,

os Prices e os Saunders. Os primeiros, proprietários do Anfiteatro, exibiam as suas especialidades, ou seja, as atrações com cavalos. Billy Saunders, o pai, era o cômico da companhia; sua filha participava do número com Astley filho, “A Beleza dominando a Inconstância.” A senhorita Price também trabalhava com cavalos, no salto sobre a fita, e Tom Price, seu pai, era um habilidoso acrobata.

A organização de espetáculos em torno de núcleos familiares possibilita o aproveitamento de todos que estejam com idade e condições artísticas de trabalho. Tal estrutura era conhecida e praticada desde os tempos do mambear de saltimbancos, de bufões, de comediantes, de acrobatas, de domadores, de artistas do palco etc. Por ocasião das feiras, os diversos artistas e suas famílias se encontravam e faziam acordos para, por um tempo determinado, caminharem juntos com um espetáculo ampliado. No Teatro de Feira e posteriormente nos teatros dos bulevares, tal prática teve continuidade. O circo também se apropriou dessa prática conhecida.

Quanto ao espetáculo apresentado por Astley, em 1786, os “exercícios” foram concebidos como uma montagem de atrações. Tal procedimento fora experimentado à exaustão e condensado pelos diversos espaços teatrais que compunham o denominado Teatro de Feiras, em seus variados gêneros e subgêneros, que vieram a se consolidar na ópera-cômica.

Em relação às atrações apresentadas nas feiras, permeadas de cenas e enredos teatrais, o diferencial de Astley foi justamente a inserção dos exercícios com cavalos, em várias modalidades, em meio a acrobacias, cenas cômicas, animais amestrados (selvagens ou não) e a pantomima final. Os exercícios com cavalos conquistaram o público burguês parisiense, que passou a ter acesso, por vias comerciais e espetaculares, aos “símbolos e segredos” cultuados e guardados pela aristocracia.

O programa de 1786 era composto de dez números dos quais ao menos cinco traziam cavalos à pista. Um macaco equilibrista e os cães adestrados completavam o rol de números com a presença de animais. Restavam, portanto, três números que não traziam animais: a criança-prodígio e seu cravo, a abertura da segunda parte com “A Beleza dominando a Inconstância,” e a pantomima “As lavadeiras inglesas.” Tratava-se, pois, de um espetáculo com predomínio de animais, bastante diverso daqueles do tempo da edição da obra (1887), cuja referência é dada pelo Novo Circo e sua arena aquática.

A composição do espetáculo de Astley se apoia na conhecida polaridade dos espetáculos de atrações, qual seja a oscilação entre o sublime e o grotesco, permeada sempre pelo sentido do inusitado, do incomum, do não natural e, fundamentalmente, do risco. A sublimidade está presente nos artistas e números com cavalos, nas várias modalidades, na criança e seu cravo, em Tom Price na acrobacia sobre o cavalo e no número da senhorita Saunders e Astley filho, “A Beleza dominando a Inconstância.” O grotesco está presente nas cenas do palhaço Billy Saunders, no general Jocko, nos cães amestrados e na pantomima final.

O espetáculo de Astley, de 1786, apresenta as bases sobre as quais se fundariam os futuros espetáculos circenses. Evidentemente, não é ele o criador de tais bases e nem é possível saber ao certo quem o foi. Como aludido, elas foram experimentadas e lapidadas por um longo período histórico, chegando ao Teatro de Feira, quando receberam o devido coroamento e a certeza de que esse modo de conceber espetáculo atende à demanda e às expectativas de um vasto público. Essa maneira de construção espetacular possibilita o alinhamento de atrações artísticas as mais variadas, fazendo oscilar o sublime e o grotesco, o alto e o baixo, o lírico com o jocoso, o nobre e o plebeu etc., em uma infinidade de combinações. O elemento essencial a conduzir tal montagem é a música, que assegura o ritmo dos números, variando entre lentos e rápidos. Daí a imprescindível presença da orquestra a ocupar um lugar de destaque no espaço arquitetônico, em conjugação entre palco e picadeiro. Mas a montagem de atrações também pode construir enredos e narrativas e, com isso, acolher cenas teatrais permeadas (ou não) de movimentos e interpretações acrobáticas, a exemplo da pantomima apresentada por Astley.

A história do espetáculo circense demonstra que esse procedimento ganhou investidas maiores, a exemplo dos hipodramas e dramas históricos apresentados no recinto circense. O Novo Circo não fugia à regra. Nele, no entanto, o cavalo não tinha a primazia do espetáculo. Mas isso é assunto para outro momento!

Referências bibliográficas

BARBIER, A. A. **Dictionnaire des Ouvrages Anonymes**. 3. ed. Paris: Paul Daffis, 1874. v. 2. Disponível em: <https://bit.ly/2XLfDOp>. Acesso em: 14 jun. 2019.

- BEAULIEU, H. **Les Théâtres du Boulevard du Crime**: de Nicolet à Déjazet (1752-1862). Paris: H. Daragon, 1905.
- BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BURROWS, S. **Blackmail, scandal and revolution**: London's French libellistes, 1758-1792. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- CAMPARDON, E. **Les spectacles de la foire**. Paris: Berger-Levrault, 1877. 2 v.
- HILLEMACHER, F. **Le Cirque Franconi**: détails historiques sur cet établissement hippique et sur ses principaux écuyers. Lyon: Alf. Louis Perrin & Marinet, 1875. Disponível em: <https://bit.ly/2KQTCtS>. Acesso em: 14 jun. 2019.
- LES ANCIENS cirques: un soir chez Astley (25 Avril 1786). Londres: John Adamson, 1887. Disponível em: <https://bit.ly/2KQS7Mg>. Acesso em: 14 jun. 2019.
- MÉMOIRES secrets pour servir à l'histoire de la republique des lettres em France ou Journal d'un observateur. Londres: John Adamson, 1777-1789. 36 v. Disponível em <https://gallica.bnf.fr>. Acesso em: 14 jun. 2019.
- SILVA, R. C. da. **Dionísio pelos trilhos do trem**: circo e teatro no sertão do Brasil. Curitiba: CRV, 2018.
- TUPPEN, S. Devonshire minuets. **Music Blog**, London, 14 fev. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2WK6eue>. Acesso em: 5 dez. 2018
- WARD, S. **Father of the Modern Circus 'Billy Buttons'**: the life and times of Philip Astley. Barnsley: Pen & Sword, 2018.

Recebido em 21/02/2019

Aprovado em 12/06/2019

Publicado em 30/08/2019





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p4-32

Sala Aberta

Teatro e escravidão: a censura do Conservatório Dramático Brasileiro¹

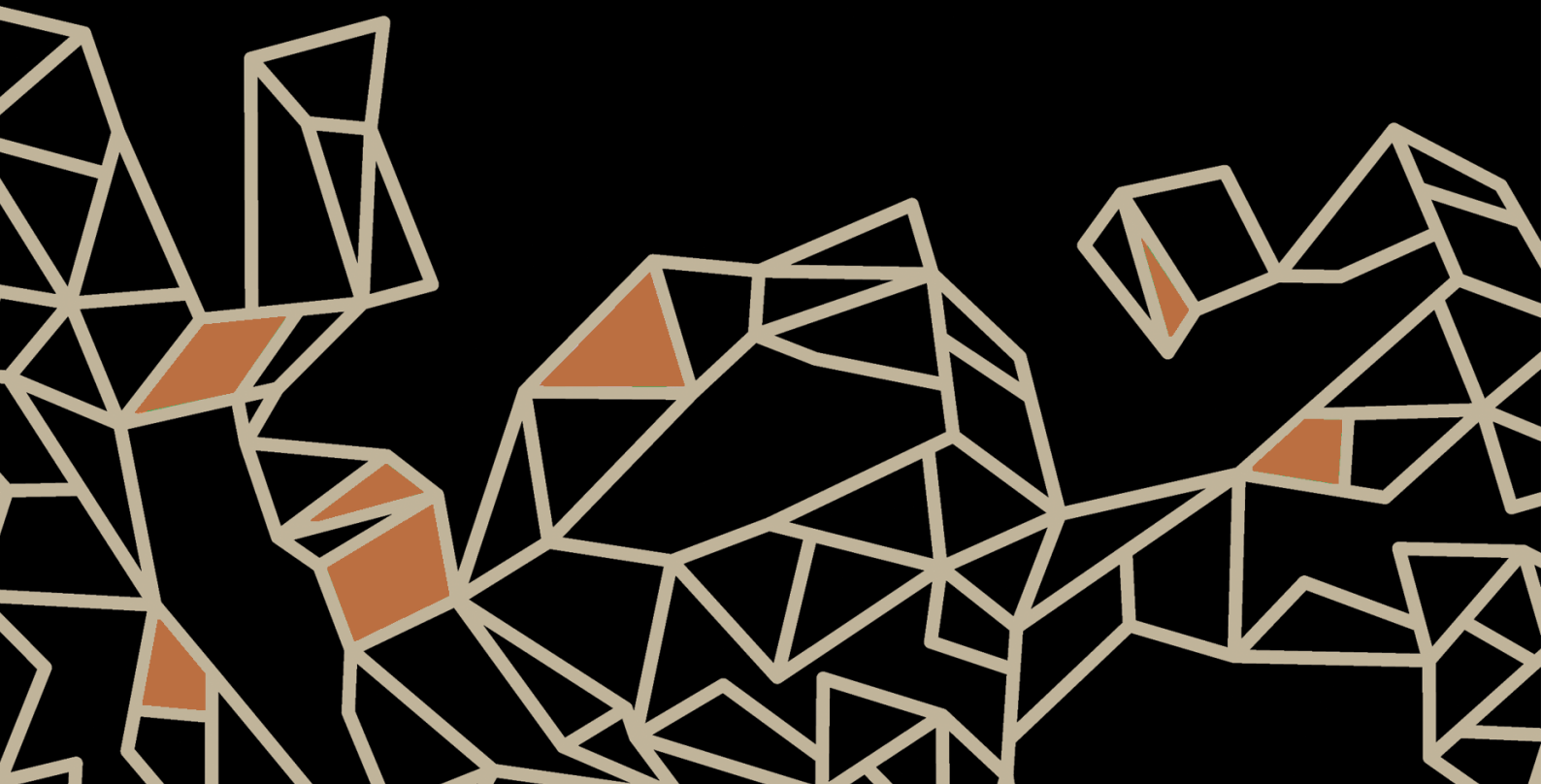
Theatre and slavery: Brazilian Dramatic Conservatory and censorship

João Roberto Faria

João Roberto Faria

Professor Titular aposentado de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP)

¹ O presente estudo é parte de uma pesquisa maior, em andamento, sobre as relações entre o teatro e a escravidão no Brasil, desenvolvida com o apoio do CNPq.



Resumo

O presente artigo tem como objetivo principal estudar o papel desempenhado pelo Conservatório Dramático Brasileiro no julgamento de peças teatrais, brasileiras ou estrangeiras, que abordaram o tema da escravidão, principalmente entre 1843 e 1864. A análise de diversos pareceres indica que o Conservatório zelava pela manutenção do status quo escravista, proibindo a representação de peças que faziam críticas contundentes ao tráfico de escravos ou à escravidão. Seus membros, com raras exceções, orientavam-se por preconceitos raciais e sociais.

Palavras-chave: Conservatório Dramático Brasileiro, Censura; Escravidão, Teatro brasileiro (século XIX).

Abstract

The main goal of this article is to study how the Brazilian Dramatic Conservatory judged the plays written in Brazil or abroad mainly between 1843 and 1864, that brought to light slavery as its subject. The analysis of several evaluation reports indicates that the Conservatory worked to maintain the status quo of slavery in Brazilian society. Plays that strongly criticized slavery or the slave trade were thus declared forbidden and could not be staged. The Conservatory's members were mostly guided by racial and social prejudices.

Keywords: Brazilian Dramatic Conservatory, Censorship, Slavery, Brazilian theatre (19th century).

Em 15 de janeiro de 1843 foi fundado no Rio de Janeiro o Conservatório Dramático Brasileiro, com o objetivo de fazer a leitura prévia das peças teatrais e determinar se podiam ser representadas ou se deviam ser proibidas. Nossos principais escritores e intelectuais fizeram parte dessa instituição, que encerrou suas atividades em 1864. Gonçalves de Magalhães, Martins Pena, Araújo Porto Alegre, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis, entre muitos outros, colaboraram como censores, obedecendo a duas disposições, que vinham impressas no formulário que recebiam junto com os manuscritos das peças teatrais:

Não devem aparecer na cena assuntos, nem expressões menos conformes com o decoro, os costumes, e as atenções que em todas as ocasiões se devem guardar, maiormente naquelas em que a Imperial Família Honrar com a Sua Presença o espetáculo.

O julgamento do Conservatório é obrigatório quando as Obras censuradas pecarem contra a veneração à Nossa Santa Religião, contra o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades constituídas, e contra a guarda da moral e decência pública. Nos casos, porém, em que as obras pecarem contra a castidade da língua, e aquela parte que é relativa à Ortoépia, deve-se notar os defeitos, mas não negar a licença. (FARIA, 1987, p. 43)

A leitura dos pareceres é bastante instrutiva. É possível ter uma ideia do repertório apresentado nos teatros do Rio de Janeiro, majoritariamente de dramas e comédias traduzidos do francês, bem como das razões que levavam os censores a proibir ou liberar uma determinada peça. De um modo geral, não eram aprovadas as produções que ofendiam a moral, a religião e a monarquia.

Não é preciso dizer que a escravidão era um assunto delicado para se colocar no palco. Martins Pena, que teve várias comédias representadas entre 1844 e 1864, não foi censurado provavelmente porque suas críticas relativas ao tráfico ilícito, à dureza do trabalho no campo, a um ou outro castigo físico, aos vigaristas que enganavam os negros de ganho e aos vendedores de escravos sequestrados de seus donos não foram percebidas pelos seus contemporâneos como denúncia vigorosa, capaz de mexer com a sensibilidade do espectador. A comicidade escancarada e em primeiro plano de suas pequenas farsas de costumes amenizava as mazelas da escravidão, postas muitas vezes nos bastidores. Por outro lado, não foram poucas as peças que sofreram cortes ou foram inteiramente proibidas de subir à cena, uma vez que apresentavam aspectos da escravidão por um prisma crítico, condenando sua violência e ignomínia, bem como os preconceitos que gerava no interior da sociedade.

Uma dura crítica ao tráfico

Em 14 de outubro de 1844, o Conservatório Dramático recebeu um requerimento que pedia autorização para a peça *O marujo virtuoso ou os horrores do tráfico da escravatura* ser representada num teatro particular. Na ficha da

Biblioteca Nacional, atribui-se erroneamente a autoria a Antônio José Araújo, que apenas encaminhou o requerimento. Quem a escreveu foi João Julião Federado Gonnet, um francês radicado no Brasil que, tudo indica, nada mais produziu para o teatro². Dois censores foram designados para dar os pareceres e ambos negaram a licença. Um deles, Tomás José Pinto de Cerqueira, afirmou que a peça apresentava “um tecido de maldades sem contraste nenhum,” que era escrita em “péssima linguagem” e que, “quando não fora isso, o objeto da peça me não parece admissível nas circunstâncias do país”³ (ARAÚJO, 1844).

As poucas palavras desse parecer, que não discute a peça, e que nada fala de seu enredo e personagens, indicam apenas vagamente a razão da censura. É preciso esclarecer quais eram as “circunstâncias” em que vivia o país, ou seja, dizer que as autoridades e a população eram coniventes com o tráfico ilegal de escravos. Logo, não se podia mostrar no palco, em 1844, o que prometia o título da peça: os horrores do tráfico da escravidão. Para se ter uma ideia da dimensão dessa atividade ilícita, basta dizer que na primeira metade da década de 1840 foram introduzidos no Brasil, a cada ano, em média 30 mil africanos que foram ilicitamente escravizados (CHALHOUN, 2012, p. 110).

Não podendo encenar sua peça, Gonnet a publicou em 1851. O assunto ainda era atual, pois desde o Bill Aberdeen – ato promulgado pela Inglaterra em 1845, que autorizava unilateralmente o aprisionamento de navios negreiros por navios ingleses em todo o Atlântico, inclusive em nosso litoral – o tráfico se intensificara, levando finalmente as autoridades brasileiras a promulgar a Lei nº 581, em 4 de setembro de 1850, estabelecendo medidas para cessar a introdução ilegal de africanos no país.

A leitura de *O marujo virtuoso ou os horrores do tráfico da escravatura* – “melodrama em três atos, peça marítima e semi-histórica,” de acordo com a designação dada pelo autor na folha de rosto do volume – permite que se compreenda melhor a censura do Conservatório Dramático. A peça, segundo

2 Sacramento Blake informa apenas que João Julião Federado Gonnet “faleceu cidadão brasileiro depois do meado do século atual no Rio de Janeiro, lecionando mnemotécnica, depois de haver lecionado essa arte em Pernambuco e na Bahia, onde se estabeleceu primeiramente” (BLAKE, 1895, p. 471). Gonnet escreveu alguns livros e folhetos sobre mnemotécnica, sendo datada de 1833 sua primeira publicação, na Bahia.

3 Os pareceres do Conservatório Dramático estão depositados na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e encontram-se digitalizados, podendo, portanto, ser lidos no site da Biblioteca.

Gonnet, é calcada em fatos verídicos: “Os principais acontecimentos deste drama são históricos, tendo sido colhidos das narrações de diversos traficantes de escravos, e compilados para o arranjo da cena” (GONNET, 1851, p. 5).

O primeiro ato se divide em duas partes: a primeira se passa numa praia deserta da atual Guiné Equatorial e a segunda numa grande cabana. A peça se inicia com o naufrágio de um navio que ia de Lisboa para o Rio de Janeiro. Sobrevivem o estudante brasileiro Alfredo, o negociante português Dormundo e Júlia, sua filha. Dormundo não resiste aos ferimentos e morre, abençoando a união dos dois jovens, que em seguida são levados como prisioneiros para a cabana do príncipe Coreb, que os liberta e promete protegê-los. Impressionado com a beleza da moça, o rei Dahomé quer mantê-la para si. Coreb, que já vivera entre os portugueses e tornara-se cristão, organiza a fuga do casal e é punido com a prisão, condenado a ser vendido como escravo. Antes disso, consegue deixar sua mensagem aos espectadores, dizendo a Alfredo e Júlia: “Talvez que, algum dia, os liberais e virtuosos legisladores de uma filantrópica nação venham a estabelecer entre nós e o resto do mundo outras mais vantajosas relações, que não sejam as de um tráfico atroz, o maior ultraje da humanidade” (GONNET, 1851, p. 23).

O segundo ato se passa nos arrabaldes da pequena cidade africana de Loango, local de contrabando de escravos. Na abertura, o português Tomás, arrependido de se ter colocado a serviço do traficante espanhol Dom Barbaro, expõe em longo monólogo a crueldade e os crimes que tinha presenciado a bordo do navio negreiro. Seu relato impressionante deve ter sido um dos motivos pelos quais o Conservatório Dramático proibiu a peça de ser representada:

Um dia destes, fomos à caçada dos bicudos (assim chama ele [Dom Barbaro] aos seus infames raptos) e trouxemos vinte e nove pretos, uns grandes e outros pequenos; uns gordos, e outros feitos esqueletos; uns sãos e outros doentes; uns moços, e outros velhos decrépitos, os quais roubamos num armazém de outro traficante como nós, depois de assassinaros (porém não eu, que minhas mãos estão puras), de assassinar, digo, os oito marujos de guarda, que estavam embriagados. Depois de termos embarcado os desgraçados na lancha, onde para caber, foram empilhados como sardinhas de Vigo embarricadas, remamos para o brigue, que estava fundeado a mais de três léguas ao largo. Chegados a bordo, D. Barbaro, depois de nos haver felicitado sobre nossa boa fortuna, passou à revista. Mas, qual não foi meu espanto, quando ouvi este canibal

pronunciar as seguintes horríveis palavras: Para que quero eu aqui toda aquele rebotalho?! Façamos uma escolha, contramestre... Sim, capitão, respondeu o feroz Carranco; e logo procederam à escolha. Esta caiu sobre vinte e um, que esses dois tigres acharam capazes de suportar a viagem. Renegava já de minha vida, e ensebava as mãos, imaginando que havíamos de tornar a levar os outros em terra, quando o capitão exclamou: Em terra?!... Estais doidos?!... Vão eles para lá se quiserem, a nado. Logo, ele e o bom do contramestre, lançaram, um por um, os oito infelizes ao mar, entre os quais se achavam um velho de mais de oitenta anos, uma negra também idosa, e tão magra, que parecia a figura da morte, um moleque aleijado, duas negras prenhes em dias de parir, um preto moço e robusto, porém cego, e enfim, dois doentes de bexigas [...]. Safei-me para a proa, entrei no rancho, e lá me debilitei em lágrimas, pelo tempo que a marujada espanhola divertia-se com os seus dignos chefes, a verem os inúteis esforços que faziam estes infelizes, para romper a corrente, e tornar a bordo brigue; o cego, sobretudo, que lutava contra as ondas, sem saber por onde dirigia, excitava suas gargalhadas, que não cessaram senão longo tempo ao depois, quando estes miseráveis desapareceram. (GONNET, 1851, p. 27-28)

Os traficantes espanhóis são os vilões do melodrama de Gonnet, razão pela qual a maldade neles, principalmente em D. Barbaro, é exacerbada. Seja como for, a imagem que se tem do tráfico é terrível. É possível imaginar o horror que o relato acima causaria na parcela mais sensível da plateia do Rio de Janeiro, caso a peça fosse encenada. Ou talvez a revolta em espectadores que consideravam o tráfico necessário, mas que não queriam se ver como beneficiários de uma atividade criminosa.

O segundo ato da peça dá seguimento ao enredo, com D. Barbaro orientando seu comparsa Carranco a sequestrar mais negros para completar o número de 225 escravos que pretende levar para Cuba. Na sequência, o português Tomás apresenta Alfredo e Júlia a D. Barbaro. Os jovens querem ir para o Brasil e o traficante diz a eles que concorda em mudar o destino de seu navio, uma vez que estão dispostos a lhe pagar uma fortuna. Na verdade, seus planos são outros: quer matar o rapaz e ficar com a moça e o dinheiro. Para isso, contrata o bandido Ferrujo, mas a conversa entre ambos é ouvida por Tomás, que exprime seu horror num monólogo que é o desfecho do segundo ato:

Que tenho ouvido! Meu Deus!... Que tecido horroroso de maldades!...
Pois, além de roubar-lhe tudo quanto possui, sua esposa, seu outro;

queres ainda infame e covarde assassino, tirar-lhe a vida! E achas homens bastante perversos para servirem-te de instrumentos. Ah! meu Deus! meu Deus! entre que gente estou eu metido!... Maldita seja a hora em que associei-me ao rancho de semelhantes bárbaros!... (*ele vem à frente da cena.*) E vós nações cultas, que consentis que se cubra com vossas bandeiras tão nefando tráfico: Vós cidadãos pacíficos, que tranquilos no seio de vossas famílias, empregais vossos cabedais nas longínquas expedições da costa d'África; vós enfim, agricultores e fabricantes, que ansiosos esperais, e fazeis mil votos para a chegada destes infames traficantes; ah! se soubésseis o que hoje sei, decerto que estremeríeis de horror. (GONNET, 1851, p. 41-42)

Tomás é o marujo virtuoso do título, expondo os horrores do tráfico aos espectadores. Observe o leitor que o personagem vem ao proscênio para se dirigir diretamente à plateia. Nesse momento ele assume o papel de *raisonneur*, exprimindo o ponto de vista de Gonnet sobre o tráfico. No terceiro ato, com todos os personagens a bordo do navio negreiro – Tomás salvou a vida de Alfredo –, Dom Barbaro, Carranco e Ferrujo mostram-se assassinos cruéis. Um navio inglês se aproxima e os três concordam em jogar no mar mais de duzentos escravos para não serem presos. Falam em amarrá-los uns aos outros e esfaqueá-los para que não tenham forças e se afoguem logo. Sabe-se que esse tipo de crime chegou a ocorrer. A peça denuncia-o como consequência do tráfico, mas Gonnet desenvolve o enredo de modo a evitá-lo e a punir os vilões, como exige todo melodrama. Tomás lidera um motim, com a ajuda de Alfredo e de Coreb, que estava entre os escravos. Os vilões são mortos e Dom Barbaro, em sua última fala, exprobra a si mesmo, lembrando a vida de crimes que teve. Curiosamente, o autor reserva críticas também aos ingleses, de cuja filantropia desconfiava. Ambiciosos, fingidos, segundo Alfredo, posavam de protetores da liberdade dos africanos, mas em Serra Leoa eram os seus verdugos.

O Marujo virtuoso ou os horrores do tráfico da escravatura não pôde subir à cena no Rio de Janeiro, mas na folha de rosto do volume há a informação de que havia sido encenado em 1841 num teatro da Paraíba do Norte. Maior repercussão deve ter tido o livro, posto à venda em várias livrarias e até mesmo na casa do autor, como se lê nos anúncios publicados no *Jornal do Comércio* e no *Correio Mercantil*. Em *O Brasil*, de 24 de maio de 1851, o anúncio chamava a atenção para o fato de que a peça era das primeiras

que punham em cena o tráfico de escravos, a partir de relatos de traficantes colhidos por Gonnet. Uma nota sem assinatura recomendava-a ao público, depois de elogiar sua moralidade: “a atenção do leitor é arrastada e extasiada em todo o correr da obra” (O BRASIL, 1851, p. 3).

Peças francesas

Os dramaturgos franceses não ficaram indiferentes à questão da escravidão. A partir de 1830, com a subida ao poder de Louis-Philippe e o abrandamento da censura, várias peças foram escritas e representadas em Paris, nas quais escravos e escravas são personagens centrais. De um modo geral, todas se passam inteira ou parcialmente nas colônias francesas e têm enredos romanescos, típicos dos melodramas que eram comumente representados nos teatros Porte Saint-Martin, Ambigu-Comique e Gaité. A crítica ao tráfico e a preconceitos se faz presente nessas peças, ao mesmo tempo que são louvadas as virtudes de escravos e escravas elevados à categoria de heróis românticos. Igualmente são louvadas as virtudes dos brancos que se opõem à escravidão, como o jovem Léonard, oficial da marinha que em *Le traite des noirs*, de Charles Desnoyer e Alboize du Pujol, se recusa a compactuar com o tráfico, abandona a carreira e se torna um pirata que caça navios negreiros. Também em *Atar-Gull*, peça que Anicet Bougeois adapta do romance homônimo de Eugène Sue, há uma crítica contundente ao tráfico, que alimenta um enredo repleto de aventuras. Menos crítico em relação à escravidão é *L'esclave Andréa*, de Maillant e Legoyt, na qual o marinheiro Antoine se torna um pirata para fugir da perseguição de um capitão que disputa com ele o amor de uma bela escrava de pele clara. Em seu *Du noir au nègre: l'image du noir au théâtre (1550-1960)*, Sylvie Chalaye faz uma relação das peças escritas entre 1830 e 1848, nas quais a escravidão é abordada. Depois de mencionar, além das peças acima citadas, *Le code noir*, de Scribe, e *Le noir d'Aïombo*, de Boulé e Parisot – outra adaptação de *Atar-Gull* –, ela aponta algumas características destas outras:

Velhos colonos arrependidos reconhecem sua filha ou seus filhos em jovens mestiços, como se vê em *L'esclave à Paris*, de Carmouche e Laya; em *Le chevalier de Saint-Georges*, de Mélesville e Beauvoir, ou em *Le tremblement*

de terre de la Martinique, de Dennery. O fazendeiro cruel se apaixona por uma escrava em *Maria*, de Soucher e Laurencin, ou em *Le Planteur*, de Saint-Georges; a rica herdeira casa com um pobre negro em *Le Marché Saint-Pierre*, de Camberousse e Antier, como em *Le docteur noir*, de Anicet Bourgeois e Dumanoir. (CHALAYE, 1998, p. 189-190, tradução nossa)

Todas essas peças, segundo a autora, que as chama de “melodramas tropicais”, fizeram sucesso nos teatros dos bulevares, principalmente no Porte Saint-Martin, que explorava a grandiosidade das montagens, com truques para simular, por exemplo, um terremoto ou uma tempestade. Algumas foram protagonizadas por artistas famosos, como Frederic Lemaître, à frente do elenco de *Le docteur noir*, drama em sete atos que estreou em 1846. À lista acima, podemos acrescentar outra peça de sucesso, representada no início de 1853 no Ambigu-Comique: *La case de l’Oncle Tom*, adaptação de *A cabana do Pai Tomás*, feita por Dumanoir e Dennery.

Uma vez que as companhias dramáticas brasileiras buscavam nos teatros dos bulevares parisienses as peças que representavam, seria de esperar que esse repertório, ou pelo menos boa parte dele, fosse também apresentado no Rio de Janeiro. O que os anúncios teatrais revelam, no entanto, é que apenas *L’esclave Andréa* foi encenada, em 1846, após o Conservatório Dramático liberá-la. O exame censório foi pedido pela Sociedade Dramática Particular Regeneração. O parecerista Tomás José Pinto de Cerqueira detestou a peça, mas autorizou a sua representação, menos durante a quaresma, porque lhe faltava “o exemplo de uma grande virtude, ou alguma proveitosa lição de moral”. A seu ver, os autores criaram “um amontoado de absurdos”, não sendo possível nem mesmo dizer quem é protagonista ou dar uma ideia da ação dramática. Além disso, Andréa não teria nada de virtuosa e são infames os personagens Renaud, Antoine e Plock.

Na verdade, a peça é um melodrama cheio de reviravoltas, que acompanhamos sem dificuldade, ao contrário do que afirma o parecerista: “Dar uma ideia da ação é impossível, pois que no fim da leitura eu não sabia o que tinha lido.” Ora, o enredo não é tão complicado assim, uma vez que tudo gira em torno de um triângulo amoroso, formado por Renaud, Antoine e a escrava Andréa. O local da ação é Guadalupe, nas Antilhas, nos tempos da Revolução Francesa. A mocinha é escrava na taverna de Plock e é assediada pelo capitão Renaud,

que aposta com outros capitães que é capaz de seduzi-la. Como ela ama Antoine, um dos marinheiros comandados por Renaud, o choque entre ambos é inevitável. Ao defender a honra de Andréa, o rapaz torna-se seu inimigo e é obrigado a fugir. Quatro anos depois, ele volta, famoso como um pirata que inclusive derrotou e humilhou Renaud numa batalha. Vem buscar Andréa, mas para sua decepção a moça tem um filho, cujo pai é seu maior desafeto. Ela não conta de imediato que foi violentada. Quando o faz, se reconciliam, enquanto o enredo se enovela com a disputa dos dois homens, o rapto da criança por Renaud, uma batalha vitoriosa contra os invasores ingleses, tudo culminando no arrependimento e morte do vilão e na felicidade do casal, como requer o melodrama.

A escravidão, na verdade, não é questionada em nenhum momento como instituição abjeta. Daí, provavelmente, a razão para o Conservatório Dramático não proibir *A escrava Andréa*, que voltou a ser encenada nos teatros do Rio de Janeiro em 1850, 1852, 1853 e 1858.

Do repertório francês mais acima referido, nenhuma outra peça foi representada no Rio de Janeiro no período em que atuou o Conservatório Dramático, como já observado. Duas delas até foram enviadas para exame, mas ambas foram proibidas: *Le chevalier de Saint-Georges*, de Mélesville e Beauvoir, em 1857⁴, e *Le docteur noir*, de Anicet Bourgeois e Dumanoir, em 1859. Nos dois casos, a argumentação para justificar a censura girou em torno de preconceitos raciais e sociais.

Perdeu-se o primeiro parecer contrário à representação de *Le docteur noir*. Em 1859, uma tradução sem o nome do tradutor foi apresentada ao Conservatório Dramático, com o título alterado para *O doutor Fabiano*. Três censores a reprovaram, um deles – A. J. Victorino de Barros – em longo parecer que revela muito da sociedade escravista brasileira. A grande questão que a peça apresenta é o casamento de um liberto com a filha branca de uma marquesa. A ação se passa na época da Revolução Francesa, no início na ilha Bourbon – atualmente Reunião –, depois em Versalhes e na Bretanha. No enredo de dramalhão, Fabien se apaixona por Pauline quando cura

4 Uma companhia dramática francesa, em 1844, conseguiu a licença para representar *Le chevalier de Saint-Georges*, desde que fossem feitas supressões, indicadas pelo Conservatório Dramático. A companhia deve ter desistido de encenar a peça, pois ela não aparece nos anúncios teatrais de 1844 e 1845.

os enfermos de uma epidemia na fazenda da marquesa; ele sofre, pois não acredita na possibilidade desse amor. Mas Pauline o ama e, diante da notícia de que sua mãe havia morrido no naufrágio do navio em que viajava para a França, casam-se. Pouco tempo depois, recebem a notícia de que a marquesa havia sobrevivido e que esperava a filha em Versalhes, com o noivo que escolhera para ela. Pauline viaja com Fabien, como se ele fosse seu *valet*. Ao saber que a filha está casada, a marquesa manda prender Fabien na Bastilha e ele enlouquece. Sobrevém a Revolução, em 14 de julho de 1789, a Bastilha é tomada e Fabien libertado. O enredo culmina com sua morte na Bretanha. Pauline está em fuga com a família nobre e, no momento em que vai ser atingida por um tiro, Fabien – que recupera subitamente a razão – coloca-se em sua frente e é atingido, morrendo nos braços da esposa.

O parecer de Victorino de Barros detém-se quase que exclusivamente na questão do casamento, com críticas contundentes aos autores da peça, que a seu ver imaginaram uma situação abominável e “um casamento monstruosamente desigual”:

Se o principal elemento do consórcio é a igualdade de condição e sangue, como querem os Srs. Anicet e Dumanoir tornar possível e plausível, ainda clandestino como pintam, o casamento da filha de um opulento marquês, educada com esmero, com um negro antigo fâmulos do Titular?

Só o furor de seita de que se acham tomados os modernos iconoclastas sacerdotes do extravagante realismo é que poderia engendrar semelhante prostituição de tudo quanto na sociedade tem sido respeitado pelo perpassar dos séculos.

O censor deplora o caráter positivo de Fabien, pintado como herói tipicamente romântico, afirmando que os autores quiseram fazê-lo melhor e mais nobre que os brancos. Em seu resumo da peça sobram expressões até mesmo grosseiras que revelam o seu inconformismo com o enredo que, a seu ver, desacredita o casamento e a família. Impressiona o racismo que salta do texto, como demonstra a seguinte passagem do parecer:

Quero o bem dos negros como o de todos os indivíduos de outras cores; desejo-os felizes, mas o que não quero é o caos, a anarquia, a desmantelamento [sic] dos costumes. Mostrar que o casamento de um negro com

uma branca, seja de que hierarquia for, é um escândalo, principalmente na sociedade brasileira, não é perseguir o negro, ofendê-lo, nem condená-lo ao celibato. Há belezas em todas as cores; casem-se os pretos com as pretas; é isto muito mais conforme com as leis da natureza e sobretudo com as consuetudinárias, que regem os povos cultos.

Para Victorino de Barros, a peça feria a disposição do Conservatório Dramático, segundo a qual não se podia apresentar em cena qualquer assunto que ofendesse o decoro e os costumes. *Le docteur noir*, “desde a cena inicial até a última palavra do desenlace ofende o decoro e os costumes de nossa terra atulhada de negros”. Ou seja, mesmo se passando numa ilha do Pacífico e na França, a peça devia ser proibida, pois, de alguma maneira, o escravismo colonial possuía características comuns. É com forte convicção que o censor conclui: “o drama em questão deve ser condenado à perpétua reprovação”.

Os outros dois censores que avaliaram a peça não foram além de um ou dois parágrafos. José Gonçalves Ferreira considerou que a encenação para uma plateia brasileira seria “inconveniente e mesmo perigosa.” Reis Carvalho se baseou em proibições passadas para justificar seu voto. O que é interessante nas poucas linhas que escreveu é a revelação de que a peça já havia sido reprovada pelo Conservatório Dramático, em data que não precisou.

Uma “imitação” de *Le docteur noir*, apresentada ao Conservatório Dramático em 1857, por Joaquim José Vieira Souto, com o título *Ermolai ou o servo russo*, foi igualmente proibida. Infelizmente a “imitação” nunca foi publicada para avaliarmos melhor os pareceres que recebeu. O primeiro censor, João José do Rosário, considerou, em poucas linhas, que ao transpor a ação dramática para a Rússia, a peça podia ser representada no Rio de Janeiro. O presidente do Conservatório, Diogo Bivar, pediu um segundo parecer a Antônio Félix Martins, enviando-lhe também uma anotação no formulário, na qual se perguntava se seria “prudente” ou “político” permitir a representação de *Ermolai* nos teatros brasileiros. Acrescentou ainda que o primeiro parecerista votara pela aprovação. Félix Martins entendeu o recado e exarou um parecer negativo, que teve o aval de Diogo Bivar. Mais uma vez, a sociedade escravista brasileira se manifestava pela voz de um de seus intelectuais, que considerou a peça uma perigosa aliada da propaganda contra a escravidão, fenômeno que começava a ganhar corpo no final da

década de 1850. Félix Martins repete as palavras de Bivar, afirmando que não é prudente nem político permitir a representação de *Ermolai*, em que há pelos menos duas cenas muito “vivas” e dois discursos muito “eloquentes”, os quais poderiam “contribuir com o rumor que anualmente se vai fazendo no Rio de Janeiro, em vivas à liberdade dos nossos escravos, para uma sublevação destes”

Curiosamente, a questão do casamento não é mencionada nos pareceres, talvez porque o servo russo do título não é negro. O que aflorou na leitura da peça foi o seu caráter político, que provocou a mudança da argumentação do censor para proibi-la.

A reprovação de *Ermolai* ocorreu em setembro de 1857. Um mês depois era proibida *Le chevalier de Saint-Georges*, de Mélesville e Beauvoir, cujo enredo se baseia na paixão de um negro, ex-escravo, por Madame de Presle, viúva de um conde. A semelhança com *Le docteur noir* não é acidental. Segundo Sylvie Chalaye, o teatro romântico francês foi ousado e não temia escandalizar o público. Antes de 1830, era impensável um dramaturgo unir uma mulher branca a um homem negro numa peça. Mas a partir de 1839 tal união se fez possível no teatro. E mais: “São as mulheres brancas – ninguém ousaria imaginar ainda alguns anos antes, exceção feita àquela pobre louca da Desdêmona, que seus olhos pudessem contemplar um negro – que se tornam apaixonadas prestes a vencer todos os tabus” (CHALAYE, 1998, p. 209, tradução nossa).

De fato, é surpreendente no final da peça a fala de Madame de Presle, viúva, oferecendo sua mão a Saint-Georges e vencendo os preconceitos vigentes na sociedade francesa do final do século XVIII, pois sabia que ele era filho de uma escrava. Ocorre que no passado, quando adolescentes, vivendo numa colônia, já eram apaixonados, apesar da enorme diferença social. Separados, depois de muitos anos se reencontram em Paris. Ele tornou-se músico famoso e hábil espadachim. Como Madame de Presle tem um pretendente, o barão de Tourvel, o conflito entre os dois homens se estabelece, culminando no anúncio de um duelo. Intervém então o pai de Tourvel, com uma revelação bombástica: Saint-Georges é fruto do relacionamento dele com a escrava Noémi. É nesse momento que Madame de Presle exclama: “E agora, ao mais nobre, ao mais generoso dos homens, àquele que é desprezado, desconhecido, rejeitado por todos!... eu, condessa de Presle, digo: Cavalheiro, eu vos

suplico a aceitar minha mão... eu me orgulharei de vos pertencer!” (MÉLESVILLE; BEAUVOIR, p. 117, tradução nossa).

Se na França de 1840, ano em que a peça estreou no parisiense Théâtre des Variétés, tal enlace foi considerado um escândalo, no Brasil de 1857 foi visto como algo indigno de ser mostrado no palco. O primeiro parecerista, Antônio Luiz Fernandes da Cunha, assim justificou seu voto:

No Brasil, no seio de uma sociedade composta de tantos elementos heterogêneos, em um país em que a desesperadora ideia da escravidão é desgraçadamente uma realidade, parece-me da maior inconveniência entreter, animar e exaltar as paixões do vulgo com semelhante espetáculo.

Ele alega que permitiria a representação se a peça fosse contribuir para o fim da escravidão, mas nas circunstâncias da sociedade brasileira seria “irracional e perigoso” deixá-la subir à cena.

O segundo parecerista, Antônio Félix Martins, foi ainda mais duro, definindo a peça como “uma coleção de monstruosidades morais.” A origem escrava do protagonista faz com que “o seu casamento com a Sra. de Presle, mulher de alta linhagem, seja um muito revoltante escândalo em qualquer parte do mundo, e entre nós, especialmente, possa provocar, desenvolver e alimentar paixões reprovadas e funestas”

Como se vê, o Conservatório Dramático zelava pela manutenção do *status quo* escravista. Não admitia que fossem representadas peças que criticavam o tráfico ou a escravidão, considerada como instituição legal no país, e pautava-se por preconceitos raciais e sociais no julgamento de enredos como os de *Le docteur noir* e *Le chevalier de Saint-Georges*. Por outro lado, não se opunha a liberar peças que não questionavam diretamente a escravidão, como *L’esclave Andréa*.

Peças brasileiras proibidas e liberadas

Também as produções nacionais foram censuradas quando ofereciam uma visão da escravidão que poderia criar problemas para as autoridades ou suscitar alguma reação na plateia. E liberadas, quando não desafiavam os costumes ou quando eram consideradas inofensivas quanto ao alcance político. No segundo caso, por exemplo, está o drama *O cego*, de Joaquim Manuel

de Macedo, no qual há um personagem negro, Daniel, que é o guia do cego Paulo. Com a trama amorosa em primeiro plano, o Conservatório Dramático não viu problema em autorizar a sua representação, que ocorreu em 1849. Infelizmente o parecer se perdeu e não é possível saber se foi feita alguma consideração sobre a presença de Daniel no interior do drama.

Em 1850, o comerciante Dámaso Antônio de Moura apresentou duas peças curtas ao Conservatório Dramático, intituladas *O magnetismo ou o preto fugido* e *O tráfico ou o cruzeiro*. A primeira foi liberada, apesar do parecer bastante negativo. José Rodrigues Rufino Vasconcelos considerou que o drama em um ato tinha mesmo “linguagem de preto fugido” e enredo “miserável”, além de “andamento péssimo”. Para ele não havia problema na liberação, pois acreditava que nenhum teatro aceitaria representar tal peça.

O tráfico ou o cruzeiro teve menos sorte ainda. Apresentada como “farsa” pelo autor, em 19 de novembro de 1850, menos de três meses depois de aprovada a Lei Eusébio de Queirós, que proibia o tráfico de escravos, tocava numa questão delicada: a da repressão inglesa ao tráfico, cada vez mais intensa e repudiada pela opinião pública, que não aceitava o ultraje à soberania nacional. O presidente do Conservatório Dramático, Diogo Bivar, proibindo a representação da peça, classificou-a como “uma espécie de paródia dos acontecimentos de Macaé, e uma paródia miseravelmente escrita, e que pode incitar a cenas desagradáveis no teatro”. Seguiu o voto do parecerista Tomás José Pinto de Cerqueira, para quem o assunto tratado lançava combustível “a esse fogo, que já tem produzido alguns estragos”.

A preocupação tinha fundamento. Em 23 de junho de 1850, o navio inglês *Sharpshooter* adentrou o porto de Macaé e aprisionou o bergantim *Polka*, depois de troca de tiros com os defensores do porto. Segundo Leslie Bethell, um dia antes o contra-almirante Reynolds havia dado uma ordem aos navios sob seu comando para que entrassem nos portos brasileiros e expulsassem os navios negreiros que porventura encontrassem. O assalto a Macaé teve sequência em outra cidade do litoral fluminense, três dias depois, como relata o historiador: “A 26 de junho, com os canhões do *Cormorant* apontados para o forte, dois botes ingleses penetravam em Cabo Frio e incendiavam o bergantim *Rival*, enquanto uma multidão furiosa, mas impotente, se aglomerava na praia” (BETHELL, 1976, p. 311).

Como a peça *O tráfico ou o cruzeiro* não foi publicada, não sabemos que tipo de paródia foi feito, até porque os pareceres do Conservatório Dramático não trazem o resumo do enredo. O que se sabe é que o autor era um comerciante que tinha um negócio de aluguel de escravos (SOARES, 2007, p. 386). Teria escrito uma peça contra os ingleses e a favor do tráfico? Sua ligação com o teatro foi efêmera, pois tudo indica que não escreveu mais nada; no entanto, o dado curioso é que teve uma filha casada com Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, empresário que criou o Teatro Ginásio Dramático no Rio de Janeiro em 1855.

Os eventos de Macaé e Cabo Frio repercutiram fortemente na opinião pública e na vida política nacional. A Inglaterra exigia do Brasil que tomasse medidas efetivas de combate ao tráfico. Enquanto isso não fosse feito, seus navios continuariam a atuar em águas brasileiras e a invadir os nossos portos. Outro incidente, em Paranaguá, mostrava que era preciso acelerar a aprovação de uma nova legislação sobre o tráfico. O navio *Cormorant*, saindo de Cabo Frio, dirigiu-se para o porto de Paranaguá, onde encontrou quatro navios negreiros preparados para viajar para a África. Um deles, o *Astro*, foi posto a pique pela própria tripulação, à noite, para não ser capturado. Os outros três – *Sereia*, *Leônidas* e *Lucy Ann* – foram aprisionados, dando início a um combate, como narra Leslie Bethell:

Quando os três navios iam sendo rebocados para o alto-mar, o forte abriu fogo e, no curto combate que se seguiu, um marujo inglês foi morto, outros dois feridos e o *Cormorant* ligeiramente avariado. Contudo, no dia 1º de julho, [o capitão inglês] Schomberg incendiou o *Leônidas* e o *Sereia* bem à vista do forte, mandou *Lucy Ann* para Santa Helena e retomou a subida do litoral [...].

No fim de semana, a capital fervilhava de relatos excitados do que acontecera em Paranaguá. Correu até o boato de que o forte fora completamente destruído, com grandes perdas de vidas, e que a marinha britânica preparava-se agora para bombardear a própria capital, expulsar da baía todos os navios suspeitos de traficância – e até mesmo se fazer ao largo com as joias da coroa! Uma multidão furiosa se reuniu no Largo do Paço e na praça em frente ao Hotel Pharoux, mas não houve incidentes sérios. Um grupo de brasileiros invadiu a pensão de Mr. Wood e surrou alguns marinheiros ingleses, o maquinista-chefe do *Harpy* recebeu uma saraivada de lama e vários marujos e oficiais foram insultados – mas isso foi tudo. (BETHELL, 1976, p. 312-313)

Em 1851 o dramaturgo paulista Paulo Antônio do Vale apresentou dois dramas ao Conservatório Dramático: *Caetaninho ou o tempo colonial* e *O Capitão Leme ou a palavra de honra*. Ambos foram aprovados, o segundo com mais elogios, como se pode ler no parecer de Manuel Araújo Porto Alegre:

Acho o primeiro ato um primor dramático, assim como o 3º. Não posso deixar de lastimar, ao menos pela impressão que senti, a tibieza que causa no correr do drama essas cantilenas africanas, que a meu ver interrompem o magnífico fio de uma concepção tão bela, tão preciosamente realizada.

Ao lado dos elogios, uma restrição à presença de escravos cantando, que aparecem apenas no segundo ato, em dois momentos, quando a ação da peça se passa no sítio do capitão Leme. O enredo da peça não ficaria prejudicado se o canto dos escravos fosse suprimido. A história de amor entre Antônio e Maria corre o risco de um final infeliz, pois o pai da mocinha, o capitão Leme, prometeu-a ao filho de Fernando de Camargo e precisa cumprir sua palavra. O impasse criado será resolvido com a intervenção de Amador Bueno, autoridade expressiva na São Paulo do século XVII. Mas por que o autor incluiu o canto dos escravos, desnecessário ao enredo? Certamente porque tinha algo a dizer sobre a escravidão. Assim, o segundo ato se abre com o Capitão Leme, só, no alpendre, ouvindo os escravos que atravessam o fundo do palco, com machados e foices, cantando tristemente, em coro, que nasceram apenas para trabalhar. Vendo-os, ele faz um monólogo, no qual notamos facilmente a voz do escritor Paulo Antônio do Vale por trás da fala do personagem, dirigindo-se aos espectadores:

Oh! quanto eu daria, contudo, por uma enxada e por um coração como o vosso, minha pobre gente! – Tendes razão de queixar-vos; – mal haja o homem que primeiro se lembrou de tirar-vos de vossas brenhas felizes, para vos vender à barbaridade de outros canibais!... Vender seus irmãos: trair por preço vil a consciência, Deus e a natureza! Amaldiçoados sejam para sempre os traficantes, principalmente esses que vão aos mares d'África pescar homens, como se iscam os peixes, oh! maldição eterna sobre esses mais que ladrões, que assassinos, que aniquilaram a liberdade do Africano, e o ataram à dura braga do cativo!... – Queixai-vos sim, não de mim que sou mais vosso amigo, que vosso senhor; – queixai-vos do cativo, lançai vosso brado lúgubre e choroso às últimas gerações até o fim do mundo, até o dia do juízo inexorável de Deus! (VALE, 1862, p. 152-153)

Observe o leitor que a ação da peça se passa no século XVII e que o discurso do capitão Leme tem a ver com a situação brasileira de meados do século XIX, quando muitas vozes se juntaram para criticar o tráfico e determinar o seu fim. Como é a única fala do personagem sobre a escravidão, e como não há cenas fortes na peça, o parecerista considerou que não era preciso proibi-la. De qualquer forma, no terreno da dramaturgia brasileira, *O Capitão Leme ou a palavra de honra* ecoava a crítica contundente ao tráfico da peça *O marujo virtuoso ou os horrores do tráfico da escravatura*, de João Julião Federado Gonnet.

No final da década de 1850 e início da seguinte, várias peças que abordam a escravidão, como assunto principal ou secundário, foram apresentadas ao Conservatório Dramático. Apenas uma foi proibida, em dezembro de 1862: *O mulato*, de Ricardo Pires de Almeida. O censor Joaquim Bittencourt da Silva, em poucas linhas e sem entrar nos detalhes do enredo, autorizou a representação, mas Antônio Félix Martins, em despacho igualmente breve, escreveu: “Tem inconvenientes a representação deste drama. Nego a licença”. É impossível saber quais são os inconvenientes, pois a peça não foi publicada, mas é muito provável, pelo título, que o censor levou em conta a cor do personagem ou que considerou algumas cenas ofensivas à moral e aos costumes.

As peças liberadas e encenadas no Rio de Janeiro, entre 1857 e 1861, foram as seguintes: *O demônio familiar e Mãe*, de José de Alencar; *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro; *História de uma moça rica*, de Pinheiro Guimarães; e *Sete de setembro*, de Valentim José da Silveira Lopes.

Alencar apresentou anonimamente *O demônio familiar* ao Conservatório Dramático. A peça foi aprovada com muitos elogios pelo censor João José do Rosário, em 27 de setembro de 1857. Em relação ao escravo Pedro, o moleque ingênuo, mas enredador e mentiroso, que causa uma série de problemas para a família de Eduardo, ele observou o seguinte: “Parece-me, é certo, que a personagem Pedro está por demais acurada, isto é um pouco exagerada; mas tendo-se em consideração o fim para que foi escrita a comédia, isso mesmo se desculpa, se olvida”. O presidente do Conservatório, Diogo Bivar, em seu despacho, derramou-se em elogios à construção dos personagens, à linguagem espirituosa, às cenas de família típicas das comédias de costumes e nem sequer mencionou o escravo, sinal de que não viu nenhum inconveniente no modo como Alencar o concebeu. Os dois censores não se

incomodaram com a crítica amena à escravidão doméstica, que de fato não é tão contundente quanto no drama *Mãe*, de 1860, cujo parecer se perdeu. É uma pena que não possamos saber o que escreveram os censores sobre uma peça em que uma escrava se suicida para não envergonhar o filho branco diante da sociedade preconceituosa.

O drama *O escravo fiel* foi apresentado ao Conservatório Dramático em abril de 1859 e recebeu um parecer muito negativo quanto aos seus méritos artísticos. Bittencourt da Silva considerou a linguagem fraca e os personagens mal desenhados. Nem mesmo o protagonista, o escravo Lourenço, lhe pareceu bem construído: a seu ver, não diz nada que o eleve e se expressa de modo empolado. O censor não comenta a escravidão que alimenta o enredo da peça; afinal, a instituição não é contestada e Lourenço não só aceita a sua condição, como se orgulha de ser fiel ao seu senhor.

Bittencourt da Silva liberou também *A História de uma moça rica e Sete de setembro*, em agosto e setembro de 1861, respectivamente. A segunda, com um parecer de duas ou três linhas, no qual afirma apenas que a peça podia ser representada. De fato, o autor não criou nenhuma cena forte e o enredo apresenta com sobriedade a posição contrária à escravidão de alguns personagens. Já a peça de Pinheiro Guimarães aborda o tema da escravidão doméstica por um prisma mais ousado: a escrava da casa torna-se amante de seu senhor, que é casado. O censor não se importou com esse dado que aparece apenas no segundo ato da peça, uma vez que a questão maior é a da prostituição a que é levada uma mulher cujo marido lhe foi imposto pelo pai. Em seu parecer, bastante elogioso, nem menciona a escrava Bráulia.

A liberação das peças acima mencionadas poderia indicar que o Conservatório Dramático, na virada da década de 1850 para a de 1860, estava mais tolerante em relação à presença da escravidão na dramaturgia da época. Na verdade, os censores continuavam atentos, principalmente quando os valores morais e os preconceitos da sociedade escravista eram questionados.

A censura de Machado de Assis

Entre 16 de março de 1862 e 12 de março de 1864, Machado de Assis emitiu 16 pareceres para o Conservatório Dramático, nos quais julgou 17

peças. Embora rigoroso como censor preocupado com a qualidade literária do que ia ser encenado nos teatros do Rio de Janeiro, proibiu apenas três, porque ofendiam a moral. As demais – que lhe pareceram boas ou más – foram liberadas na íntegra, com exceção de uma, para a qual sugeriu uma série de alterações, como condição para sua aprovação. Trata-se de *Mistérios sociais*, drama em quatro atos do português César de Lacerda. O parecer, datado de 30 de julho de 1862, é surpreendente porque o jovem Machado, que tinha apenas vinte e três anos de idade, censura o casamento de um ex-escravo com uma mulher branca, uma baronesa, como se pode ler abaixo:

O drama original português do Sr. César de Lacerda – *Mistérios Sociais* – pode subir à cena, acho eu, feitas certas alterações. Uma dessas afeta a parte principal do drama; é a alteração da condição social do protagonista. O protagonista é um escravo que, tendo sido vendido no México conjuntamente com sua mãe, pelo possuidor de ambos, que era ao mesmo tempo pai do primeiro, dirige-se depois de homem e liberto a Portugal em busca do autor dos seus dias. No desenlace da peça Lucena (o protagonista) casa com uma baronesa. A teoria filosófica não reconhece diferença entre dois indivíduos que como aqueles tinham as virtudes no mesmo nível; mas nas condições de uma sociedade como a nossa, este modo de terminar a peça deve ser alterado. Dois expedientes se apresentam para remover a dificuldade: o primeiro, é não efetuar o casamento; mas neste caso haveria uma grande alteração no papel da baronesa, supressão de cenas inteiras, e até a figura da baronesa se tornaria inútil no correr da ação. Julgo que o segundo expediente é melhor e mais fácil: o visconde, pai de Lucena, teria vendido no México sua amante e seu filho, pessoas livres; este traço tornaria o ato do visconde mais repulsivo; Lucena dar-se-ia sempre como legalmente escravo. Este expediente é simples. Na penúltima cena e penúltima página, Lucena depois das suas palavras: “Ainda não acabou”; diria: “Uma carta de minha mãe dava-me parte de que éramos, perante a lei, livres, e que entre a prostituição e a escravidão ela resolveu guardar silêncio e seguir a escravidão cujos ferros lhe deitara meu pai”.

As outras alterações que julgo devem ser feitas não afetam a ação mas o diálogo; deixo-as indicadas na peça com traços a lápis. Na página 39 depois das palavras de Lucena: – “a falta de certo pundonor”; acrescente-se: – “a dos escravos”. Na página 78 vai indicada outra supressão. Na página 136 há uma grande supressão e o diálogo ficará arranjado do seguinte modo: – Depois das palavras de Lucena: “pagamento da parte do roubo” acrescente-se: “Entre esses objetos havia alguns escravos”.

A frase traçada na página 74 deve ser substituída por esta: “Olá temos mulher!”

Feitas estas correções julgo que a peça pode subir à cena. (ASSIS, 2008, p. 273-275)

Por incrível que pareça, nem mesmo Machado escapou aos preconceitos de seu tempo. Poucos anos antes, como visto há pouco, as peças francesas *Le chevalier de Saint-Georges* e *Le docteur noir* haviam sido proibidas pelo Conservatório Dramático, exatamente porque em seus enredos havia o casamento de um ex-escravo com uma mulher branca de alta linhagem social. Difícil saber se Machado teve acesso ou leu os pareceres sobre essas peças, mas pelo menos os dois que interditaram *Le chevalier de Saint-Georges* foram publicados no *Diário do Rio de Janeiro*, de 4 de novembro de 1857. Por outro lado, é bem possível que tenha lido o parecer que fundamentou a proibição do drama *Mistérios sociais* em 1859, quando foi apresentado pela primeira vez ao Conservatório Dramático. O argumento principal de Machado – a inconveniência de ser o protagonista da peça um ex-escravo – coincide com o do censor Antônio José Victorino de Barros:

Creio que o Sr. Lacerda não convirá em alterar o seu drama para que em nossos teatros possa ele ser representado. Como, porém, o cargo de censor me incumbe de propor as modificações, que julgar necessárias, entendo que sem o desaparecimento da condição servil de Lucena, protagonista da peça, o que a fará mudar de fundo e de forma, não possa ela subir à cena.

É infelicidade nossa haver escravos em nosso país, mas uma vez que os há, e fora mesmo impolítico e ruinoso abrir mão deles sem substituí-los por braços livres de tão difícil aquisição, é além de inconveniente perigosa a representação de um drama, cujo herói nasceu escravo. Não é por timidez que o digo, é para prevenir os excessos a que obriga a conquista da liberdade, a possibilidade de cenas de insurreições, que têm ensanguentado algumas províncias do Império e a frequência de processos e execuções de assassinos de seus senhores.

Machado desenvolveu com maior largueza a ideia de alterar a condição social do protagonista, dando sugestões concretas para que a peça pudesse ser encenada. Victorino de Barros especificou no segundo parágrafo da citação, com evidente exagero, o que a tornava perigosa. Suas palavras traduziam

a formulação de Machado, mais contida, de que era inconveniente a representação de *Mistérios sociais*, nas “condições de uma sociedade como a nossa.”

Observe-se que os dois censores acusam um só problema: o fato de Lucena ser um ex-escravo. A cor do personagem – provavelmente ele é pardo, pois é filho de um homem branco com uma escrava – não é mencionada como empecilho para o casamento com a baronesa. O preconceito maior da sociedade era contra aqueles que não conseguiam esconder que haviam sido escravos ou que tinham pais escravos. Em algumas peças brasileiras dos anos 1860 essa questão aparece com muita força. Em *Mãe*, de José de Alencar, a escrava parda Joana se suicida e nega a maternidade para que o filho branco não se envergonhe de sua origem. Em *Cancros sociais*, de Maria Ribeiro, o protagonista fica aliviado no desfecho, pois alguns papéis comprovam que nasceu livre e que foi vendido ilicitamente como escravo quando criança.

No parecer, Machado redige uma fala para o personagem Frederico de Lucena, na qual propõe uma alteração na condição social do personagem: ele era livre, como sua mãe, e ambos foram ilegalmente vendidos. As palavras censuradas e que deviam ser substituídas são as seguintes:

O escravo tornou-se um negociante honrado e felicíssimo. Por toda a parte lhe consagravam o maior respeito e estima; porém os invejosos atiravam-lhe constantemente com o apelido de – *filho d’um ladrão*. Aquele gênio independente e probo não podia viver assim, rodeado pelas vítimas de seu pai. Juntou dinheiro e pagou-lhes! (LACERDA, 1858, p. 138)⁵

Outra alteração sugerida, à página 39, se dá num diálogo entre Frederico de Lucena e seu pai, o visconde de S. Silvestre. Trata-se de acrescentar “a dos escravos,” ao final das seguintes palavras: “Sim, senhor. Há lá uma classe que serve nos trabalhos agrícolas, e mesmo mecânicos; mas a falta d’instrução, e sobretudo a falta de certo pundonor...” (Ibid., p. 39). Feita a alteração é de se crer que Machado tenha cortado o restante do diálogo:

VISCONDE – Que classe é?

FREDERICO (*tornando a cravar os olhos nele*) – A dos ... escravos.

⁵ Agradeço ao colega João Maria André, professor da Universidade de Coimbra, que gentilmente me enviou uma cópia digitalizada dessa peça.

VISCONDE (*com indiferença*) – Ah! sim; uma espécie d’animais sem inteligência, sem...

FREDERICO – Mas com alma, senhor Visconde! Embrutecida pelo azoragade dos feitores, e por isso inapta para os trabalhos d’inteligência. Esta classe está quase antítese por falta de civilização, queria eu vê-la acabada por uma vez, e substituída pela dos verdadeiros operários. (Ibid., p. 39-40)

Difícil dizer exatamente quanto Machado cortou desse diálogo, mas é possível que todo ele, se considerarmos que na sequência o visconde muda de assunto. Por outro lado, é fácil verificar que a frase “Olá temos mulher” substitui “Olá, temos fêmea”, dita por um operário, ao ver Maria, moça que será resgatada da pobreza com seu pai e sua avó, pois ela é prima de Frederico de Lucena.

Machado indica uma supressão na página 78, mas sem explicitá-la no parecer. A única fala que poderia merecer um corte é a de Frederico, dirigindo-se a Maria, que o chama de “meu senhor”. “Com um pouco de repugnância”, segundo a rubrica, ele diz a ela: “Menina Maria, peço-lhe encarecidamente, que me não trate com tanta submissão! Esse – meu senhor – constante... aflige-me, desgosta-me. (À parte) Recorda-me o passado!... *Meu senhor!*... foi a primeira frase que o escravo soube dizer!” (Ibid., p. 78).

Claro está que o aparte de Frederico deve ser cortado para que a fala sugerida por Machado no parecer não fique incongruente, no final da peça.

Nosso censor indica ter feito “uma grande supressão” à página 136. A fala de Frederico diz respeito à fuga de seu pai do México, com uma fortuna roubada. Diz ele:

Depois da fuga do estrangeiro, os negociantes da terra, intimamente convencidos de que estavam roubados, procederam ao inventário das propriedades do seu colega *ausente*, e foi tudo vendido em hasta pública, para pagamento de parte do roubo. Entre os objetos vendidos, haviam [sic] alguns d’esses miseráveis, a quem Deus concedeu os privilégios de homens, mas a quem outros homens deram a propriedade de animais. (Ibid., p. 136)

Machado substituiu as palavras duras da última frase por “Entre esses objetos havia alguns escravos.” O diálogo que se segue, ocupando o restante da página 136, foi provavelmente cortado, talvez por escancarar a violência da escravidão. Frederico conta a história da sua vida aos presentes, como se estivesse inventando um romance. Eis a sequência da fala anteriormente transcrita:

BARONESA – Eram escravos?

FREDERICO – Sim, minha senhora. Entre os objetos que se iam vender, avultava uma grande... (*sorrindo com ironia amarga*) *manada* d’esses padrões vivos da perversidade humana!

BARONESA – O senhor Lucena não tem escravos a sua pátria?

FREDERICO – Não, minha senhora. Há em minha casa alguns homens e mulheres, que me servem, a quem o mundo chama meus escravos; porém tenho a felicidade de eles mesmos se chamarem – meus amigos!

VISCONDESSA – Mas o romance?

FREDERICO – Vou continuá-lo, minha senhora. Não se pode pintar com verdade uma cena d’escravatura, e muito menos nas circunstâncias daquela. Os escravos d’uma propriedade rural, depois d’alguns anos, são todos parentes, ou amigos íntimos. Quando chegam a ser vendidos e comprados por diferentes pessoas, é um quadro de lástima, de miséria, de desgraça, enfim, de tal forma patético, que não há pincel que o desenhe, nem pena que o escreva, nem palavras que o digam! É uma aglomeração de sentimentos tão diversos, que se o coração chorasse uma lágrima por cada um, não haveriam [sic] mais lágrimas para chorar! (Ibid., p. 136)

Provavelmente Machado manteve a fala de Frederico, da página 137, em que ele conta que foi comprado por um homem bondoso que o educou. O menino tornou-se negociante bem-sucedido e comprou a própria mãe, que morreu livre, um dia depois. Ao final da história, a fala sugerida por Machado esclarece que ele e a mãe não poderiam ter sido vendidos, pois eram livres. Embora se trate de referências à escravidão no México, nenhum brasileiro teria dúvidas de que poderiam também dizer respeito ao Brasil.

A descoberta do parecer de Machado se deu em 1952, juntamente com outros 15, por Eugênio Gomes, na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional. A *Revista do Livro*, no número de junho de 1956, publicou-os pela primeira vez. Lúcia Miguel-Pereira, que havia escrito uma biografia de Machado, sem mencioná-los, surpreendeu-se com o conteúdo do parecer sobre *Mistérios sociais*, e afirmou que o escritor mostrou-se “timorato e conservador, atingindo a extremos de convencionalismo, de acatamento às instituições, embora fossem nefastas” (MIGUEL-PEREIRA, 1994, p. 16). Também Eugênio Gomes criticou Machado, que teria demonstrado “preconceito social” e agido “francamente com a sociedade intolerante de sua época” (GOMES, 1958, p. 14-15).

De fato, não há como negar que Machado compactuou com a sociedade escravista de seu tempo. Poderia ter dado a licença à peça, como fez o primeiro censor, Bittencourt da Silva, em maio de 1859, ao escrever: “Moralizadora e honesta, nada contém a presente comédia que impeça a sua representação.” Teria deixado, assim, o ônus da proibição, se fosse o caso, em 1862, ao presidente do Conservatório Dramático. Jean-Michel Massa pondera que o parecer se opõe ao que Machado afirmava sobre o problema da escravidão nos seus textos jornalísticos. Como censor, porém, “aceitava a moral e a ética da época.” Se não endossava a escravidão, “resignava-se [...], aceitava ser reformista” (MASSA, 1971, p. 338).

Em 13 de agosto de 1862, *Mistérios sociais* sobe à cena no Ateneu Dramático, anunciada como “comédia-drama.” Na coluna “As vespas dramáticas,” da *Semana Ilustrada* do dia 17, A. de C. (talvez Augusto de Castro) lembra que o Ginásio Dramático quis representar a peça em 1859, mas foi impedido pelo Conservatório Dramático. Como então o Ateneu Dramático conseguiu a liberação? O colunista sugere que o Ginásio Dramático foi prejudicado pelo “mau humor” do censor, pois a peça, em sua opinião, em nada ofende os costumes, a moral e as instituições do país. Ironicamente, conclui: “Parece que o tempo modificou os perigos dos *Mistérios*.” O Ateneu Dramático defendeu-se da acusação implícita de favorecimento por parte do Conservatório Dramático, explicando nos anúncios da peça – por exemplo, no *Diário do Rio de Janeiro* de 17 de agosto de 1862 – que ela foi liberada “porque, não já o tempo, mas os cortes que a peça sofreu, fizeram *modificar os perigos dos Mistérios*, segundo a expressão irônica, se não maliciosa, do autor das *Vespas*”.

Como se vê, as alterações sugeridas por Machado foram atendidas. Quero crer que ele mesmo comentou a encenação da peça no “Noticiário” do *Diário do Rio de Janeiro* de 15 de agosto de 1862. Embora não seja um texto assinado, sabe-se que Machado se desdobrava na redação desse jornal, escrevendo até mesmo editoriais. Os elogios a artistas de sua predileção, como Gabriela da Cunha e Antônio Moutinho de Souza; a recomendação de maior espontaneidade e menos ênfase ao ator De Giovanni – recomendação sempre feita aos artistas que exageravam nos gestos e declamação; e o modo de construção de algumas frases, que lembram outras no conjunto da crítica teatral do autor, são garantia de que posso estar certo. Além disso, há uma

expressão que é utilizada tanto no parecer quanto no texto do jornal, na altura em que a peça é resumida:

O enredo é simples: trata-se de um filho que tendo sido vendido com sua mãe pelo próprio autor de seus dias, na república do México, ganha a liberdade, ilustra-se, enriquece, paga as traficâncias de seu pai, e vai depois encontrá-lo em Portugal, mostra-lhe a enormidade de seu crime, e restitui à felicidade e à fartura a família indigente e desamparada do ex-negociante do México.

Observe-se que a criança vendida não é referida como escrava. A condição para a peça ser liberada era exatamente essa: Lucena é vendido com a mãe, como se fossem escravos, mas eram livres. A expressão que se repete no parecer e no texto acima é “autor de seus dias”⁶.

*

Quando o Conservatório Dramático encerra suas atividades, em 1864, a escravidão é uma instituição já combatida por escritores, jornalistas, intelectuais e políticos do Partido Liberal. Nessa altura, várias peças de cunho romântico e realista já haviam sido escritas e representadas, questionando a manutenção da ordem escravocrata que nos envergonhava diante das nações civilizadas.

Em 1871 o Conservatório Dramático é reativado, desenvolvendo suas atividades até 1897. Infelizmente, toda a documentação desse período se perdeu, de modo que não sabemos quantas peças que tratam da escravidão foram censuradas e proibidas. Por outro lado, acompanhando as páginas dos anúncios teatrais, é possível constatar que no Rio de Janeiro um bom número de dramaturgos, artistas, e empresários teatrais logo abraçou a causa abolicionista, levando para o palco um anseio que era o de uma grande parcela da população brasileira. Sem entrar em detalhes, que este texto já vai se fazendo longo demais, pode-se dizer que os pareceristas do Conservatório Dramático, nessa segunda fase – entre eles, Machado de Assis, vale lembrar –, fizeram vista grossa para as peças que criticavam os preconceitos contra o escravo ou que reivindicavam o fim da escravidão, aprovando várias delas. Destaco algumas, encenadas entre 1875 e 1888: *Cenas da escravidão*, “acomodação” aos costumes brasileiros da

⁶ Sobre a censura a *Mistérios sociais*, recomendo a leitura de Castro (2010).

peça *Cora ou a escravatura*, de Jules Barbier; *A cabana do Pai Tomás*, adaptação do romance homônimo por Dumanoir e Adolphe d'Ennery; *O doutor negro*, de Anicet Bourgeois e Dumanoir, que havia sido proibida na primeira fase do Conservatório Dramático; *O pai da escrava*, de Manuel Joaquim Valadão; *O Liberato*, de Artur Azevedo; *O segredo do lar*, de Cândido Barata Ribeiro; *A filha da escrava*, de Artur Rocha; a adaptação do romance *O mulato*, feita pelo próprio autor, Aluísio Azevedo; *Os escravocratas ou a Lei de 28 de setembro*, de Fernando Pito de Almeida Júnior; *A mãe dos escravos*, do português Aristides Abranches, adaptação do romance *A cabana do Pai Tomás*.

Todas essas peças foram encenadas, com o aval do Conservatório Dramático. Registre-se, porém, que em 1882, houve a proibição do drama abolicionista *A família Salazar*, de Artur Azevedo e Urbano Duarte. Os autores o publicaram em 1884, com o título *O escravocrata*. A fim de demonstrar que haviam sido injustiçados pelo Conservatório Dramático, escreveram um prefácio, no qual informam que o Conservatório não explicitou os motivos da proibição e levantam a hipótese de que a crítica poderia atacar dois pontos da obra em questão: imoralidade e inverossimilhança. Um breve resumo do enredo e uma consideração sobre fatos que ocorrem numa sociedade escravista dão conta de situar o leitor diante do que vai ler:

O fato capital da peça, pião em volta do qual gira toda a ação dramática, são os antigos amores de um mulato escravo, cria de estimação de uma família burguesa, com a sua senhora, mulher nevrótica e de imaginação desregrada; desta falta resulta um filho, que, até vinte e tantos anos de idade, é considerado como se legítimo fosse, tais os prodígios de dissimulação postos em prática pela mãe e pelo pai escravo, a fim de guardarem o terrível segredo. Bruscamente, por uma série de circunstâncias imprevistas, desvenda-se a verdade; precipita-se então o drama violento e rápido, cujo desfecho natural é a consequência rigorosa dos caracteres em jogo e da marcha da ação. Onde é que se acha o imoral ou o inverossímil? As relações amorosas entre senhores e escravos foram e são, desgraçadamente, fatos comuns no nosso odioso regime social; só se surpreenderá deles quem tiver olhos para não ver e ouvidos para não ouvir. (AZEVEDO; DUARTE, 1985, p. 179)

Muito provavelmente o Conservatório Dramático julgou que seria uma afronta à sociedade mostrar no palco os amores de uma mulher branca por

um escravo. Isso até podia acontecer na vida real, mas não no teatro, ainda que a forma de apresentação da ação dramática e a linguagem não ofendessem as conveniências sociais, como era o caso de *O escravocrata*. Os autores ficaram frustrados, porque estavam envolvidos com a batalha abolicionista então em curso. Escreveram uma peça de combate, de propaganda, com o objetivo de colaborar “para o desmoronamento da fortaleza negra da escravidão” (AZEVEDO; DUARTE, 1985, p. 180). E foram calados.

A proibição de *O escravocrata* foi o último desserviço que o Conservatório Dramático Brasileiro prestou ao teatro brasileiro.

Referências bibliográficas

- ARAUJO, A. J. de. **Requerimento ao 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de exame censório da peça: O Marujo Virtuoso, a ser encenada em Teatro Particular**. Rio de Janeiro: [s. n.], 14 out. 1844. Disponível em: <https://bit.ly/2RWtsYn>. Acesso em: 4 jul. 2019
- ASSIS, M. **Do teatro: textos críticos e escritos diversos**. Organização João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- AZEVEDO, A.; DUARTE, U. *O escravocrata*. In: AZEVEDO, A. **Teatro de Artur Azevedo**. Rio de Janeiro: Inacen, 1985. t. 2, p. 177-212.
- BETHELL, L. **A abolição do tráfico de escravos no Brasil: a Grã-Bretanha, o Brasil e a questão do tráfico de escravos, 1807-1869**. Tradução Vera Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1976.
- BLAKE, S. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895. v. 3.
- BOURGEOIS, A.; DUMANOIR. **Le docteur noir**. Paris: L'Harmattan, 2009.
- CASTRO, A. O escravo que Machado de Assis censurou e outros pareceres do Conservatório Dramático. **Afro-Hispanic Review**, Nashville, v. 29, n. 2, p. 25-38, 2010. Disponível em: www.jstor.org/stable/41349338. Acesso em: 17 jun. 2019.
- CHALAYE, S. **Du noir au nègre: l'image du noir au théâtre (1550-1960)**. Paris: L'Harmattan, 1998.
- CHALHOUB, S. **A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- FARIA, J. R. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1987.
- GOMES, E. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- GONNET, J. J. F. **O marujo virtuoso ou os horrores do tráfico da escravatura**. Rio de Janeiro: Tipografia de Santa Teresa, 1851. (Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

- LACERDA, A. C. de. **Mistérios sociais**. Porto: Cruz Coutinho, 1858.
- LEMOS, V. *et al.* **Os exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro**: inventário analítico. Rio de Janeiro: MEC: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.
- MASSA, J.-M. **A juventude de Machado de Assis**. Tradução Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MELLÉSVILLE, M. M.; BEAUVOIR, R. **Le chevalier de Saint-Georges**. Paris: L'Harmattan, 2001.
- MIGUEL-PEREIRA, L. **Escritos da maturidade**. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.
- O BRASIL: vestra res agitur, Rio de Janeiro, ano 11, n. 1740, p. 3, 24 maio 1851. Disponível em: <https://bit.ly/32d66T6>. Acesso em: 4 jul. 2019.
- SOARES, L. C. **O “Povo de Cam” na Capital do Brasil**: a escravidão urbana no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 7Letras: Faperj, 2007.
- VALE, P. A. **Ensaio dramáticos**. São Paulo: [s. n.], 1862.

Recebido em 03/06/2019

Aprovado em 12/06/2019

Publicado em 30/08/2019



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p33-49

Sala Aberta

Antropofagia Distópica de um País em Crise¹

Dystopic Anthropophagy of a Country in Crisis

Beatriz Azevedo

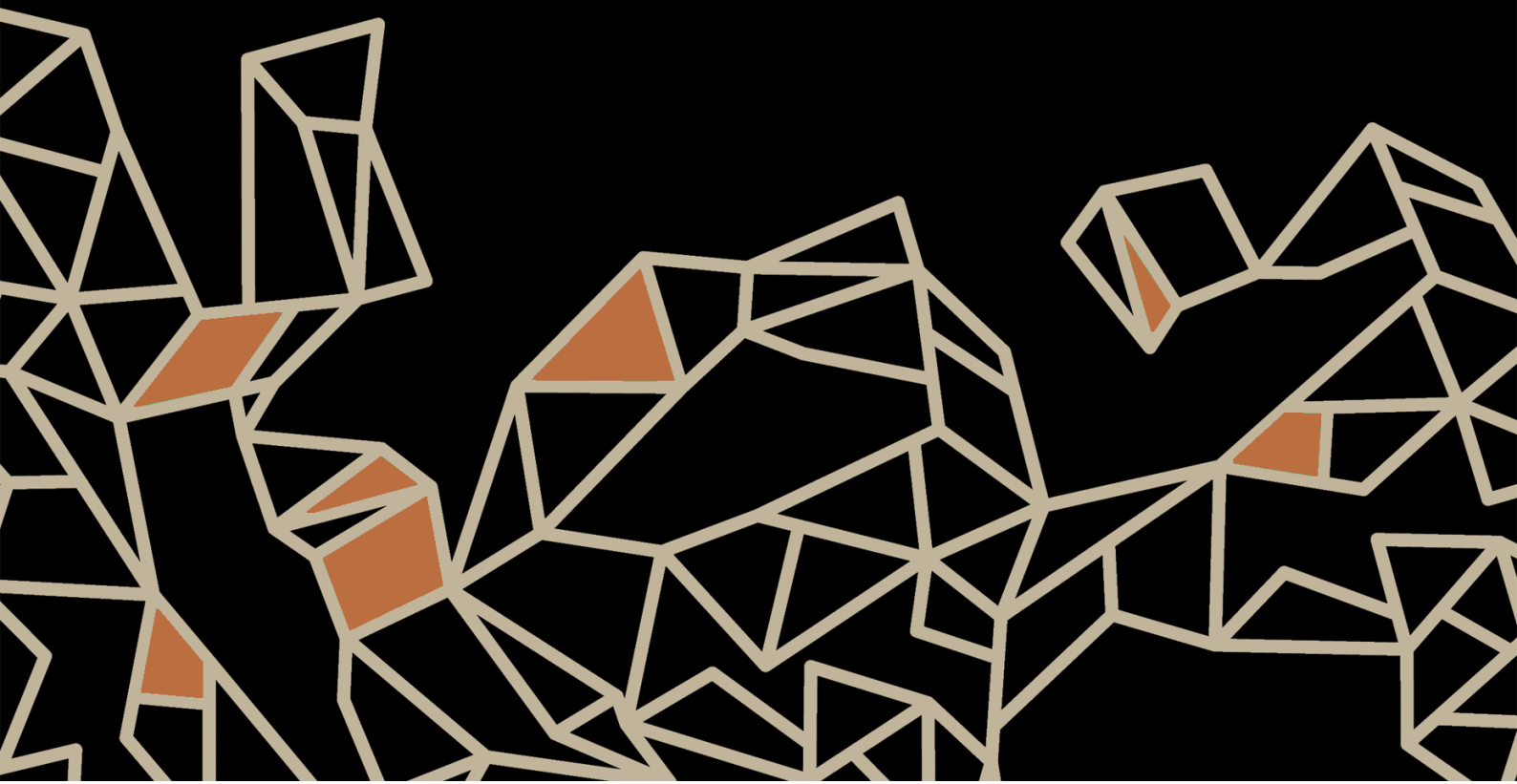
Beatriz Azevedo

Doutora em Artes da Cena

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Artista e pesquisadora www.beatrizazevedo.com

¹ Este estudo é parte da pesquisa, em andamento, desenvolvida com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).



Resumo

Este é um ensaio sobre antropofagia distópica em um país perpetuamente em crise, partindo da peça teatral *O rei da vela*, procurando revelá-la enquanto versão “em negativo” das utopias do *Manifesto Antropófago* de 1928. Expondo a concepção de Oswald de Andrade sobre aquilo que chamou de “baixa antropofagia”, este ensaio diferencia a Antropofagia (em sentido ritual como economia simbólica da alteridade) do Canibalismo (em sentido de degradação e exploração capitalista).

Palavras-chave: Antropofagia, Distopia, Oswald de Andrade, *O rei da vela*.

Abstract

This is an essay on dystopian anthropophagy in a country in perpetual crisis, starting from the play *The candle king*, seeking to reveal it as a “negative” version of the utopias of the *Manifesto Antropófago* of 1928. Exposing Oswald de Andrade’s conception of what he called “low anthropophagy”, this essay differentiates Anthropophagy (in the ritual sense as symbolic economy of alterity) from Cannibalism (in the sense of capitalist degradation and exploitation).

Keywords: Anthropophagy, Dystopia, Oswald de Andrade, *The candle king*.

Antropofagia distópica

Desejo apontar que se nós brasileiros continuarmos indiferentes e amáveis ante os costumes tanto políticos como domésticos que nos distinguem, veremos confirmar-se o calamitoso diagnóstico de que perdemos nossa Cultura sem chegar a ter uma Civilização. (ANDRADE, 1991, p. 1)

Em 1924, Oswald já indicava no seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* a preocupação com o que é, ainda hoje, fundamental para o Brasil: “a floresta e a escola”. É trágico constatar que, quase um século depois, a floresta já foi destruída e ainda não se completou a escola. No mesmo manifesto, o autor valorizava a arte teatral popular: “Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico” (p. 6). Em seus primeiros passos na carreira de escritor, Oswald de Andrade escreveu duas peças em francês com Guilherme de Almeida e trabalhou como crítico teatral. No *Manifesto Antropófago* de 1928, Oswald cita *Hamlet*

de Shakespeare no seu célebre *Tupi, or not tupi that is the question*. Neste aforismo do *Manifesto Antropófago*, Oswald aglutina em poucos caracteres – em apenas oito palavras – uma impressionante densidade de informações e ressignificações. O autor devora, ao mesmo tempo, *Hamlet* e *Shakespeare*, referenciais da cultura ocidental, ícones do Renascimento; e os Tupinambá, ameríndios marcadores da resistência durante a colonização.

Aludindo à fala da personagem Hamlet, “to be or not to be, that is the question”, que reporta à crise do patriarcado, Oswald substitui a angústia metafísica do príncipe Hamlet, de origem patriarcal, por uma formulação antropofágica, de viés matriarcal, encarnada no sentido não cristão de vingança entre os Tupinambá. A Antropofagia é parte essencial do complexo social da vingança entre os Tupis e, portanto, na tradução filosófica de Oswald, a questão não é mais “ser ou não ser”, mas sim “Tupi, or not Tupi”. Como sabemos, a Antropofagia é o projeto oswaldiano de recusa dos modelos filosóficos, políticos, estéticos e éticos impostos pelo mundo ocidental – a sua “revolução caraíba” que pretende inverter o vetor colonial.

Em termos do Brasil do século XXI, coloco algumas questões políticas e de sobrevivência das espécies, levantadas pelos questionamentos da antropofagia. Em seu prefácio a meu livro *Antropofagia Palimpsesto Selvagem*, publicado pela Cosac Naify em 2016, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro resume o panorama atual:

O mundo não datado nem rubricado com que sonhava Oswald se torna cada vez mais datado – nada mais “datado”, mais anacrônico que nosso progressismo crescentista, em face da baixa antropofagia praticada pelo capitalismo sobre a Terra, que perdeu toda “comunicação com o solo” que não se traduza em lucro – e cada vez mais rubricado, com a gula insaciável dos donos do Brasil em privatizar o que ainda nos resta de território mantido fora do mercado – as terras indígenas, as áreas de proteção ambiental, os territórios quilombolas, todos os regimes tradicionais de territorialização que ainda não foram rubricados pelo latifúndio e o agronegócio. “Será esse o Brasileiro do século XXI?” Ou, quem sabe, a generosa utopia de nossa antropofagia, mundializada como era seu destino e como anunciava Oswald, sobreviva ainda, *rexista* nas revoltas indígenas na América Latina, nas ocupações “selvagens” urbanas que retomam o espaço público, no ativismo ecopolítico que quer a terra, e a Terra, de volta? Pois como disse Oswald em seu testamento: “Desta terra, nesta terra, para esta terra. E já é tempo.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 19)

Com isso em mente, este artigo passará pela produção teatral de Oswald de Andrade e se deterá em *O rei da vela*, desenvolvendo nossa visão de que esse texto pode ser lido como um negativo do *Manifesto Antropófago* (1928). Apenas cinco anos após a criação do manifesto de 1928, em 1933 o autor viraria do avesso as utopias do *Matriarcado de Pindorama* para expor a decadência do patriarcado em *O rei da vela*, seu texto mais corrosivo e distópico.

Se nos anos 1920 os manifestos ocuparam a cena, apenas na década de 1930 o escritor aplicaria com propriedade suas concepções em obras teatrais, escrevendo aquelas que são suas peças “acabadas”: *A morta*, *O homem e o cavalo* e *O rei da vela*. Existem ainda outras peças “inacabadas” como o *Santeiro do mangue* (*Mistérios gozozos*) e *A recusa*, além de pequenos fragmentos de cenas, criações de personagens e esboços de roteiros.

Os textos para teatro, escritos na primeira metade do século XX, são uma gloriosa exceção no panorama da dramaturgia nacional do período, na maior parte constituída por cópias de fórmulas da comédia de costumes do século XIX. Como afirmou Sábato Magaldi (1967, p. 7), o panorama da dramaturgia no período era formado por “melodramas de mau gosto, como o das pseudoobras metafísicas de Renato Viana ou pela filosofia social do *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo”.

As peças de Oswald foram incompreendidas e rejeitadas em sua época. Flávio de Carvalho tentou encenar *O homem e o cavalo* no seu Teatro de Experiência, mas a polícia proibiu. Procópio Ferreira chegou a cogitar a montagem de *O rei da vela* por sua companhia, mas acabou devolvendo-a para Oswald. A recepção por parte dos críticos foi diversificada: Sábato Magaldi em sua primeira leitura acreditou que as peças “seriam incapazes de atravessar a ribalta”. Ruggero Jacobbi, ao contrário, afirmou que *O rei da vela* “manifesta um desembaraço de invenção, uma louca e imprevista beleza que já pertence ao mundo do teatro”. Samuel Rawet, espantosamente, escreveu que “Oswald deveria ter trazido para o palco suas preocupações antropofágicas. Se fizesse isso, talvez acordasse em nós a nossa realidade mítica”¹. Penso o oposto de Rawet: exatamente no texto teatral *O rei da vela* as preocupações antropofágicas de Oswald de Andrade aparecem mais bem equacionadas, como veremos.

¹ Resenhas críticas ao texto *O rei da vela*, pesquisa no Acervo Oswald de Andrade, Ce-dae, Unicamp.

Neste ensaio, procuro demonstrar que Oswald uniu conceito e forma antropofágicos, apresentando uma visão em negativo do próprio *Manifesto Antropófago* (ANDRADE, 1928). Ao localizar geograficamente e temporalmente o conflito dramático no Brasil do século XX, o autor deu à Antropofagia uma materialidade: transformou sua teoria cultural e política sobre o colonialismo – o conceito filosófico plural do *Matriarcado de Pindorama* – em dramaturgia.

O ritual ameríndio da antropofagia serve enquanto metáfora para que o dramaturgo exponha, na São Paulo de 1930, uma “realidade mítica” nacional: o colonialismo. Oswald acredita que “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (ANDRADE, 1928), e é por meio da Antropofagia que ele vê a saída para o impasse do colonialismo.

O rei da vela

Aqui, os capitais estrangeiros deformaram estranhamente a nossa economia. Dum país que possui a maior reserva de ferro e o mais alto potencial hidráulico, fizeram um país de sobremesa. Café, açúcar, fumo, bananas. Que nos sobrem ao menos as bananas! Os capitais estrangeiros compraram as nossas quedas d’água e criaram um sórdido e meigo urbanismo colonial que passou a ser o que eles queriam – um dos melhores mercados para os seus produtos e chocalhos. (Andrade, 1931)

Em *O rei da vela* não vemos Guaraci nem o Bispo Sardinha; as personagens são outras, atualizadas para o contexto brasileiro do século XX: o Americano, o Agiota, o Socialista, o Latifundiário. A peça se passa logo após a quebra da bolsa de valores em 1929 e no início da industrialização. A Crise do Café e o nascimento de uma burguesia urbana nas capitais do país são as circunstâncias que mudaram a fisionomia econômica da nação e servem de pretexto para o desenvolvimento de *O rei da vela*. O autor coloca em cena representantes dos interesses políticos que agitavam a economia nacional àquela época e demonstra as associações que o período produziu. De um lado, vemos o Coronel Belarmino, representante da aristocracia rural, e de outro está Abelardo, dono de uma fábrica de velas e de um escritório de usura. Os contrapontos ideológicos ficam por conta de Abelardo II, o socialista, e de Perdigoto, o fascista. Acima de todos está a personagem do Americano, que a tudo e todos comanda.

Na peça tudo é negociado. O Coronel Belarmino negocia o casamento de sua filha Heloísa com Abelardo I, em uma cooperação mútua em que o burguês



Abelardo ganha um sobrenome de tradição e em troca concede capital ao fazendeiro que está em decadência econômica devido à crise do café. Perdigoto negocia com Abelardo recursos para a criação de uma milícia fascista que servirá aos dois, fazendeiro e comerciante. O Americano negocia armamentos bélicos em troca de café a preço de banana. Nas primeiras cenas, Abelardo negocia com seus clientes os juros dos empréstimos, quando bate à porta o intelectual Pinote, oferecendo seus serviços de biógrafo de homens ilustres a bom preço.

Para Décio de Almeida Prado (1985, p. 11), “a imagem do Brasil traçada por Oswald era das mais corrosivas. Dentro de nossas fronteiras, o capitalismo regredindo ao estado feudal de que nunca se livrara por completo. No plano internacional, o imperialismo americano agindo como um patrão falsamente bonacheirão.” Ou seja, a cruel perspectiva de “um país que vai pra frente,” mas não consegue tirar os pés do passado. Importante ressaltar que a crítica de Oswald não se dirige somente ao avanço imperialista, mas sobretudo ataca a permissividade dos grupos industriais nacionais. Escrita na década de 1930, publicada em 1937, e encenada somente em 1967 por Zé Celso Martinez Correa – infelizmente a peça de Oswald de Andrade continua muito atual no Brasil do século XXI. A meu ver, é esta autocrítica que faz de *O rei da vela* uma pintura tão dilacerante. Oswald afirma, sem papas na língua, que a chave do sucesso burguês é a dependência, ou seja, o “desenvolvimento econômico” que só aconteceu graças aos acordos e barganhas que, no final das contas, levaram o país a uma situação insuportável de submissão e destruição de nossas riquezas naturais. Com desolação, percebemos que, nesse processo, “hipotecamos quedas-d’água, cachoeiras...” (ANDRADE, 2005). Abelardo I diz literalmente que a chave da sua fortuna é uma *Chave Yale*. Em *O rei da vela*, Oswald de Andrade explicita as diversas formas de “entregar do ouro ao bandido”

Aparecem em cena todos os setores sociais envolvidos na engrenagem da dependência: como em um desfile, passam a República Velha (oligarquia cafeeira), a burguesia urbana ascendente, a pequena burguesia, o clero, os intelectuais, os militares, os imigrantes, o proletariado urbano e rural, pobres, marginalizados e o capitalismo americano. Uma eterna ciranda que gira sem sair do lugar. O discurso dessas personagens funciona como um **manifesto**: o importante é traçar em poucas linhas uma caracterização ideológica geral e performática. Nada de profundidades psicológicas ou abstrações existenciais.

Por meio do humor paródico de Oswald, as personagens configuram-se como “tipos”, à moda do Teatro de Revista do começo do século XX. Um dos objetivos do texto é veicular conceitos críticos, em sua maioria inspirados no Marxismo – em releitura antropofágica – de forma simples e direta. Vejamos quais são os principais conceitos e de que maneira eles aparecem na peça:

(1) “*A dependência é clássica*”. Através do romance entre Abelardo e Heloísa, o texto expõe a engrenagem de dependência política e econômica. Heloísa se casaria com Abelardo I, mas quando ele morre, Heloísa se casa com Abelardo II. No entanto, o objetivo do casamento sempre foi colocá-la “à disposição” do Americano.

(2) “*Família é uma coisa distinta, prole é proletariado*”. Segundo a mentalidade burguesa, família requer propriedade e vice-versa; ao contrário de prole que é caracterizada exatamente pela falta de propriedade. Como Abelardo I diz, “a família e a propriedade são duas garotas que freqüentam a mesma *garçonnière* quando o pão sobra, mas quando o pão falta, uma sai pela porta e a outra voa pela janela...”

(3) “*Freud ignora a luta de classes*”. Numa conversa, o intelectual Pinote afirma que Freud é subversivo, ao que Abelardo retruca: “só um bocadinho, se não fosse ele nós estávamos muito mais desmascarados. Ele ignora a luta de classes, é uma grande coisa!” (ANDRADE, 1973, p. 79). Esse trecho da peça reafirma a visão de alguns marxistas contra a psicanálise, já que esta seria alienante, pois omite a questão social.

(4) “*É a vossa função social*”. Em *O rei da vela*, o intelectual quer se vender ao poder e isso serve de pretexto para um dos mais famosos discursos de Abelardo, no qual ele demonstra cruamente o papel do artista numa sociedade capitalista:

Imagine se vocês que escrevem fossem independentes! Seria o dilúvio! A subversão total! O dinheiro só é útil nas mãos dos que não tem talento. Vocês artistas, escritores, precisam ser mantidos pela sociedade na mais pura e permanente miséria! Para servirem como bons lacaios, obedientes e prestimosos. (ANDRADE, 1973, p. 80).

(5) “*O preconceito de classe*”. Totó Fruta do Conde, filho do Coronel Belarmino, é homossexual assumido que encabeça o discurso da “perversão” da

família, porque diz “não” à imagem do filho perpetuador do nome patriarcal. Mas, apesar disso, é contra a prostituta, defende a virgindade, o machão, e diz, depois de saber que foi traído com uma mulher do Mangue: “onde ficam as convenções, os preconceitos sociais, as diferenças de origem e de classe?” (ANDRADE, 1973, p. 102).

É absolutamente decadente a imagem que o autor desenha da tradicional instituição familiar. Com ironia e deboche, a personagem Abelardo explica o que é a “casa de família”: “A casa feita para ter muitos criados, um resto de mucamas e negras velhas lembrando o tronco. E um grande quarto feito para dois seres que se traem e se detestam dormindo na mesma cama e orando no mesmo oratório” (ANDRADE, 1973, p. 116). Sem papas na língua, o burguês Abelardo revela a hipocrisia que cerca a honra de um nome familiar. Oswald de Andrade ataca um dos maiores tabus da sociedade brasileira ou de qualquer país eminentemente católico. Esse era um dos alvos do escritor em *O rei da vela* – revelar as hipocrisias da burguesia. Segundo Décio de Almeida Prado (1987, p. 223), “ele nunca aceitou a solução burguesa da esposa oficial e permanente ao lado das amantes clandestinas. Oswald teve muitos defeitos, mas não o defeito por excelência burguês: a hipocrisia”.

A questão da sexualidade foi amplamente discutida por Mário Chamie em seu artigo “A vela do pan-sexualismo” (1976). Chamie argumenta que a representação orgânica que Oswald encontrou para seu ideal de libertação anárquica foi o ato sexual livre e desinibido. Ele afirma que “o aspecto taurino e dionisíaco do sexo parecia significar para Oswald o início de uma desmistificação de toda ética congelada por interesses de casta e preconceitos de classes” (CHAMIE, 1976, p. 16).

Talvez por isso o próprio título da peça forneça um elemento fálico. É fácil perceber que a vela funciona como uma síntese linguística dos conteúdos da peça. Uma das associações que faço é com o subdesenvolvimento, com a falta de luz elétrica: a vela indica uma regressão ao período colonial; Abelardo é o rei, mas é destruído pelo próprio sistema e a vela passa a significar enterro, morte. Culturalmente, a vela também nos remete à tradição religiosa, às superstições e à ideia do povo em procissão.

Em suma, a peça *O rei da vela* de Oswald de Andrade trata das profundas transformações que abalaram o Brasil na primeira metade do século XX

socialmente, economicamente e filosoficamente. O centro de transações econômicas se desloca da área rural para a cidade; o forte da produção brasileira não estará apenas no cultivo agrícola, mas também na produção industrial. Os antigos detentores do poder econômico passam a depender dos novos manipuladores do capital, a burguesia urbana, e o poder político nacional fica cada vez mais atrelado e dependente das decisões das potências do Primeiro Mundo. Oswald traça um painel crítico daquele momento histórico propondo reflexões sobre o nosso passado e sobre os erros de um mecanismo que se repete ciclicamente. *O rei da vela* acende um *flash* que ilumina os principais tabus econômicos, culturais e políticos da sociedade brasileira dos últimos séculos.

A meu ver, o texto *O rei da vela* é também um **manifesto** de Oswald de Andrade, dessa vez elaborado com as ferramentas da linguagem teatral. Assim, o primeiro aforismo do *Manifesto Antropófago* (1928, p. 6): “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”, aparece “em negativo” em sua dramaturgia. Ou seja, *O rei da vela* mostra exatamente o oposto do que sonhava a utopia oswaldiana no *Manifesto Antropófago*, no qual a antropofagia nos uniria na perspectiva ameríndia da sociedade contra o Estado. Oswald realiza cenicamente essa inversão das utopias, em um texto teatral absolutamente distópico.

Ao optar pela crítica ao poder por meio da configuração de tipos (o Burguês, o Fascista, o Latifundiário, o Socialista), a informação visual torna-se de suma importância, pois tem a capacidade de sintetizar iconicamente o código que se quer comunicar. Nessa perspectiva, o autor se utilizou largamente da técnica do **desfile** que, advindo da festa do Carnaval, consegue expor num curto espaço de tempo o painel das alegorias que constituem uma ala social. Observo que a feição de “desfile” também é próxima da estrutura do próprio *Manifesto Antropófago*, onde as entidades “desfilam”, entrando e saindo de cena a cada aforismo. Vejamos, por exemplo, como se dá a abertura do segundo ato:

Pela escada surgem primeiramente, em franca camaradagem sexual, He-loísa e o Americano. Saem pela direita. Depois, Totó Fruta-do-Conde, tétrico. Sai. Em seguida, Dona Poloca, e João dos Divãs. Saem. Depois o velho Coronel Belarmino, fumando um mata-rato de palha e vestido rigorosamente de golfe. Sai. Segue-se-lhe um par cheio de vida: Dona Cesarina abanando um leque enorme de plumas em maiô de Copacabana e Abelardo I com calças cor-de-ovo e camiseta esportiva. (ANDRADE, 1973, p. 87).

A estrutura de *O rei da vela* é circular. Na última cena, depois que Abelardo I morre, Heloísa casa-se com Abelardo II, que assume o posto do seu antigo patrão. Ou seja, só mudam os Abelardos, mas tudo se repete ciclicamente e a peça poderia começar de novo, desta vez com Abelardo II e Abelardo III.

Ao escrever *O rei da vela*, Oswald passava por um período financeiramente difícil, época em que a família Andrade perdeu tudo com a quebra da bolsa de Nova York. Nessa circunstância, o escritor acordava cedo, pegava seu filho pelo braço e percorria os escritórios de agiotagem de São Paulo (MAGALDI, 2004, p. 90). O Agiota Abelardo I é uma elaboração de três agiotas com os quais Oswald lidava diariamente. No livro *Dia seguinte e outros dias*, Oswald de Andrade Filho conta de onde veio a ideia do cenário do primeiro ato: “O divã futurista estava presente em quase todos esses antros. Telefone, mostruário e outros elementos que Oswald aproveitou existem de fato em diversos desses escritórios” (MAGALDI, 2004, p. 90). As personagens também foram inspiradas em conhecidos de Oswald. O Coronel Belarmino é uma paródia de José Estanislau do Amaral, pai da pintora Tarsila do Amaral, com quem Oswald foi casado; Joana João dos Divãs é uma caricatura de Dulce, filha também de Tarsila que, apesar da beleza, era uma menina “esportiva e gostava de boxe”. No entanto, não se pode dizer que *O rei da vela* acompanhe os traços de uma estética realista, pois o autor efetua diversas deformações, em situações como aquela em que Abelardo II maneja um chicote para disciplinar os clientes inquietos ou quando, no final da peça, Abelardo II “puxou o tapete” de Abelardo I, que aparece literalmente sentado numa cadeira de rodas. Ou seja, não é por meio de uma fidelidade irrestrita à realidade que o dramaturgo faz a sua crítica, mas exatamente por meio do exagero e da ampliação distorcida. Chamarei de “expressionismo antropofágico” esse traço peculiar que faz com que Oswald de Andrade leve suas ideias a uma literalidade clownesca. No entanto, ele coloca a gargalhada na frente do espanto, inspira-se mais no palhaço Piolin do que no pintor Edward Munch. O possível “expressionismo” de *O rei da vela*, ao contrário do expressionismo europeu, é antropofágico e choca com humor, espantando mais pelo ridículo que pelo patético explorado pela vanguarda expressionista alemã, por exemplo.

Importante fazer essa diferenciação, pois seguidas gerações de críticos ficaram contentes em detectar na peça de Oswald de Andrade elementos das

vanguardas europeias, como se isso pudesse dar um atestado de “modernidade” ao nosso escritor. O que é mais importante é exatamente ver como Oswald recriou antropofagicamente todo tipo de informação de que ele dispôs, desde as ideias de Vsevolod Emilevitch Meyerhold até inspirações de Alfred Jarry ou Vladimir Maiakovski. É o caso de pensar também em Bertolt Brecht, dramaturgo alemão que, ao que tudo indica, Oswald não leu antes de escrever *O rei da vela* – já que àquela época Brecht não era muito conhecido nem na França – e ainda assim observo alguns pontos em comum nas obras dos dois escritores. David George (1985, p. 41) aponta possíveis elos entre Brecht e Oswald: “O teatro como instituição didático-moral/ técnicas anti-ilusionistas/ conceitos marxistas elementares/ paródia clássica/ e parábolas exemplares”.

Parodia clássica é o que Brecht fez, por exemplo, com a Ópera dos três vinténs e Oswald realizou com *Abelardo e Heloísa*. No caso das parábolas exemplares, lembro também de *Aquele que diz sim, aquele que diz não* do poeta alemão, e da Parábola de Jujuba, que aparece em *O rei da vela*. Com relação à parodia de *Abelardo e Heloísa*, o que se desmitifica não é a obra clássica em si, mas o uso que se faz dela. É por isso que a sua ação é a de **devorar** o mito do amor eterno e transformá-lo num casamento por conveniência. Outro exemplo devorado em *O rei da vela* é a reprodução de Mona Lisa no escritório de usura de Abelardo. Aqui a crítica se dá para o mercado capitalista da arte e para aqueles que valorizam uma obra pelo status, caso típico de Abelardos e novos ricos em geral. É o uso e a manipulação burguesa da arte que estão em questão, e não propriamente o quadro de Da Vinci ou o Romance Medieval de *Abelardo e Heloísa*.

Em *O rei da vela*, o inconsciente das personagens está à flor da pele, elas agem instintivamente: colocam seres humanos dentro de jaulas, estalam chicotes, chupam sorvetes fálicos, sonham com milícias fascistas e outras barbaridades do gênero. Os anti-heróis que desfilam pela peça de Oswald de Andrade têm suas falhas tragicômicas:

- (1) Abelardo I é rei, mas morre vencido com uma vela na mão;
- (2) Abelardo II é socialista, mas tudo que quer é tomar o lugar do capitalista;
- (3) Coronel Belarmino não tem o poder dos antigos coronéis; está falido e humilhado;
- (4) Dona Cesarina é a sogra, que ao invés de ser antipática com o genro, lhe dá a maior bola;
- (5) Pinote é o intelectual que só produz literatura para servir à classe dominante.

Estes anti-heróis têm os nomes que merecem; Oswald se utiliza de trocadilhos e referências para expor a situação da personagem. Com o intelectual Pinote, a língua ferina de Oswald queria atacar o escritor Menotti Del Picchia, que ele chamava de “Pinote Del Micchia.” Para ganhar dinheiro, Abelardo recomenda: Pinote não deveria se dedicar à literatura de *fricção*. No segundo ato, Abelardo chama a respeitável Tia Polaquinha, numa alusão às putas estrangeiras, “Polacas,” que vinham para o Brasil no final do século XIX. Na boca de Oswald, Tristão de Athayde vira Cristiano de Bensaude ou até Tristinho do Ataúde. Os trocadilhos atingem até o próprio título da peça: quando Abelardo I agoniza, ela deixa de ser o rei da *vela* e passa a ser chamado de “o rei da *vala*.” No caso da família aristocrática do Coronel Belarmino, não bastam alguns trocadilhos com os nomes dos filhos, da esposa e da tia. É preciso que todos, sem exceção, “pequem pelo excesso.” Nenhum deles é “normal,” ninguém está dentro dos padrões de comportamento “aceitáveis” pela sociedade. Um é bêbado, três são homossexuais e duas são taradas... É o exagero agindo para frisar a ideia de decadência da velha e tradicional família aristocrática. A técnica de que o autor se utiliza aqui é a concentração, a mesma que mais tarde utilizará para compor o quadro do céu em *O homem e o cavalo*. Essa desmoralização radical da família brasileira acontece no segundo ato, o ato da “franca camaradagem sexual,” como diz Oswald.

O rei da vela é, em muitos momentos, uma experiência de metateatro, uma espécie de “renovação tropical” do conceito de Bertolt Brecht popularizado com o nome de “distanciamento.” O distanciamento se utiliza de algumas técnicas anti-ilusionistas, das quais Oswald também se serve. Ele acaba fazendo, ao lado da crítica à burguesia, uma crítica feroz ao teatro burguês, ao teatro passadista e moralista. Abaixo exemplifico os momentos em que no texto aparecem tais recursos de metalinguagem:

Abelardo I – Não faça entrar mais ninguém hoje, Abelardo.

Abelardo II – A jaula está cheia, seu Abelardo.

Abelardo I – Mas esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais.

Abelardo I – [...] Comprar os velhos brasões, isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo.

Abelardo II – Se é. A burguesia só produziu um teatro de classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração.

Abelardo I – Diga-me uma coisa, seu Abelardo. Você é socialista?
Abelardo II – Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro.
Abelardo I – E o que é que você quer?
Abelardo II- Sucedê-lo nessa mesa.

Abelardo I – [...] Os degraus do crime que desci corajosamente. Sob o silêncio comprado dos jornais e a cegueira da justiça de minha classe. O contrabando e a pilhagem... Todo o arsenal do teatro moralista de nossos avós. Nada disso me impressiona, nem impressiona mais o público.

Heloísa – O Americano não quer casar...
Abelardo I – Mas o outro casa. É um ladrão de Comédia antiga... Com todos os resíduos do velho teatro. Quando te digo que estamos num país atrasado...
Heloísa – Abelardo, não faça essa loucura. Vamos recomeçar...
Abelardo I – Recomeçar... Uma choupana lírica. Como no tempo do Romantismo. As soluções fora da vida, as soluções no teatro. Para tapear. Nunca. Só tenho uma solução. Sou um personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico. Vou até o fim. O meu fim. A morte no 3º ato. (Grita para dentro) Olá! Maquinista! Feche o pano. (ANDRADE, 1973, p. 113).

Essas ousadias metalinguísticas vão até o momento ápice em que Abelardo resolve conversar com o Ponto, figura emblemática do “velho teatro” que tinha a função de “soprar” o texto para os astros que não se davam ao trabalho de decorar sua fala.

Abelardo I – (oferece revólver ao ponto e fala com ele) Por favor, seu Cireneu... Vê se afasta de mim esse fósforo...
O Ponto – Não é mais possível.
Abelardo I – Como? Não é possível? O autor não ligaria... (ANDRADE, 1973, p. 114).

A capacidade de síntese e visualização cênica de Oswald de Andrade em muito contribui para a teatralidade de *O rei da vela*. Veremos como o autor materializou conteúdos nas descrições de cenários e figurinos, fazendo destes elementos expressivos. No cenário do primeiro ato vemos “um retrato da Gioconda, um divã futurista, uma secretária Luis XV e um castiçal de latão” (ANDRADE, 1973, p. 63), tudo no escritório de usura de Abelardo & Abelardo. Fica clara a necessidade de ostentação de status intelectual (Gioconda), de avanço e modernidade (o divã futurista), de tradicionalismo (a secretária Luis XV) e de atraso colonial (o



castiçal de latão). É do choque dos gostos estéticos que se compõe a aparência de Abelardo I, e é significativa que essa decoração esteja no escritório de usura, pois é essa a mentalidade burguesa, a de usura em relação à criação artística. A ambientação deste ato é, ao mesmo tempo, expressionista e circense, destacando-se a jaula onde ficam os clientes e o figurino de Abelardo II: “Veste botas e um completo de domador de feras. Usa pastinha e enormes bigodes retorcidos. Monóculo. Um revólver à cinta” (ANDRADE, 1973I, p. 65). Abelardo II é um misto de domador de circo e socialista à caráter. Heloísa de Lesbos está “vestida de homem” e o cliente vem de “chapéu na mão, uma gravata de corda no pescoço magro” (ANDRADE, 1973, p. 65). Está, literalmente, com a corda no pescoço.

No segundo ato, a contradição cultural fica por conta do cenário que combina móveis mecânicos com pássaros exóticos numa ilha paradisíaca na Guanabara, com a bandeira americana no mastro. Oswald de Andrade brinca com o clichê de se mostrar o Brasil como um paraíso tropical e, nessa descrição de cenário, faz a crítica da “macumba para turista” ou do “samba para inglês ver”. O figurino aponta que “as personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas”. (ANDRADE, 1973, p. 87). Comicamente, o coronel Belarmino aparece “vestido rigorosamente de golfe” e sua esposa Dona Cesarina veste “maiô de Copacabana e leque enorme de plumas” (ANDRADE, 1973, p. 87).

No terceiro ato, quando Abelardo I vai morrer por culpa da traição do pseudossocialista Abelardo II, este já tirou os bigodes de domador, deixou o monóculo, está “exageradamente vestido de ladrão e é um gentleman” (ANDRADE, 1973, p. 114). O gentleman que ficará com os negócios e a noiva de Abelardo I. Para ele, só resta um cenário composto de ferro-velho de uma casa de saúde, macas e cadeira de rodas. A somatória estética de *O rei da vela* abusa do “mau gosto” no choque proposital de estilos. A composição resulta em um manifesto semiótico, uma colagem de referências e interferências culturais que convivem num mesmo país em crise. A peça é a tragicomédia patética da perpétua crise brasileira.

Com relação à liberdade de invenção e ao avanço estético que seus textos para teatro representaram, o autor se mostrava consciente de suas contribuições, e tinha a crença de que “o teatro deve esclarecer pela invenção de efeitos, pela indumentária, pela síntese” (ANDRADE, [193?]). Oswald exemplifica sua teoria antinaturalista ao afirmar que:

O teatro procura obter uma equivalência de fatos e não a sua cópia minuciosa e igual. Se um empregado de escritório de usura aparece no Rei da Vela fantasiado de domador de feras, isso explica bem sua função de todos os dias na vida. Os clientes são vistos numa jaula enfurecida porque psicologicamente é essa a sua posição diante do usurário. (ANDRADE, [193?])

Apesar de acreditar nas inovações das vanguardas, em relação à arte teatral, Oswald de Andrade tem restrições quanto ao teatro de Câmara, alheio às inquietações do povo: “essas experiências intelectualistas são uma degenerescência da própria arte teatral, da própria finalidade do teatro que tem a sua grande linha dos gregos a Goldoni, à comedia dell’Arte, e ao teatro de Molière e Shakeaspeare” (ANDRADE, 1971, p. 87). Oswald foi grande admirador de Meyerhold “e das fabulosas transformações da cena russa a fim de levar à massa, o espetáculo, a alegria e a ética do espetáculo” (ANDRADE, 1971, p. 87).

Através dessas reflexões sobre a arte teatral, no artigo “Do Teatro, que é Bom...” (ANDRADE, 1971), vemos que a sua concepção está ligada a uma visão do teatro enquanto festa popular e religiosa, rito dionisíaco. O escritor vê a necessidade do teatro participar dos “debates do homem” de sua época, de ser uma instância crítica e transformadora da realidade. Avalio que essa concepção está materializada em sua dramaturgia; *O rei da vela* realiza as intenções de seu autor quanto à arte teatral, expressas também em seus manifestos. Se pensarmos a Antropofagia enquanto carnavalização, no sentido empregado por Bakhtin (1987), veremos que a transmutação do tabu em totem se dá na profanação, na carnavalização, no rebaixamento do que antes era elevado, reverenciado por medo ou admiração. Para Oswald, a transformação do tabu em totem significava também outro desafio: o tabu seria a experiência trágica do homem, a dor no sentido mais amplo, as interrogações mais profundas da espécie humana que o artista – o artista antropófago – teria que encarar e transformar em totem, em obra de arte materializada e possuidora de vida própria.

Como diz Décio de Almeida Prado (1985, p. 222), Oswald era:

Burguês e anti-burguês ao mesmo tempo. Burguês por nunca ter desertado de sua classe, por correr atrás do dinheiro através de negócios complicadíssimos, por acercar-se pressurosamente das autoridades e das fontes de capital – e tudo isso se encontra transposto grotescamente em *O rei da vela*. Anti-burguês na medida em que atacava a burguesia por dentro, nas suas maneiras de viver, nos seus hábitos mentais.

Nesse segundo sentido da “transformação permanente do tabu em totem”, *O rei da vela* é antropofágico porque Oswald a escreveu a partir dos seus próprios tabus.

O rei da vela é um texto de estética antropofágica: não se filia a nenhum estilo ou escola artística em particular, mas serve-se de todas que lhe interessam. “Nunca fomos catequizados, fizemos foi carnaval” diz o Manifesto (ANDRADE, 1928). O “carnaval” aparece nos trocadilhos, enquanto forma de carnavalização da palavra através do chiste, teorizado por Freud (1995), e até na carnavalização da própria literatura, com a parodização do mito de Abelardo e Heloísa. O inconsciente sem censura que aflora na linguagem das personagens da peça ecoa o aforismo que enuncia: “nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”. É o elemento irracionalista e primitivista da Antropofagia manifesta no expressionismo da linguagem de *O rei da vela*. A demonstração da nossa dependência ao Imperialismo, a dependência de Abelardo ao Americano, assim se expressa no *Manifesto Antropófago*: “A nossa independência ainda não foi proclamada” (ANDRADE, 1928, p. 6). Um aforismo do *Manifesto Antropófago* sintetiza o que Oswald tratou de expor em sua peça: “a baixa Antropofagia aglomerada nos pecados do catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.” Em minha visão, o selvagem é o diferente radical do domesticado, o ameríndio é o diferente radical do europeu, assim como o antropófago é o diferente radical do capitalista canibal.

Como lembrou Haroldo de Campos (2005), “a peça é uma espécie de conotador estrutural do roteiro ideológico percorrido pelo autor e por ele proposto à reflexão crítica do público”. Ou ainda, como declarou Décio de Almeida Prado (1985, p. 16), “raios emitidos há tanto tempo e por espaço tão breve (a antropofagia não chegou a durar três anos, não resistindo ao impacto conjunto da crise econômica e da troca de casais), continuam a iluminar o caminho para o teatro mais avançado que se faz hoje no Brasil”. Nem todas as obras de Oswald são antropofágicas. A peça *O rei da vela*, por todo o exposto neste artigo, é antropofágica desde o processo de criação até a sua finalização, materializada em seu conteúdo, estrutura e estética. *O rei da vela* tem máxima importância no *corpus* de sua obra exatamente por encarnar em linguagem teatral um brilhante espelhamento, ao revés, em negativo, de seu *Manifesto Antropófago*.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, O. de. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 6-7, 1928.
- ANDRADE, O. Manifesto da poesia pau-brasil. **Correio da Manhã**, 18 de março de 1924.
- ANDRADE, O. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1991.
- ANDRADE, O. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2005.
- ANDRADE, O. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. Teatro, v. 7
- ANDRADE, O. **Sobre “O rei da vela”**. Rio de Janeiro, [193?]. (manuscrito), doc. no 1251, cx. 8, Série Produção Intelectual, Sub-série: Teatro, Arquivo CEDAE UNICAMP.
- ANDRADE, O. Do teatro que é bom. *In*: ANDRADE, O. de. **Ponta de lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ANDRADE, O.; GALVÃO, P. **Jornal O homem do povo**. Março / abril de 1931. São Paulo: Globo, 2009.
- ANDRADE FILHO, O. de. **Dia seguinte e outros dias**. São Paulo: Codex, 2004.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- CAMPOS, H. de. [Orelha]. *In*: ANDRADE, O. de. **O rei da vela**, São Paulo: Ed. Globo, 2005.
- CHAMIE, M. A vela do pan-sexualismo. *In*: CHAMIE, M. **A linguagem virtual**. São Paulo: Quiron, 1976.
- FREUD, S. Os chistes e sua relação com o inconsciente. *In*: FREUD, S. **Obras completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1995.. v. 8.
- GEORGE, D. O rei da vela. *In*: GEORGE, D. **Teatro e antropofagia**. São Paulo: Global, 1985. p. 41.
- MAGALDI, S. Teatro: marco zero. *In*: ANDRADE, O. de. **O rei da vela**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. p. 7-27.
- MAGALDI, S. **Teatro da ruptura**: Oswald de Andrade. São Paulo: Global, 2004.
- PRADO, D. de A. Prefácio. *In*: GEORGE, D. **Teatro e antropofagia**. São Paulo: Global, 1985.
- PRADO, D. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. O que temos nós com isso? *In*: AZEVEDO, B. **Antropofagia palimpsesto selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2016. p. 10-19.

Recebido em 13/04/2019

Aprovado em 12/06/2019

Publicado em 30/08/2019



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p50-69

Sala Aberta

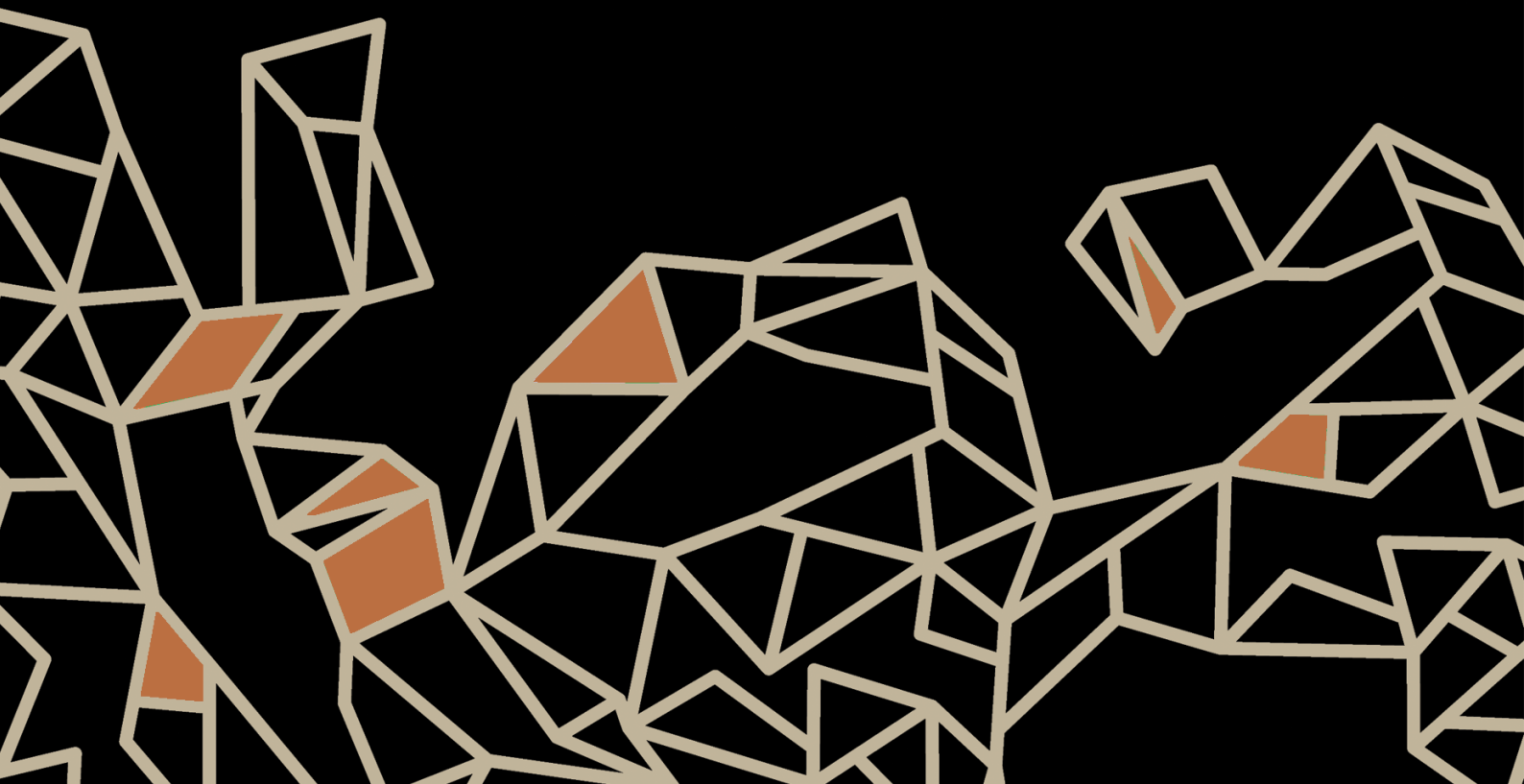
Jorge Andrade: o autor-criador e seu espaço biográfico

*Jorge Andrade: the author-creator and his
biographical space*

Carlos Gontijo Rosa

Carlos Gontijo Rosa

Pós-doutorando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.
Pesquisa desenvolvida entre fevereiro de 2018 e janeiro de 2019 sob
supervisão do Prof. Dr. João Roberto de Faria



Resumo

Este artigo trata da presença do autor Jorge Andrade no texto dramático *A moratória*. São elencados para a discussão conceitos da teoria bakhtiniana que entende o autor enquanto uma figura textualmente marcada. Para tanto, são aventadas a biografia do autor, entrevistas e o romance autobiográfico *Labirinto* como marcos de comparação da escrita do dramaturgo e construção de seu espaço biográfico, no qual todos estes discursos são colocados em diálogo.

Palavras-chave: Jorge Andrade, Escrita do eu, Espaço biográfico, Bakhtin e o Círculo.

Abstract

This paper approaches the presence of Jorge Andrade as the author on the dramatic text *A moratória*. To lay the foundation of discussion, his biography, as well as interviews and the autobiographical novel *Labirinto* are brought up as milestones to compare the playwright's writing and the building of his biographical space, in which all those speeches will be put in dialogue.

Keywords: Jorge Andrade, Self-writing, Biographical space, Bakhtin and the Circle.

Considerações iniciais

Jorge Andrade, falecido em 1984, pode ser definido por suas próprias palavras, quando de sua apresentação no evento Semana do Escritor Brasileiro, em 1979:

eu me apresento não como contista ou como romancista, mas eu peço que não estranhem a minha maneira de ser, de falar e de me apresentar, porque eu sou em primeiro lugar, não o escritor, o autor de *Labirinto*, o meu romance autobiográfico, mas eu sou um dramaturgo e como homem de teatro. (ANDRADE, 1979, f. 25)

Portanto, este trabalho girará em torno do dramaturgo Jorge Andrade, enquanto autor-criador, tomando por texto fulcral de análise a peça *A moratória*, de 1955.



Para lançar um olhar sobre este autor-criador, partiremos, como pressupõe Soledad Boero acerca da teoria bakhtiniana, de seus textos literários, pois é um autor parcialmente representado em algumas obras ou faz parte delas. Assim, através do autor-criador chegaremos ao autor empírico (*autor-persona real*), pois “apenas na obra se deve buscar o processo criativo do autor e não em suas opiniões ou confissões fora da mesma” (BOERO, 2006, p. 26)¹.

Entretanto, por tratarmos de um momento literário distinto, em que o pensamento acerca dos textos autobiográficos, autoficcionais e demais escritas do eu se encontram desenvolvidas, desdobradas e complexificadas, convocaremos o conceito de **espaço biográfico** como forma de abarcar este autor-criador.

Tal conceito remete aos demais textos, para além dos literários, que este autor enuncia no mundo, que podem se contrapor, complementar ou elucidar os pontos de vista tratados no texto literário e em sua composição. Assim, além da própria literatura andradina, lançaremos mão de entrevistas que situam o pensamento do autor acerca da composição literária e de sua participação particular no processo – enquanto autor empírico e enquanto “pessoa real” situada no mundo. A utilização de tais materiais objetiva o estabelecimento da mundividência particular que emitem tais enunciados.

A problemática d’A moratória em relação ao autor Jorge Andrade

A peça *A moratória* constitui-se de três atos em que atuam seis personagens. A narrativa se passa nos anos de 1929 e 1932, que são representados, de acordo com o autor, em:

dois planos [que] dividem o palco mais ou menos em diagonal.
PRIMEIRO PLANO ou PLANO DA DIREITA: Sala modestamente mobiliada. [...] À esquerda, mesa comprida de refeições e de costura; junto a ela, em primeiro plano, máquina de costura. [...] Na mesma parede, bem em cima do banco, dois quadros: Coração de Jesus e Coração de Maria. Acima dos quadros, relógio grande de parede. No corte da parede imaginária que divide os dois planos, preso à parede como se fosse um enfeite, um galho seco de jabuticabeira.

1 No original: “solamente en la obra se debe buscar el proceso creativo del autor y no en sus opiniones o confesiones por fuera de la misma.”

SEGUNDO PLANO ou PLANO DA ESQUERDA: Elevado mais ou menos uns trinta ou quarenta centímetros acima do piso do palco. Sala espaçosa de uma antiga e tradicional fazenda de café. [...] Bem no centro da parede do fundo, o mesmo relógio do primeiro plano. Na parede, entre a porta do quarto de Joaquim e a porta em arco, os mesmos quadros do primeiro plano. [...]

Ação – No segundo plano, ou plano da esquerda, a ação se passa em uma fazenda de café, em 1929; no primeiro plano ou plano da direita, mais ou menos três anos depois, numa pequena cidade nas proximidades da mesma fazenda. (ANDRADE, 2003, p. 22-23)

No segundo plano, a ação ocorre no momento do *crack* da bolsa de Nova Iorque e a desvalorização do café brasileiro, o que leva os fazendeiros do interior paulista à bancarrota. Um desses fazendeiros é Joaquim, cuja família, constituída pela esposa Helena e os filhos Lucília e Marcelo, são obrigados, ao longo dos acontecimentos da peça, a deixar a fazenda descrita como cenário deste plano.

No primeiro plano, por volta de 1932, há a expectativa da volta à antiga vida pela moratória, que é o adiamento de um prazo, como afirma Joaquim: “a lei manda que os editais de praça sejam publicados pela imprensa local, e não foram. O processo está, portanto, nulo” (ANDRADE, 2003, p. 120). Entretanto, mesmo esta fagulha de esperança é quebrada quando Olímpio traz a notícia de que “não procede a nulidade alegada” (ANDRADE, 2003, p. 145). A reação de Joaquim, que todos esperam expansiva e violenta, dado o seu temperamento, é de derrota:

Joaquim aparece no corredor, para e fica com os olhos presos em Helena. Faz um gesto como se pedisse desculpas; há nele uma angústia inexprimível.

[...]

Joaquim (olha para Lucília): Eu... eu não sofro, não sofro mais, minha filha. Não precisa ter medo. Eu... eu.... (ANDRADE, 2003, p. 185-187)

Em torno da trama da família giram as personagens Olímpio, advogado que trabalha no caso de Joaquim e noivo de Lucília, e Elvira, irmã de Joaquim, fazendeira que conseguiu não falir no momento da crise.

A narrativa da peça retrata um momento que o autor vivenciou ainda menino em sua própria família, como relata no depoimento proferido na Semana do Escritor Brasileiro de 1979:

Vinte e cinco anos depois, quando ia estrear *A Moratória*, a minha primeira peça encenada profissionalmente, que contava a história da espingarda e a história da queda daquele homem que era meu avô, coronel do café e representante de uma oligarquia que caía em 29, com a queda do café em 29 e com a revolução de 30, com Getúlio. (ANDRADE, 1979, f. 29)

A “história da espingarda” é aquilo que o autor chama de “Pietà fazendeira,” “um conjunto estatuário do meu amor e da minha emoção [que] ficou fixa no espaço e no tempo daquela sala” (ANDRADE, 1976, p. 1). Acerca deste momento específico da memória e da representação mnemônica na escrita de Jorge Andrade, trataremos adiante.

Por hora, importa entender aquilo que é explicitado no trecho da entrevista de 1976, a partir da pergunta feita por Carlos Eugênio Marcondes de Moura:

C.M.: [...] Eu queria saber que conhecimento você teve desse passado, desse mundo que ficou, desse mundo seu, de parentes, de gente sua, esse mundo que você transportou para aquilo que você escreve, como é que isso chegou até você como foi essa transposição.

J.A.: Bom, eu não saberia explicar como a transposição, a não ser através de uma memória familiar. É uma memória familiar, quer dizer, atual e anterior ao autor. Aquilo que ele vê falar desde menino. (ANDRADE, 1976, p. 1).

Ou seja, os textos que saíram da pena do dramaturgo Jorge Andrade são uma transposição dos seus processos memorialísticos individuais e coletivos, enquanto figura deslocada do contexto e enquanto indivíduo pertencente a um grupo social específico e que assistiu à sua mudança de *status* na sociedade².

A mobilização do conceito de espaço biográfico para apreender a autoria andradina

Para percebermos o autor-criador Jorge Andrade no contexto de seus enunciados, sejam eles dramáticos, romanescos ou entrevistas

² Como afirma o crítico teatral Sábato Magaldi (1955, n.p.): “vinculado à sua experiência pessoal, Jorge Andrade tratou em *A moratória* o tema da crise cafeeira que abalou a economia de São Paulo nos anos próximos de 1930”.

memorialísticas ou críticas, evocamos a visão política do autor, a nosso ver muito afeita à ideia de **ideologia**³ presente no Círculo:

– O lado político de sua dramaturgia já foi interpretado como revolucionário?
– Não. Sou um dramaturgo de esquerda, mas não partidário. **O homem é um ser essencialmente político**. Tudo que faz é determinado por esta condição. Não escapo à regra. A idiotice é que confundem política com partidarismo: só é político quem é marxista ou fascista, as duas formas que dividem o mundo de hoje, que escravizam o homem. Não sou partidário porque sou um dramaturgo verdadeiro, porque procuro retratar o homem e sua condição. Acho que o artista radiografa o mal, outros que prescrevam o tratamento. Esta posição independente tem me causado muitos dissabores e incompreensões. (ANDRADE, [19--], p. 10, grifo nosso)⁴

Assim, porque o autor acredita que “teatro pra mim é o registro do homem no tempo e no espaço” (ANDRADE, 1976, f. 15), ele retrata uma condição cronotópica do seu momento histórico, de sua condição particular e de classe, pois é a partir de suas próprias vivências que ele representa as personagens nas peças, no romance autobiográfico ou mesmo nas suas entrevistas, por vezes teatrais. Mais do que retratar, o autor-criador de todos estes textos quer deixar marcada uma posição no mundo, lacanianamente apaziguando a relação com esse espelho que, ao mesmo tempo, o representa e anula – o retrato de um momento histórico que o autor empírico, tornado autor-criador pelo ato da escrita poética, reflete e refrata.

Ao tratar dos limites entre os gêneros discursivos, Bakhtin (2016, p. 34, grifos do autor) convoca a figura do autor e de sua marca no texto:

estas fronteiras, ao conservarem a sua *precisão* externa, adquirem um caráter interno graças ao fato de que o sujeito do discurso – neste caso o *autor* de uma obra – aí revela a sua *individualidade* no estilo, na visão de mundo, em todos os elementos da ideia de sua obra. Essa marca da individualidade, jacente na obra, é o que cria princípios interiores específicos que a separam de outras obras a ela vinculadas no processo

3 “Cada campo da criação ideológica possui seu próprio modo de se orientar na realidade, e a refrata a seu modo” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 94).

4 Interessante correlação discursiva pode-se depreender em Bakhtin (2016, p. 19), quando este trata dos gêneros discursivos e sua incompreensão: “Tudo isso é resultado direto da incompreensão da natureza de gênero dos estilos de linguagem e da ausência de uma classificação bem pensada dos gêneros discursivos por campos de atividade”.



de comunicação discursiva de um dado campo cultural: das obras dos predecessores nas quais o autor se baseia, de outras obras da mesma corrente, das obras de correntes hostis combatidas pelo autor, etc.

Retomando o aventado por Boero (2006, p. 26), de que “para Bakhtin, apenas através do autor-criador podemos entender o autor-pessoa real, e não ao contrário”⁵, atualizaremos os conceitos bakhtinianos à realidade que se nos apresenta diversa daquela vivenciada e conhecida por Bakhtin. *Grosso modo* podemos dizer que, após as reflexões de Bakhtin e do Círculo, o autor morreu (com Foucault e Barthes) e retornou à vida na ascensão da escrita de si na literatura. Assim, como levanta Bruno Lima (2015, p. 56, grifos do autor):

a verdade desapareceu, **está perdida entre todas as contradições e os disparates**. Não se trata mais de disputar conceitualmente [...] se um relato de vida é ficção por ser construção discursiva ou se corresponde à realidade empírica *tout court*. Não é mais a vida do autor, enfim, que interessa na autoficção. Os dados referenciais impressos no texto, antes de procurar estabelecer uma conexão entre a vida e o autor, servem como a construção do mito do escritor, de uma *persona*.

Bakhtinianamente, portanto, os discursos serão estudados em sua relação entre si e com a realidade⁶, não com o objetivo de delimitar a influência da vida do autor em sua obra ou mesmo sua existência empírica.

O levantamento do espaço biográfico que constitui o autor-criador Jorge Andrade, através de todos os enunciados concretos que foram colocados no mundo, busca elucidar, ou melhor, desvelar este autor ao entender sua posição enunciativa, a que concretude enunciativa ele responde e quais as projeções que sua obra busca responder, algumas das quais já foram apontadas anteriormente.

5 No original: “para Bajtín, sólo a través del autor-creador podemos entender al autor-persona real y no al revés”

6 “O ideológico em si não pode ser explicado a partir de raízes animais, sejam elas pré ou supra-humanas. Seu verdadeiro lugar na existência está em um *material sígnico* específico, que é social, isto é, criado pelo homem. A sua especificidade está justamente no fato de que ele existe entre indivíduos organizados, de que representa o seu meio e serve como *médium* para a comunicação entre eles. [...] A palavra é neutra em relação a qualquer função ideológica específica” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 96-99).

A Pietà fazendeira como recurso afirmativo da identidade autoral de Jorge Andrade

No romance autobiográfico *Labirinto*, de 1978, Jorge Andrade (1978, p. 63-64) descreve assim a imagem que deu origem à Pietà fazendeira:

Quando vou pendurar a camisa – vela ou bandeira? – ouço o som apavorante. Parece-me grito de pássaro ou de animal ferido de morte, mas que lembra a voz de minha mãe. Agarro a camisa, saio correndo, subo a escadaria e entro na sala: meu avô segura a espingarda com o rosto congestionado, ameaçando um inimigo invisível para mim. A barba branca é negra como o ódio; os olhos bondosos viraram espreita maligna, tocaia. Minha avó, de joelhos, abraçada às pernas dele, paralisa os movimentos assassinos. Minha mãe, agarrada à espingarda, é um anjo lutando – determinação e movimentos não registrados na arte de Michelangelo. As ameaças que eu sentia no ar, deitado no quarto pensando na bicicleta, concretizam-se em palavras:

- Pensei morrer antes de ver este dia. Não se tem mais respeito por nada. Não existem mais amizades. Não se pode acreditar na palavra de ninguém. Não entregarei minhas terras por nada. Pode dizer a eles, na cidade, que se vierem aqui eu os receberei a bala, a bala! Está ouvindo?
- Papai! Entregue-me a espingarda...
- Não me importo de morrer. Nada de bom, nada de decente restará depois disto.
- Não, papai! Acalme-se!
- Nem meus filhos poderão me respeitar.
- Não, papai, pelo amor de Deus, acalme-se.
- São terras que pertenceram a meus pais; que são de meus filhos. São minhas... Meu Deus! Não tire minhas terras. Não tire minha fazenda...

Meu avô cai ajoelhado, ainda abraçado por vovó, silenciosa na sua piedade infinita. O imenso coque desfeito é um manto protetor de cabelos azuis e brancos. Não chora, nem vai chorar nunca. Minha mãe segura a cabeça dele, encostando-a no rosto molhado, que é a expressão máxima da solidão, da desesperança. Os olhos dele, fechados, lembram os de estátuas que vertem água. A espingarda, caída no chão, ao alcance da mão que jaz pendida, inerte. Minha mãe passa as mãos no rosto dele, como passava no meu em quarto escuro: meu avô é criança indefesa e eu, velho de repente. Tenho sete anos: transformam-se em setenta. Assim ficam para sempre: iluminados pela luz colorida das bandeiras, marmorizados na minha “Pietà” fazendeira.

Esta cena é repetida, alterada em detalhes e com uma narrativa menos poética, mais diretiva, ao menos em duas entrevistas dadas pelo autor, em 1976

e 1979. Nesta última, concedida a Mariângela Alves de Lima, Linneu Dias e Carlos Eugênio Marcondes de Moura para o Centro de Documentação e Informação sobre a Arte Brasileira Contemporânea em 22 de outubro de 1976, o autor responde à primeira pergunta com essa transposição da sua “memória familiar”

Já na mais recente, sua fala de abertura dos depoimentos feitos na Semana do Escritor Brasileiro, vemos:

Então, eu gostaria de abrir o diálogo com vocês, com a plateia, com todos, no sentido de registrar uma idade que é fundamental na minha vida e na minha obra, sobretudo porque nessa idade foi esculpida com a dor, com a desesperança e com o sofrimento, aquilo que eu chamo a minha “Pietà fazendeira” que é chave, explicação de todo o meu trabalho dramático. E é fácil dizer que essa “Pietà” e o que determinou esta obra dramática, hoje que eu tenho uma certa independência e uma visão sobre o trabalho que eu fiz, as primeiras lembranças da infância – e a infância é fundamental na vida de cada um, sobretudo na minha, na minha literatura. (ANDRADE, 1979, f. 25)

Percebe-se em ambas as falas uma tentativa de direcionar a leitura de seus textos teatrais a partir dessas exposições posteriores, inclusive com o próprio romance autobiográfico. O autor constrói diretamente, no imaginário de sua audiência, aquilo que lhe interessa de sua mundividência.

Assim também ocorreu na peça *A moratória*, de 1955, quando o autor compôs a cena a que ele intitula “Pietà fazendeira.” Entretanto, como ele relata:

durante quatro meses, Gianni Rato que era o diretor, dirigindo atores do gabarito de uma Fernanda Montenegro, chegava num ponto que não ia para a frente o ensaio. A peça não se armava numa totalidade, mas Gianni Rato querendo respeitar e como respeita o texto e o artista, ele foi até o fim. Uma semana antes da estreia ele chegou para mim e disse: “Jorge, você tem que cortar a cena da espingarda, ela não é teatral, ela não é dramática, ela é melodramática.” E de todo texto d’*A Moratória* a única cena da realidade era a cena da “Pietà”, que era a cena da espingarda, e foi a cena que eu tive que cortar porque ela não era teatral, não era literária, ela era melodramática. (ANDRADE, 1979, f. 29-30)

Há uma tentativa deliberada do autor empírico de sobrepor suas memórias ao material produzido dentro da esfera artístico-teatral, cuja linguagem enunciativa não se concatena. Agregue-se a isto o fato de que Jorge Andrade, quando da escrita e representação de *A moratória*, era ainda um autor pouco

experimentado, embora com já comprovado estro, como deixam entrever os prêmios anteriormente ganhados e as críticas de personalidades como Décio de Almeida Prado e Antonio Candido⁷.

A fim de melhor entender a crítica feita pelo diretor Gianni Ratto, acrescentamos a “cena da espingarda,” cortada do texto final publicado⁸:

Joaquim: Pensei morrer antes de ver este dia. Não se tem mais respeito por nada. Não existem mais amizades. Não se pode acreditar na palavra de ninguém. Não entregarei minhas terras por nada! (*Subitamente*) Eu sei o que fazer. (*Entra em seu quarto*).

Lucília: Onde o senhor vai?

[...]

Olímpio: Lucília! Volte a si. Assim seu pai perderá o controle.

Lucília: Não quero que ele sofra esta humilhação. Se for preciso...

(*Lucília para ao ver Joaquim sair do quarto com uma espingarda nas mãos*)

Joaquim (vai à mesa): Pode dizer a eles, na cidade, que se vierem aqui eu os receberei a bala, a bala! Está ouvindo?

Lucília: Papai!

Joaquim (quase apoplético): Não me importo de morrer. Nada de bom, nada de decente restará depois disto.

Lucília: Não, papai, não! Acalme-se.

Joaquim: Nem meus filhos poderão me respeitar.

Lucília: Entregue-me esta espingarda.

(*Lucília agarra-se ao pai e tenta tomar-lhe a espingarda. Os cartuchos caem no chão e esparramam*)

Olímpio: “Seu” Quim! Não faça isso!

Joaquim: Ninguém! Deixe-me, minha filha.

Lucília: Não, papai, pelo amor de Deus. Entregue-me esta espingarda!

Joaquim: São terras que pertenceram a meus pais. Que são de meus filhos.

(*Larga a espingarda e passa a mão pelo peito*) São minhas! (*Anda, desorientado, pela sala*) Isto é sagrado! Só Deus... só Deus... (*para e fica ofegante*).

Lucília (desesperando-se): Por favor, Olímpio, ajude-nos. Não deixe que o papai fique assim.

Joaquim: Ninguém vai me tirar daqui. (ANDRADE, 1955, p. 56-58)

7 Há relatos de diversas personalidades da literatura e do teatro no acervo do Arquivo Municipal Multimeios, do Centro Cultural São Paulo, bem como também é possível depreender estas informações nos textos publicados a respeito do autor, inclusive nos estudos que acompanham o ciclo *Marta, a árvore e o relógio* (1970).

8 Cena consultada no exemplar anotado do diretor Gianni Ratto, de 1955, gentilmente cedido para consulta por sua viúva, Vaner Maria Birolli Ratto, por intermédio do sr. Paulo Pina, da Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall.

A cena em questão foi substituída apenas pela ameaça de Joaquim (“Pode dizer a eles, na cidade, que se vierem aqui eu os receberei à bala, à bala!”) (ANDRADE, 1970, p. 167) e um embate físico entre Lucília (*Lucília tenta abraçar Joaquim*, p. 167) e o pai, que a repele (*Libertando-se de Lucília [...] Anda, desorientado, pela sala*, p. 167). Completam a cena as personagens Olímpio e, após Joaquim “cai[r] ajoelhado diante dos quadros [de Nosso Senhor e Nossa Senhora]” (p. 167), Helena, que ampara o marido e o retira da cena. Quase todas as descrições de ações são as mesmas, mas sem a presença da espingarda nas mãos do protagonista, o que causa uma construção muito diferente.

A espingarda, entretanto, não é retirada de todo da peça, permanecendo ainda no segundo ato. Ela marca o início da cena entre Marcelo e Joaquim, no primeiro plano, e é limpa pelo pai enquanto, no segundo plano, Olímpio e Lucília discutem o rompimento do namoro:

(Joaquim entra no Primeiro Plano, trazendo uma espingarda; enquanto fala, vai engraxando-a).

Joaquim: Marcelo!

[...]

Joaquim: Quero saber por que é que saiu do frigorífico!

[...]

Marcelo (voz): Estou com dor de cabeça.

Joaquim: Preguiçoso! Enquanto trocar o dia pela noite, será sempre assim.

[...]

Joaquim: Nem no dia mais importante da minha vida, você se anima?

[...]

Joaquim: A Lucília parece outra!... e você nesta indiferença! *(Para e olha para o quarto)* Marcelo!

[...]

(Joaquim põe a espingarda em cima da mesa, vai até a porta do quarto de Marcelo e abre-a). (ANDRADE, 1970, p. 156-157)

No excerto anterior, todas as interrupções marcadas por sinais de supressão ([...]) são parte da cena entre Olímpio e Lucília, no segundo plano. A cena entre Marcelo e Joaquim, que toma a frente da atenção do público após a entrada de Marcelo, marca o confronto mais abertamente feroz entre as personagens da peça, com acusações mútuas entre pai e filho. No final desta cena, já após Joaquim se retirar, Marcelo conta à mãe que o pai perdeu o recurso judicial da moratória.

Na sequência, entraria a “Pietà fazendeira,” substituída, como exposto anteriormente. Perceba-se, entretanto, que não há indicação de que a espingarda foi retirada de cena, ou seja, a presença da arma ainda paira, embora não seja mais empunhada pelos atores. Ao que tudo indica, cenicamente, os atores empunharem a espingarda, como primeiramente escrito por Jorge Andrade, afastaria o público de uma identificação com os sentimentos das personagens no momento mais importante, o clímax do texto.

Ainda falando sobre a “cena da espingarda” e da sugestão de corte de Gianni Ratto, Jorge Andrade (1979, f. 29-30, grifo nosso) diz:

fica bem claro que a gente usa a realidade para criar, mas nem sempre a realidade pode ser transposta e dizer que aquilo pode ser arte. Então, **de toda aquela experiência, de toda aquela vida, ficou no texto a cena da “Pietà”**. Mas a única que não pôde ir, quando abriu o pano porque ela não era teatral, ela não era literária, ela era melodramática.

O autor entende que sua experiência enquanto pertencente ao grupo social atingido pela crise do café da década de 1930, habitante do interior paulista, pertencente àquela constituição familiar específica, enfim, que toda a experiência relatada nas entrevistas e no livro *Labirinto*, retomada abertamente pela primeira vez em *A moratória*, estaria toda fundamentada na presença da Pietà fazendeira na tessitura narrativa do seu drama. Entretanto, ao ter contato com as suas enunciações posteriores, percebe-se mais domínio dos acontecimentos daquela memória do que se nota no texto dramático. Assim, como aventa novamente Soledad Boero (2006, p. 26-27):

O autor teve que atravessar e tirar todas as máscaras que suas próprias reações casuais ou atitudes outorgaram ao personagem para encontrar sua “verdadeira postura valorativa.” [...] Bakhtin sustenta que a extraposição do autor é o que impregna – no que diz respeito a todos os momentos que constituem a personagem – de dinamismo e intensidade à sua atitude estética diante da sua personagem. [...] O autor deve se colocar fora de si mesmo, deve se converter em outro de si mesmo, deve encontrar um ponto de apoio fora de si mesmo para que esta unidade chegue a ser um fenômeno esteticamente concluído⁹.

9 No original: “El autor ha tenido que atravesar y quitar todas las máscaras que sus propias reacciones casuales o actitudes le han otorgado al personaje para encontrar su “verdadeira postura valorativa.” [...] Bajtín sostiene que la extraposición del autor es la que impreg-



Acreditamos que, com o tempo e a prática, Jorge Andrade consegue chegar a uma melhor composição das suas memórias, as comunicando mais efetivamente por meio do gênero discursivo da narrativa oral em suas entrevistas, ou mesmo da narrativa romanesca, como pode ser comprovado no excerto transcrito do livro *Labirinto*. Ao reconciliar-se consigo mesmo e com suas memórias, Jorge Andrade cresce enquanto autor-criador. Entretanto, este fato só se dá a partir da escrita de suas peças:

- Houve reconciliação com esse mundo, contra o qual tanto lutou?
- Houve. E a reconciliação foi completa e profunda, na medida em que ele é o principal tema de tudo que escrevo. Se não conseguia viver nele, nem aceitar seus valores, vivi através das obras escritas, recriando aqueles valores, literariamente. E é sendo o que sou, como dramaturgo, é que provo ter sempre pertencido a ele, como continuo pertencendo, artisticamente. (ANDRADE, [19--], f. 5)

Especialmente, neste quesito, a peça *Rasto Atrás*, que poderia ser chamada autobiográfica, pois nela o autor utiliza abertamente fatos, acontecimentos e personagens de sua vida na composição e organização da estrutura narrativa.

A memória de Jorge Andrade em *A moratória* e a presença do autor-criador

Vimos na seção anterior que Jorge Andrade não considera a inserção de suas experiências vividas na dramaturgia como algo teatral ou literário. Isto porque ele acredita que, repetimos, “de toda aquela experiência, de toda aquela vida, ficou no texto a cena da ‘Pietà’”. Entretanto, sobre o *Labirinto*, o autor afirma que

Se eu perguntar o que é autobiográfico no *Labirinto*, não terei uma resposta concreta. Há no meu livro situações que julgam “realidade” e que são inteiramente de ficção. Talvez porque eu tenha procurado a ambivalência no julgamento. Esta dúvida ninguém pode esclarecer, a não ser eu mesmo. Quando leio o livro, confesso que eu também não sei mais o que é realidade ou ficção. (ANDRADE, [19--], f. 16)

na – con respecto a todos los momentos que constituyen al personaje – de dinamismo e intensidad su actitud estética frente a su personaje. [...] El autor debe ubicarse fuera de sí mismo, debe convertirse en otro de sí mismo, debe encontrar un punto de apoyo fuera de sí mismo para que esta unidad llegue a ser un fenómeno estéticamente concluso.”

Ao revisitar diversas vezes a mesma memória e, a partir dela, produzir enunciados artísticos, Jorge Andrade embaralha a relação realidade e ficção, complexificando o que, à época de Bakhtin, era um pouco menos intrincado. Assim, na segunda metade do século XX, já não é mais possível que alguns textos sejam lidos apenas a partir deles mesmos. Ana Cláudia Viegas (2009 apud LIMA, 2015, p. 97) já nos lembra que “a cultura do livro, paradigma da modernidade, vai-se hibridizando com outros suportes, de modo que a literatura do presente se mescla às linguagens cinematográfica, televisiva, da publicidade, do *videoclipe* e ainda à circulação de textos via *internet*”. Ou seja, todo o espaço biográfico que constitui a enunciação de um autor-criador constrói sua *persona* autoral. Tomando o verbo criado por Faraco (2017), o autor-criador “autora” na contemporaneidade, em todas as suas aparições públicas¹⁰. Para tanto, vale lembrar que “a similaridade entre autor e narrador é apenas aparente, não sendo possível, a partir do que se encontra no texto, encontrar respostas cabais acerca da identidade do autor” (LIMA, 2015, p. 92). Estamos entrando no terreno da autoficção, gênero literário sistematizado apenas em 1977, na França:

Diferentemente do eu da autobiografia, o narrador autoficcional não pretende revelar uma verdade biográfica a seus leitores. É completamente impossível saber se as situações narradas na autoficção, por mais que tenham respaldo autobiográfico, realmente aconteceram ou são pura invenção. Ao fazer de si um personagem autoficcional, o autor está construindo um mito de si próprio, que não é verdadeiro nem falso. (LIMA, 2015, p. 11)

Não nos esqueçamos, portanto, que o *Labirinto* foi publicado em 1978, mas a peça teatral *A moratória* data de 1955. Este espaço temporal seguramente aperfeiçoa, em Jorge Andrade e na literatura em geral, a força da memória na narrativa.

Entretanto, também n’*A moratória* é possível encontrar sinais de contato entre a vida do autor empírico na realização do autor-criador – que o próprio

10 Mesmo se deixarmos de lado as questões mais rasteiras de relações vida/obra de autores como Almeida Garrett, que supostamente relata seus amores com a Viscondessa da Luz em *Folhas caídas*, mas encararmos este diálogo de forma mais inter-relacional (dialógica, talvez), teremos pontos de contato com a literatura desde muito antes. Esta não é uma prática exclusiva do âmbito brasileiro ou contemporâneo. Se tomarmos autoras portuguesas como Adília Lopes ou Natália Correia, suas aparições e vidas públicas já eram intervenções que completavam/distorciam seus textos.

autor, a julgar por suas falas posteriores, não se deu ou não fez conta disso. Podemos chamar esses momentos de **recursos autoficcionais**, uma vez que marcam a presença do autor empírico no texto, mas não vinculam o entendimento da obra ao reconhecimento da vida do autor nela.

No mais direto dos casos está o “latãozinho de leite”, não pela imagem dele em si, mas de seus relatos em relação ao avô e à tia:

De longe, sigo vovô pelas ruas de Barretos: sei que vai ao ponto das jardineiras buscar o latãozinho de leite que vem da fazenda de meu pai. [...] – Bom dia, seu Quim.
– Bom dia.
A resposta vem seca, amarga, carregada de saudades telúricas. Vovô pega o latãozinho de leite e anda no meio das jardineiras, prisioneiro. [...] Minha tia, sempre sentada à máquina de costura, observa-o com expressão comovida. (ANDRADE, 1978, p. 84)

Embora a casa de *A moratória*, de acordo com a fala de Lucília à tia (“Felizmente não moramos mais em sua casa, e devo isto ao meu trabalho”) (ANDRADE, 1970, p. 182), não seja mais emprestada, Elvira representa toda a ajuda que a família da mãe de Jorge Andrade (1970, p. 125) teve após falar:

Lucília: Veio o café?

Joaquim: Não.

Lucília: Tia Elvira prometeu mandar hoje.

Joaquim: Prometeu, mas não mandou.

Lucília: O senhor olhou direito na jardineira?

Joaquim: Naturalmente que olhei. Só veio o latãozinho de leite.

Lucília: Com certeza a Tia Elvira começa a achar que nos ajuda demais. Um latãozinho de leite por dia!

Joaquim (abaixa ligeiramente a cabeça): Deve ter esquecido.

Lucília: Ela não se cansa de falar na ajuda que nos dá e nas dificuldades que todo mundo está atravessando.

As emoções presentes nas cenas, tanto na teatral quanto na romanesca, também são retratadas no seguinte depoimento:

Ele teve que entregar a fazenda e mudou-se para Barretos, a cidade mais próxima. E durante dez anos, enquanto eu fazia o primário e o ginásio, eu assisti àquele homem, sentado no banco rústico da copa da casa que ele foi viver – que meu pai deu para ele porque meu pai tinha terras, mas não

era fazendeiro de café – ele foi viver naquela casa, perdeu tudo da noite para o dia e só ficou a grande esperança de voltar às suas terras. Então, durante 10 anos, eu vi ele sentado no banco, ao lado da máquina de costura da filha – que é minha tia – que começava a costurar às cinco da manhã ia até altas horas da noite para sustentar a casa. (ANDRADE, 1979, f. 28)

Todas estas passagens, mais do que a reprodução literal da realidade da infância de Jorge Andrade, evocam as sensações e sentimentos experimentados pelos membros de sua família e que, de certo modo, podem representar um sentimento de época para o seu grupo social. Tal transposição não é a simples reprodução de fatos e acontecimentos, mas a interpretação dos sentimentos em linguagem poética, a fim de operar na esfera artística eficientemente. Assim, novamente retomando o texto de Lima (2015, p. 91):

por mais que reconheçam dados facilmente imputados ao autor, o seu desenvolvimento textual foge da verificabilidade e incute a dúvida no leitor, incapaz de decidir se o que está sendo lido [ou visto] é ou não verdade.

Mais subliminar, contudo mais pungente, é a imagem final de Joaquim, que evoca momentos particularmente marcantes das narrativas posteriores:

Marcelo (voz): Sente-se, papai. Vou chamar a mamãe.

Joaquim (voz): Não. *(Ouve-se o barulho de alguma coisa que cai no chão. Lucília fica imóvel, tesa, olhando para o corredor. Percebe-se que Helena continua rezando. Joaquim aparece no corredor, para e fica com os olhos presos em Helena. Faz um gesto como se pedisse desculpa; há nele uma angústia inexprimível).*

Lucília (amargurada): Papai!

Helena: Quim! *(Joaquim vai até a mesa e encosta-se).*

Lucília: Sente-se, papai.

Helena: Quim, meu velho! Que fizeram com você?

Lucília (procurando se conter): Papai! *(Marcelo e Olímpio aparecem no corredor).*

Helena: Sente-se, Quim. Não quer se sentar?

Joaquim (tentando ser violento): Por que é que todos querem que eu me sente?

Helena: Por nada, nada! *(Joaquim, depois de pegar um trapo na mesa, senta-se, lentamente. Pausa longa. Joaquim começa a desfilar o trapo).*

Lucília (avança na direção do pai): Não! Isso não. Papai! Proteste, grite, fale alguma coisa. Não fique assim! Não fique assim, pelo amor de Deus!

Helena: Lucília!

Lucília: É isso mesmo. Proteste. Proteste, papai. O senhor tem direito, nós temos esse direito. As terras são nossas, sempre foram nossas. Ninguém pode nos tomar. Papai! Ainda há esperança, daremos um jeito; é preciso que o senhor não aceite, nós não podemos aceitar.

Olímpio (tenta segurar Lucília): Lucília!

Lucília (repele Olímpio): Deixe-me.

Helena: Minha filha! Respeite o sofrimento de seu pai.

Lucília: Não! Não quero ver meu pai assim. Não quero, não quero. Deve haver um jeito. Olímpio! Diga que há. Minta. É preciso que você minta!

Olímpio: Mentir como, Lucília?

Lucília: Não quero que meu pai fique sem esperança. Não quero. *(Bate com as mãos no peito de Olímpio)* Não quero! Não... *(Lucília cai sentada à máquina, ainda repetindo “não”. Pouco a pouco começa a soluçar).*

Joaquim (olha para Lucília): Eu... eu não sofro, não sofro mais, minha filha. Não precisa ter medo. Eu... eu... *(Lucília não resiste mais e começa a soluçar fortemente. Todo o seu corpo é sacudido pela explosão do desespero e ela se agarra em Olímpio. Olímpio leva-a para fora da sala.*

Helena caminha lentamente e vai ficar atrás da cadeira de Joaquim; põe a mão em seus ombros. Marcelo senta-se no banco. Joaquim, subitamente aflito) Helena! E as minhas jabuticabeiras? (ANDRADE, 1970, p. 186-187)

Nesta cena, a última da peça, conseguimos perceber a presença de memórias reproduzidas nos demais textos do autor, mas o que prevalece é a imagem de Joaquim, sentado ao lado da máquina, a desfiar trapos. A partir dos demais textos, podemos ver esta cena final do avô tão marcante quanto a “Pietà fazendeira.” Como na entrevista de 1979:

À medida que foi passando os anos, ele foi fazendo desenhos, ele foi fazendo verdadeiras rendas naqueles trapos, que a única coisa que ele fazia era tirar fios daqui, dali e foi fazendo bordados de fios que ele tirava. Até um certo tempo, ainda, a única coisa que brilhava em seu rosto eram os olhos; que ele tinha uma esperança enorme de voltar. Quando ele perdeu a esperança, seus olhos tornaram-se opacos, seus movimentos pararam e ele apenas continuou desfiando os trapos que caíam da máquina da filha. (ANDRADE, 1979, f. 29)

No romance autobiográfico, Jorge Andrade entende um pouco de sua forma de escrita, “pescando”¹¹ estes sentimentos de sua família, anteriores ao seu próprio entendimento deles:

11 Metáfora utilizada pela personagem Wesley, representação do artista plástico Wesley Duke Lee no romance (p. 19).

Já aprendi há muito tempo que não sei narrar simplesmente os fatos. Tenho necessidade de assumi-los, vivendo-os. Assim, não distingo o que é do passado ou do presente – eles não se contêm? Não separo o que é sentir meu ou dos conjurados perfilados à minha frente – não estão nascendo da mesma visão de mundo? Eu disse que a dor humana, onde acontece, fica sempre presa às paredes, à terra, em nós. Se ela acontece, diz respeito a todos, é herança de cada um. (ANDRADE, 1978, p. 50)

A admiração do início do relato, a construção da personagem forte e autoritária de Joaquim no texto dramático, a forma como este avô serve de guia à memória do narrador na primeira parte do romance, todas estas construções visam retratar a quebra que o menino sofre, aos sete anos de idade. Não apenas a cena, não só o “conjunto estatuário”, mas a própria imagem viva do avô, que se transforma irreparavelmente depois daquele dia:

E ao lado da máquina, durante dez anos, voltando da escola ou indo para a escola, passando pela copa, eu via aquele homem poderoso, aquele homem que eu admirava, aquele homem que tinha tido toda a força na mão dele, sentado perto da máquina, desfiando trapos que caíam da máquina. Ele chegou à perfeição, no desfiar os trapos: tirava um fio aqui, tirava um fio ali. (ANDRADE, 1979, f. 28-29)

Tais sentimentos, tomados por Jorge Andrade como seus, são refletidos também na explosão de Lucília na última cena transcrita. O desespero da personagem reflete e refrata o sentimento do próprio autor – ou assim ele próprio supõe:

Então, nessa paisagem cafeeira, de donos da terra, de coronéis cafeeiros, donos de tudo, representantes de uma oligarquia que era realmente poderosa antes de 29 ou 30, este homem já grisalho – eu me lembro deste café e desta mão estendida e me guiando, não só entre montes de café, não só entre cafeeiros, mas também me ensinando a andar debaixo de mangueiras, que ele tinha dezenas delas no quintal da sua fazenda Santa Genoveva – então desde a mais tenra infância, este homem é uma figura que me marca. (ANDRADE, 1979, f. 26)

Assim, o autor lança mão de seus mais profundos sentimentos, bem como de um sentimento coletivo da classe social à qual pertence, para compor uma das obras dramáticas mais pujantes do teatro brasileiro do século



XX. Sua composição, a partir dos já referidos recursos autoficcionais, apresenta um mundo vivo, que comunica sem a necessidade do conhecimento da vida do autor ou mesmo do momento histórico. Entretanto, quando em contato com eles, a riqueza de significações alcançada é ampliada.

Considerações finais

A partir destes poucos exemplos de um contato mais irracional-intuitivo¹² com a matéria textual que compõe o espaço biográfico de Jorge Andrade, podemos compreender melhor algumas das questões levantadas ao longo deste trabalho e, por outro lado, apenas aumentar outras tantas.

Para compreender o autor-criador na atualidade, o espaço biográfico precisa ser expandido para outros enunciados que não somente os da esfera artística, a fim de apreender melhor a mundividência do autor em questão. Por outro lado, é evidente que cada texto, referente a cada esfera, contém a sua própria forma e contexto de enunciação, ou seja, os objetivos para os quais cada enunciado é produzido variam e devem ser considerados na sua leitura e análise.

Assim, quando lemos as entrevistas concedidas por Jorge Andrade, entendemos que o autor, neste *locus* de enunciação específico, tem por intenção a condução da leitura de seus textos artísticos – condução essa que nem sempre condiz com a relação estabelecida entre suas obras e o leitor.

Portanto, essencial é a consciência da situação cronotópica de tais enunciados, uma vez que tratam de uma relação entre momentos diferentes. Ressalte-se também que esses momentos, em Jorge Andrade, se configuram em situações de conflitos extremos – a queda e posterior substituição de todo um grupo social. Ou seja, mais do que simplesmente aplicar um conceito, deve-se compreender o momento histórico-social da narrativa através desse conceito.

Por fim, vemos o autor-criador Jorge Andrade em diálogo com o autor empírico a todo momento de sua obra, como já dito, não em aspectos muito marcantes e pontuais, mas num todo que confere coesão aos diversos enunciados envolvidos nesta análise.

¹² “A intuição, além de ser algo extremamente valioso para qualquer artista, já que se refere a um conhecimento existente, imediato, mas não elaborado como discurso, traz à luz percepções apreendidas em algum momento” (LAZZARATTO, 2012, p. 34).

Referências bibliográficas

- ANDRADE, J. **Entrevista**. São Paulo: Arquivo Municipal Multimeios, [19--]. Fundo Jorge Andrade, Doc DT 7704.
- ANDRADE, J. **A moratória**. [S. l.]: [s. n.], 1955. Manuscrito datilografado e anotado do acervo pessoal de Gianni Ratto.
- ANDRADE, J. A moratória. In: ANDRADE, J. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 117-189.
- ANDRADE, J. **Transcrição de entrevista concedida ao Centro de Documentação e Informação sobre arte brasileira contemporânea**. [Entrevista concedida a] Mariângela Alves de Lima, Linneu Dias, Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Arquivo Municipal Multimeios, 22 out. 1976. Fundo Jorge Andrade, Doc TR 1823.
- ANDRADE, J. **Labirinto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- ANDRADE, J. **Transcrição do depoimento à Semana do Escritor Brasileiro**. São Paulo: Arquivo Municipal Multimeios, 1979. Fundo Jorge Andrade, Doc TR 0345.
- ANDRADE, J. **A moratória**. 16. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2003.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BOERO, S. Autor. In: ARÁN, O. P. **Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín**. Córdoba: Ferreyra Editor, 2006. p. 22-30.
- FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2017. p. 37-58.
- LAZZARATTO, M. Improvisação, uma necessidade. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 2, p. 33-41, abr. 2012.
- LIMA, B. **Eu**: itinerário para a autoficção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- MAGALDI, S. Texto de apresentação da próxima estreia: *A moratória*. In: **PROGRAMA do espetáculo** Com a pulga atrás da orelha. São Paulo: Arquivo Municipal Multimeios, 1955. Fundo Jorge Andrade, Doc. PR 2324.
- VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

Recebido em 29/01/2019

Aprovado em 19/07/2019

Publicado em 30/08/2019



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p70-82

Sala Aberta

O lugar do trágico no espetáculo *Mount Olympus*, de Jan Fabre

*The place of the tragic in the spectacle *Mount Olympus*, by Jan Fabre*

Lisandro Bellotto
Marta Isaacsson

Lisandro Bellotto

Ator, diretor, doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS)

Marta Isaacsson

Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e do Departamento de Arte Dramática (UFRGS/DAD)



Resumo

No centro da reflexão encontra-se o espetáculo Mount Olympus, do renomado criador belga Jan Fabre, obra fundada nas paixões e tramas presentes na dramaturgia clássica grega. A dimensão do trágico torna-se, então, o foco de interesse da análise dessa monumental criação que atualiza, com suas 24 horas de duração, tanto o contexto das longas jornadas dos festivais dionisíacos, quanto a potência catártica do teatro grego por meio da empatia despertada pelo desgaste dos corpos dos performers. A reflexão recorre ao pensamento do filósofo Friedrich Nietzsche e às ideias teatrais de Antonin Artaud para colocar em evidência a importância do coro e a exploração da dilatação do tempo na composição do trágico.

Palavras-chave: Mount Olympus, Jan Fabre, Trágico, Cena contemporânea.

Abstract

At the center of the reflection is the *Mount Olympus* spectacle of the famous Belgian creator Jan Fabre, a work founded on the passions and plots present in classical Greek dramaturgy. The dimension of the tragedy then becomes the focus of interest in the analysis of this monumental creation which updates, with its 24-hour duration, both the context of the long days of the Dionysian festivals and the cathartic power of the Greek theater through the empathy aroused by the weary bodies of the performers. The reflection rests on the thoughts of the philosopher Friedrich Nietzsche and the theatrical ideas of Antonin Artaud to highlight the importance of the choir and the exploration of the expansion of time in the composition of the tragic.

Keywords: Mount Olympus, Jan Fabre, Tragic, Contemporary scene.

A natureza efêmera das artes da cena compromete a sua preservação. Por isso mesmo, torna seu espectador uma testemunha. São nas lembranças imagéticas e afetivas, nas tensões e deslocamentos perceptivos impressos no corpo, memória do participante anônimo, o espectador, que a criação cênica se prolonga no tempo. Imbuídos do papel de testemunha e diante de obra de envergadura excepcional em múltiplos aspectos, escolhe-se aqui partilhar os rastros em nossa memória deixados pelo espetáculo *Mount Olympus, para glória e culto da tragédia*, do belga Jan Fabre, buscando colocar em evidência o lugar do trágico nessa obra construída a partir de grandes clássicos do teatro grego.



A potência de seus espetáculos, compostos na interface da beleza visual e da violência, fez de Jan Fabre um dos grandes nomes da cena contemporânea. Em paralelo a uma significativa produção no campo específico das artes visuais, Fabre traz em seu currículo espetáculos marcantes da história recente das artes cênicas, como *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* (1982) e *Le Pouvoir des folies théâtrales* (1984). A motivação para assistir a *Mount Olympus* havia sido despertada muito antes da estreia do espetáculo, em 2013, em conversa ocorrida por ocasião do Simpósio da Sociedade Bertold Brecht realizado em Porto Alegre¹. Absolutamente lisonjeado, o crítico teatral Hans-Thies Lehmann nos confienciava o convite do artista flamengo para participar da equipe responsável pela dramaturgia de sua próxima criação entorno de tragédias gregas. A leitura do célebre estudo *Teatro pós-dramático* (1999), de Lehmann, permite facilmente compreender a afinidade entre crítico e artista, motivadora da parceria. As criações de Fabre integram o *corpus* de análise por meio do qual o pesquisador fundamenta sua argumentação em favor do surgimento, desde os anos de 1970, de uma cena teatral organizada sob princípios operatórios distintos do modelo dramático. Lehman encontra nos espetáculos de Fabre referências do que define como **signos pós-dramáticos**, como o jogo proposital entre realidade e ficção (LEHMANN, 1999, p. 168); as fronteiras fluídas que aproximam o teatro da arte performática (Ibid., p. 223); o recurso à repetição, que funciona como elemento de perturbação e agressividade (Ibid., p. 309); as características de uma estética da duração, tendo a dilatação temporal como traço dominante (Ibid., p. 306), onde o comportamento físico e psicológico do *performer* é testado em cena (Ibid., p. 308), entre outros.

O sol ainda brilhava sobre o Canal de l'Ourcq de Paris naquele 15 de setembro de 2017, quando o espaço cênico do Grande Halle de la Villette abria suas portas para acolher o público de *Mount Olympus*. A corrida frenética dos espectadores em busca dos melhores lugares comprometia o reconhecimento da infraestrutura de apoio cuidadosamente prevista para atender às necessidades do público no curso das 24 horas contínuas de espetáculo.

1 No mês de maio de 2013, a International Brecht Society promoveu, em colaboração com o Programa de Pós-Graduação em Artes Ciências da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS), o 14º Simpósio sob o título "O espectador criativo: colisão e diálogo".

Os espaços de restauração tradicionais do La Villette ganhavam reforço com a instalação de *food trucks* disponíveis para refeições, cafeteria de serviço contínuo, espaços com camas para descanso, grandes almofadões e espreguiçadeiras espalhados pelos corredores e cabine de massagens, tudo disponível para o conforto dos espectadores, além de uma complexa estrutura de *backstage* para atender a demanda de produção dos *performers* e do palco durante a apresentação.

Carregando biscoitos, água, almofadas e agasalhos, os espectadores entram preparados para uma longa jornada teatral. A duração prolongada da experiência teatral não constitui o único fator que remete ao tempo dos festivais dionisíacos de Epidauro. Heróis das tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides alimentam a dramaturgia organizada por Miet Martens, a partir de textos de Jan Fabre, Jeroen Olyslaegers, e apoio de Hans-Thies Lehmann, Luk Van den Dries e Freddy Decreus. Falado em quatro línguas e reunindo 22 *performers*; quatro gerações de artistas parceiros de antigas criações de Fabre. O espetáculo, composto por 14 capítulos e três pausas consagradas aos sonhos (*temps de rêves*), que conformam um total de 120 cenas, resgata elementos de obras trágicas da Grécia Antiga, e estabelece uma cartografia das pulsões e desejos proibidos do homem.

Grande parte das cenas está estruturada como tarefas ou ciclos de atividades prolongadas e repetitivas (procedimento chave na poética do encenador). Os *performers* correm no mesmo lugar enquanto enunciam palavras gritadas; realizam mais de 300 piruetas em trajetória circular; pulam corda até a fadiga; se debatem no chão durante 30 minutos; caminham contraindo todos os músculos do corpo até fazê-los vibrar; se deslocam com boca e olhos vendados, dificultando a visibilidade e respiração. Estas são algumas das atividades que se sucedem no decorrer de um dia inteiro. Tarefas que poderiam constituir um treinamento militar ou do atleta, se alternam com a apresentação de heróis clássicos da mitologia grega. Se evidencia a cada atividade o drama do corpo que provoca uma intensidade física e resiste a ela.

A duração estendida do espetáculo autoriza o público francês a transgredir suas normas estritas de convivência no espaço teatral. Algumas horas após o início do espetáculo, os espectadores não se inibem em entrar e sair,

sussurrar, comer, beber e dormir na plateia. Ninguém reclama, afinal é tempo de desmedida. A liberdade de movimentos do espectador se instaura e faz ecoar o clima das plateias do tempo das grandes dionisíacas.

O êxtase dionisíaco do coro na origem da tragédia

Fabre traz à cena grande número de importantes personagens de peças teatrais gregas, Etéocles, Hécuba, Ulisses, Édipo, Creonte, Jocasta, Penteu, Fedra, Hipólito, Alceste, Hércules, Clitemnestra, Agamêmnon, Ifigênia, Cassandra, Electra, Orestes, Medeia, Jasão, Antígona, Crisipo, Ajax, Dario e Filoctetes. Não há, no entanto, nenhum compromisso de fidelidade com a dramaturgia de referência. Heróis e tramas se articulam com vista a condensar a intensidade de desejos e impulsos mitológicos em imagens cênicas caracterizadas, simultaneamente, por beleza e brutalidade.

Nenhum desses famosos personagens do teatro antigo detém, porém, o protagonismo do espetáculo, então deslocado para o coro e cujas intervenções dançadas se faz no curso de toda a criação. São os *performers* componentes do coro que, sob suas vestes, carregam o símbolo material da tragédia, as vísceras cruas de animais. São as pulsões de seus corpos, em longas cenas de êxtase físico, que fazem expirar o sangue entranhado nas vísceras, tingindo o branco de suas vestes e contaminando o palco. Entres convulsões e prazeres desmedidos, o movimento dos corpos do coro desnuda o fardo da tragédia. Mas a tragédia profunda e entranhada nos corpos não impede o homem de fazer festa e é a uma dança festiva que os *performers* se entregam no início e final do espetáculo. A *danse rituelle extatique* (dança ritual estática), que acompanha o prólogo, remete à carnavalização e à celebração da vida, da carne e suas pulsões de morte e vitalidade. Ao som da *twerk dance* os movimentos são vigorosos e agressivamente sensuais. Onze *performers* realizam gestos provocantes, circulares e repetitivos, para frente e para trás, com o quadril e tronco, e deslizam até o chão. Movimentos eróticos que remetem aos sentidos de prazer: luxúria, libertinagem, volúpia, lascívia, e todo leque de manifestações de conotações sexuais (coxas, torso e órgãos sexuais ficam visíveis quando se movimentam). Uma atmosfera de permissividade se estabelece

e se adensa quando os *performers* simulam o ato sexual – afinal, no plano narrativo se está no reino dionisíaco.

Em meio ao coro composto por *performers* uniformemente vestidos de branco, no curso da dança vibrante de seus corpos esculturais, surge uma figura grotesca, robusta, com grande ventre a mostra, cachos de uvas plásticos. Trata-se da figura fantástica e repugnante do sátiro que segundo Nietzsche, personifica a “imagem primitiva do homem, a expressão de seus maiores e mais fortes impulsos” (NIETZSCHE, 1948, p. 80). Ele dança, realiza gestos obscenos, comanda os movimentos do coro, por vezes toca instrumento de percussão para ressaltar o tempo ritmo da música e da dança, acaricia e beija os *performers*. A coreografia se desenvolve entre inúmeros pedaços de carne crua que se desprendem do corpo dos *performers*, enquanto a figura de Dionísio passeia entre o coro dançante e os corpos mortos e fragmentados das carnes que começam a tomar conta do palco.

O protagonismo adquirido pelo coro em *Mount Olympus* reverbera o pensamento de Nietzsche sobre as origens da tragédia antiga, para quem “o coro satírico, nascido do cortejo de servos de Dionísio, constitui a grande matriz do universo trágico” (NIETZSCHE, 1948, p. 76). O coro não só esconde nas suas entranhas o germe da tragédia, materializada pelas vísceras, mas é dele que surgem os heróis com suas paixões e desejos proibidos. Assim, sobre a cena de Fabre, o aparecimento dos personagens mitológicos é sempre precedido por uma longa cena do coro, construída sobre o princípio da exploração dos limites e do arrebatamento físico dos corpos. A tragédia é sempre precedida pela orgia. Os heróis se personificam, então, como visão, como projeção da pulsão do grupo de sátiros. Dionísio deixa de se expressar como força para se fazer presente como herói épico, tal qual imaginado por Nietzsche (1948, p. 89). Em seu **entusiasmo dionisíaco**, o coro projeta “uma visão para fora de si, como complemento apolíneo de seu estado” (NIETZSCHE, 1948, p. 85). Enquanto projeções da **multidão dionisíaca**, as personagens de Fabre são destituídas de realidade, como imagina o filósofo alemão. O caráter não realista da representação das personagens vem impresso no tratamento visual dos corpos pintados de branco e vermelho, descarnados de vida e que vagam pelo palco, como o **fantasma de Dario**. Ou

figuras que golpeiam o espaço vazio, presos numa batalha sem fim, como o **guerreiro Ulisses**.

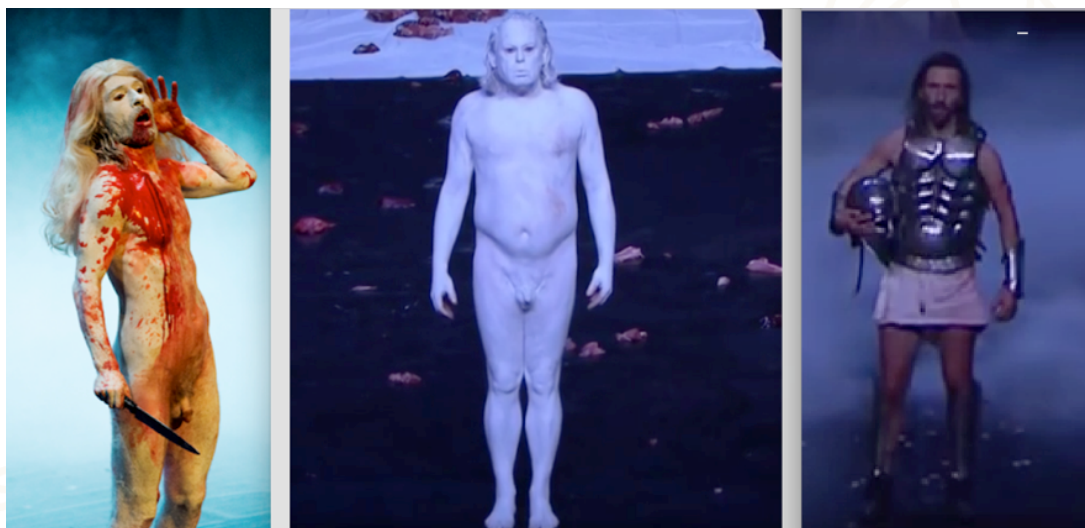


Figura 1 – Imagem de sonho, fantasma de Dario e guerreiro Ulisses

Frames: Registro videográfico do espetáculo, 2017

Ou ainda, enunciando longos monólogos aos gritos e em alta voltagem física, após sessão intensa de exercícios desgastantes, como o personagem **Etéocles**.



Figura 2 – Guerreiro Etéocles

Frames: Registro videográfico do espetáculo, 2017

São os impulsos dos corpos, a fisiologia do homem, que dá origem à tragédia. “O mundo do palco, o dos personagens e da trama, constitui então um mundo apolíneo de espectros do coro satírico” (NIETZCHE, 1948, p. 83, grifo do autor). Graças à duração estendida e à exigência de alto desgaste físico dos *performers*, as cenas do coro de Fabre cumprem exatamente a função do coro ditirâmico que, segundo Nietzsche, era de

excitar o ânimo dos ouvintes dionisiacamente até um certo grau, a fim de que estes, ao aparecer o herói no palco, não vejam o homem disforme-mente fantasiado e mascarado, mas sim uma figura de visão, nascida de seu próprio êxtase. (NIETZSCHE, 1948, p. 88)

Ao *frénésie* das cenas do coro se contrapõem imagens fixas projetadas sobre a rotunda. Elas avançam figuras mitológicas que se farão presentes, ou lembram aquelas que já passaram pelo palco. A antecipação e o resgate da imagem revelam o tempo como um fenômeno cíclico e de repetição. Diferentes, no entanto, são as perspectivas sob as quais as figuras aparecem: ora virtuais e atomizadas, ora reais e pulsantes. Como a eternidade divina é atemporal, os mitos que controlavam o sistema moral da Grécia Antiga retornam no palco da sociedade cristã. A contenção dos impulsos vem impressa na figura que remete a Cristo e que aparece múltiplas vezes sobre diferentes ângulos, recordando a pressão judaico-cristã que torna trágica a nossa própria existência.



Figura 3 – O Cristo nu

Frames: Registro videográfico do espetáculo, 2017

O uso da fotografia demonstra a opção por imagens congeladas que acumulam o tempo, em vez da variedade que o mata (LEHMANN, 1999). Elas somam, repetem e prolongam o tempo. Em outro momento, enquanto uma figura de sonhos aparece ao fundo do palco (corpo pintado de branco com o peito rasgado por corte), por sobreposição, uma foto em negativo é projetada. A imagem manipulada transforma a figura em espectro, o duplo explorado na foto pelo seu inverso. As figuras desencarnadas em imagens virtuais também apresentam os indivíduos que se destacam da coletividade do coro: a relação fotográfica do teatro com o culto dos mortos.



Figura 4 – Projeções em *Mount Olympus*
Frames: Registro videográfico do espetáculo, 2017

A peste imposta pelo tempo

O caráter excepcional do espetáculo se afirma para além da duração estendida. Subir ao monte Olimpo é suportar o ar rarefeito. A cena de Fabre se constrói pela submissão dos corpos a ritos físicos extenuantes e onde toda forma de pudor está banida. Enquanto Fabre encontra-se na cabine de controle de luz e som, Artaud está certamente nas coxias. Embora respeite a quarta parede e não faça uso do espaço circular artaudiano, *Mount Olympus* traz ao palco o corpo acometido pela **peste**, submetido a um **mal superior**, tão desejado por Artaud. Na cena de Fabre, a destruição é engendrada pelo tempo. O **mal superior** é o tempo. Sob a ação do tempo, o corpo se desgasta e termina por se desfazer. É contra o tempo que os **guerreiros da beleza**² lutam, procurando vencer o cansaço, a dor, manter o fôlego e a energia. A luta de caráter eminentemente físico do sujeito com ele mesmo faz emergir seus líquidos – suor, lágrimas, sangue, urina e saliva – e desnudar a verdade fisiológica da existência e as pulsões do animal-homem.

O desgaste dos corpos aciona energia **extra**, que se traduz em presenças marcantes em cena. Nesse processo, as transformações físicas

² Expressão utilizada pelo encenador para denominar seu grupo de *performers* que resiste às pressões física e mental exigidas pelas cenas e, assim, resiste ao inevitável desaparecimento da vida.

se tornam visíveis no palco, através da acentuação da realidade biológica do corpo: sistema circulatório, digestório, excretor, respiratório, sanguíneo, nervoso e tegumentar. Todo o aparato sensorio-físico do *performer* é acionado, fazendo com que a organicidade desse corpo seja colocada em evidência na encenação. Estados físicos diversos, a expulsão de fluidos, aumento dos processos respiratórios, emoções que afloram como consequência do esforço praticado e o uso do grito, são alguns dos elementos que contribuem para a visibilidade da matéria orgânica friccionada no palco. Em uma das cenas iniciais, denominada de “Chien de rue et vautour sur le champ de bataille abandonné” (Cachorro de rua e abutre sobre o campo de batalha abandonado), a atriz mais antiga do grupo, Els Deceukelier, percorre o palco caminhando de quatro. Ela representa um cachorro faminto, recolhe as inúmeras poças de carne espalhadas, esfrega no corpo, coloca na boca, mastiga e regurgita a matéria esfacelada. Enquanto seu corpo se tingia de vermelho do sangue, ela empenha força e velocidade para se movimentar de forma ágil. Completamente hipnotizada ela se comprime, tem espasmos, seu corpo se crispa, ela rola no chão de maneira furiosa. Como se estivesse numa espécie de transe, durante 15 minutos a mulher-animal revela algo de assassino. Ela grita, chora e agoniza até sua lenta morte ao final da cena, em que se percebe a atriz banhada em suor, completamente exaurida pelo esforço intenso. Já no capítulo quatro, a cena denominada “La danse extatique des Ménades” (A dança estática das Ménades), as atrizes, em posição fixa, giram em volta de si pedaços de carne crua. A cena inicia de forma lenta, com movimentos circulares na lateral do corpo e em cima da cabeça. Com o passar do tempo, a intensidade aumenta, e a fadiga muscular vem acompanhado de gritos e gemidos. Elas esfregam a carne nos órgãos genitais, hipnotizadas pela repetição frenética. Giram as vísceras como se fosse um relógio em velocidade fabrineana, como o tempo da própria **maldição trágica**, que passa de uma geração à outra. A peste toma conta do palco. A cada nova cena em que o tempo e o movimento circular agem sobre o corpo, uma nova dimensão nasce: o portal para a condução da peste. O motor gerador de tais qualidades físicas, que acionam os órgãos internos, é mostrado em cena. Uma energia que é produzida e desgastada no tempo longo do seu fazer.



Figura 5 – Cachorro de rua e Dança das Ménades

Frames: Registro videográfico do espetáculo, 2017

Se observa que a vida biológica em pleno movimento e desgaste reforça a presença vital do *performer*, que se encontra dentro de uma cena transformada em dispositivo atlético. O espaço do palco preenchido pela materialidade orgânica em combustão. Com o passar do tempo, as trocas físicas do corpo com o ambiente se multiplicam; o suor que escorre encharca o palco, banha os corpos, ouve-se o ritmo frenético do coração pela respiração acelerada, as palavras gritadas se materializam como pedradas dirigidas à plateia, sente-se o calor que emana desses corpos por empatia. O *performer* dança, geme, grita, corre, pula, hiperventila, se desgasta, se debate, valendo-se da violência, sensualidade, deformação e resistência, para em seguida, apresentar figuras emblemáticas da antiguidade grega em seu estado arquetípico. O palco fisicalizado assim se aproxima do espaço que propunha o autor do teatro da crueldade: um lugar a ser preenchido de forma visceral pela materialidade de corpos e vozes:

Sacudindo a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos e, revelando para a coletividade o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca assumiriam. (ARTAUD, 2006, p. 29)

Artaud insistiu em aliciar arte e vida. Fabre, ao colocar o *performer* em situações extremas, frente à realidade de um esforço que necessita resistência e resiliência, empurra este para além da situação teatral fictícia. A camada ficcional se faz presente juntamente com situações físicas reais. Ações que colocam o corpo em teste, que o obrigam a ultrapassar suas capacidades aparentes, investindo na dimensão real da tragédia. O Troubleyn, como uma equipe de atletas, tem os sentidos experimentados e aguçados em treinamento. Esse estado sensorial e motor trabalhado é acionado em cena, amplificando sua presença, porque o coloca no presente absoluto, já que lida com o risco, com o **aqui-agora** da representação.

Nessa tragédia, o conflito intersubjetivo tradicional do drama cede lugar ao embate entre o homem e o tempo; ele se traduz na busca obstinada por vencer os limites do corpo diante da passagem do tempo. A grande provação do homem é imposta pelo tempo e a experiência da peste se faz na repetição exaustiva dos movimentos. Na cena “Apprivoisement du serpent par Ulysse” (Domesticação da serpente por Ulisses.), quando as pernas e braços já não suportam mais, a grossa corrente cai das mãos do *performer* ressoando no chão e anunciando a derrota. Mas o **guerreiro da beleza** não pode esmorecer. O *performer* retoma a corrente, ele a ergue e com ela dá seguimento ao jogo infantil de pular corda. É preciso saltar sobre a corrente, é preciso transgredir os limites do corpo, vencer o cansaço imposto pelo tempo ou, pelo menos, tentar.

A repetição incessante do movimento agencia o conflito e materializa a tirania do tempo sobre o homem. Por essa razão, os espectadores não conseguem se manter impassíveis diante da luta de duas bailarinas na cena “Manège de Clytmnestre e Iphigénie autor d’Agamemnon” (Passeio de Clitemnestra e Ifigênia em volta de Agamemnon). Ao presenciar o cambalear, a parada, a queda das bailarinas no exercício interminável de giros sobre si mesmas e entorno da figura de Agamenon, o público se comove. Identificado com a exaustão, com a dor muscular, com o fôlego ofegante das bailarinas, ele as incentiva por meio de palmas ritmadas, como se pudesse nutrir seus corpos de energia. A impotência em vencer o tempo se revela então a miséria de toda humanidade. Esse é o lugar do trágico de todos nós.



A perseverança na tarefa física faz lembrar princípios da prática teatral de Grotowski. Entretanto, em Fabre, a persistência na execução do exercício não é um meio, não se faz em prol do acesso a um estado excepcional no qual se fará a manifestação de signos orgânicos, como preconizava Grotowski (1933-1999). A resiliência dos **guerreiros da beleza** é por si mesma signo, expressão da luta contra a destruição dos corpos pelo tempo. Uma luta que é de todos nós e por isso os aplausos energizantes do público. Enquanto o conflito humano entre máscara social e impulsos interiores constituía, na concepção de Grotowski (1987), o solo comum de verdade capaz de promover a comunhão ator-espectador, tão necessária ao teatro, em Fabre o encontro sagrado se estabelece na dor coletiva do limite dos corpos. A tragédia dos limites dos corpos é o solo de nossa comunhão.

Referências bibliográficas

- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- LEHMANN, H-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- NIETZSCHE, F. **A origem da tragédia, proveniente do espírito da música**. São Paulo: Cupolo, 1948.

Recebido em 21/02/2019

Aprovado em 12/06/2019

Publicado em 30/08/2019



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p97-120

Em pauta

O movimento auto-organizado e o teatro de agitprop nos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921)

Self-organized movement and the agitprop theatre in the first years of the Russian Revolution (1917-1921)

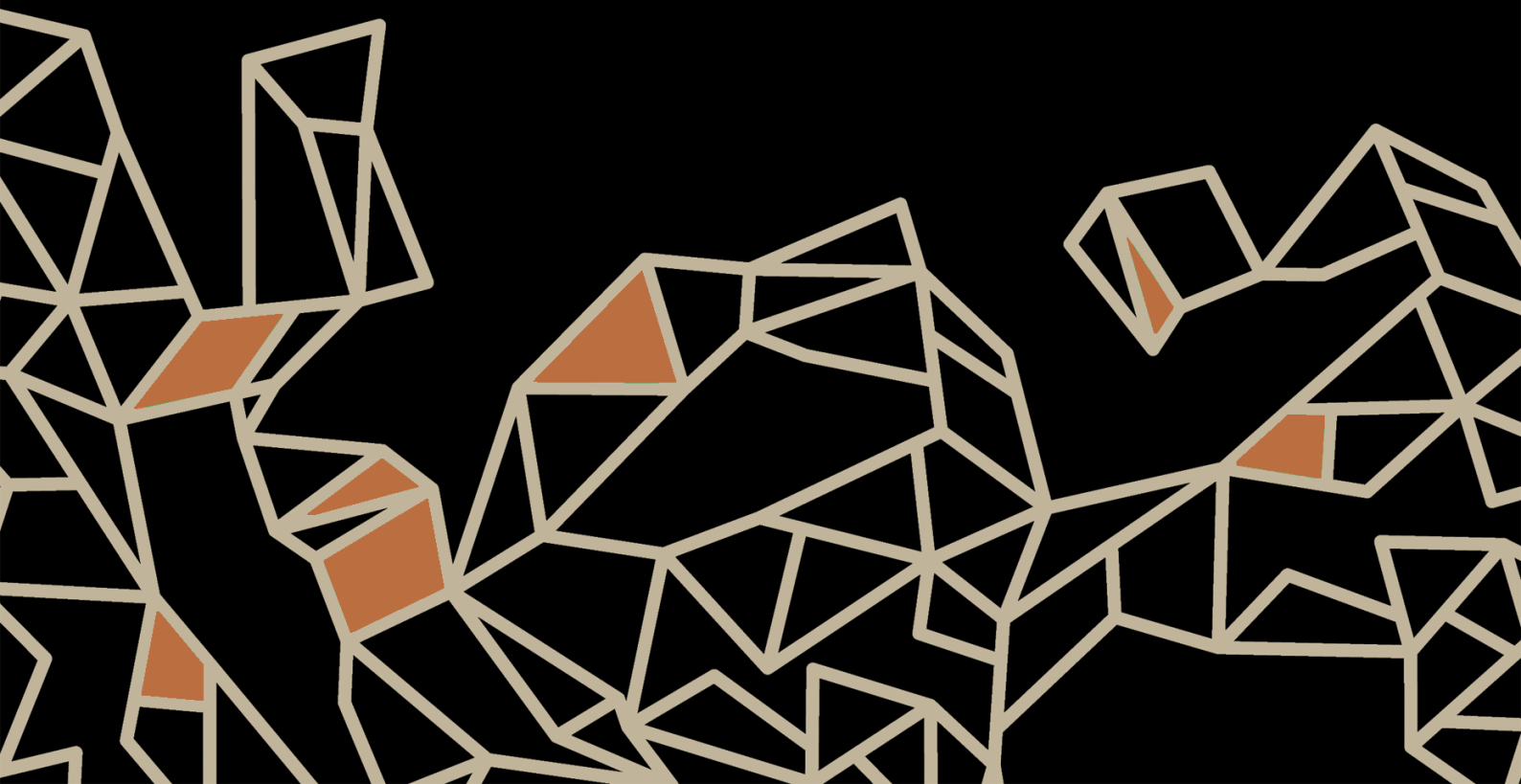
Rodrigo Alves do Nascimento

Rodrigo Alves do Nascimento

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras Modernas e Tradução na Faculdade de Filosofia

Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp)



Resumo

Este artigo tem por objetivo analisar o surgimento, características e impasses do teatro de agitprop russo, dentro do movimento auto-organizado dos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921). Menos do que um aparelho da cúpula partidária, tal teatro de início foi fruto de movimento mais variado, que englobou trabalhadores, estudantes, militares e artistas de vanguarda. Redefiniu as formas de se conceber a relação entre ator e plateia, fez profunda revisão da tradição do teatro popular e ganhou alcance massivo inédito na história teatral russa e europeia – características que vigoraram mais intensamente até a implantação da Nova Política Econômica (NEP), em 1921.

Palavras-chave: Teatro de agitprop, Movimento auto-organizado, Revolução Russa.

Abstract

This article aims to present the main elements that mark the birth, characteristics and deadlocks of Russian agitprop theater, within the self-organized movement that marked the early years of the Russian Revolution. Less than an apparatus of the party leadership, this kind of theater was initially a result of a more varied movement, which included workers, students, soldiers and avant-garde artists. It redefined the ways of conceiving the relationship between actor and audience, made a profound revision of the traditional popular theater, and gained unprecedented massive reach in Russian and European theatrical history – characteristics that prevailed most intensely until the implementation of the New Economic Policy (NEP) in 1921.

Keywords: Agitprop theater, Self-Organized movement, Russian Revolution.

Entre as diferentes tradições do teatro político, o teatro de *agitprop* (abreviação para “agitação” e “propaganda”) ocupa um lugar de destaque. Longe de possuir valor puramente histórico, no Brasil ele ainda hoje é forma de expressão importante em coletivos teatrais das periferias urbanas, no movimento estudantil e, mais recentemente, no movimento dos sem-terra¹. No

¹ Na introdução de cartilha de Via Campesina, movimento latino-americano de luta pela de-

entanto, seu reconhecimento como forma de expressão relevante é motivo de polêmica e relutância por parte de muitos estudiosos. Panfletário, excessivamente didático, reducionista e datado são apenas alguns dos adjetivos que acompanham este teatro, em grande medida marginalizado pelas pesquisas acadêmicas e levantamentos historiográficos.

Ocorre que o teatro de *agitprop* assume declaradamente suas intenções políticas: seja na apresentação crua de problemas históricos, sociais e culturais, seja na interpelação direta do espectador, com vistas a levá-lo a uma tomada de posição e de atitude diante do material convertido em linguagem cênica. A pesquisa formal, bem como o trabalho cênico e dramatúrgico, ainda lhe são fundamentais, mas só fazem sentido se pensados em função de um problema e da eficácia das conclusões por ele geradas. Desse modo, ao problematizar valores caros à modernidade teatral – em especial a noção de autonomia estética face a ideologias, grupos e partidos – o *agitprop* passou a ser visto com certa conotação pejorativa, espécie de estágio depurado de submissão da arte à instrumentalização política.

No caso brasileiro, as experiências decisivas de grupos estudantis e amadores voltados à agitação política nos anos 1960, como os Centros Populares de Cultura da UNE (CPCs), converteram-se em metonímia desta forma de arte. Mais tarde, a proposta de um teatro político nos termos do **Teatro-Jornal** ou de um **Teatro Legislativo** do teatrólogo Augusto Boal foram associadas a esta tradição. No entanto, ainda que possam ser pensadas dentro do que se convencionou chamar de teatro de agitação e propaganda, a verdade é que seu diálogo com o *agitprop* russo, país onde esta forma de teatro assumiu dimensão mais depurada e massiva, foi apenas indireto. Isso porque, quando o *agitprop* começou a ser discutido no Brasil, sua existência enquanto manifestação artística já tinha sido abolida oficialmente da União Soviética desde a década de 1930. Além disso, a pouca documentação a respeito dos momentos heroicos do teatro de agitação dos anos 1920, bem como a compreensão de que se tratava de um teatro “inocente,” “reductor” e, por isso,

mocratização do acesso à terra, a definição de agitação e propaganda não difere daquela empregada pelo movimento revolucionário russo no início do século XX: “um conjunto de métodos e formas que possam ser utilizados como tática de agitação, denúncia e fomento à indignação das classes populares e politização de massas em processos de transformação social” (VIA CAMPESINA, 2007, p. 10).



“superado” – que passou a vigorar na historiografia teatral soviética a partir de 1932 (IVERNEL, 1977, p. 9) – não contribuíam para seu registro preciso ou para uma difusão mais consistente de seus materiais e métodos. Aqui estaria para muitos um ponto a mais para a desqualificação do teatro de *agitprop*: a prova cabal de que seria uma forma de arte impulsionada pelo bolchevismo, o mesmo capaz de forjá-la e eliminá-la.

No entanto, lançada a fagulha do *agitprop* após a Revolução Russa de 1918, a prática ganhou vida dentro de outras tradições teatrais. Contemporaneamente à experiência soviética, a Alemanha foi palco de inúmeros grupos teatrais de *agitprop* de grande relevância. Mais tarde, alcançaria os EUA, a Tchecoslováquia, a Polônia e mesmo o Japão. Em tais lugares, este “teatro de intervenção” foi decisivo nos momentos de efervescência política, especialmente na forma dos “jornais vivos” (IVERNEL, 1977, p. 13-14). Todos, ainda que em tempos diferentes e muitas vezes à contrapelo das próprias palavras de ordem soviéticas, conformam uma tradição tão variada e expressiva que os estudos sobre o teatro de *agitprop* se tornam um imperativo para a compreensão das principais linhas de força do teatro nos séculos XX e XXI.

Trabalhos importantes, como a coletânea *Le Théâtre d'Agit-Prop de 1917 a 1932* (França, 1977), bem como os estudos de Lynn Mally, nos EUA sobre a Proletkult e as brigadas de *agitprop* (1990; 1996; 2000) e, mais recentemente, a publicação brasileira *Agitprop: política e cultura* (ESTEVAM; COSTA; BÔAS, 2015), já lançaram alguns elementos para seu estudo e se focaram sobretudo na compreensão do teatro de agitação ao longo de todos os anos 1920, bem com sua tradição em países, como Alemanha e Brasil. Neste artigo, interessam-nos particularmente os primeiros anos de formação do teatro de *agitprop* (1917-1921), no seio do movimento auto-organizado. Nossa hipótese é a de que neste período, justamente pela ausência de uma linha comum que orientasse o trabalho de todos os grupos de *agitprop*, o movimento atravessou seu período mais produtivo, sobretudo em termos de variedade na experimentação de linguagem e de radicalidade da proposta política.

O primeiro mito a ser desconstruído a seu respeito é o de que o teatro *agitprop* é uma forma nascida no período posterior à Revolução de 1917. Se a Revolução foi fundamental para definir sua forma canônica, a verdade é que sua formação tem relação direta com os debates sobre a democratização

do acesso ao teatro enquanto bem cultural, realizadas já no século XIX em diferentes pontos da Europa. As primeiras formulações a respeito de um teatro popular de feição política remontam a grupos que bebiam diretamente da tradição agitativa da Revolução Francesa. Grupos de província franceses, como o Théâtre du Peuple (Teatro do Povo), de Maurice Pottecher (Bussang, 1895), como os berlinenses Freie Volksbühne (Cena Popular Livre), e *Die Freie Bühne* (Cena Livre), ou o Théâtre du Peuple, de Paris, o qual chegou a estimular inclusive a participação guiada de trabalhadores como atores em peças (GARCIA, 1990, p. 1-3), foram os primeiros a fazer o debate sobre a democratização da instituição teatral de modo mais programático. Todos eles baseados na ideia de trazer o povo ao teatro e tornar acessíveis peças clássicas da tradição ocidental ou do então drama naturalista, este impulsionado por dramaturgos e artistas diretamente ligados ao movimento socialista.

Com Louis Lumet e seu *Théâtre civique* (Teatro cívico, 1897) há um salto: passa-se a combater não só o que consideravam retrógrado no teatro da época (o esoterismo simbolista e o positivismo naturalista), mas também propunham que o teatro fosse veículo de comunicação direta da “verdade” para o povo (LUMET, 1897, p. 1). De inspiração rousseuniana, sua estética era voltada para a mobilização de uma emoção intensa, baseada no mundo da vida e no que nele havia de heroísmo, poesia e mito (WHITE, 1979). O povo seria, então, fonte da dramaturgia e dos espetáculos, daí a necessidade de ir até ele em prédios na periferia de Paris e em apresentações itinerantes. Ao mesmo tempo, neste período, Romain Rolland dava corpo ao seu famoso e polêmico Théâtre du Peuple (Teatro do Povo), livro publicado em 1903, no qual advogava em prol de um teatro do povo e para o povo, remontando à tradição grega e eventos de massa da Revolução Francesa, os quais tinham a capacidade mais de reunir que segregar público e cena (ROLLAND, 2016).

Este espírito de democratização do acesso ao teatro institucional, com uma noção romântica e ampla de “popular” também tomou conta da Rússia em fins do século XIX. Até 1882, o Aleksandrinski, em São Petersburgo, e o Máli, em Moscou, eram as duas grandes casas teatrais imperiais que monopolizavam vida teatral oficial. Ambas eram controladas diretamente pela censura tsarista, tinham política de repertório muito restrita e normas severas para o trabalho de atores (SENELICK, 2007, p. 211). Com o fim do monopólio



teatral decretado por Alexandre III neste ano, muitos teatros privados surgiram nas capitais (o próprio Teatro de Arte de Moscou, encabeçado por Konstantin Stanislávski e Nemiróvitch-Dántchenko, é fruto desta abertura), ligando-se mais diretamente às demandas de novos dramaturgos nacionais e aos anseios de cosmopolitismo da crescente e influente burguesia. Para além das grandes capitais, a partir do início do século, Pável Gaidebúrov e Nadiêjda Skarskaia organizavam mostras itinerantes e traziam clássicos do drama russo para palcos pequenos e casas improvisadas, instigando na *intelligentsia* de província o fascínio pela então nascente técnica realista do teatro, que contrastava com a alta estilização do drama folclórico, já velho conhecido daquele público pagante do interior (STITES, 1992, p. 18).

No entanto, o acesso às casas teatrais ainda era muito restrito a esta parcela da sociedade russa com alto poder aquisitivo. Como contraponto, a partir de 1890 surgem inúmeras sociedades teatrais nas Casas do Povo (*Naródnye Doma*), que eram frequentadas sobretudo por profissionais liberais e trabalhadores fabris. Verdadeiro movimento, por volta de 1902 já havia 102 delas espalhadas pelo país; em 1905, o número havia mais do que triplicado, para 361; e em 1909 beiravam as 420 (KLEBERG, 1993, p. 55-56). Comédias populares e peças de Aleksandr Ostróvski e Nikolai Gógol eram a tônica do repertório. O próprio governo tsarista estimulava tais sociedades como forma de manter os trabalhadores afastados da crescente agitação política e do alcoolismo (KLEBERG, 1993, p. 56). No entanto, ainda que os subsídios governamentais visassem a um controle indireto sobre o cotidiano de jovens e trabalhadores nesses centros, a verdade é que estes estabelecimentos se tornaram espaços de congregação altamente produtivos, pois tornavam mais acessível uma arte até então muito associada ao consumo cultural da aristocracia e da burguesia nascente, além de criarem uma rotina de convivência letrada, voltada para os debates culturais e, pelas margens da censura, para os debates políticos. Estes mesmos frequentadores eram constantemente interpelados para comporem grupos amadores locais e muitos deles recebiam eventual treinamento a fim de garantirem uma progressiva melhora na qualidade dos espetáculos.

Por isso, em 1910, quando *Théâtre du Peuple*, de Romain Rolland, foi traduzido na Rússia, já havia no país um movimento consistente de democratização da experiência teatral, ainda que ela não assumisse a forma de

espetáculos de massa, capazes de atingir multidões e fortalecer um sentimento político de classe, como ambicionado pelo dramaturgo e ensaísta francês. Então sob forte censura e vigilância, este movimento habitado nas Casas do Povo só passou a ganhar feições mais políticas a partir de 1905, quando agitadores políticos começam a perceber no teatro uma ferramenta poderosa de contato com a massa trabalhadora. Entre estes agitadores, constavam sobretudo anarquistas e bolcheviques de esquerda, entre eles Anatóli Lunatchárski, Maksim Górkki e Aleksandr Bogdánov, então contrários à ideia de uma direção exclusiva do movimento operário por uma elite intelectual. Desse modo, para muitos deles, estaria nessas sociedades e nessas Casas o embrião de um movimento para a formação de quadros políticos oriundos da própria massa trabalhadora.

Em fevereiro de 1917, com a abolição da censura tsarista, muitas dessas sociedades e grupos teatrais passaram imediatamente a montar peças antes tidas como potencialmente perigosas, bem como organizar debates e palestras de caráter político e de agitação. Paralelamente, grupos de jovens começavam a ganhar praças, cafeterias, pátios de fábricas e sindicatos com pequenas esquetes – em geral satíricas – abertamente voltadas à agitação política, ou seja, à divulgação da revolução e à defesa de sua necessidade. É a partir daí que a **peças de agitação** (*agitatsiônaia piéssa*, abreviada como *agitka*, no plural *agitki*) ganha corpo como uma ferramenta artística de divulgação política e, na maioria dos casos, de convite à luta ao lado dos bolcheviques.

Todavia, as manifestações teatrais do período estavam longe de girarem em torno desta única tendência. Neste momento anterior à Revolução de Outubro de 1917, ideias a respeito de qual deveria ser o papel do teatro no processo de derrubada da ordem burguesa e instauração de uma nova sociedade começavam a ganhar corpo e se tornaram as mais variadas. Somado ao impulso vanguardista e por vezes milenarista de futuristas e simbolistas, isso criou um caldo excitante de debates, de modo que mesmo nos momentos iniciais da revolução, a ausência de consenso era tão marcante que o comando bolchevique não teria uma política comum e clara para o teatro.

Nesse contexto, o único ponto em comum de todos os projetos em disputa era o combate ao “velho teatro”, naquele momento simbolizado pelas montagens do Teatro de Arte de Moscou (TAM) e por peças tidas como passadistas



ou decadentes – para revolucionários mais radicais, isso incluía os dramas de Anton Tchekhov. Ou seja, aquilo que na virada do século XIX tinha representado uma verdadeira revolução em termos de dramaturgia e concepção do espetáculo passou a ser visto como símbolo de elitismo e alienação. O realismo stanislavskiano, seu ateliê de minúcias e mesmo a perfeição onírica de suas montagens simbolistas, eram vistos agora por muitos como pouco críticos e presos aos pressupostos do ilusionismo no teatro, dado que o espectador seria um elemento passivo apartado de ação cênica pela “quarta parede”.

As divergências começavam já na definição do lugar que este novo sujeito político deveria ocupar. Afinal, um potencial agente da revolução poderia ser pensado nos velhos termos da plateia burguesa? De um lado, o simbolista Viatchesláv Ivánov propunha desde 1906 o resgate de um teatro orgiaco, o único capaz de reunir em um grande ritual uma sociedade cindida por contradições sociais tão gritantes. A supressão da divisão ator-espectador seria a base deste teatro coral, que deveria se tornar o “canteiro para a criativa, ou profética, autodeterminação do povo” (IVÁNOV apud KLEBERG, 1993, p. 56). No entanto, entre os próprios simbolistas, Andrei Biéli discordava das formulações de Ivánov, por considerar que uma comunhão de tal tipo seria impossível em uma sociedade de classes, dadas as experiências de mundo tão diversas. Da mesma crítica partilhava o vanguardista Vsiévolod Meyerhold, que ainda apostava na divisão palco-plateia e propunha foco na abolição da velha linguagem realista-representacional, esta sim responsável por aprisionar o teatro em uma visão acadêmica e sentimental (BRAUN, 1969, p. 170). Desse modo, a emancipação do novo sujeito revolucionário passaria mais pelo reconhecimento do teatro como uma linguagem de convenção do que pela imersão num grande ritual pretensamente unificador, como ambicionado por Ivánov e muitos simbolistas de influência nietzschiana.

De outro lado, acreditando menos nas saídas intelectualizadas que, em alguma medida, ainda se relacionavam com a instituição teatral, militantes ligados ao Exército Vermelho, a sindicatos, bem como artistas e teóricos próximos a Aleksandr Bogdánov propunham uma organização artística dos trabalhadores distante do profissionalismo do teatro burguês, mais aberta à inventividade e originalidade do proletário. Para Bogdánov, o proletariado seria o único capaz de oferecer uma forma genuína de expressão nas ciências e nas artes, fora do

arcabouço teórico-filosófico da tradição burguesa. Então, parte do movimento que deu origem à Proletkult² meses antes da Revolução de Outubro, Bogdánov era bastante influente entre intelectuais como Fiódor Kalínin e Pável Lebediév-Poliánski, além de ser genro de Anatóli Lunatchárski (que logo após a Revolução estaria à frente do Comissariado do Povo para a Educação – Narkompros – e então passaria a defender uma linha de valorização das velhas conquistas burguesas no campo das artes), de modo que suas ideias ganharam rapidamente lastro entre vários setores de dentro e fora do bolchevismo. No entanto, Bogdánov era adversário direto de Lênin, pois sua visão monista da realidade e sua defesa férrea da Proletkult como movimento autônomo ao Partido Bolchevique e aos sindicatos trazia para si a desconfiança permanente de que suas posições pudessem reunir não só um movimento perigosamente autônomo, como também toda uma dissidência política e mesmo uma visão alternativa ao marxismo.

Com a Revolução e o início da Guerra Civil, dada a ausência de uma política clara no campo cultural pelos bolcheviques e o alcance significativo do movimento, a Proletkult gozou de relativa autonomia e recursos financeiros para organizar novos grupos de agitação pelo país, bem como produzir oficinas e imprimir materiais. Conseguiu reunir sob seus domínios boa parte da massa criativa de trabalhadores antes abrigada nas Casas do Povo (agora remodelada por antes ter alimentado uma visão paternalista do trabalhador), artistas simbolistas e vanguardistas e intelectuais da oposição de esquerda. Em setembro de 1918, a 1ª Conferência Pan-Russa da Proletkult aprovou por unanimidade a resolução apresentada por Bogdánov, que concebia a arte como elemento central no processo revolucionário, dada sua capacidade de organizar a experiência cognitiva e sentimental por meio de “imagens vivas”. Diante disso, seria fundamental que o proletariado forjasse sua própria arte, valorizando o trabalho coletivo e assimilando criticamente, por intermédio dos críticos, a herança artística de outros períodos (KLEBERG, 1993, p. 13).

Neste período, Casas com clubes teatrais de agitação fervilhavam pela Rússia. Longe de ser um movimento controlado unicamente pelos

2 Proletkult é a abreviação para Proletárskaia Kultura, organização experimental concebida momentos antes da Revolução e que reuniria diferentes sociedades de artistas e intelectuais imbuídos da ideia de construção da nova cultura socialista. Dado o perfil autonomista de muitos de seus membros, a organização foi incorporada ao Narkompros (Comissariado do Povo para a Educação), em 1921.

bolcheviques – ainda que eles tivessem interesse direto naquela forma de intervenção – sua emergência era muito mais autônoma e, por isso mesmo, disputada por inúmeros grupos (sindicatos, juventude comunista, artistas independentes, membros da Proletkult e do Exército Vermelho).

Devido ao seu caráter bastante espontâneo, os grupos de *agitprop* impactavam pela velocidade com que surgiam. Além disso, esse teatro se tornava uma linguagem mais atraente por permitir no plano individual que talentos e capacidades tivessem reconhecimento e fossem explorados em diferentes escalas, incorporando conhecimentos da tradição popular que iam do canto, passando pela dança e a recitação. Durante a montagem de pequenas esquetes e apresentações havia certo sentimento de euforia, que pode ser sintetizado no depoimento de membros de um grupo de teatro de uma fábrica têxtil: “As primeiras apresentações nós fizemos por nós mesmos, sem um líder [...] O simples fato de que trabalhadores estavam atuando em cena, sem um líder, causou uma grande impressão. As pessoas estavam orgulhosas e diziam: ‘Que vida!’” (MALLY, 2000, p. 18).

Este impulso dos primeiros anos da Revolução, que marcaria todo o período de Guerra Civil (1918-1921) era parte de um sentimento coletivo de que estas camadas da sociedade até então alheias e apartadas dos processos decisórios poderiam finalmente participar – ainda que em pequena escala – da esfera pública. Ao mesmo tempo, o momento revolucionário estimulava a imaginação política coletiva de modo que a utopia de um novo futuro excitava sujeitos e os convidava a tomar parte na redefinição de velhas formas ou menos na ação iconoclasta de botá-las abaixo.

Seu caráter explosivo e altamente crítico, se era motivo de orgulho e empolgação para muitos comunistas de primeira hora, era também motivo temeridade para muitos críticos e artistas que viam aí uma perigosa iconoclastia. No fim da Guerra Civil e, portanto, no momento em que este impulso massivo começava a ser problematizado, o teórico Viktor Chklóvski classificaria todo este impulso como uma “doença” social, incapaz de ser evitada, e que ao mesmo tempo deveria ser fortemente estudada, pois representava um perigo para a construção de uma nova sociedade (CHKLÓVSKI, 1923).

Havia uma política do novo governo de estimular e financiar Casas para trabalhadores, mas seu surgimento estava longe de ser condicionado por este estímulo. Originadas das mais diversas formas, ocupavam espaços

como salões locais, cafeterias, pátios de fábricas, porões e antigos palacetes da aristocracia para a realização de palestras, saraus, formação de pequenas bibliotecas e, principalmente, ensaios e apresentações de grupos teatrais auto-organizados³. E tendo em vista o contexto de forte escassez material da Guerra Civil, momento em que muitos recursos tinham que ser direcionados ao *front* de batalha e em que muitos camponeses se recusavam à socialização da produção para a alimentação das populações urbanas, tais clubes se tornavam também um espaço de acolhimento. Muitos deles possuíam refeitórios (*stolóvaias*) e uma programação contínua de palestras e atividades de entretenimento, as quais eram uma alternativa convidativa aos apartamentos coletivos, dada a ainda incipiente e caótica política de moradia. Para Lynn Mally, seu surgimento era também responsável por redefinir o papel da antiga casa burguesa e propor não só uma nova domesticidade, como também uma nova forma de ocupar os espaços públicos (MALLY, 2000, p. 25).

Ao mesmo tempo, o período de escassez levava à adoção de alternativas improvisadas de ocupação do espaço e organização de atividades culturais. No caso do teatro, principal atividade a atrair público e membros para estes clubes, as limitações materiais se combinaram a uma tentativa de romper com o teatro profissional que dependia de recursos elevados para produção e que tinha acesso restrito, algo que imediatamente atraiu a simpatia de artistas de vanguarda, os quais viam aí uma possibilidade de rompimento com a estética ilusionista do realismo. Além disso, dadas as limitações espaciais dos próprios clubes, os grupos de teatro auto-organizados ali surgidos começaram a ocupar espaços variados (de cafés a *fronts* de batalha), o que definia a sua própria versatilidade enquanto linguagem.

No caso dos *fronts*, trens e barcos de agitação (*agitpóezdy* e *agitparokhódy*), criados sobretudo pela Seção Militar do Comitê Central, foram particularmente importantes no período do Comunismo de Guerra, já que permitiam que toda uma estrutura de agitação cultural chegasse a pontos bastante

3 Aqui me refiro ao termo que depois seria oficializado por V. Tikhonóvitch em 1922: *samo-déiatelnyi teatr*. A tradução que me parece mais fiel ao espírito autônomo destas iniciativas é a expressão “auto-organizado”, e não “amador”; já a palavra “amador” também está associada no russo a *liubítielski*, que guarda foco mais na relação “amador-profissional”, ou mais na relação de “amor à arte” do que no próprio processo de produção autônoma. A opção também é feita por Amiard-Chevrel (1977, p. 49), que acredita que a noção de “amador” leva inevitavelmente a uma dimensão imitativa em relação ao teatro profissional.

distantes dos grandes centros urbanos. De início, tinham função meramente logística, pois eram responsáveis por levar suprimentos, materiais impressos e informação para regiões afastadas da Sibéria ou mesmo para a Ucrânia, mas ao longo do período de Guerra Civil ganharam papel muito mais amplo de agitação, propaganda da Revolução, combate ao Exército Branco e às forças internacionais opositoras. Em geral, os *agitpóezdy* eram pintados por artistas de vanguarda, e suas ilustrações, majoritariamente satíricas, traziam motivos ligados ao próprio nome do trem (Leste Vermelho, Cáucaso Soviético etc.). Dentro dos vagões havia pequenas bibliotecas, recursos para projeção de filmes, minigráfica e um palco móvel, de modo que apresentações eram feitas ao ar livre e com o aparato necessário (KENEZ, 1985, p. 59-60). Um desses trens famosos, o Revolução de Outubro (*Oktiábrskaia Revoliútsia*), galgou fama no período e foi responsável por aproximadamente 92 exhibições de peças fílmicas de agitação – *agitki* – entre os anos de 1919 e 1920, atingindo em torno de 100 mil pessoas (HEFTBERGER, 2014).



Figura 1 – Trem de agitação Revolução de Outubro

Fonte: Viértov-Collection, Austrian Film Museum

Esta denominação *agitki* passou a servir para qualquer peça cênica ou fílmica, com fins de agitação política. No caso do teatro, consistia basicamente em esquetes de um ato e de tema único, com vistas a uma conclusão clara e prática, capaz de incidir sobre o contexto no qual a plateia se encontrava. Temas comuns dessas esquetes de agitação, especialmente nos *fronts*, eram a sífilis, o problema da deserção ou mesmo problemas familiares típicos, como pressão

para que o marido ou o pai não fossem para a guerra. Para os grupos de agitação que começaram a se dirigir ao campo, esquetes sobre a importância da colheita para a alimentação da cidade e da necessidade de repartir a produção com os trabalhadores urbanos eram as preferidas. Nos clubes, abundavam cenas curtas sobre o combate aos trabalhadores preguiçosos e os boicotes na produção fabril, importância da igualdade entre homens e mulheres, a luta entre o Exército Branco e o Exército Vermelho, entre trabalhadores e capitalistas, difamação da Igreja, bem como cenas sobre os constantes problemas domésticos, como distribuição do espaço, higiene pessoal e uso dos recursos nos apartamentos comunais etc. (MOREL, 1977, p. 31-36). No geral, tentavam chegar a conclusões afirmativas, delimitando claramente quais eram as causas do problema levantado pela intriga: em geral, o soldado traidor ou pouco consciente da causa, a esposa e o camponês individualistas ou o Exército Branco sanguinário (MALLY, 2000, p. 38).

As personagens em geral eram tipificadas, assemelhadas a caricaturas (o morador mesquinho, o burguês gordo e egoísta, o trabalhador preguiçoso, o religioso hipócrita etc.), reproduzindo em grande medida uma polarização entre bondade e maldade típica do melodrama – gênero que seria mais tarde defendido por Górkí e Lunatchárski como altamente adequado para uma estética soviética, dada sua capacidade de definir claramente os afetos em disputa e propor uma moral clara. No entanto, ainda que em grande medida estas esquetes parecessem apresentar uma estrutura pouco inovadora em relação àquelas já pelas formas tradicionais, a verdade é que os *agitki* lhes davam formas bastante diversas. A novidade começava no próprio processo de produção, no qual a escrita das esquetes era coletiva e poucas vezes passava pela mediação de um dramaturgo ou escritor profissional. Um ponto de partida (ou problema inicial) era apresentado e várias mãos operavam na estruturação do texto. Alguns dramas da tradição eram incorporados como base para algumas cenas, ou mesmo histórias típicas da tradição popular, mas redefinidas com novos personagens e em novos contextos. Havia também grande margem para a improvisação sobre o texto-base no momento da apresentação, garantindo que a interação com o público também pudesse ser fonte de soluções momentâneas (MALLY, 2000, p. 40-41).

Além disso, muito da tipificação melodramática que marcava o enredo dessas esquetes de agitação era oriundo da própria tradição popular russa,



agora trabalhada para outros fins. A própria reunião de soldados e moradores da cidade e do campo em torno dessas encenações remonta aos palcos de feira (*balagány*), típicos da cultura popular pré-revolucionária e que reuniam uma gama variada de entretenimentos. O *balagán* era dominado por dramas folclóricos, melodramas, estórias de cavaleiros, arlequinadas e revivescências de antigos combates russos – tudo com muita excitação visual e claras polarizações morais entre as personagens; já o *raiók*, outra forma pré-revolucionária muito popular, combinava um pequeno palco dentro de uma cabine cercada de cortinas com o *raióchnik* (ou *raióchni diéd*), que interpelava o público constantemente com piadas e insultos (STITES, 1992, p. 17).

Ainda que após a Revolução as formas do *raiók* e do *balagán* passassem a ser mal vistas, justamente porque associadas a certa dinâmica anárquica e a eventos privados de arrecadação de fundos, estas eram as fontes de inspiração de boa parte dos proletários para a produção de sua nova arte, pois, muitas vezes, os próprios impasses que polarizavam a Proletkult, o Narkompros e a vanguarda artística não chegavam com a mesma urgência a estes pequenos grupos, do qual fazia parte uma massa iletrada pouco acostumada ao palavrório elaborado que compunha o repertório da *intelligentsia* (STITES, 1992, p. 41).

A forma dos *agitiki* muitas vezes se misturava a formas mais alongadas, como a do **melodrama revolucionário** (muito popular neste período, em especial no *front* de batalha), ao **cabaré vermelho** (herança direta do período anterior à revolução e bastante difundido pelo Teatro de Sátira Revolucionário – Terevsat) e mesmo ao **guinhol vermelho** (teatro de bonecos, muito famoso na tradição popular pelo seu herói Petrushka – aqui instrumentalizado como símbolo da luta dos oprimidos). Todas estas formas vinham abundantemente acompanhadas de música e número de dança, que ou separavam as diferentes cenas (no caso das formas mais longas), ou as diferentes esquetes (no caso do *agitiki*) (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 60).

Tanto que, mais uma vez, seria a cultura popular a servir de inspiração para os **jornais vivos** (*jivye gaziéty*). Incorporando muito do *liubók* russo, uma forma de expressão visual que remonta aos séculos XVII e XVIII e que se caracterizava pela apresentação de ilustrações debochadas de vários aspectos da vida russa (STITES, 1992, p. 26), os **jornais vivos** também tipificavam satiricamente personagens e melodramatizavam acontecimentos. Apresentavam

fatos da ordem do dia (de conjuntura internacional, nacional e mesmo problemas locais) com humor, utilizando-se de uma plasticidade muito marcante (casetas, máscaras e bonecos), bem como de música e cenografia. O Terevsat, por exemplo, oriundo da região de Vitebsk e que teve ampla atuação no *front* oeste a partir de 1919, ficou famoso pelo uso de painéis pintados por Marc Chagall, que faziam as vezes de cenografia, bem como os painéis nos quais os atores inseriam seus rostos e narravam os acontecimentos do momento.

Devido aos elevados índices de analfabetismo que ainda assolavam o país – quase 70% da população⁴ (e este era um dos motivos pelos quais Lênin durante muito tempo manteve uma relação tensa com a Proletkult e com o Narkompros, pois acreditava que recursos deveriam ser priorizados para o combate ao analfabetismo), os **jornais vivos** eram poderosos instrumentos de informação e propaganda, pois conseguiam reunir em fábricas, cafés e locais de combate um grande número de soldados e moradores para transmitir com bom humor notícias de interesse geral (MALLY, 2000, p. 42). Logo após a Guerra Civil, o **Blusa Azul** (*Síniaia Bluza*) surgiria como um grupo de jornal vivo e, logo em seguida, despontaria como o mais importante grupo de agitação dos anos 1920.



Figura 2 – Famoso navio de agitação (*agitparokhód*) dos anos 1920 em Sarátov, o Estrela Vermelha (*Krásnaia Svezdá*)

Fonte: Barron e Tuchman (1980)

⁴ Os números são problemáticos, pois os sistemas de coletas de dados naquele período ainda não gozavam de logística completa. Para mais detalhes a respeito desta discussão, ver Eklof (2008).

Outra atividade popular de agitação eram os tribunais de agitação (*agitsúdy*), popularizados sobretudo pelos grupos ligados ao Exército Vermelho, cuja direção tinha interesse direto no “entretenimento politizado” das tropas e chegou até a recrutar artistas para atuarem diretamente no *front* (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 51-52). O *agitsúd* consistia na simulação de pequenos julgamentos teatrais em que a plateia era convidada participar. O objetivo era estimular no público o envolvimento direto na reflexão sobre temas candentes e o exercício da tomada responsável de decisões. Neles, mobilizavam situações ligadas à deserção no *front*, a impasses do cotidiano da vida coletiva em apartamentos ou mesmo pequenos dramas domésticos, como um bastante famoso por volta de 1919, em que se julga o caso de uma mulher que assassina o marido que a tratava de modo brutal (MALLY, 2000, p. 42). Também foram comuns casos de julgamento de Lênin, Raspútin e mesmo de problemas, ideias ou períodos, como o caso do julgamento da sífilis e o do ano de 1920. Em um tribunal encenado que foi particularmente famoso, pois feito pelo exército no *front* sul, realizava-se o julgamento do general Wrangel, do Exército Branco. O evento massivo, denominado “O julgamento de Wrangel”, reuniu quase 10 mil pessoas, as quais, evidentemente, não participaram da decisão final, já que um grupo pré-definido atuou para finalizar o julgamento com a condenação do réu (MALLY, 2000, p. 42).

Estes tribunais de agitação seriam largamente utilizados pelo Exército Vermelho durante a Guerra Civil e depois muito popularizados em clubes ao longo dos anos 1920. No entanto, como relata Lynn Mally (1996), já a partir de 1928, quando tem início o 1º Plano Quinquenal, tal recurso de agitação teria mais uma função de naturalização da política de denúncia, controle, coerção coletiva do que de agitação e estímulo a participação na reflexão sobre problemas do grupo.

O mesmo Exército Vermelho teria especial predileção pelos espetáculos de massa, eventos gigantescos que visavam à encenação de momentos marcantes da recente história soviética, ou mesmo a recuperação de momentos da história ocidental, recontados sob uma perspectiva vitoriosa da Revolução de Outubro, como a Revolta de Spartacus ou o episódio do massacre do movimento dezembrista russo. Do mesmo modo, o 1º de Maio e o 7 de Novembro, quando era comemorado o aniversário da Revolução, se tornaram as datas preferidas para estes eventos de massa. Em alguma medida, eram a

materialização tardia do desejo de Romain Rolland de espetáculos massivos que promovessem uma excitação coletiva e alimentassem uma identidade vitoriosa de grupo, só que com viés ligeiramente diferente: menos pautados pela ideia vaga de uma unidade popular, eles visavam a uma agitação no atacado, ao mesmo tempo celebrativa e intimidatória. Para alguns teóricos, como Rolf Malt, estaria aí o embrião de uma nova ritualidade soviética, pautada pela definição de uma memória específica e uma demonstração portentosa de poder, que mais tarde culminaria no culto público ao líder (MALT, 2013).

No entanto, em pequena escala havia uma apropriação dessas agitações massivas que eram promovidas por grupos teatrais locais e clubes na forma de passeatas ou cortejos, sobretudo nestas datas comemorativas. Nessas, pessoas se fantasiavam e subiam em carros alegóricos, cenas-relâmpago eram apresentadas em meio à multidão e bonecos gigantes simbolizavam diferentes personagens que já começavam a compor o imaginário da cultura dos *agitki* soviéticos (MALLY, 2000, p. 44).

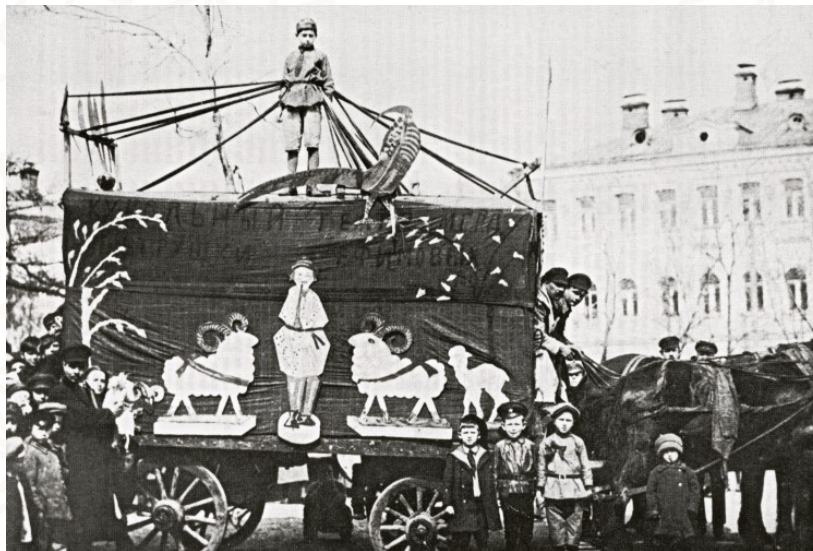


Figura 3 – Carro de *agitprop* dos anos 1920

Fonte: Barron e Tuchman (1980)

Como se vê, diferentemente do que se poderia supor, o *agitprop* é um conceito bastante amplo, que abarca diferentes manifestações teatrais. Por ser trabalhado por diferentes grupos que o adaptam a diferentes contextos e a partir de diferentes tradições, assume característica de linguagem moderna, bastante versátil e dinâmica. Por trás de tal diversidade, no entanto, havia uma série de

pontos em comum, que permitem a sistematização de um programa estético, ainda que abrangente: 1) a necessidade de mobilização pelo teatro do espírito revolucionário para a expansão do ideário da revolução no campo, no *front* e no próprio cotidiano urbano; 2) o recurso às formas e à linguagem do teatro popular (com suas musicalidades, rimas e ritmos) para a adesão, aproximação e persuasão do público; 3) recurso frequente ao cômico e ao grotesco, de modo a “desbastar” o inimigo pelo riso do público e garantir que a experiência teatral fosse também fonte de prazer; 4) negação da velha instituição teatral com sua rígida divisão entre palco e plateia e das nuances psicológicas do drama burguês, ou seja, arrebatá-lo menos pela verossimilhança psicológica apresentada em cena e mais pela diversidade do espetáculo. Desse modo, o compromisso estava não com a “grande arte”, mas com a realização de situações dramáticas politicamente expressivas (HAMON, 1977, p. 63-65).

Por guardar tamanho alcance e força inventiva, o *agitprop* era altamente atrativo para os mais diferentes grupos e tendências, o que desbasta a ideia de que a cúpula partidária o teria instrumentalizado desde seu surgimento. Ora, a Guerra Civil trazia uma série de demandas imediatas (de combate à fome, de produção e enfrentamento dos adversários) que impedia a definição de uma política cultural monolítica, que ainda não era a prioridade para a direção bolchevique. Dada sua forte capacidade de reunião de pessoas, seja na produção, seja na apresentação dos espetáculos, agentes como a Proletkult, o Narkompros, o Exército Vermelho e sindicatos disputavam entre si para criarem novos clubes, *locus* preferido dos grupos auto-organizado de teatro, ou definirem políticas de repertório. Diante disso, muitos grupos autônomos souberam se utilizar dessas disputas para ora se aproveitarem da ajuda de um agente, ora da de outro (MALLY, 2000, p. 29).

A disputa começou pelo próprio modo como deveria ser caracterizado esse movimento de agitação teatral massivo. Em 1919, o Narkompros tentou definir uma terminologia para conceber o principal sujeito dos *agitki*, o qual não poderia mais ser pensado dentro da terminologia romântica “teatro popular”, ou seja, o “povo”. Por isso, a Conferência da Divisão de Teatro Operário-Camponês que se reuniu em novembro de 1919, na qual estavam presentes membros da Proletkult, do Exército Vermelho, de sindicatos e cooperativas, destacou o operário e o camponês como novos sujeitos e a sua aliança como

eixo temático do novo teatro. Além disso, seria necessário a partir dali prezar pela qualidade das montagens e incorporar de maneira crítica as tradições do passado. No entanto, esta posição majoritária não foi abraçada pela minoria presente (Proletkult e Exército Vermelho), que combatiam a ideia de uma aliança operário-camponesa, tendo em vista o caráter conservador do camponês russo. Defendiam o abandono das formas tradicionais, a opção pelas agitações de massa e a criação de novos “dramas sociais,” para substituir o velho repertório burguês (MALLY, 2000, p. 12).

Diante de tantas disputas, a Divisão recém-criada não foi capaz de influenciar com uma política unificada o movimento teatral dos trabalhadores, de modo que cada organização tentou disputar de diferentes formas – e dentro de sua esfera de alcance – o tipo de repertório e o tipo de montagem a ser realizada por cada grupo. O Exército Vermelho passaria a focar em jornais vivos, tribunais de agitação, esquetes e agitação de massa. Todas dentro de uma linguagem voltada para a agitação direta e o protagonismo dos jovens artistas, os quais eram enviados frequentemente para o *front*, a fim de preencher o tempo livre dos soldados com entretenimento “produtivo.” Seu estímulo à formação de trupes foi tão intenso que por volta de 1920 já ultrapassavam os mil grupos sob sua alçada. Um ano antes criariam um estúdio em Petrogrado (Estúdio do Exército Vermelho), que recrutava novos artistas e formava jovens diretores, além de prover material acessível, de prática reprodução, para centenas de montagens (AMIARD-CHEVREL, 1977, p. 52; IUFIT, 1968)⁵.

Do mesmo modo, sindicatos fundavam seus grupos e tentavam angariar fundos junto aos trabalhadores, para que a organização teatral não dependesse de auxílios financeiros do governo e, por extensão, não precisasse seguir diretamente as diretrizes do Narkompros. Após apresentações de peças de agitação, costumavam estimular os trabalhadores a realizar doações, que depois iriam para a renovação de prédios dos clubes, bem como para a formação de novos instrutores, a fim de depurar a qualidade das apresentações. E assim também o fizeram algumas cooperativas (muitas ainda com forte influência do repertório pré-revolucionário), a juventude comunista (*Komsomol*) e alguns soviets (MALLY, 2000, p. 31-31).

5 “Teatrálnaia samodéiatelnost v Krásnoi Ármii” (IUFIT, 1968).



Todavia, ainda que o desejo de condução por parte desses diferentes agentes fosse constante (seja criando, seja se aproximando de grupos já existentes), muitos membros não só jogavam com as disputas entre eles como também ignoravam o teor de alguns debates e conduziam suas produções a partir do que mais lhes apetecia. Por isso, ainda que o levantamento da Divisão de Teatro Operário-Camponês, feita em 1920, mostrasse que boa parte dos quase 250 grupos pesquisados já se pautasse pela busca de novas formas e pela elaboração de um repertório novo e sintonizado com a agenda pós-Revolução, um terço dos grupos, sobretudo aqueles de província, ainda optava majoritariamente pelo repertório do “velho teatro” (MALLY, 2000, p. 34). Se esta manutenção agradava à perspectiva de teóricos ligados a Lunatchárski e ao Narkompros – mais afeita à retomada dos grandes clássicos da tradição e crente na ideia de que a criação de uma literatura soviética dependeria de uma superação crítica lenta desse passado – ao mesmo tempo estimulava teóricos ligados à Proletkult, como Pável Kérjentsev, à escrita e à realização de concursos dramatúrgicos para a produção de peças mais sintonizadas com o espírito da Revolução (MALLY, 2000, p. 37).

Tais disputas permaneceriam intensas até meados de 1920, quando o Narkompros criaria uma divisão de política educacional, o Glavpolitprosvet, como parte da movimentação dos bolcheviques de minar a ação autonomista da Proletkult, bem como o **paralelismo** de agentes como sindicatos e o Exército Vermelho. Ou seja, era preciso dar perfil mais definido e unificado à atuação dos grupos de teatro auto-organizados, já bastante voltados à agitação e à propaganda, mas ainda em grande medida influenciados pela ideia de que o mais importante era democratizar o velho teatro. De início, sua ação se pautou pelo estímulo financeiro a indivíduos e grupos que se associassem mais diretamente ao Narkompros, o que lhes permitiria tanto realizar apresentações por toda a cidade, como adquirir melhores materiais para cenografia, figurinos ou investir na formação de jovens diretores. Em seguida, em outubro de 1920, com a integração oficial da Proletkult ao Narkompros, não haveria mais a necessidade de estímulo por recursos, de modo que a incidência sobre tais grupos, inclusive em termos de repertório, seria mais direta (MALLY, 1990, p. 201-201). Neste momento, já estava clara para Lênin a importância do *agitprop* como linguagem decisiva no direcionamento dos afetos coletivos, de modo que sua orientação se tornaria diretriz fundamental para uma “limpeza

de terreno” no próximo período: “precisamos reeducar as massas e só a agitação e a propaganda podem fazê-lo” (LÊNIN, 1920 apud MOREL, 1977, p. 39).

E se mesmo tal “limpeza de terreno” não foi suficiente para suplantar todas as disputas e até o grau de autonomia que ainda pautava a ação de boa parte dos grupos de teatro de *agitprop*, a questão é que com o fim da Guerra Civil em 1921 e o anúncio da Nova Política Econômica (NEP) as demandas sociais e políticas se alteraram drasticamente. Não havia mais um inimigo externo capaz de desestabilizar a Revolução a qualquer momento, muito menos a necessidade de propagandear o Socialismo nos mais diferentes confins do país; a demanda agora era vencer o inimigo interno produzido pelos anos de guerra: a fome intensa e a escassez de recursos. E com a reabertura de parte do comércio em termos capitalistas – e a reemergência de uma cultura burguesa urbana, que retomou todo seu divertimento de *boulevard* – passava a ser papel dos grupos de agitação não mais a divulgação, arregimentação e multiplicação do novo, mas sim a edificação de costumes, a defesa do cooperativismo e da produtividade.

Os camponeses, tidos como conservadores e relutantes à causa do socialismo, passavam a ser agora foco de intervenção direta. Para isso, seria necessário um teatro de agitação com mensagem mais clara, com repertório simples, massivo, distante do **canto da sereia** do autonomismo e longe das inúmeras disputas que marcaram o período anterior. Começava, desse modo, um período de acompanhamento minucioso de clubes e centros e de declínio do movimento auto-organizado que marcou o teatro de *agitprop* nos anos de Guerra Civil. É neste novo período que surge o grupo Blusa Azul (*Síniia Bluzá*), voltado para a apresentação de jornais vivos, que se tornaria a principal referência de agitação e propaganda em toda a União Soviética e ao redor do globo, chegando a ter aproximadamente 100 mil membros efetivos até sua extinção oficial em 1928. Sua ascensão, contudo, coincide com um afunilamento das experiências teatrais e a tentativa oficial de uma padronização do movimento, antes mais espontâneo e variado.

Conclusão

Muitos preconceitos teóricos e políticos rondaram e rondam investigações mais profundas sobre esta experiência decisiva na história do teatro. A tendência a encarar o *agitprop* russo como um movimento monolítico, voltando



à simples instrumentalização de um público passivo por parte de uma cúpula partidária, não são senão anteparos que impedem um exame mais rigoroso. Como visto, as ações de agitação, em especial o teatro de *agitprop* foram, de início, uma verdadeira febre social. Nos primeiros anos da Revolução proliferaram grupos auto-organizados por todo país. Sua existência vinha no bojo das sociedades teatrais formadas antes de 1917, mas depois da Revolução este tipo de teatro ganhou outra qualidade e outro alcance. Não estava mais restrito ao espaço das Casas do Povo e Teatros de Província, mas se expandiu a qualquer espaço com potencial para reunir pessoas. Revelava novos talentos, problematizava a relação plateia-público, em alguns casos ressignificava as formas do teatro popular e em outros demandava nova dramaturgia. Longe de configurar um movimento uniforme (pois, como vimos, muitos se contentavam apenas com o fato de, finalmente, serem vistos em um palco), o que tinham em comum era o deslumbramento de seus membros com a oportunidade de suas vozes e gestos darem corpo aos seus anseios políticos e de futuro. As demandas de agitação e propaganda da revolução se mesclavam, assim, a seus projetos pessoais. Por isso mesmo, eram um espaço poderoso e alvo das mais variadas disputas.

Com o fim do Comunismo de Guerra e da Guerra Civil, a demanda não era mais por agitação e propaganda da Revolução, a fim de convencer os indecisos e fortalecer as mentes e corações nos *fronts*, mas sim de forjar uma ideologia consistente capaz de resistir às instabilidades trazidas pela fome e pela própria NEP. Contudo, mesmo que o teatro auto-organizado tivesse perdido sua força ao longo desse novo, a senda aberta pelas formas do *agitprop* seriam poderosas o suficiente para continuar pautando o debate teatral ao longo de todo os anos 1920 e início dos anos 1930 – seja na forma inicial do Grupo Blusa Azul, seja nas táticas de intervenção do Teatro de Juventude Trabalhadora (Tram), seja com as brigadas de agitação e propaganda do Primeiro Plano Quinquenal. Tal senda seria de tal modo decisiva que toda a tradição o *agitprop* ocidental precisa de algum modo reconhecer a herança desses primeiros anos da Revolução de Outubro. Na verdade, não seria exagero acrescentar que os princípios do teatro de *agitprop*, de questionamento da instituição teatral e da **divisão social do trabalho** no teatro, de defesa da necessidade de máxima participação popular e de ocupação de diferentes

espaços – em suma, de religamento do teatro com vida social cotidiana – sejam o centro das buscas de todo o teatro político do século XX.

Referências bibliográficas

- AMIARD-CHEVREL, C. Méthodes et formes spécifiques. *In*: BABLET, D. (org.). **Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932**. Paris: L'Age d'Homme, 1977. v. 1.
- BARRON, S.; TUCHMAN, M. (ed.). **The avant-garde in Russia, 1910-1930: new perspectives**. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1980.
- BRAUN, E. (org.). **Meyerhold on theatre**. London: Berg Publishers, 1969.
- CHKLÓVSKI, V. **Khod Konia: sbórník statei**. Moscow: Gelikon, 1923.
- EKLOF, B. Russian literacy campaigns 1861-1939. *In*: ARNONOVE, R. F.; GRAFF, H. J. (ed.). **National literacy campaigns and movements: historical and comparative perspectives**. New Brunswick: Transaction Publishers, 2008. p. 128-129.
- ESTEVAM, D.; COSTA, I.; BÔAS, R. **Agitprop: cultura e política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- GARCIA, S. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- HAMON, C. Formes dramaturgiques et scéniques du théâtre d'agit-Prop. *In*: BABLET, D. (org.). **Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932**. Paris: L'Age d'Homme, 1977. v. 1.
- HEFTBERGER, A. Soviet agit-trains from the Vertov collection of the Austrian Film Museum. **Incite**, [S. l.], 21 dez. 2014. Disponível em: <http://bit.ly/2JzMgdl>. Acesso em: 30 jan. 2018.
- IUFIT, A. Z. Teatrálnaia samodéiatelnost v Krásnoi Ármii. *In*: IUFIT, A. Z. (ed.). **Russkii sovetskii teatr, 1917-1921**. Leningrad: Iskusstvo, 1968. p. 314-323.
- IVERNEL, P. Introduction générale. *In*: BABLET, D. (org.). **Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932**. Paris: L'Age d'Homme, 1977. v. 1.
- KENEZ, P. **The birth of the propaganda state: Soviet methods of mass mobilization, 1917-1929**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- KLEBERG, L. **Theatre as action: Russian avant-garde aesthetics**. London: The Macmillan Press LTD, 1993.
- LUMET, L. Le théâtre civique. **Lutèce**, Paris, n. 4, p. 1, 20 jul. 1897.
- MALLY, L. **Culture of the future: the Proletkult movement in revolutionary Russia**. Berkeley: University of California Press, 1990.
- MALLY, L. Shock workers on the cultural front: agitprop brigades in the first five-year plan. **Russian History**, Leiden, v. 23, n. 1-4, p. 263-275, 1996.
- MALLY, L. **Revolutionary acts: amateur theater and the Soviet State, 1917-1938**. Ithaca: Cornell University Press, 2000.
- MALT, R. **Soviet mass festivals – 1917-1991**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013.



- MOREL, J-P. Les phases historiques de l'agit-prop soviétique. *In*: BABLET, D. (org.). **Le théâtre d'agit-prop de 1917 a 1932**. Paris: L'Age d'Homme, 1977. v. 1.
- ROLLAND, R.; BLOCH, J-R. **El teatro del pueblo**: un teatro comprometido. Madrid: Edición de Rosa de Diego, 2016.
- SENELICK, L. **Historical dictionary of Russian theater**. Lanham: The Scarecrow Press, 2007.
- STITES, R. **Russian popular culture**: entertainment and society since 1900. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- VIA CAMPESINA. **Agitação e propaganda no processo de transformação social**. São Paulo: Coletivos de Comunicação, Cultura e Juventude da Via Campesina, 2007.
- WHITE, R. Democracy in the theatre: Louis Lumet's théâtre civique. **Theatre Journal**, Baltimore, v. 31, n. 1, p. 35-46, 1979.

Recebido em 30/03/2019

Aprovado em 12/06/2019

Publicado em 30/08/2019



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p121-133

Em pauta

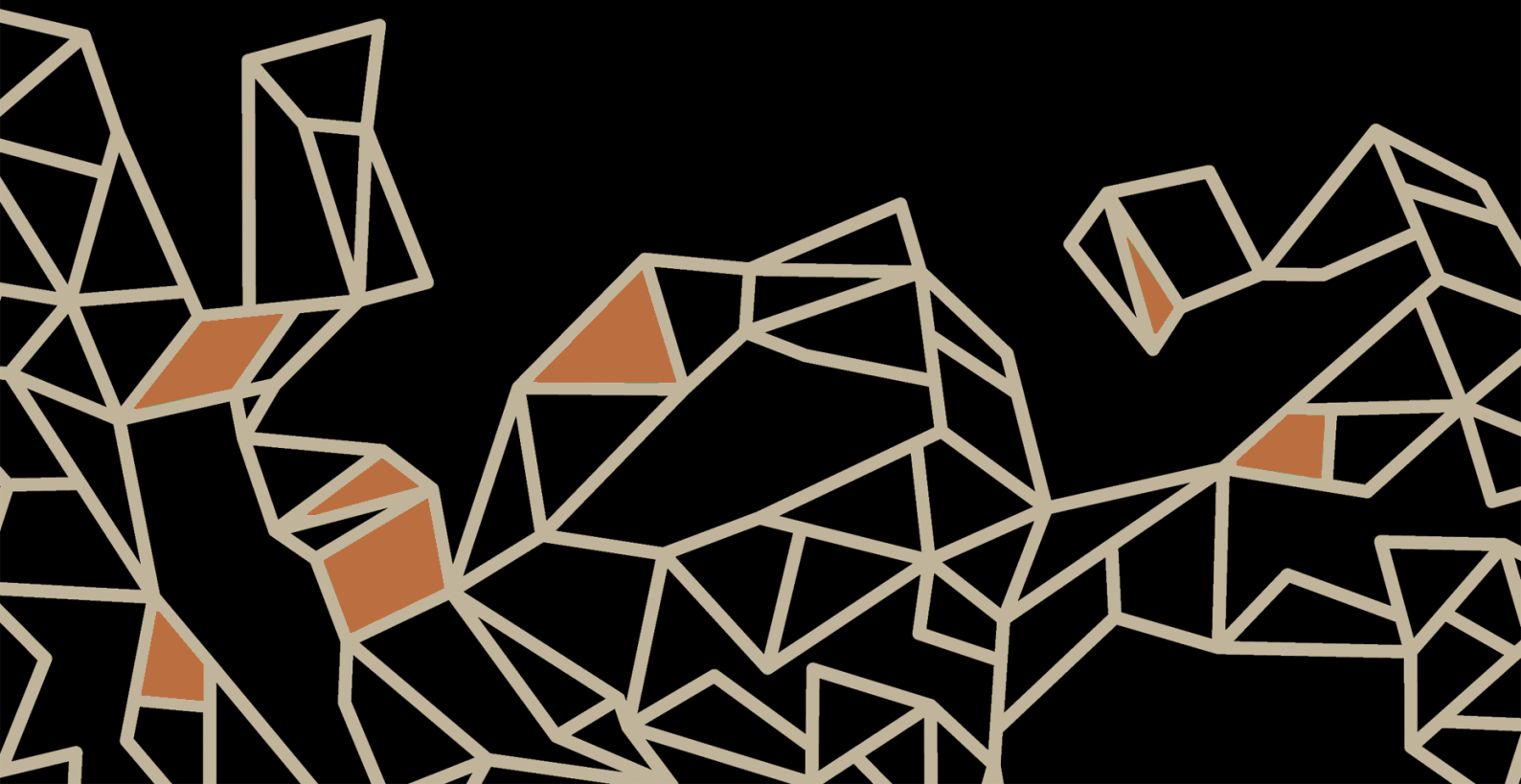
Do *pageant* da greve de Paterson à Frente Popular: apontamentos sobre o teatro operário nos EUA

*From the Paterson strike pageant to the Popular
Front: notes on the workers' theatre in the USA*

Fernando Bustamante

Fernando Bustamante

Doutorando em Letras em Estudos Linguísticos e Literários pela Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humana da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)



Resumo

O acirramento da luta de classes em escala mundial no início do século XX, com o crescimento do movimento operário em partidos e sindicatos de massas, a Primeira Guerra Mundial e, principalmente, a revolução socialista na Rússia e as revoluções alemãs derrotadas agudizaram conflitos políticos e ideológicos também no campo das artes. O teatro operário trouxe revoluções estéticas na Europa, mas também nos Estados Unidos. O *pageant* da greve de Paterson foi um evento precursor, e as décadas de 1920 e 1930 aceleraram o desenvolvimento das novas formas cênicas, bem como os debates acerca destas. Contudo, a política de Frente Popular adotada pela Comintern e pelo Partido Comunista Americano, com a conseqüente integração deste e seus apoiadores à base de apoio do governo Roosevelt, atuam na contramão dos avanços políticos, estéticos e organizativos. Este artigo apresenta algumas questões que marcaram esse complexo processo.

Palavras-chave: Teatro operário, *Agitprop*, Frente Popular, *Paterson strike pageant*, Teatro nos EUA.

Abstract

The intensification of the class struggle worldwide in the early 20th century, due to the growth of the workers' movement and its organization in mass scale in parties and unions, the First World War and, specially, the successful socialist revolution in Russia and the successive defeated revolutions in Germany also exacerbated political and ideological conflicts in the artistic field. The workers' theatre brought aesthetic revolutions in Europe, but also in the United States (USA). The Paterson strike pageant has been a pioneer event and the decades of 1920 and 1930 accelerated the development of new scenic forms and the debates concerning those. However, the Popular Front policy adopted by the Comintern and the Communist Party of the USA, with the corresponding integration of it and its supporters in the base of the Roosevelt government, act against these political, aesthetic and organizational advances. This article intends to present some issues that mark this complex process.

Keywords: Workers' theatre, *Agitprop*, Popular Front, Paterson Strike Pageant, Theatre in the USA.

A tradição do teatro operário nos Estados Unidos possui uma história quase tão vasta e rica quanto a própria organização sindical e a política dos trabalhadores estadunidenses em sua luta contra a exploração. Um ponto marcante em seus primórdios – não apenas para a história teatral desse país, mas como um importante precursor mundialmente – foi a montagem do *Paterson Strike Pageant* em 1913. Naquele ano, uma duríssima greve contra a patronal da indústria têxtil ocorria na cidade de Paterson, em Nova Jersey, um lugar com longa história de lutas operárias, tendo sua primeira greve de crianças e mulheres documentada no ano de 1828, além do longo histórico de um movimento anarquista italiano organizado em torno de um pequeno jornal; a cidade tornara-se conhecida como “a cidade vermelha” (FLYNN, 1994, p. 154).

Tinha uma forte influência local a Industrial Workers of the World (IWW), organização sindical combativa que passara a organizar principalmente os setores de trabalhadores mais precários, como mulheres, imigrantes e negros, rejeitados pela tradicional e já burocratizada American Federation of Labour (AFL). Em 1907, ocorreu a primeira greve em Paterson sob sua direção, e uma série de greves também em 1912, dirigidas por Rudolph Katz e a seção da IWW de Detroit. O clima na cidade era tal que, em 1913, quando os líderes do movimento operário Carlo Tresca, Elizabeth Gurley Flynn e Patrick L. Quinlan chegaram à cidade, foram presos em sua primeira aparição em um comício operário. A tradição de trazer oradores de fora, ademais de aproveitar sua experiência como lideranças, servia ao propósito de evitar que os operários da região entrassem para as “listas negras” e não conseguissem mais emprego (Ibid., p. 155).

Cerca de 1.850 grevistas foram presos durante todo o conflito, que durou cerca de seis meses, com início em 25 de fevereiro e se encerrando em 28 de julho de 1913. O movimento paredista representava o auge de conflitos que vinham se desenvolvendo contra a patronal devido à implantação de um sistema de quatro teares que aumentava a carga de trabalho, reduzia os postos, causando demissões, e mantinha os salários sem aumento. No ano anterior à grande greve de Paterson, um conflito em Lawrence desencadeado pelo corte do pagamento de duas horas de salário para as mulheres – após uma lei que proibia a jornada anterior de 56 horas, reduzindo-a para um máximo de 54 – levou à paralisação da indústria têxtil na cidade. A greve de Lawrence,

que ficou conhecida como a “greve do pão e das rosas” [*bread and roses strike*], foi vitoriosa e conquistou um aumento de até 20% para os trabalhadores (1912 LAWRENCE..., 2019).

A importância da greve de Paterson, portanto, excede os limites do próprio conflito, sendo uma expressão culminante de um período em que a adesão massiva de grandes contingentes de trabalhadores – em particular imigrantes – à organização sindical IWW, que se opunha à já ossificada burocracia da AFL, era enfrentada com a mais dura repressão por parte do Estado. Se, do ponto de vista político, a greve era expressão de uma época de conflitos, do ponto de vista do teatro operário, pode ser considerada um marco fundador graças a seu histórico *pageant*¹.

Gurley Flynn, uma das mais importantes líderes da IWW na época e cujo papel foi decisivo ao lado de “Big” Bill Haywood, destacou a importância da revolta contra a repressão policial como fermento para a adesão de novas camadas de trabalhadores à greve:

A ação policial precipitou a greve de muitos trabalhadores. Eles aderiram devido à brutal perseguição aos líderes da greve e não porque eles próprios estivessem tão tomados pelo sentimento da greve que não pudessem mais se manter trabalhando. Esse foi o apelo da greve. (FLYNN, 1964, p. 216, tradução nossa)

Assim, a greve deixa de ser um conflito local para tomar cada vez mais os contornos de uma decisiva batalha de classe que ganha a atenção nacional. A grande adesão à greve, sua capilaridade entre as trezentas fábricas e sua projeção nacional também foram consequência das medidas tomadas pelos dirigentes da IWW. Bill Haywood, por exemplo, ajudou a conformar comitês de greve democráticos, que representassem o conjunto dos trabalhadores e organizassem imigrantes de diferentes nacionalidades envolvidos.

1 *Pageant* era o nome dado às representações teatrais religiosas no período medieval na Inglaterra. Eram episódios dos mistérios, encenados em palcos a céu aberto. Possuíam caráter processional e podiam ser compostos de vários episódios em diferentes palcos, entre os quais os atores e os públicos circulavam por meio de palcos móveis. A palavra *pageant* vem do latim, significando página, pois cada episódio compunha parte do todo do mistério, que em seu conjunto era chamado *play*. Eventualmente, o nome de todo o ciclo do mistério passou a ser *pageant*. No século XX, essa forma teatral com características muito mais épicas do que dramáticas foi retomada para encenações de caráter político, como o caso do *Paterson Strike Pageant*.

Isso ajudou a contornar as tentativas de controlar o conflito empreendidas por grupos sindicais burocráticos (1913 PATERSON..., 2019). O comitê de greve era composto por dois delegados de cada oficina, chegando a agregar 600 membros, entre os quais a maioria era de grevistas não sindicalizados (FLYNN, 1964).

Já em 1912, na greve de Lawrence, um fator decisivo para a vitória foi a solidariedade operária organizada pela IWW. Não apenas um fundo de greve foi levantado em outras cidades têxteis da Nova Inglaterra, mas também foram organizadas comissões de apoio, cozinhas coletivas para servir sopa, postos de distribuição de comida e médicos voluntários. Um ponto crucial foi a medida de enviar centenas de crianças para a casa de apoiadores da greve em Nova Iorque enquanto durasse o conflito. As simpatizantes do movimento ficaram conhecidas como as “mães de greve” (em inglês, no original: *strike mothers*). Ao tentar impedir que mais cem crianças fossem, então, enviadas às “mães de greve”, a polícia e as milícias patronais atacaram e agrediram tanto as mães quanto as crianças, culminando, inclusive, no aborto de uma mulher grávida. Outras, junto com seus bebês, foram encarceradas. O episódio foi retratado pela imprensa e influenciou a opinião pública, a primeira-dama se posicionou e o Senado e a Câmara foram compelidos a investigar a greve, produzindo relatórios sobre a condição de trabalho em Lawrence (FLYNN, 1964).

A imensa repercussão do conflito em Lawrence levou a atenção de intelectuais e artistas de setores progressistas de todo o país para Paterson. Entre estes, o jornalista John Reed – posteriormente reconhecido mundialmente pelo seu brilhante testemunho em primeira mão dos eventos da Revolução de Outubro de 1917 registrado em *Ten days that shook the world* [*Dez dias que abalaram o mundo*] –, que não apenas foi cobrir a greve, mas chegou a ser preso junto com os grevistas por quatro dias, conhecendo Bill Haywood na prisão. A repressão policial também era muito intensa ali, incluindo a morte de trabalhadores. Durante um julgamento, uma garota na audiência foi condenada a 60 dias por sorrir, e outra a 30 dias por suspirar com a sentença (HICKS; STUART, 1936, p. 101).

Após o retorno a Nova Iorque, Reed escreveu três artigos na revista socialista *The Masses* falando sobre a greve de Paterson: “War in Paterson”, “A taste of Justice” e “Sheriff Radcliff’s Hotel” [“Guerra em Paterson”, “Uma amostra de justiça” e “O hotel do xerife Radcliff”, em tradução livre, respectivamente].

Contudo, queria fazer mais pela greve e teve a ideia de encenar um *pageant* com os operários em greve. Foi incentivado nessa ideia pelo dramaturgo e poeta Percy MacKaye, cuja experiência com *pageants* era uma referência para Reed (Ibid., p. 101).

Um grupo de artistas e intelectuais (Walter Lippman, Robert Edmond Jones, Hutchins Hapgood e Ernest Poole), com o apoio da milionária patrona das artes Mabel Dodge, decidiu encampar o projeto, bem como os dirigentes da IWW envolvidos no conflito. O resultado foi a encenação de uma peça protagonizada por mais de mil trabalhadores grevistas da indústria têxtil de Paterson no Madison Square Garden, para um público de cerca de 15 mil pessoas. Na abertura do seu programa, lia-se:

O *Pageant* representa uma batalha entre a classe trabalhadora e a classe capitalista conduzida pela Industrial Workers of the World (IWW), fazendo uso da Greve Geral como principal arma. É um conflito entre duas forças sociais – a força do trabalho e a força do capital. (THE PAGEANT..., 1964, tradução nossa)

O *pageant* da greve de Paterson foi precursor em muitos sentidos, antecipando em anos as experiências que surgiriam dos movimentos revolucionários na Rússia e na Alemanha, e que seriam incorporadas no trabalho de dramaturgos e diretores como Serguei Eisenstein, Vladimir Maiakóvski, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht e Erwin Piscator. Sua repercussão foi imensa, sendo um marco artístico-político na história teatral dos EUA e do mundo. O *New York Times* dizia:

Sob a direção de uma organização destrutiva que se opõe em espírito e é antagonista em suas ações a todas as forças que construíram essa república, uma série de quadros em ação foram mostrados com o propósito de estimular a paixão enraivecida contra a lei e a ordem, e promulgar uma doutrina de descontentamento. [...] A motivação era inspirar o ódio, induzir a violência que pode conduzir à demolição do estado civil e à instituição da anarquia. (Ibid., tradução nossa)

Já o *New York Tribune* retratou de forma positiva:

Havia um toque surpreendente de ultramodernidade – ou ainda futurismo – no *pageant* da greve de Paterson no Madison Square Garden.

Certamente, nunca se conheceu nada como isso na história da agitação dos trabalhadores. A IWW nunca havia sido conhecida como uma organização provida de inteligência ou imaginação. No entanto, o apelo muito eficaz ao interesse público feito pelo espetáculo no Garden consagra os líderes da IWW como agitadores de amplos recursos e talento original. Gênios menores poderiam ter contratado um salão e exibido filmes sobre a greve de Paterson. O *pageant* de sábado à noite transportou audaciosamente a própria greve de corpo presente para Nova Iorque. (Ibid., tradução nossa)

A revista *Survey* afirmava que o *pageant* “deu uma dimensão real do espírito, do ponto de vista e da gravidade do que vivem aqueles que são retratados em um ‘documento humano’; ele expressava aquilo que discursos e panfletos, fotos e desenhos, ficção e drama não conseguiam alcançar” (Ibid., tradução nossa).

A derrota da greve de Paterson não impediu que o *pageant* deixasse uma marca profunda no encontro do teatro com o convulsivo cenário da luta de classes. Michael Denning (1998, p. 4, tradução nossa) aponta o *pageant* de Paterson como um evento que “inaugurou uma nova relação entre a esquerda e os produtores culturais”. E, na conturbada década de 1920, a tradição do teatro operário nos EUA, como parte orgânica do arsenal de armas políticas dos trabalhadores, seguiu se aprofundando. Tal como em Paterson, a influência dos imigrantes seria marcante.

Paralelamente, o convulsivo momento político gerou outro movimento, a saber, um que se rebelava contra o fato de, desde seus primórdios, o teatro americano ter sido “dominado pelo empreendimento comercial” e todos os seus feitos serem “subordinados ao fato central do controle dos negócios” (RICE, 1962, p. 107). Este foi o movimento dos chamados Little Theatres. Ben Blake apontou suas inovações ao dizer que se contrapunha às convenções do teatro comercial e incorporou inovações na cena inspiradas nos teatros europeus, bem como abriu espaço para novos dramaturgos americanos – daí veio Eugene O’Neill, por exemplo, que, ao lado de John Reed e Robert Edmond Jones, fez parte do Provincetown Players. No entanto, pouco mais de 12 anos depois, segundo Blake, um “complexo de sucesso” havia vencido o idealismo inicial, e a necessidade de sobrevivência financeira fez com que os “sucessos da Broadway” dominassem seu repertório (BLAKE, 1935, p. 5-6). Essa experiência demonstrava como a questão econômica era capaz de subordinar

e tirar a iniciativa dos grupos, incapazes de resistir por suas próprias forças ao peso já então esmagador da indústria cultural. Mas o movimento operário possuía formas de resistir a isso: com um teatro voltado ao ativismo político e não ao sucesso comercial, a perspectiva de inovação se mostrava cada dia mais forte, e no plano da sobrevivência econômica contavam por vezes com o amparo material das organizações de trabalhadores, particularmente do Partido Comunista Americano.

Em 1925, um grupo de operários alemães funda o Prolet Buehne. Em 1928, sob a influência de John Bonn, que tivera contato com o trabalho de Erwin Piscator na Alemanha (GARCIA, 1990, p. 52), o grupo passa a apresentar peças de *agitprop* de sua própria autoria. Com duração de cerca de vinte minutos, ocorriam em locais como assembleias de trabalhadores e manifestações de desempregados. Utilizavam a técnica do coro recitativo (*Sprechchore*, do alemão) como elemento central de trabalho, bem como outras técnicas pautadas na concepção política e na realização de um teatro por e para os trabalhadores, aos moldes do que já ocorrera no movimento autoativo do teatro operário na Rússia e na Europa, sobretudo na Alemanha. Bonn utilizava, por exemplo, recursos rítmicos e rimas que davam grande força às encenações, mesmo para públicos que não compreendiam o idioma alemão. Rompiam com a quarta parede, encenando em espaços não convencionais nos quais os atores surgiam de todas as partes do público (BLAKE, 1935, p. 17).

Outro grupo fundamental na consolidação do teatro operário foi o Workers Drama League, fundado em 1926 e inspirado em dois elementos. Por um lado, Huntley Carter e seu relato sobre o movimento do teatro e cinema na Rússia soviética²; e, por outro, os relatos que chegavam da Alemanha sobre as peças revolucionárias de Piscator. Tendo durado apenas até 1928, o Workers Drama League representava a inovação de pensar em peças com temas operários, e não apenas representadas pelos operários. Jasper Deeter, que dirigiria a primeira peça de Piscator nos EUA (a montagem de *The case of Clyde Griffiths* no Hedgerow Theatre, em Rose Valley, Pensilvânia, em 1935), fez parte desse grupo.

2 Um dos primeiros a trazer aos Estados Unidos um relato em primeira mão das experiências artísticas que ocorriam na Rússia revolucionária, Huntley Carter publica, em 1924, *The new theatre and cinema of Soviet Russia* e, em 1929, *New spirit in the Russian theatre, 1917-1928: and a sketch of the Russian kinema and radio, 1919-1928*.

Com membros advindos do Workers Drama League, foi fundado em 1927 o New Playwrights Theatre, que colocará em cena peças que tratam das questões do movimento operário, como a *Singing jailbird*, de Upton Sinclair, sobre a prisão de um líder da IWW; ou *The International*, de John Howard Lawson, uma denúncia do imperialismo americano que trata de uma guerra fictícia no oriente levada adiante devido aos interesses por petróleo por parte dos EUA e que desencadeia uma revolução internacional contra o capitalismo. Além da temática revolucionária e operária, o New Playwrights trazia inovações formais como os cenários expressionistas e construtivistas, atuações massivas no palco e por meio de coro.

Sem dúvida, o impulso inicial para o crescimento do teatro operário nos EUA e suas inovações cênicas e dramáticas se atrelava ao acirramento da luta de classes, à agitação política da IWW, mas foi a situação mundial aberta pelas revoluções russa e alemã que deram o ímpeto para a internacionalização deste movimento, integrando os grupos estadunidenses ao panorama mundial. A peça de 1932 do Prolet Buehne sob o famigerado caso de Scottsboro Boys, com a condenação injusta de nove homens negros acusados de estuprar mulheres brancas, rodou todo o movimento de *agitprop* mundial, ganhando o primeiro prêmio sob a interpretação do grupo francês Outubro na Olimpíada Mundial de Teatro Operário realizada em 1933 em Moscou.

Foi nesse contexto, de avanço da organização política e sindical dos trabalhadores, na esteira dos acontecimentos revolucionários na Europa e também da crise de 1929, responsável por agudizar a luta de classes nos EUA, que surgiu o movimento nacional de teatro operário estruturado na League of Workers Theatre. Esta foi fundada em uma conferência em 1931, organizada pelo Workers Laboratory Theatre junto com o John Reed Club de Nova Iorque, com a participação de delegados de 130 organizações, incluindo 19 companhias de teatro (CHERNE, 2014, p. 7). Com a edição da revista *Workers Theatre Magazine*, tornou-se uma referência nacional, fomentando a criação de grupos de teatro operário em todo o país, por meio de viagens ou correspondência (BLAKE, 1935; CHERNE, 2014). Em 1933, foram contabilizados mais de 400 grupos de teatro operário no país, um número que só pode ser comparado com o da Alemanha na década de 1920, no seu período revolucionário mais intenso (COSTA, 2001, p. 36; GARCIA, 1990, p. 50).

A partir da constituição de um movimento nacional de teatro operário, os debates estético-políticos começaram a fervilhar nas páginas da *Workers Theatre Magazine*. O centro da controvérsia era sobre as formas estéticas a serem adotadas em relação com o conteúdo político a ser veiculado: havia defensores do expressionismo, do realismo ou do *vaudeville* (como expressão da “única” forma nativa popular do país); se discutia também a adoção de uma forma comum a todos os grupos – para atingir uma efetividade máxima na transmissão da mensagem –, enquanto outros defendiam a total variabilidade de formas e experimentações para ter a flexibilidade necessária para atingir seus fins (BLAKE, 1935, p. 21-22).

Em 1932, a League of Workers Theatre organiza um festival de *agitprop* – a Espartaquíada – no qual participam 53 grupos de todo o país. A imensa dificuldade material dos grupos não os impede de empenhar todos os esforços para participar, sendo que alguns chegam ao evento pedindo carona (BLAKE, 1935, p. 25). A produção febril, a efervescência do momento político e o grande intercâmbio entre os grupos faz com que as produções amadurecessem sob o impulso do ritmo acelerado dos acontecimentos. Uma das expressões desse imenso desenvolvimento dos grupos é visto na peça *Newsboy*, feita pela Shock Troupe, a divisão de teatro do Workers Laboratory Theatre, que é profissionalizada. A peça, baseada em poema de V. J. Jerome, trazia os temas mais candentes da luta de classes, como a repressão a grevistas, a violência racial, os linchamentos de negros e os preparativos de guerra, e contrastava esses fatos com as notícias banais veiculadas pela imprensa burguesa que tratavam de fofocas de celebridades. Aprimorando as técnicas do *agitprop*, a peça representava as questões sociais e políticas em uma forma não dramática, com personagens que encarnavam tipos sociais e não indivíduos, e recursos como a dança e o canto coral. Seu questionamento à própria imprensa e às falsificações veiculadas pelos jornais representaram um avanço inclusive em relação aos próprios “jornais-vivos” (em russo: *живая газета/jívaia gazieta*) feitos na Rússia, nos quais as notícias eram representadas como verdades, sem questionamento – em uma época em que o stalinismo já passava a impor suas falsificações em todos os âmbitos (LIMA, 2012). *Newsboy* foi a peça premiada com o primeiro lugar na Espartaquíada de 1934.

Sintomaticamente, em 1935, realiza-se a última edição da Espartaquíada. Isso sinalizava um ponto de viragem e o início do declínio do teatro operário independente dessa época nos EUA, que demonstrara uma força vital que

quase não encontra paralelo na história mundial. O motivo fundamental será análogo ao que leva ao declínio da própria organização política independente dos trabalhadores, tendo raízes nas bruscas guinadas da política da Internacional Comunista (Comintern) sob o auspício do stalinismo. A política de Frente Popular adotada oficialmente pelos Partidos Comunistas em 1935 no 7º Congresso da Comintern é o que fundamenta as mudanças que impactaram profundamente o teatro operário estadunidense. **Grosso modo**, essa concepção pregava a aliança e o apoio dos Partidos Comunistas aos setores das burguesias considerados “democráticos” ou “progressistas” de cada país. Nos EUA, a maior expressão política disso seria o apoio do PCA ao governo Roosevelt.

Artisticamente, a virada começara a ser gestada alguns meses antes do congresso da Comintern, com o American Writer’s Congress, evento que se seguiu ao famigerado Congresso de Escritores Soviéticos de 1934, no qual o Realismo Socialista é oficialmente adotado como a forma artística oficial e incontestável do regime stalinista. O congresso estadunidense de 1935 consolida, portanto, duas tendências internacionais do stalinismo para os artistas comunistas ou simpatizantes do PCA nos EUA: o frentepopulismo e o retorno ao realismo. Ira Levine define a temporada de 1934-35 como “o auge da atividade teatral de esquerda”, afirmando que “a vitalidade do drama de esquerda [...] se esvaiu após meia década [...] [e] sua energia e propósito [foram] redirecionados pela Frente Popular” (LEVINE, 1985 apud DENNING, 1998, p. 501, tradução nossa). A mordaza colocada pela Frente Popular em relação às críticas a Roosevelt foram expressas com todas as letras pelo escritor e militante do PCA Granville Hicks: “eu acho que o Partido Comunista havia chegado ao ponto de ser neutro em relação ao New Deal, mas mortal em relação ao fascismo, foi sobre esses fundamentos que o Congresso se posicionou” (HICKS, 1966 apud GEORGE; SELZER; 2003, p. 52, tradução nossa).

A mudança da perspectiva de classe, em que um setor da burguesia passava a ser visto como aliado, estava intimamente relacionada às novas diretrizes estéticas que orientavam o trabalho. A intervenção de Kenneth Burke no congresso é um dos mais explícitos exemplos disso. Ele defendeu que escritores que

Focam todo seu escopo imaginativo no interior dessa órbita [de] [...] greves, locautes, desemprego, condições insalubres de trabalho, resistência organizada à polícia etc. [...] deve produzir uma arte demasiadamente

simplicista e empobrecida, que leva à derrota seus próprios propósitos, falhando inclusive como propaganda, já que não vitaliza sua audiência. [...] Não é possível alguém expandir a doutrina do pensamento revolucionário entre a camada baixa da classe média sem utilizar valores da classe média. (BURKE, 1935 apud GEORGE; SELZER, 2003, p. 56, tradução nossa)

Em 1935, a League of Workers Theatre foi rebatizada como New Theatre League [Liga do Novo Teatro] e, conseqüentemente, tanto sua revista quanto suas apresentações para levantar fundos sofreram mudanças de nome análogas: a *Workers Theatre Magazine* tornou-se *New Theatre Magazine*, e as apresentações de arrecadação, antes denominadas Red Riot Nights [Noites da Revolta Vermelha] passaram a ser New Theatre Nights [Noites do Novo Teatro]. As formas teatrais desenvolvidas nesse período, fundamentalmente as de *agitprop*, passam a ser vistas como “esquemáticas” e pobres, e ganha cada vez mais peso o que poderia ser considerado um retrocesso estético rumo ao realismo-naturalismo.

A integração de grande parte desses artistas ao New Deal de Roosevelt por meio do Federal Theatre Project foi, no plano organizativo e político, a expressão mais clara da perda de independência e de um horizonte da luta de classes. Se é verdade que no âmbito de suas produções ainda havia resultados muito interessantes e contraditórios (LIMA, 2012), desde o início houve censura e restrição a temas, mostrando que a palavra final seria aquela dada pelo governo Roosevelt. A integração do teatro operário estadunidense na política de Frente Popular expressou, no plano artístico, o ocaso do avanço das formas cênicas dos trabalhadores frente à radicalização política das décadas de 1920-1930.

Referências bibliográficas

- 1912 LAWRENCE textile strike. *In*: **WIKIPEDIA**: the free encyclopedia. [San Francisco: Wikimedia Foundation, 2019]. Disponível em: <https://bit.ly/1LTtO8S>. Acesso em: 23 mar. 2019.
- 1913 PATERSON silk strike. *In*: **WIKIPEDIA**: the free encyclopedia. [San Francisco: Wikimedia Foundation, 2019]. Disponível em: <https://bit.ly/2M8C0vh>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- BLAKE, B. **The awakening of the American theatre**. New York: Tomorrow Publishers, 1935.
- CHERNE, M. B. **Techniques for changing the world**: the league of workers theatre/new theatre league. Madison: MINDS@UW, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2MPM2kk>. Acesso em: 20 mar. 2019.

- COSTA, I. C. **Panorama do rio vermelho**: ensaios sobre o teatro americano moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- DENNING, M. **The cultural front**: the laboring of American culture in the twentieth century. New York: Verso, 1998.
- FLYNN, E. G. History is a weapon: the truth about the Paterson strike. *In*: KORNBLUH, J. L. (ed.). **Rebel voices**: an I. W. W. anthology. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1964. p. 214-226. Disponível em: <https://bit.ly/33W5FNB>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- FLYNN, E. G. **The rebel girl**: an autobiography, my first life (1906-1926). New York: International Publishers, 1994.
- GARCIA, S. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GEORGE, A.; SELZER, J. What happened at the First American Writers' Congress? Kenneth Burke's "revolutionary symbolism in America." **Rethoric Society Quarterly**, [S. l.], v. 33, n. 2, p. 47-66, 2003. Doi: 10.1080/02773940309391253
- HICKS, G.; STUART, J. **John Reed**: the making of a revolutionary. New York: The Macmillan Company, 1936.
- LIMA, E. L. C. **Procedimentos formais do jornal vivo** Injunction Granted (1936), **do Federal Theatre Project, e de** Teatro jornal: primeira edição (1970), do Teatro de Arena de São Paulo. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- RICE, E. **Teatro vivo**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.
- "THE PAGEANT as a form of propaganda": reviews of the Paterson Strike Pageant. *In*: KORNBLUH, J. L. (ed.). **Rebel voices**: an I. W. W. anthology. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1964. p. 210-214. Disponível em: <https://bit.ly/2U79SKd>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- THE PATERSON strike pageant program. *In*: KORNBLUH, J. L. (ed.). **Rebel voices**: an I. W. W. anthology. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1964. p. 210-214. Disponível em: <https://bit.ly/30tZi26>. Acesso em: 21 mar. 2019.

Recebido em 31/03/2019

Aprovado em 26/06/2019

Publicado em 30/08/2019



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p134-149

Em pauta

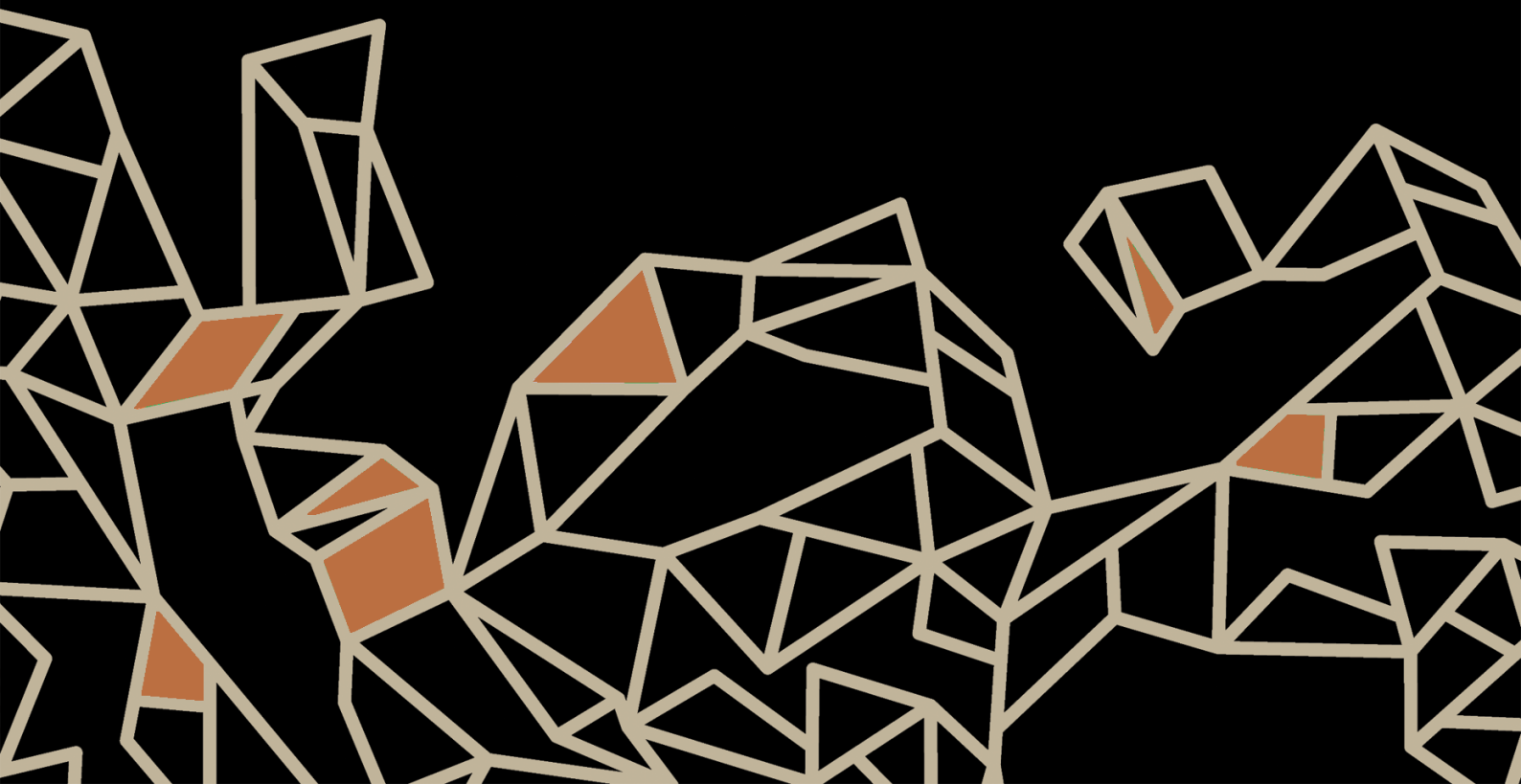
O teatro de guerrilha segundo R. G. Davis

The guerrilla theatre according to R. G. Davis

Maria Lívia Nobre Goes

Maria Lívia Nobre Goes

Mestranda em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo (ECA-USP) com bolsa Capes



Resumo

A expressão “teatro de guerrilha” aparece pela primeira vez em um ensaio de R. G. Davis, então diretor da San Francisco Mime Troupe, publicado na *Tulane Drama Review* em 1966 e rapidamente ganha adesão no ambiente de efervescência política e experimentação contracultural do teatro alternativo nos anos 1960 e 1970. Este artigo analisa o desenvolvimento das formulações de Davis sobre o tema entre 1965 e 1971, com destaque para as experiências da San Francisco Mime Troupe.

Palavras-chave: Teatro de guerrilha, San Francisco Mime Troupe, R. G. Davis, Teatro alternativo, História do teatro norte-americano.

Abstract

The term “guerrilla theater” appears for the first time in an essay by R. G. Davis, then director of San Francisco Mime Troupe, published in the *Tulane Drama Review* in 1966 and quickly gains adherence in the environment of political unrest and countercultural experimentation of the 1960s and 1970s alternative theater. This article analyzes the development of Davis’s formulations on the subject between 1965 and 1971, highlighting the experiences of San Francisco Mime Troupe.

Keywords: Guerrilla theater, San Francisco Mime Troupe, R. G. Davis, Alternative theater, History of North American theater.

Em 1964, a Califórnia está em plena ebulição política, sendo palco para o Free Speech Movement, em Berkeley. Em 1965, a San Francisco Mime Troupe recebe uma autorização para 48 apresentações da peça *// Candelaio* em parques públicos. A atenção que o grupo começara a chamar por seu engajamento antissistema, contudo, vinha tornando progressivamente as relações com a comissão que liberava as apresentações mais tensas e, após a terceira sessão desse espetáculo, a autorização foi revogada. O grupo, então, convoca uma reunião com a comissão, que não volta atrás. No mesmo dia, quando o público está reunido no parque, a polícia também os espera. Para conduzir a situação, R. G. Davis, diretor da trupe, assume o papel de Brighella, normalmente representado por Luis



Valdez¹, que abria o espetáculo. Depois de explicar ao público a situação de interdição em que se encontravam, envolvendo todos numa discussão acalorada, ele entra na área cênica, cumprimenta a multidão e anuncia o que seria o início do espetáculo:

Signor, Signora, Signorini
Madame, Monsieur, Mademoiselle,
Senhoooooras e Senhores,
Il Troupe di Mimo di San Francisco apresenta para seu divertimento esta tarde...
UMA PRISÃO!!!
(DAVIS, 1975, p. 67, tradução nossa)²

No momento em que conclui a frase, um policial o detém. A confusão que se instaura com a intervenção do público acaba na detenção de mais dois membros da trupe. Eles respondem e são condenados por acusações como “estacionar na grama.” O grupo passa os meses seguintes organizando ações para o financiamento das despesas legais³ (Ibid., p. 66-69).

Após o episódio, Davis escreve um ensaio reavaliando a produção da companhia até aquele momento e estabelecendo parâmetros para sua atuação dali em diante. Ao mostrá-lo ao grupo, Peter Berg, um dos dramaturgos, nomeia a prática (e o texto, que seria publicado no ano seguinte na *Tulane Drama Review*): “teatro de guerrilha” (Ibid., p. 70). Berg dirá que ele cunhou a expressão no momento da prisão de Davis (MASON, 2005, p. 12).

1 Fundador de El Teatro Campesino, Luis Valdez, ingressou na San Francisco Mime Troupe em 1965, atraído pelo teatro engajado. No mesmo ano, eclodem as greves de trabalhadores rurais em Delano e ele deixa o grupo para apoiar com agitação teatral o movimento da National Farm Workers Association de Cesar Chavez. É o começo de El Teatro, o primeiro grupo de teatro *chicano* dos Estados Unidos (SHANK, 2002, p. 74).

2 Todas as traduções, do inglês e do alemão, são de nossa autoria.

3 Foram realizadas ao todo três ações, *Appeals*, entre novembro de 1965 e janeiro de 1966, reunindo artistas como Allen Ginsberg, The Fugs, Jefferson Airplane e Grateful Dead em torno da pauta da censura. Bill Graham, então produtor da Mime Troupe, foi o idealizador desses eventos, que cresceram exponencialmente em apelo público e arrecadação. Em fevereiro de 1966, Graham deixa o grupo após eles decidirem em votação que não queriam se tornar produtores musicais.



Figura 1 – Prisão de R. G. Davis, 7 de agosto de 1965

Foto: Erik Weber

San Francisco Mime Troupe

A San Francisco Mime Troupe é um dos mais antigos grupos de teatro engajado ainda em atividade (SHANK, 2002, p. 59). Fundada em 1959 por R. G. Davis, que voltava para a Califórnia após uma temporada estudando mímica com Etienne Decroux em Paris, começou como R. G. Davis Mime Troupe, totalmente voltada para a mímica. Suas apresentações eram chamadas *Events* – espécie de *happenings* feitos de improvisação acompanhada de sons e música.



Figura 2 – R. G. Davis Mime Troupe, *Event I* (1961)

Foto: Nata Piaskowski



Em 1962 começam a improvisar com diálogos e no mesmo ano a montagem de *The Dowry*, uma mistura de Molière e Goldoni, foi pioneira nas experimentações com a *commedia dell'arte* e na apresentação ao ar livre (MASON, 2005, p. 10-18). Ela deu o tom da produção dali em diante: adaptações de textos clássicos à maneira da *commedia* apresentados em parques públicos acolhendo as contingências da situação de rua e combinando à cultura popular a política contemporânea⁴. Pouco a pouco o público que os assistia se ampliou, passando a contar não só com jovens intelectualizados de classe média, mas também com trabalhadores (SHANK, 2002, p. 60). *L'Amant militaire* (1967), o espetáculo que teve mais sucesso seguindo o modelo forjado em 1962, foi uma adaptação de Joan Holden da peça antimilitarista de Goldoni. O texto original trata da intervenção espanhola numa guerra civil na Itália. A San Francisco Mime Troupe (que recebeu seu nome definitivo em 1963) garantiu que o público entendesse que sua versão era sobre a Guerra do Vietnã acrescentando o boneco Punch, que comentava as cenas, fazia paralelos e animava o público para integrar o coro "Hell no, we won't go". O sucesso, que tratava de religião, capitalismo e prática política, foi reconhecido e a trupe recebeu seu primeiro *Obie*, a maior premiação do teatro off-Broadway norte-americano, em maio de 1968 (MASON, Op. cit., p. 18).

Nesses primeiros anos traçou-se a linha mestra que tornou a produção da Mime Troupe conhecida. Discussões sobre horizontalizar a produção e sobre público-alvo levaram à saída de Davis, em 1970, quando o grupo se transformou num coletivo

Em parte por ideologia: os membros do grupo que estavam lendo Marx e Mao argumentaram que os trabalhadores deveriam controlar os meios de produção; e em parte por ausência: ninguém seria capaz de assumir o lugar de R. G. Davis. (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1999, p. 25)

A partir de então, a trupe abandonou as adaptações de textos clássicos para dedicar-se a produções coletivas em torno de temas contemporâneos de interesse social. As apresentações continuaram sendo realizadas em espaços públicos e a teatralidade popular segue presente, mas a *commedia*

4 No programa de *L'Amant militaire* (1967), a trupe definia o que significava para eles adaptação de textos: "explorar [o original] usando o que serve e descartando o resto, escrevendo novas cenas e personagens, para não falar de novas ênfases" (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1967 apud MASON, 2005, p. 18).

abriu espaço para o melodrama, uma referência mais norte-americana que também faz uso de tipos (SHANK, 2002, p. 62).



Figura 3 – San Francisco Mime Troupe, *L'Amant militaire* (1967)

Foto: Gerhard E. Gscheidle

Abordagens sobre teatro de guerrilha

No início da década de 1970, John Weisman atravessa os Estados Unidos acompanhando apresentações de teatro de guerrilha, anotando suas impressões e recolhendo textos dos grupos, que foram publicados no livro *Guerrilla theater: scenarios for revolution* (1973). Ali, ele enxerga o fenômeno em plena ascensão. Por suas contas, os cerca de 50 grupos existentes em 1968 teriam se multiplicado para pelo menos 500 entre 1971 e 1972. O teatro que ele observa é ao mesmo tempo “de guerrilha, radical, alternativo, de rua, ou teatro do povo”⁵. É ainda

⁵ “De guerrilha porque existe para travar batalhas com o sistema, e recuar para a invisibilidade da comunidade [...]. Radical no verdadeiro sentido da palavra – raiz, base. [...] alternativo porque oferece talvez a única alternativa artística à bagunça cultural que vivemos hoje. [...]

Sem sentido e desnecessário fazer uma análise profunda dos teatros de guerrilha. Eles estão por natureza em um constante fluxo. As transformações são o que os mantém próximo do povo e da revolução. [...] Eles não existem para ser estudados, existem para ser vistos e ouvidos. (WEISMAN, 1973, p. 5)

A crítica não se interessa por eles ou não sabe analisá-los⁶, e seu sucesso é medido pelo surgimento de uma nova consciência sociopolítica no público, pelo dinheiro recebido no chapéu ao final da apresentação, ou por ambos.

Tomada distância histórica, contudo, o menosprezo da crítica e a marginalidade em relação ao sistema produtivo repercutiram na narrativa que se criou. Os livros de história do teatro norte-americano publicados a partir da década de 1980 dedicam pouco mais que um parágrafo ao tema. Quando mencionado, o teatro de guerrilha é incluído sob a rubrica do teatro alternativo.

Apesar de experiências anteriores espelhadas no conceito moderno de teatro alternativo forjado na Europa em fins do século XIX⁷, quando se fala em teatro alternativo nos Estados Unidos, a referência é a produção que se delineou entre as décadas de 1960 e 1980, cuja preocupação central não era com o produto de entretenimento, mas com a experiência comunitária que o teatro propicia (SHANK, 2002, p. 2-4). Ecoando as experiências existenciais e políticas da contracultura e da New Left que se organizavam na mesma época, esse teatro combinou engajamento social com experimentação artística em diferentes graus. Houve grupos que privilegiaram o olhar para fora, compreendendo o ser humano em sociedade, engajado em questões políticas e na transformação social, modelo que predominou entre as décadas de 1960 e 1970, e aqueles que se voltaram para a autopercepção do ser humano, a

de rua porque, em geral, nenhum teatro intelectual de classe média que se preze deixaria um punhado de revolucionários artistas em suas portas [...] [e] porque a rua é onde você encontra pessoas. [...] do povo porque existe para todos que estão dispostos a assistir, mas principalmente porque *pertence* às pessoas – seu público – em vez de às fundações, ao governo ou a qualquer conselho de administração” (WEISMAN, 1973, p. 2-3, grifo do autor).

6 Uma crítica sobre a San Francisco Mime Troupe durante a turnê de 1967 os descreveu como “irreverentes, sacrílegos, libidinosos, provocadores, profanos, vulgares, grosseiros, e totalmente indecentes” (WEISMAN, Op. cit., p. 118).

7 Caracterizado pela reunião de amadores e profissionais em pequenas estruturas produtivas paralelas ao teatro comercial para escapar da censura e explorar novas formas, experiência que contou com os maiores dramaturgos da época, como Ibsen, Shaw, Strindberg e Tchekhov, e movimentos experimentais como o Simbolismo, o Futurismo e o Expressionismo (CARLSON, 2006, p. 249-250).

natureza da consciência e o *self* na arte, o que ganhou mais espaço após algum sucesso dos movimentos de direitos civis e o fim da Guerra do Vietnã, a partir da década de 1980 (Ibid., p. 5).

Mesmo a bibliografia dedicada especialmente ao teatro alternativo, entretanto, não desenvolve o tema do teatro de guerrilha. Ela narra a história de grupos como a San Francisco Mime Troupe, que se envolveram na prática do teatro de guerrilha e na elaboração de seu conceito, mas a reconstituição não considera o teatro de guerrilha para compreender a produção da trupe. O único livro encontrado que propõe um amplo estudo da prática e sua conceituação é o alemão *Guerrilla Theater: Theorie und Praxis des Politischen Strassentheater in den USA (1965-1970)*, de Martin Maria Kohtes⁸.

Kohtes (1990) reconhece três autores como responsáveis pela elaboração do que se compreendeu como teatro de guerrilha: R. G. Davis, Richard Schechner e Marc Estrin. Todos dedicaram-se a alguma formulação teórica, mas estavam engajados na prática artística, embora com orientações estéticas e implicações políticas bastante diferentes. O que se pode extrair de comum entre eles é que o teatro de guerrilha era definido “formal e organizativamente como teatro de rua, tematicamente como teatro político e geograficamente como norte-americano” (KOHTES, 1990, p. 23-24). Além disso, sua produção estaria temporalmente limitada ao período de 1965 a 1970, após o qual o termo teatro de guerrilha perderia seu sentido e justificação, por estar intimamente ligado à ascensão e queda da New Left e da contracultura, percepção diferente daquela de Weisman, mas coincidente com a de R. G. Davis.

As formulações desse teatrólogo são fundamentais. Ele foi o primeiro a usar o termo e conceituá-lo, e voltou ao tema diversas vezes fazendo balanços sobre a produção da San Francisco Mime Troupe e dos demais grupos que se assumiram como praticantes do teatro de guerrilha. Além disso, ele situa suas diferenças com relação aos citados Schechner e Estrin.

⁸ O mencionado livro de Weisman e o de Henry Lesnick, *Guerrilla street theatre*, são antologias com breves comentários, compilados no calor da hora – o que certamente tem seu interesse e subsidia reflexões como a de Kohtes.



O conceito de teatro de guerrilha por R. G. Davis a partir da prática da San Francisco Mime Troupe (1965-1971)

Em 1963, a San Francisco Mime Troupe monta *Ubu Rei*, de Alfred Jarry. No programa, um poema de Milt Savage menciona “teatro é guerra de guerrilha.” Sem maiores formulações teóricas, o mesmo programa exprime um posicionamento político incisivo do grupo com relação à sociedade norte-americana e provoca os espectadores: “um estado de sítio existe. [...] Você está do lado de quem?” (DAVIS, 1975, p. 26).

A evolução do pensamento de R. G. Davis sobre o teatro de guerrilha está documentada em uma série de escritos teóricos elaborados em diálogo com a prática da San Francisco Mime Troupe. Publicada pela companhia em 1970, a brochura *Guerrilla theatre essays I* compila três ensaios, dois deles com o mesmo nome: “Guerrilla theatre”, de 1965, “Guerrilla Theatre”, de 1967, e “Cultural revolution USA”, de 1968. Em 1971, depois de sua saída da Mime Troupe, Davis escreve um derradeiro artigo, “Rethinking guerrilla theatre”⁹, onde faz um balanço da produção que se autodenominou teatro de guerrilha. Acompanharemos sua reflexão para compreender a trajetória do conceito e seu embate com a prática.

O primeiro ensaio sobre o tema, “Guerrilla theatre”, de 1965, surge da análise que Davis faz da prática da San Francisco Mime Troupe após a repressão mais dura sofrida pelo grupo até então. Foi publicado originalmente na *Tulane Drama Review* no verão de 1966, numa edição que contava com vários textos debatendo o papel político do teatro¹⁰. Nele, Davis parte de duas citações: uma de Freud e outra de Guevara. O primeiro é usado para definir o lugar do teatro nos Estados Unidos e o segundo, o que fazer. Numa sociedade perdida em valores superficiais e sem nenhum senso de humanidade, o teatro contribuía para a manutenção do *status quo* pela alienação em performances inofensivas. Em oposição, o que ele deveria fazer era: ensinar, dirigir para a

9 As versões dos textos adotadas neste trabalho são as publicadas no livro de R. G. Davis, *The San Francisco Mime Troupe: the first ten years* (1975).

10 Entre eles, uma peça curta de Robert Head, *Kill Viet Cong*, que revelava o quanto a crescente inquietação com a Guerra do Vietnã poderia tornar-se um importante estímulo para o teatro engajado, uma reportagem abreviada sobre uma conferência teatral que repisou o tema e um texto de Saul Gottlieb sobre o Living Theatre no exílio que comentava a relação de uma cena de *Mysteries and smaller pieces* com *slogans* revolucionários.

mudança e ser um exemplo de mudança (Ibid., p. 149). Permanecem duas questões, cujos debates, como vimos, levarão Davis a deixar o grupo: ensinar para quem e como dar o exemplo.

Apesar de posteriormente o autor dizer que seu ensaio de 1965 “era uma descrição da prática da San Francisco Mime Troupe, [...] não uma definição simbólica nem um manifesto” (Ibid., p. 165), o texto assume um tom prescritivo definindo as linhas gerais de atuação de um teatro de guerrilha. Com relação à estética, prevê que se o conteúdo da peça for muito circunstanciado, torna-se muito datado; se for muito simbólico ou acadêmico, o público irá rejeitá-lo. E que os espetáculos devem ser melhores do que o teatro comercial, para compensar a falta de publicidade e equipamentos, e atrair um público que tem interesse, mas não por caridade. Com relação ao risco político, o teatro de guerrilha deve aliar-se ao povo, escolher suas pautas, não se deixar atrair por batalhas erradas e desenvolver estratégias formais e legais para escapar da repressão (Ibid., p. 150). A parte final do ensaio, intitulada “Manual”, descreve os detalhes para uma montagem de guerrilha, seguindo os moldes da Mime Troupe: desde o formato e peso de palco e adereços, até estilos como a *commedia dell'arte*, os menestréis ou opções como bandas de rock, *vaudeville*, sugestões para atualizar uma peça, para organizar os ensaios e para a produção executiva (Ibid., p. 151-153).

É interessante observar que o autor tem o cuidado de situar-se geograficamente: trata-se de uma discussão sobre a produção teatral nos Estados Unidos e sobre o que pode ser feito lá naquele momento. Sobre as duas grandes referências no teatro alternativo, Bertolt Brecht e Antonin Artaud, ele se aproxima mais do primeiro por reconhecer no segundo uma desculpa frequente para o drama psicológico e a tendência à selva americana da “improvisação instantânea, criação instantânea e café instantâneo: todos meio aguados”. Isso, contudo, não significa uma negação absoluta: o que servir para abalar o *American way of life* é bem-vindo e a ressalva aplica-se aos dois autores: são europeus, e é importante focar na especificidade americana; “talvez o beisebol seja a melhor inspiração” (Ibid., p. 151)¹¹.

11 Esse interesse numa reflexão e no desenvolvimento de práticas relacionadas à realidade específica dos Estados Unidos repercute na inversão de polos de influência geográfica que Carlson (2006) identifica no teatro alternativo a partir de 1960. O conceito de teatro de guerrilha atravessa o oceano, tendo Fernando Arrabal, fundador do movimento Panique com Alejandro Jodorowski, numa entrevista de 1972, chamado suas experiências mais recentes de *théâtre de guerrilla* ao invés de *théâtre panique* (CARLSON, 1997, p. 456).

O segundo texto da série, escrito em 1967, leva o mesmo nome do primeiro. É o mais conciso de todos e assume um caráter de divulgação, o que se confirma por sua publicação em diversos jornais como o *Underground Avatar*, em que primeiro apareceu, em contraste com a publicação do anterior na *Tulane Drama Review*, que reunia os principais debates estéticos do teatro à época.

Ele se concentra na relação entre o teatro de guerrilha e a comunidade em que se insere. Sua ideia central é que não só as crenças de cada um moldam sua produção, mas também sua inserção numa comunidade e o modo de produção que com ela se constitui: o teatro deve partir da e retornar para a comunidade, expressar as questões que são latentes nela. Isso implica que os membros do grupo devem pertencer à mesma classe social que querem transformar, assim como o programa de suas peças deve ter relação com suas experiências vividas, o lugar escolhido para a encenação molda o espetáculo e o público deve ser composto por aqueles com quem é possível estabelecer uma relação de identificação com a companhia (DAVIS, 1975, p. 154-155).

Em certo sentido, Davis responde à questão: o teatro de guerrilha deve ensinar para quem? Na sua concepção, para seus semelhantes, o que equivalia, no caso da San Francisco Mime Troupe, a jovens intelectuais de classe média, nos quais ele via um potencial revolucionário. Outros membros do grupo achavam que o caminho deveria ser em direção aos trabalhadores.

O último texto da série publicada pela San Francisco Mime Troupe sobre o tema, “Cultural revolution USA” é uma produção de mais fôlego, escrito em 1968 e publicado originalmente no livro *Counterculture*, organizado por Joseph Berke em 1969. Ele revê a repercussão do conceito teatro de guerrilha, que aparecia aplicado a todos os grupos não profissionais e de maneira presunçosa se comparado às evidências históricas. Coloca, pois, a questão: “o termo teatro de guerrilha, que descreve a atividade no *front* cultural nos Estados Unidos pode realmente se aproximar da atividade de um foco armado revolucionário?” (Ibid., p. 156). Para isso, no seu entendimento, é necessário especificar o que deve ser a revolução cultural, usando como parâmetros as ações revolucionárias armadas e uma compreensão dialética da realidade dos Estados Unidos.

A partir do exemplo da luta revolucionária, especialmente cubana, mas com olhos abertos à vida cultural norte-americana, Davis estabelece os objetivos das guerrilhas culturais: tomar o poder e eliminar a mentalidade burguesa

(Ibid., p. 158). Essa última é a pedra angular que equilibra todo o edifício da cultura norte-americana. Ainda, o próprio modo de ação da guerrilha cultural deve ser desalienador, no sentido de que a ação e o trabalho sejam realizados junto àqueles que se quer ajudar, estabelecendo um suporte mútuo: “nós os ajudamos para nos ajudarmos” (Ibid., p. 159), o que implica não trabalhar para autopromoção, ou seja, ficar fora do circuito comercial da cultura (Hollywood, Broadway, *Harper's*, *Life*, CBS, NBC etc.).

Em termos práticos, eliminar a mentalidade burguesa trabalhando em comunidade com aqueles que se quer ajudar significa construir consciência revolucionária a partir de pequenas práticas de transformação que permitam àqueles totalmente integrados na lógica exploratória do *American way of life* vislumbrar outro modo de vida possível. Era isso que a Mime Troupe buscava fazer nos espetáculos que ensinavam ao público alguma estratégia de subversão do sistema em benefício da comunidade, como *Meter maid*, que ensinava a usar anéis de lata para impedir a cobrança de parquímetros.

Mais tarde, Davis dirá que sua preocupação nesse texto era que a Mime Troupe não desenvolvesse uma retórica pseudorrevolucionária (Ibid., p. 165), a qual ele aqui identifica com as experiências contraculturais que se afastaram da luta social, seja por sua integração à sociedade de consumo – como no caso dos hippies e dos músicos milionários de canções revolucionárias¹² –, seja por seu completo alheamento (“ácido sozinho não garante consciência revolucionária” (Ibid., p. 162).

O último texto de Davis sobre o teatro de guerrilha, “Rethinking guerrilla theatre”, foi escrito em 1971, quando ele já tinha deixado a trupe, e publicado na revista *Performance*. Ele converte o questionamento apresentado no artigo anterior quanto à adequação do teatro de guerrilha existente aos princípios revolucionários numa dura crítica da sua transformação num mero paralelo (ao invés de alternativa) ao teatro burguês, “usado por egocêntricos e filhinhos de papai indignados”. A via para retomar a perspectiva política radical de um teatro que viveria fora da cultura opressiva do capitalismo seria uma produção mais dialética e menos didática, já em outros moldes (Ibid., p. 165).

12 Vários desses músicos – como aqueles que participaram dos *Appeals* para custear as despesas legais das prisões dos integrantes da Mime Troupe – começaram sua carreira próximos da trupe, mas acabaram por abandonar o engajamento e se integrarem na indústria cultural. É provavelmente a eles que se dirige mais diretamente Davis.



Esse artigo é, portanto, uma análise das dificuldades que colocaram em xeque a prática do teatro de guerrilha. Primeiro, Davis estabelece sua diferença com relação ao *agitprop*, “propaganda de agitação” na forma de esquetes realizadas por pessoas de um mesmo grupo que seu público, todas diretamente envolvidas com um problema objetivo a que se busca dar algum encaminhamento. Por exemplo, os *Actos* do Teatro Campesino informando os trabalhadores rurais sobre o andamento da greve e negociações do sindicato. O *agitprop* não se caracterizaria como arte revolucionária por ser mais voltado ao apoio de ações do que à análise das situações. Ele não constrói conhecimento de maneira dialética, mas serve para exposições de maneira didática, geralmente subordinadas a partidos ou sindicatos que não enxergam a relação entre transformação política e hegemonia cultural (Ibid., p. 166). Nesse contexto, Davis menciona esquetes da San Francisco Mime Troupe como *Telephone*, que ensinava a fazer ligações de telefones públicos direcionando a cobrança para grandes empresas – mesma estratégia de *Meter maid* – como mais próximas do *agitprop* do que do teatro de guerrilha, recuando na abordagem anterior, que as via como exemplo de prática de transformação que permitiria vislumbrar outro modo de vida possível.

Em sentido oposto, Weisman (1973, p. 117) entende que a Mime Troupe se radicalizou quando produziu tais esquetes. Essa diferença de concepção é o que permite a ele enxergar o teatro de guerrilha como vivo num momento em que para Davis ele já encerrou sua trajetória¹³.

Em seguida, Davis critica os grupos que assumiam sua prática como teatro de guerrilha sem se enquadrar no conceito: os Yippies, que apesar da vocação de esquerda adotavam como meio a mídia oficial, sem compreender que o meio molda a mensagem; os “guerrilheiros” liberais, como Richard Schechner do Performance Group ou Marc Estrin do American Playground,

¹³ Weisman não compartilha da crítica de Davis ao *agitprop*. Os grupos acompanhados por ele se enquadram na definição de Davis sobre a identificação com o público e o envolvimento compartilhado num problema objetivo e ele defende a estética *agitprop* como meio eficaz de comunicação (WEISMAN, 1973, p. 5). Além disso, apesar de não serem diretamente subordinados a partidos ou sindicatos, esses grupos por vezes se veem implicados nessas agremiações. A própria San Francisco Mime Troupe, quando ele a alcança, está engajada junto a outro grupo da Califórnia, o East Bay Sharks – fortemente inspirado na Mime Troupe –, na April Coalition, uma coalizão progressista que nas eleições de 1971 consegue eleger um representante para a Câmara Municipal de Berkeley (Ibid., p. 116).

que viam a política não como conectada à realidade, mas como um teatro, do que resultava a ingenuidade de suas ações; e os *agitpropistas* radicais e instantâneos, que performavam para plateias com as quais compartilhavam as mesmas crenças, apenas garantindo reafirmação, ou produzindo atos simbólicos de apelo momentâneo sem grande significação ou impacto transformador (DAVIS, 1975, p. 167-170).



Figura 4 – San Francisco Mime Troupe, *Telephone* (1970)

Foto: Gerhard E. Gscheidle

Por fim, até mesmo os grupos que ele reconhecia como teatro de guerrilha teriam desandado quando seus integrantes acabaram confundindo palco e rua. Ao se esquecerem que seu objetivo fundamental é a encenação, mesmo que não relacionada estritamente a um texto dramático, e que ações diretas como enfrentar a polícia, jogar uma bomba, pular uma cerca ou mesmo um protesto pacífico não são teatro (Ibid., p. 170-171).



O teatro de guerrilha como reação ao teatro burguês teria produzido um passo na direção correta, mas “seus slogans não foram significativos o suficiente para se enraizarem e a conscientização não mudou nada além dos cortes de cabelo” (Ibid., p. 171). Ele bombardeou seu público com anúncios como se sua mensagem de “verdade” ou “protesto” fosse um produto a ser vendido. O caminho possível, nessa perspectiva, passaria por compreender que a consciência burguesa é algo menos superficial e que “o público não é um grupo de consumidores e os artistas precisam de uma técnica muito melhor do que aquela dos vendedores” (Ibid., p. 171).

É evidente que Davis não pode tutelar o conceito de teatro de guerrilha, mas suas observações são valiosas porque, produzidas no calor da hora, são muito conscientes. Ele aposta numa prática e é capaz de revê-la a partir de seus limites. O principal interesse em sua produção consiste em trabalhar com a ideia de revolução cultural para reconhecer às artes posição ativa na criação de um novo horizonte a partir de suas práticas concretas. Nesse sentido, ele reconhece a derrota do teatro de guerrilha, mas não descarta um momento de vitória na construção de um caminho desviante do teatro burguês, apenas se mantém atento a quanto os impulsos antiburgueses e revolucionários estão vivos.

Referências bibliográficas

- CARLSON, M. Alternative theatre. *In*: WILMETH, D. B.; BIGSBY, C. (ed.). **The Cambridge history of American theatre**: volume three: post-World War II to the 1990s. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 249-293.
- CARLSON, M. O século XX (1965-1980). *In*: CARLSON, M. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1997. p. 441-488.
- DAVIS, R. G. **The San Francisco Mime Troupe**: the first ten years. Palo Alto: Ramparts Press, 1975.
- KOHTES, M. M. Was war guerrilla theater? *In*: KOHTES, M. M. **Guerrilla Theater**: Theorie und Praxis des Politischen Strassentheater in den USA (1965-1970). Tübingen: Gunter Narr, 1990. 5 v., p. 13-24.
- MASON, S. V. (ed.). **The San Francisco Mime Troupe reader**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.

- SAN FRANCISCO MIME TROUPE. **The first 40 years**. San Francisco: San Francisco Mime Troupe, 1999. Disponível em: <https://bit.ly/33tV3p6>. Acesso em: 13 abr. 2019.
- SAN FRANCISCO MIME TROUPE. **America's theater of political comedy**. San Francisco: San Francisco Mime Troupe, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/1PIm62C>. Acesso em: 13 abr. 2019.
- SHANK, T. **Beyond the boundaries**: American alternative theatre. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.
- WEISMAN, J. **Guerrilla theater**: scenarios for revolution. New York: Anchor Press, 1973.

Recebido em 15/04/2019

Aprovado em 26/06/2019

Publicado em 30/08/2019





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p150-162

Em pauta

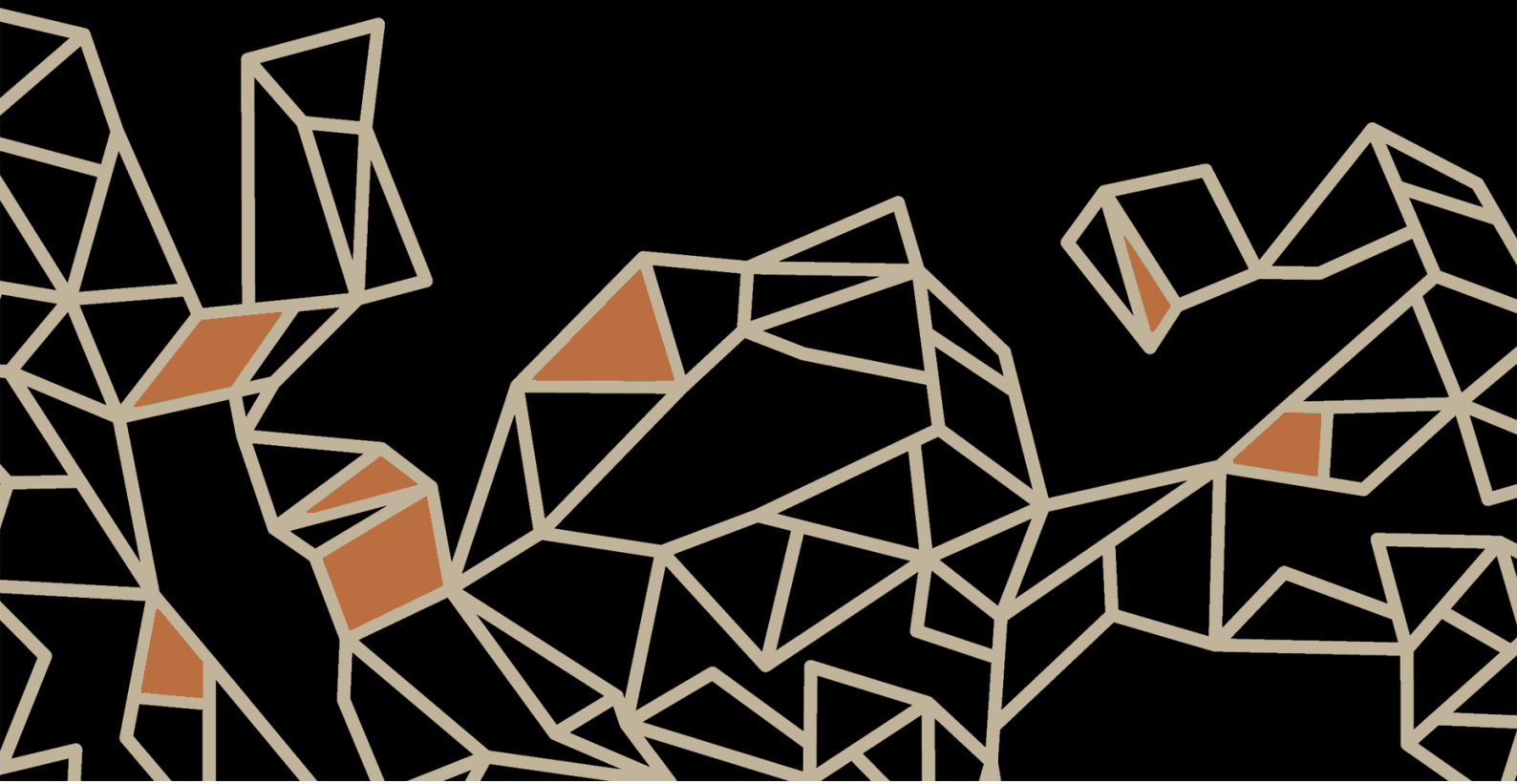
CPC e MST: formas e dinâmicas produtivas do teatro político brasileiro em dois tempos históricos

*CPC and MST: forms and productive dynamics of
the Brazilian political theater in two historical times*

Rafael Litvin Villas Bôas

Rafael Litvin Villas Bôas

Professor doutor de Literatura e Teatro da Universidade de Brasília (UnB).
Leciona nos programas de pós-graduação em Artes Cênicas (PPG-AC) e
Mestrado Profissional em Artes (UnB) e Desenvolvimento Territorial da
América Latina e Caribe (Unesp/Escola Nacional Florestan Fernandes).
Coordenador do Coletivo Terra em Cena e da Escola de Teatro Político e
Vídeo Popular do Distrito Federal



Resumo

O artigo tem como objetivo refletir sobre as condições de produção e sobre a evolução das formas a partir da experiência concreta de trabalho teatral, articuladas às demandas de organizações políticas, considerando as experiências dos anos 1960, em particular do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, em chave comparativa com a experiência teatral desenvolvida pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra e coletivos de teatro a ele vinculados. O argumento visa articular a narrativa das experiências com o esforço editorial de divulgar o trabalho de teóricos, diretores e de organizações emblemáticas do teatro político brasileiro e internacional, e pretende apontar características semelhantes entre as organizações, a despeito das diferenças de contextos, que sinalizam providências de construção de uma cultura política popular no Brasil.

Palavras-chave: Teatro político, Cultura política, Dinâmica produtiva.

Abstract

The article aims to reflect on the conditions of production, on the evolution of forms from the concrete experience of theatrical work articulated to the demands of political organizations, considering the experiences of the 1960s, in particular the Popular Culture Center of the National Union of Students (CPC), in comparison with the theatrical experience developed by the Landless Workers Movement (MST) and theater collectives bound to it. The argument aims to articulate the narrative of experiences with the editorial effort to disseminate the work of theoreticians, directors and emblematic organizations of the Brazilian and international political theater and aims to point out similar characteristics among the organizations, despite the differences of contexts, which signify measures of construction of a popular political culture in Brazil.

Keywords: Political theater, Political culture, Productive dynamics.

Em 1989 foi publicado *O melhor teatro do CPC da UNE* com seleção de oito peças produzidas por integrantes do Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Foram selecionadas peças de agitação e propaganda (*agitprop*) e outras de caráter épico, de duração mais longa e abordagem mais profunda dos temas selecionados. Os problemas discutidos são de ampla envergadura – petróleo, questão agrária,



imperialismo, reforma universitária, questão operária etc. – e dão depoimento de um período em que o teatro atuou na trincheira de vanguarda do debate sobre aspectos estruturais relativos ao destino do país.

No texto de apresentação Fernando Peixoto (1989, p. 9) explica a dinâmica produtiva do CPC:

Parece só brincadeira, autogozação. Mas a verdade é que, de dezembro de 1961 a março de 1964, em muitos momentos especialmente urgentes e conturbados da vida política brasileira (e também estrangeira, quando, por exemplo, em 1962, os Estados Unidos, alegando instalação de mísseis soviéticos em Cuba, iniciaram um criminoso bloqueio naval à ilha) o Centro Popular de Cultura se transformou, em muitas ocasiões, nesta espécie de pastelaria de dramaturgia e espetáculos. Nessa época assumia integralmente, com plena consciência de sua necessidade e limites, uma tarefa de agitação e propaganda deliberadamente circunstancial. E sem medo de um inevitável esquematismo: o objetivo não era substituir o imprescindível comício ou a passeata, mas sim ajudar com o espetáculo teatral – geralmente a sátira de efeito imediato – contribuindo graças ao quase improvisado trabalho histriônico dos atores, como urgente elemento lúdico e participante.

Publicado há três décadas, o livro teve impacto importante ao divulgar, no momento de reascenso do movimento estudantil, no período pós-redemocratização do país e de luta vitoriosa pelo impeachment do presidente Fernando Collor de Melo, os feitos no campo da experiência de cultura política mais significativa nos termos de articulação entre estudantes, artistas, intelectuais e classe trabalhadora organizada, até então.

Além disso, a publicação de *O melhor teatro do CPC da UNE* iniciava um período de contestação da narrativa pejorativa que se consolidou sobre o CPC desde o momento em que ele foi derrotado, protagonizada por alguns de seus ex-integrantes e por intelectuais muito respeitados no ambiente acadêmico, como Marilena Chauí (1983, 1985). Derrotas históricas assentam preconceitos que se arraigam pelas décadas seguintes, transformam opiniões em dogmas, criam regras estéticas, excluem processos férteis de articulação entre classes trabalhadoras e organizações distintas, como as Ligas Camponesas e o Teatro de Arena.

Para além da novidade da dinâmica da cultura de agitação e propaganda instituída em larga escala por meio de diversas frentes artísticas e com

ampla capilaridade pelo país, Fernando Peixoto (1989, p. 9) chama atenção para outras qualidades das peças contidas na coletânea por ele organizada:

Mas o teatro do CPC não foi apenas isso: alguns textos hoje praticamente ignorados, revelam uma elaboração mais cuidada, inclusive recuperando e investigando aspectos da revista e da comédia popular, ou chegando mesmo a uma dramaturgia de surpreendente vigor, aprofundando questões de comportamento político mesmo de forma controversa, fornecendo elementos para uma reflexão dos inesgotáveis sentidos da teatralidade.

Conforme sentido apontado por Peixoto, em minha tese de doutorado *Teatro político e questão agrária, 1955-1965* (VILLAS BÔAS, 2009) pude constatar que um dos principais aprendizados daqueles anos é que teatro de *agitprop* e formas dialéticas não são polos antagônicos, pelo contrário, a experiência mostrou que são complementares. Por meio da pesquisa dos textos dramáticos das peças do CPC, sobretudo, das obras de Vianna Filho (1968, 1984) – *Brasil versão brasileira*, *Quatro quadras de terra* e *Os Azeredo mais os Benevides* – identificamos na incorporação orgânica de técnicas e procedimentos de *agitprop* na estrutura formal das peças um contraponto ao risco de a forma dramática tornar-se hegemônica nas obras.

O CPC: o sentido da radicalização da cultura política nos anos 1960

O CPC foi uma experiência encampada, inicialmente, por artistas e intelectuais do Rio de Janeiro e de São Paulo e, em menor número, por estudantes voluntários interessados em novas formas de lidar com a cultura e de se relacionar com as classes populares. Em curto espaço de tempo a experiência se multiplica e capilariza em mais de doze capitais brasileiras, no ritmo das Caravanas da UNE para discutir as reformas de base, com ênfase na reforma universitária.

Embora esse movimento tenha sido demarcado com maior projeção pelos estudiosos do assunto, tomando em consideração o volume de trabalhos publicados, é importante ressaltar que o CPC sofreu influência do Movimento de Cultura Popular (MCP), principalmente das premissas estabelecidas por



Paulo Freire, como atesta Carlos Estevam Martins (1980, p. 78), o primeiro presidente da organização:

Ocorreu-nos que poderíamos fazer algo parecido com o MCP, que já estava repecurtindo positivamente em Pernambuco. No nosso caso, no entanto, a coisa teria que ser diferente, já que o MCP era um aparelho de Estado, um órgão da Secretária de Educação da Prefeitura de Recife. Nós, no Rio, tínhamos que criar alguma coisa que fosse como uma entidade privada e contar – ao contrário do MCP que foi inicialmente montado via mobilização de professores primários – com pessoal de outro tipo: basicamente com pessoas que queriam ser artistas.

Enquanto o eixo do MCP era o projeto de alfabetização de adultos visando a transferência dos conhecimentos necessários à autonomia do indivíduo em relação à leitura e à escrita, no CPC as apresentações teatrais eram o eixo central da atividade. Segundo Carlos Estevam (MARTINS, 1980, p. 78), o propósito era o de “mudar de um público de classe média para um público popular”. O departamento de teatro foi o carro-chefe da organização, que estava dividida ainda nos departamentos de cinema, música e artes plásticas, de arquitetura e de alfabetização de adultos. Julian Boal (2000, p. 97) comenta a partir de entrevista com Ferreira Gullar, terceiro e último presidente da organização, que trabalhos como o de alfabetização de adultos tinham “por objetivo facilitar a aceitação do grupo por parte da comunidade que, de outra maneira, não se disporia a aceitar a peça a ser apresentada”.

Década de 1990: a guinada radical da historiografia sobre o teatro político brasileiro e o CPC

A publicação de alguns livros foi fundamental para a revisão crítica da experiência do teatro político brasileiro das décadas anteriores. É o caso dos trabalhos de Silvana Garcia (1990), Jalusa Barcelos (1994), Iná Camargo Costa (1996), Maria Sílvia Betti (1997), Rosangela Patriota (1999), Julian Boal (2000), entre outros.

Um dos livros decisivos para a releitura do sentido que o CPC significou nas dimensões de articulação entre as esferas da cultura, política e educação foi *A hora do teatro épico no Brasil*, de Iná Camargo Costa. Publicado pela

primeira vez em 1996, o livro tornou-se um marco para as pesquisas sobre o teatro brasileiro em relação à história do país. A obra apresenta a configuração de um problema a partir da tradição dialética materialista: o estudo da articulação entre cultura e política a partir das mediações entre luta social e produção teatral. Dando continuidade ao esquema central do ensaio “Cultura e política, 1964-69”, de Roberto Schwarz, o livro analisa um momento decisivo da história do teatro moderno brasileiro ao observar, num conjunto de peças, como os temas da esfera pública progressivamente passam de conteúdo dissonante na forma dramática, como ocorre em *Eles não usam black-tie* e *Quatro quadras de terra*, para uma relação dialética do processo social internalizado na forma estética, como é demonstrado em *Revolução na América do Sul*, *A mais valia vai acabar, seu Edgar* e *Os Azeredo mais os Benevides*. Não obstante, como não se trata de uma evolução linear em registro formalista, o impacto político do golpe de 1964, ao desarticular os elos de classe que davam lastro à desmercantilização e à acelerada politização do teatro brasileiro, tem consequências estéticas regressivas, como demonstram as análises de *Show Opinião*, *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *O rei da vela* e *Roda-viva*: era o momento em que o teatro épico passava de força produtiva a artigo de consumo.

Ao estabelecer um ponto de vista até então inédito sobre o legado estético e político do teatro do Centro Popular de Cultura, o livro superava a fortuna crítica que carimbou aquela fase como um capítulo autoritário, romântico e rebaixado esteticamente daqueles que, supostamente, pretenderam, de forma paternal, conscientizar a classe trabalhadora brasileira.

O livro abriu caminhos para a pesquisa, estabeleceu pontes com a história dos derrotados no campo de batalha, criticou a tradição reificada dos que resistiram se adequando, propôs chaves de interpretação ao tempo presente e abriu circuitos de debate entre grupos de teatro, universidades e movimentos sociais, que hoje se encontram fortalecidos por duas décadas de acertos e erros.

Teatro da militância, obra resultante da pesquisa de mestrado de Silvana Garcia, publicada em 1990, faz ampla abordagem da história do teatro de agitação e propaganda, desde os experimentos da revolução russa, aborda a experiência brasileira do CPC e estende a análise para a atuação dos grupos

da década de 1970. Um dos grandes méritos da pesquisa é disponibilizar para o público brasileiro, pela primeira vez, partes da coletânea *Lê théâtre d'agit-prop* de 1917 à 1932, organizada por uma equipe de pesquisa francesa, que contém textos analíticos, registros historiográficos, peças teatrais e documentos relativos à experiência do teatro de agitação e propaganda em diversos países da Europa e dos EUA naquele recorte histórico. A coletânea é o principal suporte da revisão bibliográfica que a autora faz para abordar a origem e o desenvolvimento do teatro de *agitprop*, e a versão brasileira da experiência, protagonizada pelo CPC.

Em 2007 militantes do MST, com o apoio de Iná Camargo Costa e um grupo voluntário de tradutores mobilizados para a tarefa, iniciam a tradução de uma série de textos integrais da coleção francesa trabalhada por Garcia, e de obras de outros países, que abordam as experiências de *agitprop* em contextos revolucionários e em processos de resistência diante de ciclos contra-revolucionários. A primeira coletânea de textos foi publicada sob o título *Agitprop: cultura política*, em 2015. Algumas peças curtas de agitprop do coletivo soviético Blusa Azul publicadas no livro foram encenadas, em 2018, pelo Coletivo Terra em Cena, da Universidade de Brasília.

Podemos considerar que não se trata de um fator aleatório a produção e publicação de pesquisas de forte pegada crítica sobre a história do teatro brasileiro na última década do século XX. Não à toa essa guinada acontece no momento de reorganização da luta do meio teatral, agora enfrentando as circunstâncias mercantis e desagregadoras do neoliberalismo. A releitura crítica do período anterior e posterior ao golpe e dos impactos da ditadura militar para a produção do teatro político brasileiro começava a ser feita com precisão, ensejando a possibilidade do diagnóstico dos traumas, hiatos e deficiências que, na medida em que percebidos, podem ser superados.

Do CPC ao MST

No dia 3 de dezembro de 2005 o grupo Filhos da mãe... Terra apresentou duas peças no Teatro de Arena. O fato é emblemático, pela simbologia que o espaço representa, e pelas peças apresentadas: *Posseiros e fazendeiros*, livre adaptação da peça *Horácios e curiácios*, de Bertolt Brecht, de

autoria coletiva do grupo, e *Pelos santos latifúndios*, do colombiano Guillermo Maldonado Perez, peça que conquistou o Prêmio Casa de las Américas, de Cuba, e retrata o violento processo de luta pela terra na Colômbia, no começo da década de 1970, quando o movimento camponês organizado realizou mais de 2 mil ocupações no país.

Com esse repertório, o grupo do MST explicitou dois liames de uma providência formativa: dialogar com o teatro dialético de Bertolt Brecht e com a dramaturgia empenhada na representação das lutas sociais da América Latina. Em ambos os casos, estava em jogo a pesquisa por formas estéticas capazes de expressar o nexos com a dimensão do real inerente ao nosso contexto histórico.

Desde 1990 começa a ocorrer uma aproximação dos grupos de teatro político com o MST, de forma progressiva, embora não sistemática, por meio de apresentação de peças em assentamentos, acampamentos e encontros do movimento. Participaram desse processo a própria Companhia do Latão, a Companhia Ensaio Aberto, o grupo *Ói nós aqui traveiz*, entre outros. O Centro do Teatro do Oprimido (RJ), muito antes de estabelecer a parceria sistemática em nível nacional com o MST, que deu origem à Brigada Nacional Patativa do Assaré, desenvolveu uma experiência local em assentamento de Itaguaí (RJ), com o grupo Sol da manhã, de 1991 a 1997. O curso natural da progressão dessas aproximações foi o estreitamento de laços, quebrando a relação estanque atores/público, por meio da socialização do processo de trabalho, mediante a transferência dos meios de produção da linguagem teatral, em oficinas, seminários, debates, ensaios abertos, leituras dramáticas etc.

Em 2001, nasce, fruto da parceria entre o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e o Centro do Teatro do Oprimido (CTO), a Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré. Boal é o elo entre a união de um movimento social de massa e um grupo profissional de teatro, o CTO, coletivo do qual ele é fundador e diretor artístico. O objetivo principal da parceria é a formação de um grupo de multiplicadores da linguagem teatral, que se daria por meio da socialização dos procedimentos e técnicas do Teatro do Oprimido.

Nesse sentido, da mesma forma como o MST é herdeiro das experiências de luta pela terra, que passam por Palmares e pelas Ligas Camponesas, no âmbito da cultura podemos dizer que a parceria entre o MST e o CTO é herdeira do vínculo entre o grupo de teatro Arena e as Ligas Camponesas.



Correndo por fora do circuito comercial de publicações, o MST conseguiu viabilizar a publicação dos trabalhos de diversos grupos e coletivos teatrais espalhados pelos assentamentos e acampamentos da reforma agrária nas cinco grandes regiões do país. O *Caderno das artes n° 1: teatro do MST* foi publicado em 2005. Escrito coletivamente pelos integrantes da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, o intuito didático do material é registrar e socializar a experiência em andamento. Além do registro da história inicial e método de trabalho da Brigada, foram publicadas nesse primeiro caderno as peças *A peleja de boi bumba contra a águia imperiá* e *Privatleite* construídas pelos militantes da Brigada sob a direção de Augusto Boal. Nesse caderno consta o registro da fértil discussão travada na Brigada do MST sobre a potencialidade e os impasses da proposta do Teatro Fórum:

Em função da demanda de lidar com temas que se desdobram por grandes períodos do processo histórico – como é o caso do tema da ameaça à soberania alimentar causado pelo monopólio que as empresas multinacionais detêm das técnicas de transgenia – e da exigência de abordagem conexa em diversas frentes, no momento da construção de nossas peças muitas vezes sentimos falta de recursos teatrais capazes de lidar com essas questões, como é o caso dos procedimentos narrativos, comuns ao teatro épico, sistematizado enquanto método por Bertolt Brecht. Esses procedimentos, em geral, não são compatíveis com a forma dramática de representação da realidade, suporte corrente para a construção das peças de Teatro Fórum. (MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA, 2005, p. 16)

Iná Camargo Costa, no texto “Lembranças de Boal” publicado no dossiê de homenagem a Augusto Boal pela revista *Vintém*, aborda a questão pelo viés do potencial crítico que percebeu ao assistir uma sessão de Teatro Fórum apresentada por um grupo do MST na 3ª Semana Nacional da Cultura Brasileira e Reforma Agrária, realizada em Recife, em 2004:

Eles descobriram, pela experiência e pela metodologia, que eles têm algumas questões que, se não for pelo Teatro Fórum, não dá pra enfrentar. Sobretudo o problema do machismo dentro do movimento e as questões que colocam a luta pela igualdade de gênero em todos os planos, inclusive no que diz respeito à titulação de propriedade nos assentamentos e tal. Isto vai muito longe, mas vou encerrar este depoimento com um

pequeno relato: eu assisti, num encontro cultural do movimento em Recife, a uma sessão de Teatro Fórum. Ali eu descobri o segredo do Teatro Fórum: se ele for feito com um número reduzido de pessoas, ao apresentar uma provocação que chega ao âmago do problema, põe todos os presentes em questão e eles têm que se mexer, porque são diretamente interpelados. A outra vantagem que eu descobri com esta experiência é que, quando o Teatro Fórum é feito entre companheiros, ele acontece de maneira mais animada e divertida do que numa situação em que os presentes não se conhecem nem sabem muito bem o que está rolando. Porque a interpelação é uma interpelação de companheiro: “Ô, meu, você viu?, Vem aqui ver. Como é que você resolve este problema? É uma encrenca familiar. Na sua família, como é que vocês fazem?”. Era nessa base. Eles não adotaram uma fórmula ortodoxa de Teatro Fórum, eles foram desenvolvendo. (COSTA, 2009, p. 54)

Note-se que, com a entrada em cena da produção teatral dos movimentos sociais de massa como o MST, que encaram a articulação entre cultura e política como um dos eixos fundamentais de sua práxis, o debate sobre teoria e prática teatral encontrou outro motor de propulsão, para além das salas de espetáculo dos teatros comerciais e dos centros culturais do sistema financeiro.

O prefácio escrito por Augusto Boal, bastante didático, demonstra que o Centro do Teatro do Oprimido não apenas transferiu seus conhecimentos para os militantes do MST, mas que o inverso também ocorrera. Como a parceria de trabalho permitiu a Boal e sua equipe o conhecimento profundo da dinâmica de trabalho do MST, isso tornou possível a ele sintetizar alguns aspectos que lhe parecem avanços qualitativos para a cultura política brasileira. Por exemplo, ao explicar o caráter democrático, expansivo e solidário da organização, Boal compara o movimento com seu equivalente da década de 1960, as Ligas Camponesas:

Ao contrário das antigas Ligas Camponesas, que se formaram sobretudo no Nordeste até 1964, lideradas ou comandadas por um só líder, o MST tem vários, e sua meta é a de que sejam líderes todos os seus integrantes. O MST é democrático. Dentro de uma estratégia decidida para o país inteiro, cada setor do MST, em cada região do país, inventa as suas táticas. Esse fato cria maior responsabilidade e maior flexibilidade de ação. [...] Não contente em se limitar à atividade social e política, o MST compreende que não basta conquistar um pedaço de terra e fazê-la produzir: é necessário que cada camponês seja consciente do país e do mundo em que vive, consciente da família e da sociedade às quais pertence, que estude Filosofia e História,



e que suas reivindicações não se reduzam aos slogans e às frases feitas, mas que se tornem poesia, pintura, música – Arte. (BOAL, 2005, p. 7)

Em 2007 a Brigada Nacional de Teatro do MST publicou o livro *Teatro e transformação social* em dois volumes: o primeiro destinado para as peças de Teatro Fórum e *agitprop* e o segundo destinado para as peças do teatro épico. Ao todo foram publicadas 19 peças dos grupos ligados a Brigada Nacional. No prefácio “Ações contra-hegemônicas exemplares”, Iná Camargo Costa sintetiza a gama de questões abordadas pelas peças:

Boa parte delas mostra os meios de comunicação produzindo mentiras sobre o MST, apenas a versão do latifúndio sobre os enfrentamentos e a justiça como arma adicional da dominação de classe. Outras mostram a escola pública como lugar de transmissão de mentiras de todos os tipos e, pior, como um lugar onde se praticam vários tipos de discriminação, a começar por aquele de que são vítimas as crianças do MST, as sem-terrinha. Tratam ainda da persistência da incompreensão do papel da mulher e do exame crítico das relações de poder no próprio interior do movimento, do papel do imperialismo nos países latino-americanos e das várias táticas, todas violentas, do latifúndio e do agronegócio na luta encarniçada por seus próprios interesses. (COSTA, 2007, p. 5)

Ou seja, a experiência do CPC ensinou que a relação entre o teatro de *agitprop* e o teatro épico e dialético não é de antagonismo, mas de complementariedade. Esse fator pode também ser comprovado pela experiência da Brigada de Teatro do MST. A experiência do teatro de intervenção, com os procedimentos característicos da estética *agitprop*, em muitos casos foi incorporada pelos dramaturgos e coletivos em suas obras épicas e ou dialéticas de maior fôlego. E, da mesma forma, é de se considerar, pelas experiências desenvolvidas pelos grupos contemporâneos, que a dinâmica reversa é igualmente produtiva, ou seja, é possível que o teatro de *agitprop* se beneficie da tradição do teatro épico e dialético. Essa era, inclusive, uma das perspectivas apontadas pelos grupos soviéticos, conscientes dos limites do trabalho dos coletivos na fase posterior à vitória da guerra civil na URSS¹.

1 Um registro da consciência dos limites e das proposições para superação dos impasses vivenciados pelas trupes de *agitprop* se encontra no texto de Ella Schliesser “Retrospectiva e perspectiva” no livro *Agitprop: cultura política* (2015).

A despeito das diferenças das organizações abordadas, podemos notar a aproximação radical entre as esferas da cultura e política, o empenho na construção de uma cultura política elaborada com, por e para a classe trabalhadora, a abordagem de amplo leque temático que envolve as questões do modo de vida (imperialismo, soberania nacional, confrontos entre modos de produção antagônicos no campo, enfrentamento de impasses estruturais do capitalismo, como o patriarcado e o racismo, temas como a fome e a desigualdade social no campo e na cidade), o processo de multiplicação por meio da socialização dos meios de produção e criação de novos coletivos em diversos estados brasileiros, como características comuns às duas experiências.

Referências bibliográficas

- BARCELOS, J. **CPC da UNE**: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BETTI, M. S. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997.
- BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOAL, A. Prefácio. *In*: MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. **Caderno das artes nº 1**: teatro. São Paulo: MST, 2005. p. 5-8.
- BOAL, J. **Imagens de um teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 2000.
- CHAUÍ, M. **Seminários**: o nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, I. C. Ações contra-hegemônicas exemplares. *In*: COLETIVO NACIONAL DE CULTURA (org.). **Teatro e transformação social**. São Paulo: Cepatec, 2007.
- COSTA, I. C. Lembranças de Boal. **Vintém**, São Paulo, n. 7, p. 51-55, 2009.
- COSTA, I. C.; ESTEVAM, D.; VILLAS BÔAS, R. L. (org.). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- GARCIA, S. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GOMES, C. Sem-terra ocupam palco do Arena. **Brasil de Fato**, São Paulo, n. 145, 2005.
- MARTINS, C. E. História do CPC. **Arte em Revista**, São Paulo, n. 3, p. 67-82, 1980.
- MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. **Caderno das artes nº 1**: teatro. São Paulo: MST, 2005.
- PATRIOTA, R. **Vianinha**: um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.



- PEIXOTO, F. **Brecht**: vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- PEIXOTO, F. (org.). **Vianinha**: teatro, televisão e política. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PEIXOTO, F. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.
- VIANNA FILHO, O. **Os Azeredo mais os Benevides**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1968.
- VIANNA FILHO, O. **O melhor teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. Seleção Yan Michalsky. São Paulo: Global, 1984.
- VILLAS BÔAS, R. L. **Embates e “aberturas”**: um estudo sobre a presença popular na cena e na tela brasileiras. Do teatro político da década de 1960 ao humor televisivo contemporâneo. 2004. 225 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2004.
- VILLAS BÔAS, R. L. **Teatro político e questão agrária, 1955-1965**: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

Recebido em 31/03/2019

Aprovado em 26/06/2019

Publicado em 30/08/2019



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p163-177

Em pauta

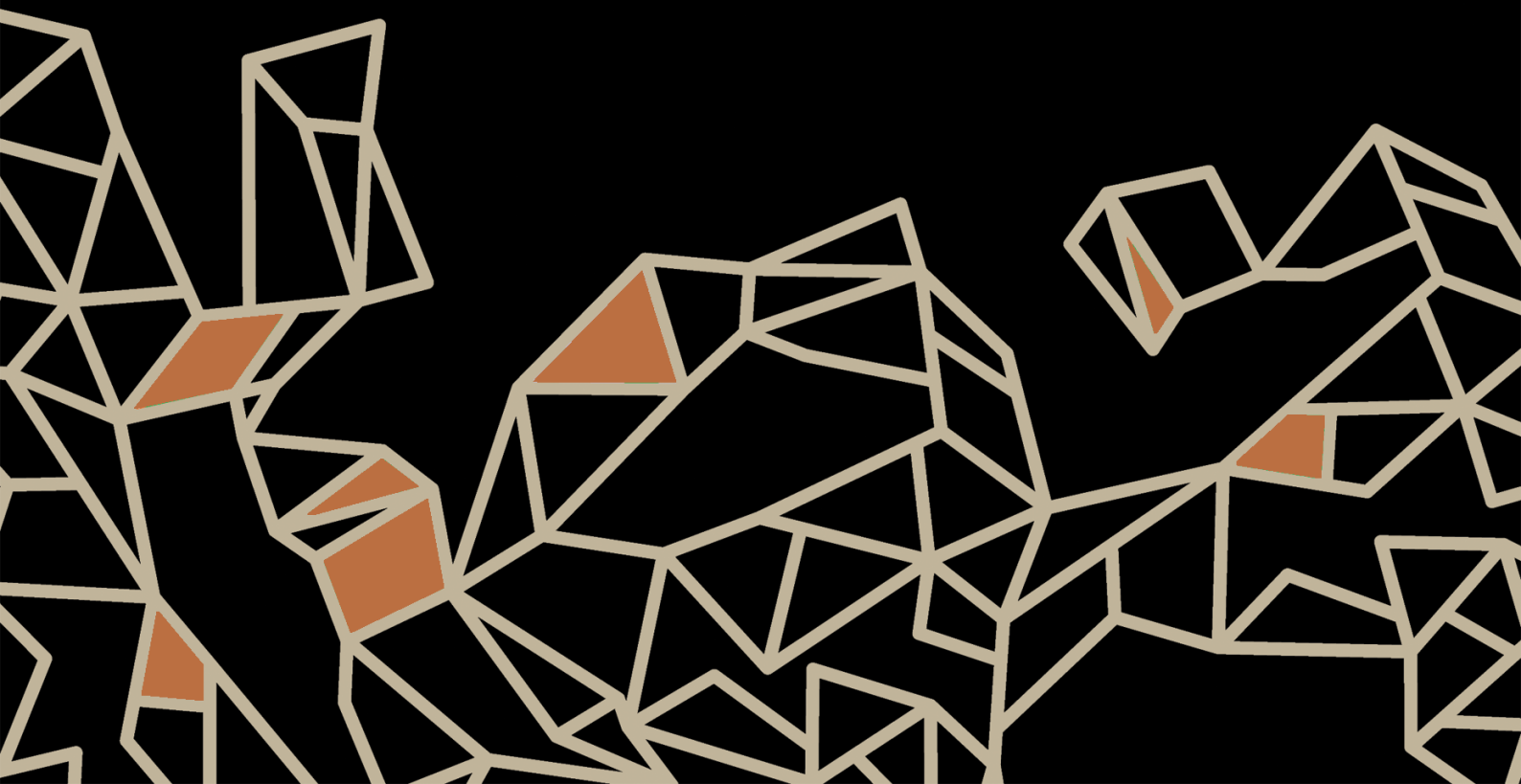
Dança e engajamento político no trabalho do grupo Pró-Posição: um olhar panorâmico sobre a dança paulista dos anos 1970

Dance and political engagement in the works of Pró-Posição group: a panoramic view on the dance of São Paulo during the 1970s

Andréia Nhur

Andréia Nhur

Professora do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. Bailarina do grupo Pró-Posição e atriz do grupo Katharsis Teatro



Resumo

Parte resultante da pesquisa realizada em 2012, na tese de doutorado intitulada *Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança*, este artigo apresenta possíveis entrelaçamentos históricos entre a dança paulista emergente na década de 1970 e os acontecimentos culturais e políticos que marcaram a época. A partir de relatos e documentos sobre a produção do grupo Pró-Posição Ballet-Teatro e seus fundadores – Janice Vieira e Denilto Gomes –, este estudo aventa traçados historiográficos em torno de fatos e movimentos que direcionaram divisões políticas e produções artísticas de vanguarda em face à ditadura militar pós-AI-5.

Palavras-chave: Dança, Política, Grupo Pró-Posição Ballet-Teatro, Anos 1970.

Abstract

As a fragment of the research carried out in 2012, in the doctoral thesis entitled *Mediatic cartography: the body and media in the construction of memory of dance*, this article presents historical relations between the emergent dance in São Paulo in the 1970s and cultural and political movements which became a landmark. Based on witnesses and documents about the production of the Pró-Posição Ballet-Teatro group and its founders – Janice Vieira and Denilto Gomes –, this study shows historiographical traces around facts and movements that initiated political divisions and avant-garde artistic productions during the dictatorship in Brazil.

Keywords: Dance, Politics, Pró-Posição Ballet-Teatro group, 1970s.

Este texto integra algumas das discussões presentes na tese de doutorado *Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança*, defendida em 2012, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Cruzando domínios da comunicação, da história e da dança, a tese visava refletir sobre a construção de história e memória em dança, a partir do estudo das obras, dos processos criativos, dos relatos e dos arquivos do grupo paulista Pró-Posição. Ao traçar mapas históricos e memoriais acerca da dança produzida por esse grupo em todas as suas fases de atuação, a pesquisa vislumbrava desenhar uma história cartográfica da dança capaz de redimensionar conflitos historiográficos que compõem o complexo exercício de escrita histórica da dança (CAMARGO, 2012).

Dentre as diversas questões emergentes dessa tese, circundamos aqui a possibilidade de espelhamento entre um acontecimento específico no campo da dança brasileira – o grupo Pró-Posição nos anos 1970 – e o reatamento histórico de tempos e contextos correlatos.

Em dezembro de 1973, estreava em Sorocaba, interior de São Paulo, o grupo Pró-Posição Ballet-Teatro, fundado por Janice Vieira e Denilto Gomes (1951-1994), egressos da escola da húngara Maria Duschenes (1922-2014)¹. Com intuito de romper com os modos hegemônicos de se fazer dança no Brasil nos anos 1970, o grupo se afinava a movimentos de contravenção estética e política frente à ditadura militar e inaugurava experiências de hibridação de linguagens.

Janice Vieira havia sido aluna da russa Maria Olenewa (1896-1965) e já tinha sua própria escola em Sorocaba, quando, em 1960, conheceu e se tornou aluna de Maria Duschenes. A partir do encontro com Duschenes, Vieira modificou tanto seus métodos de ensino, inserindo aulas de dança moderna na formação de crianças, quanto sua maneira de coreografar (SANTANA, 2007). Entre 1967 e 1970, Vieira participou dos processos de criação da coreógrafa Maria Esther Stokler (1939-2006) e do escritor tropicalista José Agrippino de Paula (1937-2007), considerados inovadores e de vanguarda no âmbito das artes cênicas da época (GIANNETTI, 2015).

Denilto Gomes havia iniciado sua carreira artística como ator, em 1970, em Sorocaba. No ano seguinte, atuou nos espetáculos *Transe*, de Ronald Radd, dirigido por Moyses Miastkowski (1952-2014), e *Metropolitano*, sob a direção do dramaturgo e iluminador sorocabano Roberto Gill Camargo. Em 1972, começou a estudar dança com Janice Vieira e, em 1974, passou a frequentar as aulas de Maria Duschenes e a participar de alguns de seus trabalhos, como *Magitex* e *São Paulo Madrugada*, ambos de 1978 (CAMARGO, 2008, p. 5-6).

1 Maria Duschenes havia estudado com Kurt Jooss (1901-1979), na famosa Jooss-Leeder School of Dance, em Dartington Hall, na Inglaterra. Na década de 1930, conheceu Rudolf Laban (1879-1958) e, em 1940, aportou no Brasil. Fixada em São Paulo, Duschenes passou a ensinar o sistema Laban-Jooss e especializou-se no Laban Art of Movement Centre (Inglaterra) e no Dance Notation Bureau (Nova York). Além de apresentar aos brasileiros as premissas da dança educativa e da dança coral, formou inúmeros profissionais (AMADEI, 2006, p. 34). Num contexto dominado pela hegemonia da dança clássica, o espaço criado por Maria Duschenes inaugurou outros direcionamentos, reunindo profissionais da dança, do teatro, da psicologia e de outras áreas que queriam experimentar uma certa “liberdade de expressão” por meio da dança (VALLIM, 2011).



No jogo do perto-longe que rendia relações espaçadas de proximidade com tudo o que desaguava na cidade de São Paulo, a dupla Janice Vieira e Denilto Gomes ia construindo seu campo de mistura e experiência, que inauguraria, no interior, um fenômeno peculiar. Justamente por não estarem isolados e, ao mesmo tempo, por se manterem num espaço que vivia certo isolamento, em comparação à capital, relações de afinidades e referências, apropriadas por uma necessidade de experimentar e combinar informações, faziam-se mais fortes do que possíveis linhagens e influências rígidas.

Em 1973, a criação do espetáculo *Antiga história de uma civilização antiga retratada num antigo painel* assinalou a decisão de fundar o grupo Pró-Posição Ballet-Teatro (SANT'ANA, 2007, p. 96-97). Marcado por manifestos nos jornais sorocabanos *Diário de Sorocaba* e *Cruzeiro do Sul*, o grupo listava uma série de posições políticas e estéticas que fariam parte de suas criações e anseios. Em busca de uma posição engajada, contra qualquer conservadorismo, os manifestos exibiam a pretensão de criar algo diferente do que estava sendo feito hegemonicamente na dança. Não obstante usassem a palavra *ballet* como sinônimo de dança – erro recorrente até mesmo em críticas especializadas da época –, havia a defesa de uma dança mais ligada à realidade:

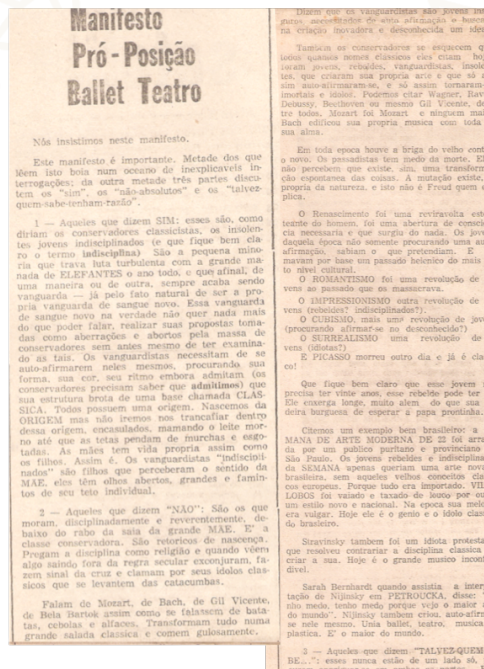


Figura 1 – Manifesto do grupo Pró-Posição publicado no *Jornal Diário de Sorocaba*
Fonte: Gomes e Vieira (1974)

Em 1974, o grupo Pró-Posição participou ativamente dos programas *Ciclo-rama*, *Dança e Ritmo* e *Ballet Concerto*, da TV Cultura, integrando o momento crítico que assolava as relações entre mídia e poder público nesse período.



Figura 2 – Espetáculo *Antiga história de uma civilização antiga retratada num antigo painel*, do grupo Pró-Posição (1974)

Fonte: TV Cultura

O início dos anos 1970 marcaram a segunda fase da TV Cultura – cuja criação data de 1960 e a reinauguração de 1969 –, com constantes intervenções do Estado e o caso trágico de assassinato do jornalista Vladimir Herzog (1937-1975).

O processo teve início quando o tom de apologia a uma liberdade cultural e política da direção da emissora não correspondeu à visão impositiva e autoritária do governo militar. Vladimir Herzog era diretor de jornalismo da TV Cultura quando foi intimado pelo Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) de São Paulo para prestar depoimento sobre suas atividades políticas. Membro clandestino do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Herzog não era dirigente, nem militante intenso, mas foi vítima



do enfrentamento de grupos militares que disputavam o controle do regime e também da caçada ao PCB. Após sua morte, o departamento de telejornalismo da TV Cultura teve membros presos e afastados e, sob medo e tensão, houve muito esforço para manter a programação no ar (ROCHA; SILVA, 2011).

Em 1975, já distantes da programação da TV Cultura, Janice Vieira e Denilto Gomes viajaram aos Estados Unidos para participar do American Dance Festival² em New London (Connecticut). No festival, participaram de *workshops* e conheceram, mais de perto, a obra de Robert Wilson e Alwin Nickolais (1910-1993), fato que marcaria os influxos na concepção cênica dos espetáculos seguintes do grupo.

Contaminados por uma estética que estava em transformação também nos Estados Unidos (EUA)³, muitos dos artistas brasileiros que despontaram nos anos 1970 marcaram desvios e rupturas nos modelos que já estavam consolidados pelas companhias filiadas à estética da dança clássica no Brasil. Certamente, não se trata de uma relação de transferência dos modelos norte-americanos que estavam em transformação, todavia, o fato de haver comunicações, incita-nos a identificar paridades de ocorrência e afinidades de escolhas compositivas em algumas das produções que formariam o cenário da dança dessa época.

Desde 1967, a contracultura – movimento presente em países como Estados Unidos e Inglaterra – era objeto das conversas e atividades desenvolvidas por artistas brasileiros. Elementos do ideário *hippie*, como a libertação sexual e a vida comunitária, misturavam-se à contestação do consumo, do capitalismo e da massificação. Herdeira do movimento *beatnik* – que havia marcado os anos

2 De acordo com Jack Anderson (1987), autor do livro *American Dance Festival*, o festival assumiu o papel principal, desde 1948, de grande encorajador da dança nos EUA. Por ele, passaram inúmeros artistas importantes da dança, do teatro e da performance, como: José Limón, Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Paul Taylor, Martha Clarke, Trisha Brown, Meredith Monk, Donald McKayle, Alvin Ailey, Yvonne Rainer, Twyla Tharp, Pina Bausch e Robert Wilson, entre muitos outros nomes que circularam suas programações, ministrando e participando de oficinas, apresentando trabalhos, assistindo, dando palestras e trocando experiências (ANDERSON, 1987, p. 1-129).

3 A década de 1960, nos EUA, foi marcada por um afastamento diante das técnicas e métodos já estabilizados pela dança moderna americana. No Studio de Merce Cunningham, um grupo de jovens proeminentes emergiu para radicalizar a quebra de paradigmas já iniciada por Cunningham, nos anos 1950. Na Judson Church – igreja situada no Greenwich Village, em Nova Iorque – instalava-se o Judson Church Theater. Enquanto Cunningham havia rompido com as normas de composição que ditavam a dança moderna até então, os jovens da Judson Church queriam romper com qualquer tipo de norma, já que a recusa que os movia não era primordialmente estética, mas também social e política (BANES, 2002).

1950 nos EUA – a contracultura foi absorvida por alguns círculos artísticos no Brasil, derivando tanto em modos de fazer quanto em temas.

De 1976 a 1979, o grupo Pró-Posição reduziu-se à dupla Janice Vieira e Denilto Gomes, que criava e dançava os espetáculos, contando com a colaboração de parceiros como os encenadores Roberto Gill Camargo e Moyses Miastkowski, o artista plástico Toshifumi Nakano (1949-2002) e os iluminadores Walter Rodrigues e Gil de Mello (1930-2011).

Em 1976, criaram o espetáculo *Boiação*, peça de oitenta minutos que propunha uma narrativa linear – com começo, meio e fim bem delineados – e tratava do deslumbramento do sertanejo que vinha a São Paulo e se deparava com o ambiente urbano, a massificação, o apelo ao consumo e a invasão cultural estrangeira. Com algumas partes da trilha sonora executada ao vivo e tecnologias avançadas para a época, o trabalho misturava dança, música, teatro e artes visuais, destacando-se como um dos pioneiros nesse tipo de abordagem no cenário nacional.

No palco, eram apenas Janice e Denilto. O cenário, um misto de realismo e alegoria, era composto de elementos característicos de ambientes urbanos, como imagens de trânsito nas cidades, projetadas por *slides* e filmes (super 8), além de uma garrafa de coca-cola, de proporções gigantescas (7m de altura). Em contraposição, havia elementos rústicos, representativos de um ambiente rural, como palha, madeira e um bumba-meu-boi, cuja cabeça era uma grande boca. A trilha sonora variava de Luiz Gonzaga a Luciano Bério e Edgard Varese. A peça, de oitenta minutos, tratava do deslumbramento do sertanejo que vinha a São Paulo e se deparava com a massificação, o apelo ao consumo e a invasão cultural estrangeira. (CAMARGO, 2008, p. 57)

A partir de um pequeno trecho de vídeo gravado pela TV Cultura, durante uma das temporadas de *Boiação* no Teatro Galpão, em 1976, é possível identificar uma movimentação solta, libertária, sem acabamento rígido: os pés descalços aparecem sempre relaxados; há primazia pela utilização do peso da cabeça e do tronco, com uma inclinação do eixo do corpo em detrimento da verticalidade vigente no balé clássico; há um trajeto coreográfico, com utilização de círculos, saltos, giros e deslocamentos, mas cada intérprete executa o percurso à sua maneira, sem uma marcação minuciosa em relação ao desenho do movimento no espaço. A respeito desse modo de fazer, o bailarino Denilto Gomes afirmou:



No Brasil, a tradição é o balé clássico. A nossa ideia é expandir um pouco mais através da dança e dos movimentos naturais do corpo humano. Tentamos fazer uma dança mais ligada à realidade brasileira. (GOMES, 1976)⁴

Essa forma de se mover no palco, fora dos padrões de uma estética clássica que era vigente no país até então, era sintoma do cruzamento daquilo que os criadores do grupo já vinham fazendo em sua cidade e a afinidade de pensamentos que emanava do ambiente criado por Maria Duschenes.

Em 1978, Maria Duschenes convidou Lisa Ullmann (1907-1985), discípula de Rudolf Laban, para organizar **danças corais** em São Paulo. A partir de então, Duschenes intensificou seu trabalho com as danças corais, as quais definia como danças “[...] para serem dançadas para as próprias pessoas, não para serem mostradas” (DUSCHENES apud DIAS; NAVAS, 1992, p. 70). Sobre a passagem de Ullmann por São Paulo, Janice Vieira afirmou:

Naquela época, estávamos vivendo a repressão da ditadura e pudemos sentir como aqueles movimentos labanianos funcionavam realmente no sentido de abrir e romper espaços. Tanto que o intérprete da Lisa, durante o *workshop*, comentou: *Essa dança não é muito favorável ao regime vigente porque liberta as pessoas.* (VIEIRA, 2008, p. 75-76)

Segundo o professor, crítico de dança e ex-aluno de Maria Duschenes, Acácio Vallim (2011), o balé clássico era visto, pelos “engajados” da dança, como uma forma extensiva da opressão, em meio ao controle militar que ditava regras de comportamento. Nesse sentido, havia uma coletividade entusiasmada da “dança espontânea” que encontrava resguardo na formação liderada por Maria Duschenes e que era contrária ao formalismo e virtuosismo do balé⁵.

Esse comportamento avesso às produções herdeiras do balé clássico opunha engajamento cultural revolucionário à alienação. Em diversas áreas, a divisão engajados/alienados marcou os posicionamentos de intelectuais e artistas, gerando reações de hostilidade com aqueles que não compartilhavam das mesmas ideias. Na música, por exemplo, os festivais da canção eram palcos de vaias e tumultos que acaloravam a distinção ideológica (COELHO, 2010, p. 44-45). Na dança, a simpatia por uma movimentação mais

4 Depoimento de Denilto Gomes, gravado em vídeo pela TV Cultura, em 1976.

5 Entrevista realizada com Acácio Vallim em 8 de dezembro de 2011.

espontânea, sem filiação com a técnica do balé clássico, ganhava a adesão daqueles que se posicionavam contra uma ditadura estética.

Dentro de um panorama de dança dominado quase exclusivamente pelo Corpo de Baile Municipal e pelo Balé Stagium, a criação de Janice Vieira e Denilto Gomes se apresenta como uma criação ousada e inovadora. (VALLIM, 1978)

Em 1978 – após grande repercussão de *Boiação* em São Paulo e em Salvador –, o Pró-Posição estreou *Silêncio dos Pássaros*. A montagem trazia quadros desconexos, ligados pela metáfora de pássaros engaiolados que remetiam à liberdade humana perdida. O palco aberto, sem coxias, evidenciava um modo de encenação raramente utilizado naquela época, no Brasil. Estruturas grandes, como andaimes e polígonos, interceptavam a espacialidade, trazendo uma motricidade específica ao contexto cenográfico da obra.

Embora a censura mais rígida já estivesse em derrocada em 1978, os modos de fazer, nas artes, estavam reorganizados, de acordo com as brechas e as estratégias que foram se constituindo nos anos anteriores. Nada era dito às claras, com vistas a criar complexidade frente à leitura objetiva, literal, descritiva e simplificada dos órgãos de censura.

Até esse ponto da trajetória do grupo, poderíamos fazer uma série de formulações causais e afirmativas sobre sua história. A primeira delas seria engavetar o grupo na corrente de eventos e criações que acompanhavam o “espírito da época”, no campo das artes e, sobretudo, no balaio dos engajados politicamente.

Frederico Coelho (2010) analisa os anos 1970 nas artes, chamando atenção para os agrupamentos e alinhavos forçados em nome da ânsia de se construir uma causalidade histórica a respeito desse período:

Ao se estudar o passado através da produção cultural, devemos sempre ter em mente dois erros que constantemente são cometidos na ânsia de se construir uma narrativa lógica e coerente: ou o pesquisador incorre no erro de encontrar na trajetória pessoal de um grande nome uma racionalidade que, vista retrospectivamente, o conduziu de forma natural ao ponto onde ela se encontra no presente; ou ele é partidário da prática corrente do “espírito da época transformador”. Esse “espírito da época” é responsável pela reunião, em certos tempo e espaço, de supostas condições históricas que resultaram naturalmente na formação de determinados eventos. (COELHO, 2010, p. 31)





Figura 3 – Denilto Gomes e Janice Vieira em *Silêncio dos Pássaros* (1978)

Fonte: Foto de Djalma Limongi Batista, na Sala Galpão (Teatro Ruth Escobar – São Paulo)

O início da década de 1970, no Brasil, foi marcado pela repressão aguda do regime militar pós-AI-5, pelo extermínio dos grupos guerrilheiros de esquerda, pelo exílio de ídolos populares e pela desarticulação de movimentos artísticos que tinham posições políticas questionadoras. Sob essa superfície de aniquilação e controle férreo da ditadura, houve um aprofundamento de divisões (COELHO, 2010, p. 39). “Dentro de cada área da produção brasileira da época, a divisão engajados/alienados marcava os posicionamentos de intelectuais e artistas” (COELHO, 2010, p. 45).

Na cultura como um todo, o processo de aprofundamento das divisões permitiu que surgissem dinâmicas de convergência entre interesses e trajetórias individuais, propagando movimentos culturais que acolhiam um **compromisso estético coletivo** (COELHO, 2010, p. 43). Dessa forma, surgia um engajamento que reunia obras individuais em torno de uma comunidade criativa:

Esse comentário é chave para entender que, nessa época, quando um cineasta afirmava fazer parte do cinema novo ou quando um músico se dizia produtor de uma canção de protesto, eles estavam situando sua obra para além da autoria pessoal: era o grupo pelo qual optaram que definiria o julgamento, as condições de consumo, a crítica ou a louvação dessa obra e os conflitos que ela desencadearia. (COELHO, 2010, p. 43)

Produzir dança fora dos padrões estáveis que agradavam a uma classe média conformista diante da situação ditatorial do Brasil já era tomar uma posição. Nesse sentido, os manifestos de criação do grupo Pró-Posição anunciavam seu posto como tributário da esquerda, reiterando o “pró” que vinha antes da “posição”.

Se adotássemos uma separação por décadas, poderíamos identificar que, no início dos anos 1960, os agrupamentos artísticos traziam suas discussões marcadas pelas disputas da década anterior. As questões em torno do que era “autêntico”, “nacional”, “ideológico”, “popular”, “vanguarda” e “revolucionário” eram elaboradas de acordo com o entendimento que se podia ter, num campo semântico demarcado pelo fim dos anos 1950. Em 1961, o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), era fundado no Rio de Janeiro, trazendo como força motriz uma ideia de revolução política que encontrava nas artes o seu suporte (COELHO, 2010, p. 72). Com o golpe de 1964, novos personagens emergiram e o país passou a conviver com diferentes interpretações de sua realidade social. A partir desse ano, o engajamento – ou a participação, como se dizia na época – teve sua ascensão.

Esse engajamento – um dos momentos cruciais para a mudança do papel do artista na sociedade brasileira, uma vez que lhe fornece o status de formador de opinião, e não apenas de *entertainer* – torna-se o obstáculo maior para qualquer produtor cultural que trouxesse outras influências ou registros. E era justamente a questão do *novo* e da *experimentação* que serviria como estopim para as rupturas da segunda metade da década. (COELHO, 2010, p. 74)

No jornalismo cultural, o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e o *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo* serviam como arenas de debates, em que a poesia concreta, o movimento neoconcreto e os intelectuais cepecistas ou populistas expunham seus trabalhos e críticas. Nas artes visuais, Hélio Oiticica deixava seus *Metaesquemas*, *Bóides* e *Poemas-caixas* de lado para subir o morro da Mangueira e produzir uma arte marginal, expressa nos *Parangolés* e no ambiente *Tropicália*, que seria exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em 1967. Na música, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Tom Zé e Torquato Neto – todos ainda em início de carreira –, entre outros que não ganharam tanto reconhecimento, lançariam seu movimento tropicalista e seriam absorvidos pelos debates e polêmicas, convivendo com o Teatro de Arena, a poesia concreta e o cinema novo (COELHO, 2010, p. 65-75).

O teatro carregava as transformações implantadas nos anos 1950, com a fundação do Teatro de Arena em São Paulo e a vinda de Augusto Boal que, a partir de 1956, fez do Arena um abrigo de temas nacionalistas e realistas, fincado sobre os problemas dos operários e dos camponeses (MICHALSKI, 1985, p. 1, 3-15). Também no final da década de 1950, surgia o Teatro Oficina, liderado por José Celso Martinez Corrêa, que, depois do golpe militar, fixava-se como o grupo mais importante em atividade, cujas obras se tornaram emblemáticas da luta pela libertação e da afirmação da experiência. Em 1964, no Rio de Janeiro, surge o *Show Opinião*, dirigido por Boal, que faria surgir o Teatro Opinião, sede do Grupo Opinião (dirigido por Oduvaldo Vianna Filho, João das Neves, Armando Costa, Ferreira Gullar e Paulo Pontes), principal porta-voz da resistência do teatro carioca.

Em 1968, o Oficina apresentava o polêmico *Roda Vida*, de José Celso Martinez Corrêa, na Sala Galpão do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo. Reflexo do momento político tenso que assolava o país – tamanho era o endurecimento da ditadura militar –, o espetáculo marcava o tom violento assumido por certas vertentes teatrais frente a uma situação sociopolítica insustentável (JOSÉ..., 2019).

Depois de abrigar *Roda Viva* e passar por uma fase de abandono e inexpressividade (DIAS, 1992, p. 123), a Sala Galpão abrigou um dos mais importantes movimentos da dança paulistana. O Teatro de Dança, na Sala Galpão do Teatro Ruth Escobar, foi inaugurado em 1975, por iniciativa da bailarina e atriz Marilena Ansaldi, em colaboração com o crítico de teatro e seu marido, Sábato Magaldi.

Diante do florescente movimento de grupos independentes de dança, na cidade de São Paulo, Marilena Ansaldi – que havia sido bailarina clássica no Teatro Municipal de São Paulo, com passagem pelo Teatro Bolshoi de Moscou – batalhou pela fundação de um espaço para a apresentação de espetáculos experimentais de dança e a realização de cursos gratuitos, que fossem subsidiados pelo governo (DIAS, 1992, p. 120-121). Segundo Júlia Ziviani (2012)⁶, Ansaldi teria fundado e inaugurado o Galpão para abarcar o que estava fora do guarda-chuva abraçado pelas companhias Stagium e Balé da cidade de São Paulo.

Enquanto existiu, o Teatro da Dança revitalizou a Sala Galpão e se tornou um foco de produção, troca e criação, para a dança da época:

Pelo Galpão passaram inúmeros artistas, grupos e professores como Sônia Mota, Maurice Veneau, Célia Gouvêa, Iracity Cardoso, Antônio Carlos Cardoso, Ruth Rachou, Francisco Medeiros, Luiz Damasceno, Dolores Fernandes, João Maurício, Thales Pan Chacon, Renée Gumiel, Yetta Hansen, Zina Filler, George Otto, Mara Borba, Klauss Vianna, Angel Vianna, Júlio Villán, Ivaldo Bertazzo, Vivian Mamberti, Clarisse Abujamra, Mariana Muniz, J.C. Violla, Selma Egrei, Marcos Verzani, Takao Kusuno, Dorothy Lenner, Ismael Ivo, Felícia Ogawa, Juliana Carneiro da Cunha, Graziela Rodrigues, Penha de Souza, Grupo Pró-Posição, Grupo Andança, Grupo Ex, Grupo Coringa, Grupo Cisne Negro (hoje Cisne Negro Companhia de Dança), Grupo Marzipan, Ana Maria Mondini e Umberto da Silva, entre outros. (CAMARGO, 2008, p. 56)

Esse panorama, visto do alto, incita-nos a filiar o grupo Pró-Posição a movimentos que alcançaram reconhecimento e foram batizados como frentes de resistência. Tal filiação solucionaria o fato de estarmos tratando de um grupo do interior de São Paulo, onde a produção artística era mais rarefeita e quase não obtinha reconhecimento nas mídias de maior porte.

Certamente, havia um engajamento e um descontentamento do Pró-Posição diante do que era imposto pela ditadura militar, tanto nos parâmetros estéticos de dança quanto no posicionamento de produzir manifestos públicos nos jornais. Porém, seria difícil afirmar que se tratava de um movimento de protesto ou pertencente ao mesmo crivo motivador dos grupos Opinião e Oficina, ou fazê-lo caber dentro de qualquer outro movimento ocorrido entre os anos 1960 e 1970. Se assim o fizéssemos, estaríamos criando vínculos

⁶ Entrevista realizada com Júlia Ziviani para a presente pesquisa em 10 de julho de 2012.



encorajadores da canonização de certas ocorrências das quais nos lembramos com mais frequência e empobrecendo a singularidade de outros processos que não se tornaram longevos na memória cultural.

Entretanto, pode-se dizer que havia portas permeáveis que faziam alguns circuitos da dança – e das artes em geral – escutarem os ruídos de fora e de dentro, tecendo redes comuns não a um “espírito da época”, mas a uma congruência de interesses que se desenrolavam de maneira singular frente a um governo autoritário e truculento.

Referências bibliográficas

- AMADEI, Y. Correntes migratórias da dança: modernidade brasileira. *In*: MOMENSON, M.; PETRELLA, P. (org.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006. p. 25-38.
- ANDERSON, J. **The American Dance Festival**. Durham: Duke University Press, 1987.
- BANES, S. **Democracy's body**: Judson Dance Theater, 1962-1964. London: Duke University Press, 2002.
- CAMARGO, A. V. A. **Procura-se Denilto Gomes**: um caso de desaparecimento no jornalismo cultural. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- CAMARGO, A. V. A. **Cartografias midiáticas**: o corpomídia na construção da memória da dança. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.
- COELHO, F. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DIAS, L.; NAVAS, C. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- GIANNETTI, J. C. **A dança marginal de Maria Esther Stockler**: um dançar imagético. 2015. 239 p. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- GOMES, D. Reportagem sobre espetáculo *Boiação*. **TV Cultura**, São Paulo, 1976.
- GOMES, D.; VIEIRA, J. Manifesto Pró-Posição Ballet Teatro. **Jornal Diário de Sorocaba**, Sorocaba, 9 abr. 1974.
- JOSÉ Celso Martinez Corrêa. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/30buvXu>. Acesso em: 29 mar. 2019.
- MICHALSKI, Y. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- DIAS, L.; NAVAS, C. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

- ROCHA, L. V.; SILVA, E. M. Quarenta anos de TV Cultura: a história da emissora de 1969 a 2009. *In*: CONFERAÇÃO IBERO-AMERICANA DAS ASSOCIAÇÕES CIENTÍFICAS E ACADÊMICAS DE COMUNICAÇÃO, 1., 2011, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: CONFIBERCOM, 2011. Disponível em: <http://bit.ly/320qw0L>. Acesso em: 20 mar. 2012.
- SANTANA, C. **A dança interior**: o universo de Janice Vieira. Sorocaba, SP: TCM, 2007.
- VALLIM, A. Um espetáculo ousado e inovador. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 mar. 1978.
- VALLIM, A. **Entrevista concedida à pesquisa sobre o grupo Pró-Posição e a dança paulista nos anos 1970**. São Paulo: Universidade Anhembi-Morumbi, 2011.
- VIEIRA, J. Memória da dança em São Paulo. [Entrevista cedida a] Renata Xavier e Maria Coelho. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://bit.ly/2ZkLNk3>. Acesso em: 26 out. 2009.
- ZIVIANI, J. **Entrevista concedida à pesquisa sobre o grupo Pró-Posição e a dança paulista nos anos 1970**. Campinas: Unicamp, 2012.

Recebido em 29/03/2019

Aprovado em 26/06/2019

Publicado em 30/08/2019





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p178-191

Em pauta

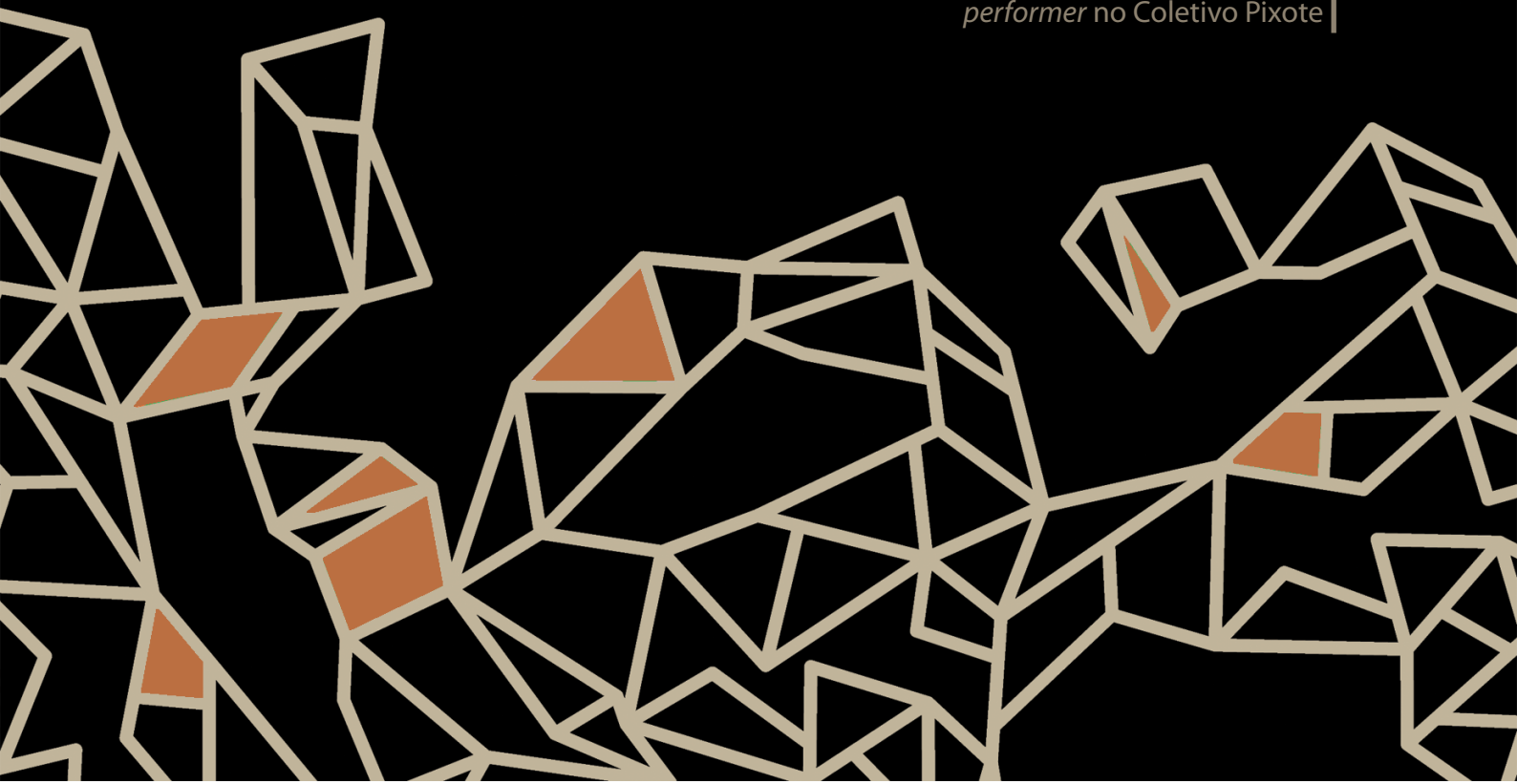
KIMVN teatro documental: a cena como lugar de resistência

KIMVN documental theater: the scene as a resistance location

Carla Dameane Pereira de Souza

Carla Dameane Pereira de Souza

Professora do Departamento de Letras Românicas do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Entre agosto de 2018 e agosto de 2019 afiliada à Pontifícia Universidad Católica del Perú (PUCP), desenvolvendo o Projeto de Pesquisa de pós-doutorado "Sujeitos andinos em cena: teatro, performance e as dramaturgias ausentes" em Lima, Peru. Dedicar-se a pesquisas na área de Literaturas, Artes Cênicas, Estudos Andinos e Formação de Professores de Língua Espanhola. Coordenadora e *performer* no Coletivo Pixote



Resumo

Neste artigo são apresentadas reflexões sobre o KIMVN, companhia multidisciplinária e autônoma que, no Chile, se dedica a processos criativos atravessados por questões políticas e históricas relacionadas ao passado e ao presente dos Mapuche. A partir de uma análise de *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche* (2016), resalta-se a relação de sua dramaturgia com o espaço – a *Ruka*, a fim de demonstrar que se trata de uma estética que responde às radicalizações políticas permanentemente direcionadas contra a sobrevivência e os modos de existência dos Mapuche. O quadro teórico constitui-se por estudos sobre o teatro chileno, ressaltando-se trabalhos sobre a representação de indígenas, bibliografias sobre a história dos Mapuche e escritos de Paula González Seguel (2018), gestora e diretora do KIMVN.

Palavras-chave: Sujeitos andinos, Mapuche, Teatro documental, Dramaturgias ausentes.

Abstract

This article presents reflections on the KIMVN, a multidisciplinary autonomous theater group which, in Chile, engages in creative processes permeated by political and historical issues related to the past and the present life of the Mapuches people. Based on an analysis of *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche* (2016), this article highlights the relation between its dramaturgy and the location – the *Ruka*, in order to illustrate that it is about an aesthetics that responds to the political radicalization permanently oriented against the survival and the Mapuches' ways of life. The theoretical framework comprises studies on the Chilean Drama, emphasizing works concerning the representation of indigenous people, bibliography on the Mapuche's history and its relation with the Chilean State and the writing of Paula González Seguel (2018), manager and director of the KIMVN.

Keywords: Andean individuals, Mapuche, Documental theater, Absent dramaturgies.



Introdução

“Una ruka mapuche aparece como acto de resistencia el centro de la ciudad.”
(GONZÁLEZ SEGUEL, 2018, p. 153)

A epígrafe acima é a didascália que marca o início do texto dramático *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche* (2016) e se refere à visualidade cenográfica da obra encenada no interior de uma residência mapuche transportada para o centro de Santiago. Uma *Ruka*, espaço arquitetônico ancestral, esteve durante quase todo o ano de 2018 montada na explanada do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile que, por sua vez instituiu 2018 o “*año de la memoria de los pueblos indígenas*” com uma agenda mensal de atividades orientadas para visibilizar e promover o debate sobre as violações dos Direitos Humanos perpetradas pelo Estado contra etnias indígenas durante a Ditadura Militar (1973-1990). Em novembro, último mês de estadia da *Ruka* na explanada do museu, Paula González Seguel, gestora e diretora do KIMVN Teatro, realizou o lançamento do livro *Dramaturgias de la Resistencia: teatro documental KIMVN Marry Xipantv*, publicação na qual compilou processos de trabalho, textos dramáticos, partituras musicais e fotografias relacionadas ao repertório de obras do KIMVN. Neste mesmo mês, o assassinato de um jovem mapuche, Camilo Catrillanca – na comunidade de Temucucui, região da Araucanía no Sul do Chile, por policiais que, segundo fontes jornalísticas, pertenceriam ao Comando Jungla (CAMILO..., 2016), somou-se à campanha empreendida pelo museu. A comoção e os protestos que se deram em decorrência desse assassinato, ponto nevrálgico de uma tensão político-étnica presente no Chile desde sua criação como Estado nacional, ocupa a *Ruka* no dia do lançamento do livro e todas as pessoas convidadas a participar foram igualmente convocadas a levar uma vela para que o evento pudesse ser encerrado com um *velaton* em memória de Catrillanca.

Considerando o contexto acima, neste artigo pretendo oferecer uma reflexão sobre o trabalho do KIMVN, companhia multidisciplinária e autônoma que hoje, com outros grupos de teatro¹ no Chile, se dedicam a processos

1 Refiro-me, por exemplo, aos Grupos Teatro a lo Mapuche, ao Colectivo Epew e à Companhia de Artes Escénicas Tufachi Rupu Ngretuaiñ.

criativos atravessados por questões políticas e históricas relacionadas ao passado e ao presente dos Mapuche. Tais reflexões partem de uma análise de *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche* (2016), sua dramaturgia e a relação desta com o espaço – a *Ruka* – a fim de demonstrar que se trata de uma estética que responde às radicalizações políticas permanentemente direcionadas contra a sobrevivência e os modos de existência dessa etnia.

Os Mapuche e o teatro chileno

Sobre os discursos teatrais produzidos na América Latina logo depois da Guerra Fria até a pós-modernidade, Juan Villegas (2011) considera importantes aqueles que denunciavam as ditaduras – recorrentes em grande parte dos países de nosso continente – e que, nesse mesmo contexto, traziam para a cena sujeitos pertencentes a setores socialmente marginalizados. Considerando o momento anterior à ditadura militar no Chile, chamará atenção ao fato de que essa representação se deu porque

En la década del sesenta (1963-1970) Chile experimentó una fuerte conflictividad interna, como manifestación de las tensiones generales, frente a los proyectos socialistas, demócratas cristianos y de ultraizquierda que proponían transformaciones sustanciales de las condiciones sociales y políticas. Esta conflictividad de propuestas – con el trasfondo de la Revolución Cubana – intensificó las tensiones sociales y los sectores marginales – que hasta el momento habían participado poco en la vida nacional – adquirieron una enorme importancia política. (VILLEGAS, 2011, p. 179)

Na sequência de sua explicação, Villegas apresenta o exemplo de Isidora Aguirre (1919-2011), dramaturga desse período e cujo projeto se inclinava ao método brechtiano. As obras da autora tinham como personagens sujeitos marginais, personas cujas biografias encontravam-se rasuradas no anonimato da modernidade. *Los papeleros* (1963) e *¡Lautaro! Epopeya del pueblo Mapuche* (1982), por exemplo, são obras nas quais a dramaturga dá visibilidade às temáticas que entornam as diferenças de classe e étnicas como problemáticas sociais latentes em seu país. Na obra *¡Lautaro! Epopeya del pueblo Mapuche*, Aguirre convoca para a cena o personagem



histórico Lautaro², herói mapuche da resistência anticolonial, em plena ditadura militar. De acordo com Sara Rojo (2014, p. 46), “Aguirre traz a imagem do passado ao presente, dos homens da terra (mapuches) aos dissidentes. A dramaturgia a resgatou como motor propulsor de uma peça de convocatória, de chamada à rebelião.” Pía Gutiérrez (2017), por sua vez, dará crédito a essa obra considerando-a como um marco no que se refere às representações que se faziam dos Mapuche no circuito teatral chileno profissional desde a década de 1940, quando surgem os grupos de teatro fundados nas universidades, por exemplo o Teatro Experimental Universitario de la Universidad de Chile e o Teatro Experimental de la Universidad Católica. Considerando a invisibilidade de relatos ou personagens mapuche anterior a esta obra ela expõe:

Solo Isidora Aguirre escribirá el año 1982, muy posteriormente y en una época en que la propia autora estaba un tanto opacada en el circuito oficial por su resistencia a la dictadura militar, ¡Lautaro! *Epopeya del pueblo Mapuche*, una obra hecha por encargo para una comunidad en el sur de Chile que habla en clave heroica del joven Lautaro y su lucha por la tierra, retomando la epopeya como género originario de grandes civilizaciones. Pero si bien esta obra gana el premio Eugenio Dittborn, su montaje es recordado sobre todo por la participación de un joven Andrés Pérez como Lautaro y no forma parte central del relato en torno a esta dramaturga del 50. Si vemos la tardía la aparición en el teatro de Aguirre de las preocupaciones sobre los Mapuche podemos quizás suponer un marco de posibilidades del decir. Su obra anterior a 1970 y por la que sin duda fue más reconocida no hace mención a ellos. Esa omisión, no me parece intencionada muy por el contrario, solo creo es consecuente con la imposibilidad de hablar de los Mapuche en el proyecto de un teatro Nacional incluso durante la utopía de la Unidad Popular. (GUTIÉRREZ, 2017, p. 199).

A investigação realizada por Gutiérrez vai mais profundamente em questões relacionadas à representação e autorepresentação dos Mapuche no teatro chileno. Ela nos revela, a partir de buscas realizadas em arquivos que, se os teatros universitários fundados na década de 1940 tinham o propósito

2 Além dela, segundo Gutiérrez (2017, p. 195), também Maria Asunción Requena escreveu em 1964 a obra *Ayayema*, que igualmente trazia a cena Lautaro como personagem para abordar a temática indígena. Sobre ¡Lautaro! *Epopeya del pueblo Mapuche* (1982), especialmente, a dramaturga dava relevo às relações do Estado chileno com os Mapuche.

de pôr em cena o relato da nação desenvolvida (Ibid., p. 194), nos primeiros anos não há menção ou representações de Mapuche neste projeto de teatro nacional. Contudo, a partir de pistas deixadas em sistemas de produção cultural alternativos, ela encontra uma proposta de autorepresentação indígena no teatro nos escritos de Manuel Aburto Panguilef, presidente da Federación Araucana. A existência de um conjunto artístico araucano, nas primeiras décadas do século XX constitui-se para Gutiérrez o pano de fundo de uma disputa nacional que, desde o interior do Chile, sinalizava o desejo dos Mapuche em fazer parte das representações teatrais naquela nação em desenvolvimento, gestando assim o seu próprio sistema teatral

quizás asimilable a lo que hacen los mineros del norte de Chile o a los grupos de teatro comunitario en otros contextos latinoamericanos. El Conjunto Artístico Araucano no se crea para hacer representaciones al interior de su comunidad en el sur de Chile, sino para expandir la imagen del Pueblo Mapuche en las ciudades centrales, disputa por ende lo representable en lo que será este nuevo teatro Nacional que desde la oficialidad no los incluye (Ibid., p. 195).

Se por um lado o teatro nacional chileno do século XX está constituído por este quase vazio, ao menos no que diz respeito às propostas de autorepresentação dos Mapuche e escassas propostas de representação desses sujeitos, por outro damos um salto no tempo e ao ler os escritos de Paula González Seguel (2018) observamos que o seu fazer teatral, desde uma perspectiva étnica, se dá mediante essa mesma ausência percebida nas primeiras décadas do século XXI. A invisibilidade dos Mapuche no teatro chileno será para González Seguel motivação para que, já imersa no espaço acadêmico e das Artes Cênicas, escolha voltar-se ao contexto familiar e a partir dali iniciar um trabalho de direção. Ela nos conta:

Consciente de que no provengo de una familia de artistas consagrados, y con las palabras arraigadas en mi memoria de uno de mis maestros que un día me preguntó:
– Tu eres de verdad mapuche? – Sí, mi abuela es mapuche, respondí. Hazte cargo – me dijo porque no hay nadie en el teatro chileno que lo haga. Es así como, en mi ultimo año de formación académica decido comenzar a dirigir en el centro ceremonial de los pueblos originarios Mawidache.



Un espacio recuperado en la periferia de la capital donde se encuentran emplazadas cuatro rukas y donde compartimos el mate y las sopaipillas con mujeres de distintas edades. (GONZÁLEZ SEGUEL, 2018, p. 35-36)

É preciso considerar que para “*hacer cargo*”, quer dizer, tomar para si a responsabilidade de trazer sua herança ancestral à visibilidade, não se tratava apenas de fazer um teatro em que os Mapuche aparecessem como tema. Na citação acima, quando González Seguel decide assumir essa responsabilidade, ela se dirige a sua comunidade e é a partir desse lugar em que a produção e a realização desse teatro adquirem características próprias: a começar pelos sujeitos que participarão desses processos, neste caso, as mulheres da comunidade reunidas no *mawidache*, e o local em que esse teatro deverá acontecer, desde os primeiros processos criativos até as apresentações das montagens.

A *Ruka*, como um espaço de reunião, íntimo, em que o acontecimento teatral se dá, pode ser considerada como uma forma de deslocar uma das funções sociais do teatro, a de ser uma arte de entretenimento realizado nas salas teatrais em circuitos oficiais de cultura. Recuperando uma característica entre aquelas que foram importantes para as mudanças na estética teatral no contexto das vanguardas europeias reivindicadas tanto pelo Teatro de Arte de Moscou³, quanto por Bertolt Brecht, penso que, mais importante que desfazer a estrutura da sociedade representada no palco e a da sociedade reproduzida na sala, como se referia Brecht (2005, p. 141), ao teatro burguês que criticava, a *Ruka*, assim como a fábrica, a escola, as ruas, será o espaço para o acontecimento teatral. Porém, é também um espaço provido de sacralidade, por sua relação com o pertencimento ancestral dos Mapuche, e ao ser democratizado, como espaço da cena, torna-se público. Dentro dela, os espectadores experimentam situações que são próprias ao contexto privado de uma família mapuche. Essa cultura teatral a partir da *Ruka* “arranca uma cortina” (Ibid.), que antes invisibilizava os Mapuche e seus dramas, agora visibilizando-os como sujeitos autorepresentados a partir de seus próprios meios de produção e em seu espaço de enunciação mais íntimo.

3 Cf. Guinsburg (2001), Ripellino (1986) e Berrettini (1980).

Sobre guerreiros e suas mães

No prólogo de *Historia secreta Mapuche* (2017), Pedro Cayuqueo tece uma narrativa sobre as motivações que o levaram, como jornalista, a escrever um livro recontando a história dos Mapuche, desde sua ancestralidade. Ele nos conta sobre os preconceitos que se reproduziam acerca das mulheres mapuche (*machis*) que carregavam consigo saberes alternativos e como estas eram associadas à bruxaria, ao mesmo tempo em que os homens eram vistos como não civilizados. As informações sobre sua cultura e civilização foram ignoradas e silenciadas. Diante dessa violência epistemológica, a crônica histórica de Cayuqueo, além de recontar fatos importantes sobre a resistência dos Mapuche, também está inspirada em uma metodologia ancestral para contar os fatos. Temperando seus conhecimentos pautados em estudos bibliográficos – na História, com conhecimentos de causa e experiência, ele se inspira no *weupife*, “*lo más cercano a un historiador en la cultura occidental y, felizmente, también a un periodista*” (CAYUQUEO, 2017, p. 18). O *weupife* é, segundo o autor, ao mesmo tempo guardião e narrador da memória histórica dos Mapuche. Auxiliava, com sua oratória, as autoridades mapuches em reuniões públicas, na época em que o Walmapu⁴ era livre e também cumpria significativo papel em cerimônias importantes, como as fúnebres (*eluwun*). Foi em um *eluwun* de um tio-avô que Cayuqueo, com 17 anos, assistiu a intervenção de um *weupife*.

A ratos alegre y en otros cabizbajo, el weupife recitó, cantó y teatralizó —siempre en lengua mapuzugun— pasajes de la larga vida de mi tío abuelo, en una ceremonia que supuse de siglos. Lo bueno y lo malo, sus hazañas pero también sus caídas y desgracias. Y es que todo ello, nos explicó aquel día, constituye lo que somos y lo que fuimos en vida. Era la esencia del ser che, del ser persona en nuestro paradigma cultural. Pero su relato lejos estaba de ser solo una biografía personal o individual; hablaba de nuestro clan familiar, del lof y también del pueblo del cual todos los presentes allí nos sentíamos parte. Era un relato que hundía sus raíces en la historia. Y en una porfiada memoria común. (Ibid., p. 19)

4 Nação Mapuche antes da colonização e da constituição do Chile como Estado nacional.

Apresento essa reflexão de Cayuqueo porque me interessa pensar esteticamente o teatro documental de KIMVN como uma crônica cênica que conta a história dos Mapuche a partir da autorepresentação e, em alguns momentos, a partir da perspectiva de um *weupife*. Esse momento narrativo parte de uma tarefa muito maior que a de informar. É a de transmitir e reviver a memória coletiva. No caso de *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche*, especialmente, essa voz narrativa que é guardiã da memória comum se faz presente em minha leitura, quando testemunhos que partem de experiências reais dos atores surgem em cena. Trata-se de uma voz cuja aparição conecta temporalidades, rompe os alicerces da história oficial e reforça o caráter documental da obra, insurge como parte da cena, mas ao mesmo tempo fora dela, acionando uma engrenagem ancestral e coletiva da recordação pessoal e comunitária.

Esta forma de construção da cena e da dramaturgia possui relação com a concepção de González Seguel (2018, p. 25) sobre o teatro documental,

lo comprendo a partir de la recopilación de testimonios reales, que se transmiten a través del rescate y la documentación de la oralidad, los recuerdos, la memoria, y las imágenes que aparecen cuando escarbamos por ella, el rescate de un contexto, un territorio con sus límites y formas, revalorando lo cotidiano, lo familiar, a través de una re-contextualización escénica y escritural.

e tem sido fundamental para a criação dos materiais cênicos e dramáticos das obras já montadas pelo grupo. Essa criação é documental não somente por trabalhar com documentos históricos de distintas fontes e com os repertórios de sua comunidade, como também se produz “*a partir de la documentación de un proceso de observación y registro*” (Ibid.), ou seja, as criações são documentais, porque a história que contam são contadas por corpos que em cena constituem a matéria daquilo que vão contar.

*Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche*⁵ tem dramaturgia de David Arancibia Urzúa. Ator, diretor e dramaturgo, ele escreveu *Ñuke* du-

5 Ficha técnica da obra: Direção e dramaturgia documental de Paula González Seguel. Dramaturgia de David Arancibia Urzúa. Elenco: Viviana Herrera Martínez, Claudio Riveros Arellano, Elsa Quinchaleo Avendaño, Francisca Maldonado Herrera, Karime Letnic Vallejos, Fabián Curinao Artudillo e Benjamín Espinoza González. Assistente de direção: Maria Valenzuela

rante sua participação no programa Talleres de Dramaturgia del Royal Court Theatre, realizado no Chile. Uma versão de *Ñuke* foi publicada em 2013 no contexto de uma coleção que reúne as dramaturgias que resultam daquela oficina. Em 2016, Arancibia Urzúa integra-se ao KIMVN para darem início ao processo criativo de *Ñuke*, que quer dizer “mãe” em mapuzugun. O texto dramático inicial conta a história de uma mulher mapuche (Carmen) que mora com seu filho adolescente (Kalen) e seu esposo (José). Seu filho mais velho (Pascual) está preso em decorrência de conflitos políticos que são recorrentes na região onde vivem. Embora a história não esteja localizada fixamente em um local, poderia ser, segundo Arancibia Urzúa (2013), uma das comunidades localizadas em territórios Mapuche: Wente Winkul Mapu e Temucuicui.

Na tradução do texto dramático *Ñuke* para a cena, soma-se ao drama a personagem Juana Quinchaleo, mãe de José, e em decorrência dessa mudança também o desfecho da história será outro. A dramaturgia textual e espetacular ressalta a cosmogonia do espaço e do tempo, a partir da *Ruka*. A peça possui seis cenas, numeradas em mapuzugun. Nas didascálias há informações sobre em qual parte do dia ocorre a ação, qual a cor do tempo, sobre a presença e a reação de seres vivos, como os animais, sobre o céu com seus astros e sobre a qualidade e o som do vento. Ressalta-se, ainda, a musicalidade das cenas, que tem autoria, composição e direção musical de Evelyn González Seguel, irmã de Paula.

Na cena três (*Kvla*), Carmen e José recebem a visita de Hortensia. Os três conversam sobre Kalen não ir ao colégio e sobre o processo judicial de Pascual. Neste momento da cena, José liga o rádio e os três escutam o programa de notícia no qual a condutora informa aos ouvintes sobre a operação que teve como consequência a morte de um soldado – *carabinero* – em uma comunidade mapuche (fato que ocorre na primeira cena – *Kiñe*), ao mesmo tempo comunica sobre uma greve de fome iniciada por quatro prisioneiros mapuche investigados por ataques incendiários, entre os quais está Pascual Queipul, o filho de Carmen. Surpreendida por saber da greve de fome através

Maibee. Direção de arte, gráfica e audiovisual: Danilo Espinoza Guerra. Projeto do espaço cênico e iluminação: Natalia Morales Tapia. Projeto de figurino: Karime Letnic Vallejos. Autora, compositora e diretora musical: Evelyn González Seguel. Intérpretes musicais: Sergio Ávila Durán William García e Evelyn González Seguel. Produção e difusão: KIMVN Teatro.

da rádio e não do marido, que já tinha tal informação, trata-se de uma cena na qual os personagens debatem sobre as violações de direitos humanos e sobre o direito ao protesto. José conta a esposa que foram chamados a ir a Santiago para participarem de uma marcha e de uma atividade para arrecadar fundos para o pagamento do processo judicial. Carmen diz que não irá, ela não acredita que as marchas podem mudar a situação de seu filho e de sua comunidade. Hortensia, por outro lado, defende o direito ao protesto e acredita que as marchas podem pressionar e chamar atenção para a causa pela qual lutam. No embate de opiniões sobre o assunto com Carmen, Hortensia, como um *weupife*, oferece o primeiro testemunho que parte de memórias reais da atriz:

Carmen: No hables tonteras oiga. ¿Cuántos meses lleva viviendo usted por estos lados, un mes dos meses?, En Santiago es re fácil hacerse el revolucionario, pero aquí no es llegar y jugar a ser weichafe.

Hortensia: ¿A ver, que culpa tengo yo de haber nacido en Santiago Carmen? A lo mejor hay muchas cosas que se han perdido en mi familia, a lo mejor no he vivido las mismas cosas que usted, pero igual he vivido mis cosas... *(La música acompaña las palabras de Hortensia, palabras que van más allá del personaje creado para esta. Son las memorias de la actriz, quien interpreta este rol, quien pone a servicio de la narración su propia historia)*. Usted sabe... o usted cree que es fácil vivir con todo eso... vivir y crecer con eso no ha sido nada fácil oiga... o usted cree que fue lindo crecer con un papá mudo, porque lo encerraron cuatro días en el Estadio Chile, escuchando balazos, con las canillas rotas, sin poder pararse y gritar de rabia porque los apuntaba desde la cancha... viendo como se le caían de miedo los dientes a sus compañeros y sin saber ¿que cresta estaba pasando afuera!... ¡No!, no fue fácil oiga. (ARANCIBIA URZÚA, 2018, p. 160-161)

Diante da desesperança de Carmen, a convicção de Hortensia está na defesa do direito ao protesto, em chamar atenção para a situação a qual seus familiares e outras famílias mapuche enfrentam. Sua opinião toca diretamente na pauta de suas lutas cuja repressão alcança ápices durante a ditadura militar, e neste caso, seu testemunho traz a sua história familiar mais próxima, a de seu pai que foi prisioneiro dos militares no Estádio Nacional. O silêncio a que se refere Hortensia pode ser interpretado como a dificuldade que os sobreviventes da violência enfrentam, como o trauma para falar sobre o que viveram. Outra questão que merece ser destacada neste

debate é o fato de Hortensia valorizar esse direito ao protesto apesar dos riscos, uma vez que o Estado Democrático Chileno, desde 2001, tem utilizado a Lei Antiterrorista sancionada durante a ditadura militar em processos contra pessoas que estão sendo investigadas por acusações relacionadas à depredação ou incêndios. Esta lei tem sido utilizada, especialmente, em casos envolvendo Mapuche⁶.

Outra cena em que a narração testemunhal surge como a de um *wepife* é quando Carmen, Hortensia, José e a professora de Kalen discutem sobre a situação de violência vivida na comunidade, uma das razões pelas quais Carmen não quer deixar Kalen frequentar a escola. No debate não se fala apenas da violência policial, mas da violência simbólica, dos preconceitos e da invisibilidade dos Mapuche e de seus problemas como algo com o qual todos os chilenos deveriam se empatizar. Logo após a fala da professora, declarando que os conflitos vividos pela família de Kalen não chegam ao seu conhecimento como algo tão grave, o testemunho em mapuzugun de Juana Quinchaleo⁷, mãe de José, insurge reivindicando a atenção da professora e do público. Como uma flecha, em seu testemunho reside uma das silenciadas histórias de mães, mulheres mapuche que trazem em sua narrativa toda uma vida de resistência junto aos *weichafes* (guerreiros):

Profesora: Yo de verdad que no estoy enterada de ninguna de estas cosas. O sea, sé algunas, cuando lo comentan los niños. Y a veces no más. Perdón, nunca imaginé que estaban tan mal.

(Silencio)

José: ¿Mal? No, como se le ocurre. Si nosotros estamos bien.

(Silencio)

Carmen: Si bien hay rabia, sirve pa vivir y seguir resistiendo.

(Silencio)

Juana: Cuando yo era niña me crié sin mamá y sin papá, era muy pobre., no tenía pa' cocer ni pa' vestirme, la única ropita que yo tenía era la que me hacía con los restos de lana que quedaba en los alambres de las ovejas, y de los saquitos de la harina le cortaba la puntitas para hacerme mi vestimenta, esa era mi ropa. Y cuando a veces tenía mucho hambre, atrapaba pajaritos, yo tenía buena puntería y le achuntaba a los pajaritos, ni lo limpiábamos y lo asábamos así no más pa' comerlos esa

6 Cf. Espinoza Araya e Mella Abalos (2013).

7 Na citação em que aparece o testemunho de Juana Quinchaleo mantive apenas a tradução ao castelhano.

fue mi niñez yo veo a mi hijo que él sufre, pa' que no vivamos lo mismo que yo viví y aquí veo que su esposa tienen mucha pena, pero a pesar de estar mi nieto en la cárcel, él hace sus cosas y ustedes tienen que estar fuertes y firmes, porque todo va estar bien, pero tienen que estar uníos porque yo sí que sufrí porque no tenía a nadie, pero aquí tenemos que ser fuertes, uníos vamos salir a adelante... mi nuera tiene que estar fuerte y estar uníos... yo les cuento mi historia, yo sufrí, pero viví y aquí estoy todavía ... (Ibid., p. 166-167)

Palavras finais

Há muito mais a ser explorado, no que diz respeito à pesquisa que estou desenvolvendo, sobre o trabalho do KIMVN Teatro. Meu objetivo escrevendo este texto é divulgar para leitores brasileiros, especialistas ou não nas Artes Cênicas, propostas como a de KIMVN, que considero muito corajosas e comprometidas em manter um lugar dentro do circuito de produção cultural hegemônico reafirmando os valores característicos de sua estética – teatro documental, no qual os Mapuche se autorepresentam, intervindo na paisagem urbana de Santiago e colocando em circulação seu idioma e suas cosmogonias.

Sobre *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche*, trata-se de uma obra em que o espectador pode adentrar a *Ruka* de uma família mapuche e se aproximar, como a personagem Professora, desse universo onde os sonhos e a leitura do tempo, do espaço, do comportamento dos seres vivos são imprescindíveis para a compreensão dos fatos e da vida. O trabalho de KIMVN relê estéticas rupturistas do teatro ocidental, mas é partindo de motivações pessoais e coletivas que consegue consolidar seu trabalho estético como algo extremamente novo, por empreender um discurso que, fazendo parte do teatro nacional chileno, o questiona desde dentro. Ao reivindicar o seu lugar nesse teatro, o KIMVN se apropria dele, torna-se presente e sinaliza com sua presença as dramaturgias ausentes, as teatralidades invisibilizadas provenientes de etnias que sofreram a violência colonial, tendo suas práticas estéticas proibidas ou exterminadas. Os conteúdos presentes nesse teatro, nessa *Ruka*, são, como foram para a Professora de Kalen, surpreendentes e, como são para Carmen, motivos de sua raiva, indignação e ao mesmo tempo, força. Para Juana Quinchaleo, são motivos para falar e ampliar a sua voz num eco maior de resistência.

Referências bibliográficas

- ARANCIBIA URZÚA, D. Ñuke. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2Z0HWsg>. Acesso em: 15 mar. 2019.
- ARANCIBIA URZÚA, D. *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche*. In: GONZÁLEZ SEGUÉL, P. (comp.). **Dramaturgias de la Resistencia: teatro documental KIMVN Marry Xipantv**. 1a ed. Santiago de Chile: Pehuén: Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2018. p. 150-199.
- BERRETTINI, C. **O teatro ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CAMILO Catrillanca: quién era el joven ‘guerrero mapuche’ cuya muerte por un disparo de la policía generó protestas en Chile. **BBCNews**, London, 27 maio 2016. Disponível em: <https://bbc.in/2Mdb7X2>. Acesso em: 12 jan. 2019.
- CAYUQUEO, P. **Historia secreta Mapuche**. Santiago de Chile: Catalonia, 2017.
- ESPINOSA ARAYA, C.; MELLA ABALOS, M. Dictadura militar y movimiento mapuche en Chile. In: **Pacarina del Sur: Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano**, Ciudad de México, ano 5, n. 17, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2YST0f0>. Acesso em: 28 mar. 2019.
- GONZÁLEZ SEGUÉL, P. (comp.). **Dramaturgias de la Resistencia: teatro documental KIMVN Marry Xipantv**. 1a ed. Santiago de Chile: Pehuén: Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2018.
- GUINSBURG, J. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo**. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUTIÉRREZ, P. Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940. **Palimpsesto**, Santiago, v. 8, n. 11, p. 191-205, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2YOrajW>. Acesso em: 21 mar. 2019.
- RIPELLINO, A. M. **Maiakovski e o teatro de vanguarda**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ROJO, S. Literatura dramática amordaçada no Chile ditatorial. Tradução Flávia Almeida Vieira Resende. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 30, p. 41-65, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2KTZr8p>. Acesso em: 21 fev. 2019.
- VILLEGAS, J. **Historia del teatro y las teatralidades en América Latina: desde el período prehispánico a las tendencias contemporáneas**. Irvine: Gestus, 2011.

Recebido em 19/06/2019
Aprovado em 30/03/2019
Publicado em 30/08/2019



A questão da soberania em África como uma peça teatral: modos destrutivos e criativos de se pensar¹

The question of sovereignty in Africa as a theatrical play: destructive and creative ways of thinking

Luciano Mendes de Jesus
Sayonara Pereira

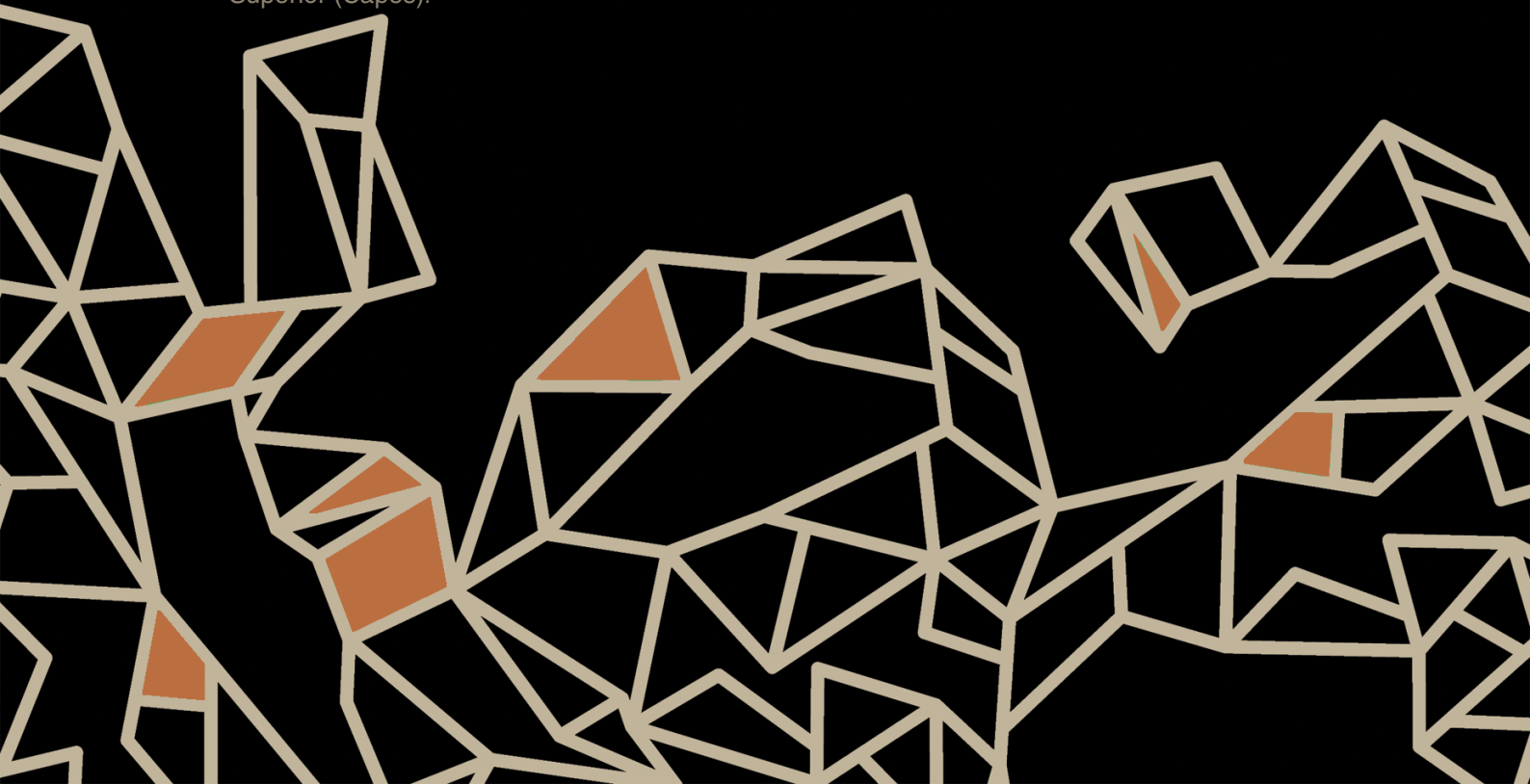
Luciano Mendes de Jesus

Doutorando em Artes Cênicas. Orientadora: professora Dra. Sayonara Pereira. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Ator, diretor, músico, professor e pesquisador. Atuou no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (Itália/2012-2015). Atualmente coordena a ação artística Ponte Elemento Per, desenvolvendo a Plataforma Garimpar em Minas Negras Cantos de Diamante

Sayonara Pereira

Professora efetiva da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Estudou dança e atuou na Alemanha durante 19 anos (1985-2004). Pedagoga em Dança pela Hochschule Für Musik und Tanz/Köln. Possui pós-doutorado (2009) em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Aperfeiçoamento na Folkwang Hochschule – Essen (1985), dirigida por Pina Bausch. Autora do livro Rastros do Tanztheater no processo criativo de ESBOÇO (2010). Dirige o Laboratório de Pesquisas e Estudos em Tanz Theatralidades (Lapett) no Campus de Artes Cênicas (CAC-ECA-USP)

¹ Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).



Resumo

Este artigo propõe a articulação de ideias no campo dos estudos das relações internacionais em África em diálogo com as possibilidades do teatro como um campo experimental de observação de fatos sociopolíticos, a partir da oposição entre a visão afrocentrada de Grovogui e a visão ocidental de Jackson sobre as construções sociopolíticas dos Estados e noções de soberania em África, tendo por base um fato histórico envolvendo a figura de Tierno Bokar, líder religioso islâmico do Mali. Partindo deste caso, reflito sobre como a figura histórica do líder malinês foi retratada em cena pelo *griot* e ator Sotigui Kouyaté (Mali/Burkina Faso), no espetáculo também intitulado *Tierno Bokar*, dirigido por Peter Brook, com atores de múltiplas nacionalidades do Centre International de Recherche Théâtrale (Cirt). Desta forma o grupo teatral é analisado como um laboratório para se pensar as relações internacionais num jogo transversal envolvendo cultura e política.

Palavras-chave: Relações Internacionais, Interculturalidade, Teatro Africano.

Abstract

This article proposes the articulation of ideas in the field of International Relations studies in Africa in dialogue with the possibilities of the theater as an experimental field of observation of sociopolitical facts, starting from the opposition between the Afro-centered vision of Grovogui and the western vision of Jackson on the socio-political constructions of states and notions of sovereignty in Africa, based on a historical fact involving the figure of Tierno Bokar, an islamic religious leader of Mali. Starting from this case, I reflect on how the historical figure of the Malian leader was portrayed on the stage by the griot and actor Sotigui Kouyaté, in the spectacle *Tierno Bokar*, directed by Peter Brook, with actors of multiple nationalities of the Centre International de Recherche Théâtrale (Cirt). Thus, the theater group is analyzed as a laboratory to think international relations in a transversal game involving culture and politics.

Keywords: International Relations, Interculturalism, African Theater.



Uma advertência

É necessário, primeiramente, que eu evidencie o meu lugar de fala na escrita deste artigo.

Não posso falar do lugar de um estudioso, ainda que por vias indiretas ou paralelas, das questões das relações internacionais, especialmente aquelas que envolvem o diálogo politicamente tenso entre África e pensamento ocidental. Não domino, ainda que somente por agora no atual desenvolvimento da pesquisa que realizo sobre elementos de africanidades em cenas contemporâneas, as terminologias e as ferramentas de investigação e reflexão neste campo.

Meu lugar de fala é outro, transversal às questões estritas das expertises das relações internacionais. Por isso, o que posso fazer neste caso é, me utilizando de algumas ferramentas, terminologias e referenciais próprias da minha área de formação, as Artes Cênicas, estabelecer uma linha de conversa com as ricas e complexas temáticas com as quais me aproximei na minha busca por entender a África contemporânea, com idiosincrasias distintas da África antiga à qual minha pesquisa acadêmica tem me feito orbitar mais fixamente.

A aproximação por este novo viés, político ao invés de diretamente pelo campo artístico, deveu-se graças aos encontros com a professora Amy Niang, da University of the Witwatersrand (Johannesburgo/África do Sul), professora visitante no Instituto de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo (IRI-USP), no segundo semestre de 2018, no qual realizei a disciplina Relações Internacionais em África.

A partir deste ponto de vista é que não corro tanto o risco de me perder num oceano de superficialidades, numa tentativa leviana de me apropriar de um campo de estudos ainda pouco conhecido por mim, no qual apenas algumas aulas não poderiam suprir a fundamental formação de anos. Assim, preciso me orientar por uma bússola que pode me levar a me aproximar das lógicas que envolvem as reflexões num campo fluido, como percebi ser o das relações entre África e Norte Global nos campos econômicos e políticos, mas que parte de direções mais condizentes com uma honestidade intelectual de minha parte, em respeito tanto à área de conhecimento e seus pesquisadores, quanto a mim, mesmo enquanto acadêmico em formação.

Um diálogo tenso

A leitura inicial dos textos de Siba N'Zatioula Grovogui¹, “Regimes of sovereignty: international morality and the African condition”² e de Robert Jackson³, “Juridical Statehood in Sub-Saharan Africa”⁴, revelam imediatamente as experiências antagônicas que constituem a visão destes dois autores sobre a questão da formação dos modernos Estados africanos pós-coloniais e das soberanias nacionais. Não é absurdo considerar que o caráter experiencial – no sentido de uma percepção educada no contexto direto em que se vive – não afete estas visões.

Por isso, quando um estudioso africano como Grovogui, nato da Guiné Conacri, fala sobre África está trazendo não apenas uma reflexão pautada por observações estatísticas e considerações da reflexão política acadêmica, como o faz Jackson, canadense da Columbia Britânica, mas também por um estofamento vivencial da condição de testemunha ocular e “vítima” dos acertos e erros das políticas africanas contemporâneas, afetadas pelas heranças coloniais, pelas lutas pós-coloniais e pelas reconstruções do afroperspectivismo decolonial.

É possível observar que no desenvolvimento do diálogo entre estas duas visões está presente a sombra daquilo que Achille Mbembe⁵ (1957) comenta como a tentativa ocidental de deslegitimar a África pensada por africanos:

There, in all its closed glory, is the prior discourse against which any comment by an African about Africa is deployed. There is the language that every comment by an African about Africa must endlessly eradicate, validate, or ignore, often to his/her cost, the ordeal whose erratic fulfillment many Africans have spent their lives trying to prevent. (MBEMBE, 2001, p. 5)⁶

1 Professor de Pensamento Político, Teoria e Legislação em Relações Internacionais e Estudos Africanos na Cornell University, em Ithaca, Nova York, EUA.

2 Regimes de soberania: moralidade internacional e condições africanas.

3 Professor de Ciência Política na University of British Columbia, Vancouver, Canadá.

4 Estado Jurídico na África Subsaariana.

5 Filósofo, teórico político, historiador, intelectual e professor universitário camaronês; escreveu obras de impacto no pensamento afrocentrado contemporâneo, como *Crítica da razão negra* (2014) e *Políticas de inimizade* (2017).

6 Lá, em toda a sua glória fechada, está o discurso anterior contra o qual qualquer comentário de um africano sobre a África é implantado. Há o discurso de que todo comentário de um africano/a sobre a África deve erradicar, validar ou ignorar incessantemente, muitas



Tal postura que, em relação ao tema da discussão que os textos de ambos os autores promovem, se observa na incredulidade do Norte Global na capacidade da construção de Estados de Direito em África, assim como de soberanias plenas e em posição de negociação equânime com as grandes potências mundiais.

Para confirmar que não existe um modelo de governança mundial (em termos de Estado e soberania), ou melhor, que não existe somente um modelo de governança eurocêntrico herdado dos períodos coloniais em África, Grovogui indica que existe uma legitimação específica de meios de governança para cada país, que mantêm pontos de contato por similitude na rede global, mas que se organizam sob diferentes pressionamentos das relações históricas de poder locais. No entanto, a pasteurização por uma forma de governança de modelo europeu em África cria algo como *“one regime [that] contributed to the ‘resilience’ of European ‘quasi-states’; another [that] helped to undermine the sovereignty of African entities and, later, to assist in the ‘failure’ of a number of African states”* (GROVOGUI, 2002, p. 316)⁷.

A crítica de Grovogui ao modelo de pensamento defendido por Jackson se torna ainda mais direta e contundente ao citar o próprio autor como um exemplo de postura de análise da política internacional que relativiza o papel do Ocidente sobre a fragilização das estruturas internas de governança africana, ao mesmo tempo que defende o papel das nações “ex-colonialistas” como de fundamental importância para o cuidado com os cidadãos africanos e de proteção de liberdades individuais nos países afetados por uma soberania corroída por corrupções, guerras civis e instituições ineficientes. Poderíamos dizer que esta linha de pensamento de Jackson legitima a criação de “sobre-soberanias invisíveis”, ou seja, a presença de uma governança não-oficial sobre os assuntos internos dos países africanos, como o foi com a influência subterrânea dos Estados Unidos durante o processo de golpe institucional no Brasil, que culminou com a eleição de um presidente predisposto à subalterнизация nacional diante do programa imperialista estadunidense.

vezes ao seu custo, a provação cujo cumprimento errático muitos africanos passaram a vida tentando evitar (tradução nossa)

7 “Um regime [que] contribuiu para a ‘resiliência’ dos ‘quase-estados’ europeus, outro [que] ajudou a minar a soberania das entidades africanas e, mais tarde, para ajudar no ‘fracasso’ de vários estados africanos” (tradução nossa).

Jackson's moral theory is built upon two disjointed contentions. One is that political intolerance and economic mismanagement are endemic to the postcolonial condition because these states deviate from Western traditions of constitutionalism, political toleration and democratic pluralism. The other commonplace is that the ability of Western states to live up to Westphalian norms endows them with the capacity and wisdom to know the standards of conduct to which others must conform. These two assumptions lead Jackson to propose that Western states should take an active role in rethinking the 'right' of postcolonial states to 'non-intervention'. The aim of Western intervention would be to protect the interests of the citizenries against tyrants, dictators and corrupt officials. (Ibid., p. 322) ⁸

Buscarei demonstrar agora, através de um evento histórico bem localizado, como se dá uma forma de operação invasiva de um país colonial europeu sobre um assunto justificado pela noção westfaliana⁹ de soberania nacional, de maneira que comprova o que Grovogui argumenta como a união entre um *ethos* de hierarquia e privilégio e um mecanismo de subordinação e discriminação praticado em regimes de soberania instituídos pelas hegemonias modernas (Ibid.), e que Mbembe ratificará com a leitura da soberania como o exercício biopolítico sobre a dinâmica morte/vida e a materialização do poder.

O caso de Tierno Bokar

Tierno Bokar Saalif Tall (1875-1939) nasceu e viveu no Mali, que durante o período colonial também foi chamado de Sudão Francês. De formação muçulmana, filiava-se à corrente Sufi, braço místico do Islamismo, e é tido como um dos

8 “[...] A teoria moral de Jackson é construída sobre duas contendidas desarticuladas. Uma é que a intolerância política e a má administração econômica são endêmicas da condição pós-colonial, porque esses estados se desviam das tradições ocidentais de constitucionalismo, tolerância política e pluralismo democrático. O outro lugar-comum é que a capacidade dos estados ocidentais de viver de acordo com as normas westfalianas lhes confere capacidade e sabedoria para conhecer os padrões de conduta aos quais os outros devem obedecer. Estas duas suposições levam Jackson a propor que os estados ocidentais devem ter um papel ativo em repensar o ‘direito’ de estados pós-coloniais à ‘não-intervenção’. O objetivo da intervenção ocidental seria proteger os interesses dos cidadãos contra tiranos, ditadores e funcionários corruptos.” (tradução nossa).

9 O sistema westfaliano, originário de uma série de tratados de paz entre nações europeias do século XVII ao XVIII, caracteriza a fundamentação dos estudos em Relações Internacionais, a partir do ponto em que esse sistema se pauta pela noção de estado-nação e seus elementos constituintes, como soberania nacional, equilíbrio de poder regional e definição de fronteiras.



maiores mestres desta tradição na África. Sua biografia e seus ensinamentos são narrados por Amadou Hampâté Bâ no livro *A spirit of tolerance: the inspiring life of Tierno Bokar* (no original *Vie et enseignement de Tierno Bokar*) (BÂ, 2008).

A passagem de sua vida que exemplifica de forma contundente a relação conflituosa entre as noções de soberania, nas perspectivas de Grovogui e Jackson, está numa situação que envolveu a prática corânica da oração conhecida como **Pérola da Perfeição**, uma contenda na qual Tierno Bokar teve papel fundamental e que se desenrolou num quadro que envolveu política interna e externa, onde se viu com destaque o papel insidioso da França colonial.

A origem dessa contenda é a seguinte:

Cada manhã na zouïla, após a reza da aurora, os adeptos se reuniam diante do seu mestre para recitar as preces especiais, que sempre terminavam com a recitação da prece “A pérola da perfeição” 11 vezes. Ao final, o Cheikh tinha o costume de benzê-los dizendo a *Fatiha*. Um dia, porém, seus discípulos começaram a recitar sem a sua presença. Quando estavam prestes a terminar a 11ª repetição, o Cheikh chegou. Espontaneamente para não o constrangerem, os discípulos repetiram mais uma vez, completando assim 12 vezes. Logo em seguida, o Cheikh os benzeu com a *Fatiha*. No dia seguinte, ao chegar à 11ª repetição os discípulos olharam para o mestre. Como ele nada disse, repetiram mais uma vez. E assim se criou um novo costume que passou a ser seguido em vários lugares. (BERNAT, 2013, p. 102)

Deste incidente com ares cômicos outros fatos se desenrolaram, mas que não cabem aqui discorrer. O fato é que se criou uma dissidência na comunidade islâmica africana, onde havia seguidores das 11 repetições, tido como puristas e tradicionalistas, e das 12 repetições, tidos como desvirtuadores dos aspectos místicos contidos no sentido do número de repetições originais. Desta divisão aproveitou-se o governo francês, interessado, através do apoio ao conflito civil, em manter seu domínio de raízes escondidas, em muito semelhante à estratégia *lily-pad*¹⁰ adotada pelos Estados Unidos na

10 “Unknown to most Americans, Washington’s garrisoning of the planet is on the rise, thanks to a new generation of bases the military calls ‘lily pads’ (as in a frog jumping across a pond toward its prey). These are small, secretive, inaccessible facilities with limited numbers of troops, spartan amenities, and prepositioned weaponry and supplies.” (VINE, 2017). “Desconhecida para a maioria dos estadunidenses, a guarnição do planeta por Washington está em ascensão, graças a uma nova geração de bases que os militares chamam de ‘almofadas de lírio’ (como um sapo que salta através de [nenúfares em] uma

África atualmente. Os franceses apoiaram as 12 repetições como um exemplo de renovação dos costumes contra o atraso do desenvolvimento cultural africano, que estaria representado pela prática anterior. Nesse contexto surgiu o Cheikh Hamallah, cuja influência e partidarismo das 11 repetições eram muito expressivos, ao ponto de sofrer uma dura perseguição do governo colonial, com situações de tortura e deportação para a França, onde veio a falecer.

Em meio a esta situação surge Tierno Bokar, partidário das 12 repetições, mas não intolerante à prática original, que após encontros secretos com Hamallah, para entender seu ponto de vista, decide também por voltar a adotar a forma de oração tradicional. Esta mudança o fez ser julgado como traidor de sua linhagem, ligada ao líder do Império Tuculor, Alhaji Omar Tal, que seguia os renovadores da oração. Sendo também perseguido por opositores islâmicos e o governo francês, e passando por privações, morreu em Bandiagara.

Ao trazer de maneira extremamente sintética o caso desta oração e daqueles que nela tiveram participação, pretendo demonstrar como a noção de soberania em África segue caminhos complexos, que não podem caber numa lógica de soberania comum do Norte Global, como fica sugerido por Jackson, e ao mesmo tempo como a interferência colonial, com intenções de vantagens políticas e de economia estratégica, podem na verdade ser lidas sob uma ótica de soberania distinta. Uma perspectiva de soberania como ação criadora das políticas de inimidade e estado de exceção como Mbembe desenvolve em suas reflexões.

Na perspectiva aberta por Mbembe, a partir da qual a soberania é lida como o poder sobre a vida e a morte do outro, o caso da **Pérola da Perfeição** se torna modelar para ver o papel do Ocidente colonial como criador de “sobre-soberanias invisíveis”. Cheikh Hamallah, Tierno Bokar e seus seguidores se tornaram as vítimas de um sistema duplo de aparelhagem estatal da morte.

Primeiramente porque foram colocados sob o julgamento de um governo local (do Mali) culturalmente organizado sobre pressupostos religiosos, sustentados por um sistema de leis pouco flexíveis e muito ortodoxas – ainda que a ortodoxia seja manipulável dentro de um sistema de interesses políticos

lagoa em direção a sua presa). Estas são instalações pequenas, secretas e inacessíveis, com um número limitado de tropas, amenidades espartanas e armamento e suprimentos pré-posicionados.” (tradução nossa).

movidos pelo estado de terror “refinado e sutil” promovido pela França. Em segundo lugar porque seus posicionamentos demonstraram ser corrosivos do *status quo* do tipo de governança colonial que a França imprimia sobre o Mali, que não apenas pelo pressionamento de um poderio militar maior, mas também por um processo de aculturação, consolidava um poder de decisão sobre as instituições tradicionais malinesas.

Entre estas duas forças, a da nação a qual pertenciam e a do estrangeiro colonialista, Hamallah e Bokar se tornaram presas de duas faces da soberania como política da morte. Por um lado, a soberania nacional que se ampara na renovação da tradição justificada pela linhagem do líder, por outro, a soberania do colonizador – com uma intervenção discreta, mas sólida e atenta às idiossincrasias culturais do povo malinês – que, em colaboração mútua com a governança interna, mantém firme uma rede de benefícios aos seus apoiadores. É desta dupla pressão que pode emergir o sentido de soberania proposto por Mbembe:

Formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas a “instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações.” Tais formas da soberania estão longe de ser um pedaço de insanidade prodigiosa ou uma expressão de alguma ruptura entre os impulsos e interesses do corpo e da mente. De fato, tal como os campos da morte, são elas que constituem o *nomos* do espaço político em que ainda vivemos. (MBEMBE, 2018, p. 10-11)

Diante desta prática de soberania “estupradora” praticada e imposta pelos governos coloniais e imperialista sobre África é que a figura de Bokar, concedendo o seu apoio ao Cheikh Hamallah, faz emergir uma outra forma de soberania autêntica. Uma soberania realizada por um princípio de coerência com fundamentos da tradição da cultura sufista, que em certa medida ecoou no processo de independência do Mali, iniciado poucos anos após a morte de Bokar, através da percepção dos malineses de que era possível resistir ao domínio francês. Uma resistência inicialmente pacífica, resistência cultural, orientada pelos princípios de tolerância religiosa e política que o mestre sufi pregava, como Mahatma Gandhi operou na Índia.

E o que acontece quando o teatro, o “aparelho para ver”, se torna uma ferramenta para a compreensão das dinâmicas das relações internacionais envolvidas neste caso?

O espetáculo como microcosmo das grandes relações internacionais

Visualizando o antagonismo dos pensamentos de Grovogui e de Jackson, e percebendo a insídia francesa (mas que é válida como atitude comum a todos os países coloniais) sobre uma demanda cultural que ganhou dimensões políticas no Mali, depreendemos da colaboração destes fatores o aspecto de tensão dialógica que vai sempre estar presente ao se tratar o assunto das relações internacionais envolvendo África e o Norte Global.

Este jogo é dramático por excelência, quando compreendemos o drama como uma situação na qual se movem desejos opostos. Deste significado nasce a síntese de um modo de compreender a situação africana pós-colonial e na contemporaneidade. O jogo dramático no qual a África foi inserida pelo Ocidente a coloca como a protagonista mais vilipendiada de toda a História da humanidade.

É no espaço do teatro, com suas diversas e variáveis regras de atuação e delimitações espaciais e temporais, que podemos ter uma excelente ferramenta para se observar o conflito de soberanias. No espetáculo *Tierno Bokar* é possível ver, em níveis intensivos, a recriação de um campo de tensões entre África e Europa pela pura presença de atores africanos e europeus compartilhando o mesmo espaço cênico. Não digo de uma tensão pessoal entre os atores em si – o que de fato não posso afirmar que tenha ou não existido –, mas de uma tensão latente pelo elemento político trazido de forma inevitável por seus corpos e nacionalidades. A nacionalidade dos atores, especialmente quando representam nações com crises diplomáticas e dívidas históricas, são levadas em conta pela dramaturgia contemporânea, pois são aspectos informativos e de enunciação do conflito a ser lido na obra de arte.

Provocação semelhante se vê em situações de competição esportiva, como na Copa do Mundo de futebol de 2014, quando houve a iminência de uma partida de quartas-de-final entre Argélia e França.

Neste período eu estava trabalhando em Paris com a equipe do Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Estava hospedado em Montreuil, região suburbana onde vivem grande número de imigrantes africanos islâmicos, especialmente do Mali e Argélia. Era a época do



Ramadã também. Estava muito forte a atmosfera de uma vingança simbólica da Argélia em relação à França devido ao passado colonial. Mas nunca saberemos o resultado desse jogo de futebol, por não ter acontecido. A Argélia perdeu para a Alemanha nas oitavas de final.

De volta ao tema principal...

O *griot* e ator Sotigui Kouyaté¹¹ interpreta Tierno Bokar e corporifica a própria história dos conflitos vividos pelo mestre sufi, uma vez que o próprio Sotigui é malinês de nascimento e cresceu sob a sombra dos ensinamentos de Bokar, que estiveram ao menos indiretamente ligados à sua formação corânica.

O conflito com a França colonial, através da peça, redimensiona a ideia sobre soberania para além dos aspectos geopolíticos e toca na noção biopolítica referida por Mbembe. O corpo africano de um ator, que narra e revive uma opressão, serve de avatar para que possamos compreender que a máquina de morte que os regimes coloniais operaram sobre África (pela escravidão, guerras tribais, militarização, pelo combate ao terrorismo) quis construir um continente objetificado sobre o qual tivesse posse material. Paradoxalmente, é esta mesma presença de corpos africanos, que não revelam somente a negritude, mas também historicidade e cultura, que permite ver o deslocamento do Ocidente defrontado diante da complexidade dos sistemas tradicionais que organizam o *modus operandi* africano. O seu desarranjo diante disso revela o quão ridículos são os estrangeiros, essencialmente.

Diante da fragilidade revelada pelo patético de suas presenças no seio de outra cultura, tendem a responder reativamente (como o resultado de um choque cultural mal assimilado), o que, em nível sociopolítico macrocômico das relações internacionais opressivas desenvolvidas pelas nações colonialistas-imperialistas, se expressa no poder sobre a vida e a morte. A violência contra a nação oprimida é a reação natural, uma vez que estarão expostos ao riso, caídos na lama do não-lugar. Como demonstrou Bergson nos estudos sobre o cômico, ao indicar a queda de alguém como disparador do riso de

11 Sotigui Kouyaté (Mali, 1936 – Paris 2010) foi *griot* e multiartista. Sua linhagem como *griot* remonta ao Império Mali, no século XI. Como artista trabalhou em teatro e cinema, consolidando uma trajetória mundialmente reconhecida, especialmente pela sua colaboração com o diretor inglês Peter Brook. Seu trabalho pode ser visto em filmes como *O Mahabharata* e *Little Senegal*.

outro “ri-se porque a pessoa sentou-se sem querer. Não é, pois, a mudança brusca de atitude o que causa riso, mas o que há de involuntário na mudança, é o desajeitamento.” (BERGSON, 1983).

Os franceses encontram resposta à sua ridicularização pelo fomento e realização de opressão sobre lideranças africanas legítimas e legitimadas pelo povo malinês e de outras áreas subsaarianas. Este ridículo da atitude colonial francesa no Mali é retratado em dois momentos no espetáculo:

Um comandante francês [...] obriga um grupo de rapazes africanos a pavimentar uma estrada toda enlameada e acaba se afogando no barro. O caráter patético desta situação revela muito mais sobre as injustiças e a arbitrariedade do que qualquer discurso político. [...] A cena em que um grupo de meninos negros descobre que as fezes dos colonizadores brancos também são escuras e cheiram mal mostra como é absurda a desigualdade entre homens a partir da simplicidade presente na percepção infantil. (BERNAT, 2013, p. 106)

A questão do diálogo entre atores estrangeiros, em cena, abre uma via de pensamento provocativa sobre como entender as relações internacionais entre Norte e Sul Global a partir de uma experiência prática de encontro humano, que se dá através do teatro. Isto porque o espetáculo, pelo aspecto visual-narrativo, estabelece um distanciamento para aquele que observa os acontecimentos, podendo este refletir sobre os eventos sociopolíticos com certa flexibilização de posicionamento ideológico anterior – uma vez que a obra Tierno Bokar utiliza o elemento político inerente ao tema para extrapolá-lo em direção à compreensão dos ensinamentos de Bokar sobre tolerância e não-violência.

Longe de apelar para uma resolução simplista de conflitos e harmonia de interesses isenta de tensões, inclusive considerando a violência como um fator de impulso primordial das situações da biopolítica da soberania nos últimos dois séculos de história do continente africano, podemos perceber o caminho discursivo de Cheikh Hamallah, Tierno Bokar e da trupe pluriétnica do Centre International de Recherche Théâtrale (Cirt) de Peter Brook¹² como

¹² Peter Brook (1925) é diretor de teatro, ópera e cinema, além de escritor. Após dirigir a Royal Shakespeare Company empreende, a partir dos anos de 1970, uma busca por um teatro intercultural como uma forma de conhecimento do ser humano e de renovação criativa, levando-o à criação do Cirt. As experiências em África e Oriente Médio foram determinantes para a sua produção artística, que influenciou profundamente a cena tea-



respostas humanitárias para o desafio do desenvolvimento de relações internacionais com potência criativa, que problematiza o choque cultural para além de regimes econômicos e geopolíticos, e o aborda no campo da diversidade de subjetividades dos atores sociais envolvidos.

Conclusão

A construção das diversas soberanias das nações africanas, desembaraçadas dos laços que foram colocados nelas pelos países coloniais-imperialistas, é um processo contínuo, de longa duração, pois que, após o vilipêndio das instituições autônomas, da fragmentação de sistemas culturais e fomento aos conflitos civis promovidos pelo Ocidente, o que existe é uma busca da superação da **africanização**, da África pela própria África.

Uma **africanização** que pode ser compreendida quando Jackson postula que

The independence and survival of African states is not in jeopardy because their sovereignty is not contingent on their credibility as authoritative and capable political organizations. Instead, it is guaranteed by the international community, especially as embodied in the United Nations. (JACKSON, 1992, p. 2)¹³

Assim, com o discurso da subalternidade de uma África sempre infantilizada ao longo do século XX, hoje, com a sombra fantasmagórica de uma tutela indefinidamente duradoura até seus habitantes serem capazes de suportar “as extenuantes condições do mundo moderno” (Ibid., p. 3), os interesses de países de passado colonial como França e Inglaterra, e de países imperialistas como os Estados Unidos, operam seus programas de soberania imposta pela força e pelo terror.

O espaço de respiro que a África encontrou e ainda encontra diante destes programas pode se dar pela resposta violenta e extremista, mas também

tral contemporânea, ainda que suas práticas sejam alvo de críticas para pesquisadores decoloniais, como Rustom Barucha (1953).

13 “A independência e a sobrevivência dos estados africanos não estão em perigo porque sua soberania não depende de sua credibilidade como organizações políticas competentes e capazes. Em vez disso, é garantido pela comunidade internacional, especialmente conforme incorporado nas Nações Unidas.” (tradução nossa).

pode se dar pela cultura de paz fomentada por pessoas como Tierno Bokar, que também consiste em uma forma de criação de soberania, amparada numa outra biopolítica, expressa na presentificação de um **corpo com história**, que resiste acreditando na pluralidade de outros **corpos com história** coexistindo e não sobrepondo-se uns aos outros.

Corpos com história sendo **armas não-letais**, porém de existência plena e radical.

Coexistência que Bokar sintetiza na máxima: “Existem três verdades: a minha verdade, a sua verdade e a Verdade” (BERNAT, 2013, p. 110).

Presença, ética e palavras-força que Sotigui Kouyaté aprendeu em sua formação corânica e de *griot*, e que sempre as expressava em suas palestras, oficinas e obras artísticas, ainda que permanecesse em absoluto silêncio.

Referências bibliográficas

- BÂ, A. H. **A spirit of tolerance**: the inspiring life of Tierno Bokar. Bloomington: World Wisdom, 2008.
- BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BERNAT, I. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- GROVOGUI, S. N. Z. Regimes of sovereignty: international morality and the African condition. **European Journal of International Relations**, Thousand Oaks, v. 8, n. 3, p. 315-338, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1177/1354066102008003001>
- JACKSON, R. Juridical statehood in Sub-Saharan Africa. **Journal of International Affairs**, Hanover, v. 46, n. 1, p. 1-16, 1992.
- MBEMBE, A. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1, 2018.
- MBEMBE, A. **On the postcolony**. Berkeley: University of California Press, 2001.
- VINE, D. The lily-pad strategy: how the Pentagon is quietly transforming its overseas base empire. **Huffpost**, [S. l.], 16 jul. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2ZKAC4S>. Acesso em: 17 dez. 2018.

Recebido em 31/03/2019

Aprovado em 26/06/2019

Publicado em 30/08/2019





A performatização da política institucional: Teatro do Oprimido e resistência estética hoje

*The performance of institutional policy: Theater of
the Oppressed and aesthetic resistance today*

Gabriela Serpa Chiari
Bya Braga

Gabriela Serpa Chiari

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-ARTES/UFMG). Linha de pesquisa: Artes da Cena. Fomento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Atriz, multiplicadora do Teatro do Oprimido e mestre em Teatro pela Unirio. Integrante do coletivo teatral AzDiferentonas!, na Gabinetona, em Belo Horizonte.

Bya Braga

Nome artístico de Maria Beatriz Braga Mendonça. Professora associada do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes/UFMG). Realizou pós-doutorado na New York University em Performance Studies. Atriz e diretora.



Resumo

O artigo toma como ponto de partida os estudos em processo de desenvolvimento em investigações acadêmicas do Programa de Pós-Graduação em Artes/Artes da Cena da Universidade Federal de Minas Gerais sobre a corporeidade no Teatro do Oprimido. Apresenta também, por meio da metodologia de relato de experiência, uma prática de resistência estética de realização do Teatro do Oprimido, mais especificamente a técnica do Teatro Legislativo, no âmbito da Gabinetona, por meio do grupo *AzDiferentonas!*, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais.

Palavras-chave: Teatro do oprimido, Teatro legislativo, Augusto Boal, Performatividade, *AzDiferentonas!*.

Abstract

The article takes as a starting point the studies in the process of development in academic investigations in the Program of Post-Graduation in Arts of the Federal University of Minas Gerais on the corporeity in Theater of the Oppressed. It also presents, through the methodology of experience reporting, a practice of aesthetic resistance of the Theater of the Oppressed, more specifically the technique of the Legislative Theater, through the group *AzDiferentonas!*, in the city of Belo Horizonte, Minas Gerais.

Keywords: Theater of the oppressed, Legislative theater, Augusto Boal, Performance, *AzDiferentonas!*.

A ideia de performatizar a política institucional aponta, neste artigo, para a centralidade do corpo humano como próprio processo inicial de luta social. Esses corpos trazem consigo suas histórias, memórias e também transcrições, ora em si mesmos, ora na relação com um outro. O protagonismo na luta é pelo direito de existir conscientemente, afetivamente e criticamente, é pela vontade de que a sociedade seja menos excludente e preconceituosa, sem banalizar a existência da multiplicidade dos seres e oprimi-los em sua liberdade, e é também contra a ideia do corpo como mercadoria e a lógica destrutiva do capital para a humanidade.

Para refletir sobre essa ideia, apresentamos aqui resultados parciais da pesquisa de doutorado, em andamento, sobre Teatro do Oprimido¹, cria-

1 A partir daqui trataremos o Teatro do Oprimido em sua reconhecida sigla: TO.



do por Augusto Boal (1931-2009), na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)², que interage diretamente com uma ação sócio-teatral externa à universidade e vinculada às atividades de uma política institucional específica. Essa ação é o trabalho do grupo teatral *AzDiferentonas!*, que atua como elo poético e artístico do mandato coletivo e feminista denominado “Gabinetona”³, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Esse é um grupo que performatiza a política institucional unindo a Estética do Oprimido e o Teatro Legislativo (BOAL, 2009; 1996).

O grupo *AzDiferentonas!* nasce do desejo e da iniciativa de Cida Falabella⁴, vereadora eleita em 2016 pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) de Minas Gerais, com larga experiência profissional em teatro, e foi abraçado pela recém-eleita deputada federal Áurea Carolina⁵, do mesmo partido. Ambas, portanto, desejaram ter, em seus mandatos, o Teatro do Oprimido como forma de participação e mobilização popular por meio dessa prática que alia o teatro e a política, no ambiente institucional.

A base do Teatro Legislativo utilizada é a experiência de Boal na ocasião em que foi vereador na cidade do Rio de Janeiro, pelo Partido dos Trabalhadores (PT), entre 1993 e 1996. Em Belo Horizonte realiza-se uma releitura da experiência carioca considerando-se a atual conjuntura do país e com a centralidade dos corpos participantes como veículos de conscientização, sensibilização, expressão estética e atuação política.

2 Pesquisa de doutorado de Gabriela Serpa Chiari, no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG (PPG-Artes/UFMG) (Conceito Capes 6), com previsão de conclusão da pesquisa em 2019/2020. Linha de pesquisa: Artes da Cena. Título do projeto: “O Teatro do Oprimido e o corpo como veículo de emancipação”. Orientação: Profa. Dra. Bya Braga (Maria Beatriz Braga Mendonça) (UFMG) e coorientação do Prof. Dr. Noeli Turle da Silva (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio). Bolsa de fomento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

3 Em outubro de 2016, Cida Falabella e Áurea Carolina foram eleitas vereadoras pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), junto à “Movimentação Muitas pela Cidade que Queremos”, em uma campanha coletiva e aberta, que se propunha a construir outras formas de se fazer política. A esse mandato coletivo, democrático e popular deu-se o nome de “Gabinetona”.

4 Cida Falabella, nome artístico de Maria Aparecida Vilhena Falabella Rocha, é atriz, diretora teatral e ativista do movimento artístico e cultural na cidade de Belo Horizonte. Foi eleita à Câmara Municipal de Belo Horizonte pelo PSOL, em 2016.

5 **Áurea Carolina de Freitas e Silva** é socióloga e cientista política, eleita à Câmara Municipal de Belo Horizonte pelo PSOL, em 2016. Foi eleita deputada federal nas eleições gerais de 2018.

Na ocasião do mandato de Boal nos anos 1990, a partir de cenas de Teatro-Fórum⁶ surgiram alternativas de soluções sobre problemáticas locais relevantes, resultando em treze leis aprovadas nesse período e elaboradas por meio do Teatro Legislativo no período de 1993 a 1996.

Para implementar e coordenar o Teatro Legislativo no mandato da Gabinetona foi realizada uma “Chamada Pública”⁷, aberta à cidade, para quem praticasse o TO. Gabriela Chiari, uma das autoras deste artigo, assumiu essa função.

O objetivo inicial da chamada pública foi a formação em TO junto ao Núcleo de Mobilizadores e Educadores Populares do mandato, durante um ano. No entanto, com o encontro de vários artistas que integravam o Núcleo de Mobilizadores, houve, dinamicamente, uma mudança de rumos da proposta. Alguns dos mobilizadores são artistas, *performers*, dançarinos e, acima de tudo, ativistas que desenvolvem, em consonância aos seus trabalhos artísticos, lutas em diversas frentes, como, por exemplo, diversidade de gênero, representatividade da negritude, direitos humanos, população indígena, direito à moradia e ocupações urbanas, direito das mulheres, entre várias outras frentes. Isso estimulou, portanto, a criação de um grupo teatral específico, no âmbito da Gabinetona, *AzDiferentonas!*, criado em novembro de 2017.

AzDiferentonas! é formado por Cristal Lopes, Ed Marte, Gilmara Souza e Julia Santos, que atuam como atores e multiplicadores de TO, e Evandro Nunes⁸ e Gabriela Chiari⁹, que, além dessas funções, assumem também a tarefa de coordenadores do grupo.

6 O Teatro-Fórum é uma técnica do Teatro do Oprimido por meio da qual se produz uma encenação baseada em fatos reais, na qual personagens oprimidos e opressores entram em conflito, de forma clara e objetiva, na defesa de seus desejos e interesses. No confronto, o oprimido fracassa e o público é estimulado pelo multiplicador do Teatro do Oprimido a entrar em cena, substituir o protagonista (o oprimido) e buscar alternativas para o problema encenado.

7 O documento, intitulado “Chamada pública: seleção de pessoas para compor a Gabinetona, a equipe parlamentar do mandato coletivo das vereadoras Áurea Carolina e Cida Falabella”, pode ser conferido, na íntegra, em: <https://bit.ly/2YJHvY1>.

8 Evandro Nunes é ator, poeta, diretor em teatro, educador social, pedagogo, brincador, pesquisador da cultura negra, da arte e de suas contribuições para o processo de ensino-aprendizagem. Atualmente, cursa mestrado em Educação na Faculdade de Educação da UFMG.

9 Gabriela Chiari, uma das autoras deste artigo, possui formação prática e acadêmica no campo do TO. É multiplicadora do método há vinte anos, desde o ingresso na graduação em Artes Cênicas na UFMG, em 1999. Sua pesquisa de doutorado está relacionada ao Teatro do Oprimido e é orientada por Bya Braga, que trabalha diretamente com práticas teatrais performativas gestuais, que incluem o Teatro Imagem, e é coorientada por Noeli



A forma de atuação d'*AzDiferentonas!* é performática e combativa. Uma característica fundamental é a criação coletiva e colaborativa, bem como as relações horizontalizadas. Além da realização de performances¹⁰ sobre temas que dialogam com a atuação da Gabinetona, o grupo também atua na formação de Multiplicadores de Teatro do Oprimido por meio do projeto "TO na Cidade!"¹¹

A multiplicidade está presente entre os integrantes do grupo: são corpos que transgridem o que é entendido socialmente, ainda, como "comum", especialmente no ambiente da tradicional política institucional nacional. Eles trazem consigo a pluralidade de vozes de enunciação e das próprias histórias inscritas nos corpos em si.

A Estética do Oprimido, difundida por Boal (2009) no livro de mesmo nome, é um dos pilares de criação do grupo e busca combater o que ele chama de "analfabetismo estético", ou seja, busca potencializar as formas sensíveis de pensar e refletir sobre temas relevantes, por meio da concretização de uma prática estética. Estética, no TO, está ligada à comunicação por meio dos sentidos, ou seja: "A estética é a ciência da comunicação sensorial e da sensibilidade" (BOAL, 2009, p. 31). Além disso, trata-se de uma estética cuja "alfabetização" está também ancorada na consciência do atador sobre suas realidades social e humana, associadas, em alguns casos, a matrizes espetaculares populares. Nesse sentido, pode-se dizer que há um resgate de referências humanistas no TO, propiciando ao próprio atador uma tomada de posicionamento diante do mundo com uma escolha, inclusive, sobre a luta que ele quer seguir.

A partir da criação de performances sobre temas relacionados às problemáticas principais tratadas no mandato da Gabinetona – como a violência policial contra a população jovem e negra de Belo Horizonte, a censura

Turle da Silva, que também possui vasta experiência no campo do Teatro do Oprimido, tendo inclusive participado em parte de atividades do mandato de Boal no Rio de Janeiro.

10 Não discutiremos aqui diferenças conceituais para a atuação performativa e a arte da performance. Ao nos referirmos à "performance", dizemos de uma ação que envolve práticas de atuação e improvisação performativas baseadas em técnicas do TO.

11 O TO na Cidade! consiste na formação de núcleos de multiplicadores de TO, com abordagem prática e teórica. Os multiplicadores têm acesso a vasta bibliografia sobre o método e a prática dos "Jogos do Arsenal" de Boal, dentre outros estímulos artísticos, que têm a centralidade do corpo como base do trabalho.

na arte e a construção do corpo político –, lançando mão de uma estética criada pelo grupo, percebe-se que a própria presença dos corpos diversos nos locais da política institucional municipal já é um ato político, revelando a luta escolhida por cada um. Eis uma ação concreta de ocupação de espaços ainda não habitados pelo “corpo diverso”, como temos denominado essa multiplicidade de presenças vivas no contexto das investigações acadêmicas em curso. Consideramos que essa presença potente e plural é uma ação que se faz urgente e necessária na atual conjuntura política institucional nacional.

Isso posto, o objetivo do grupo é atuar performativamente e politicamente, ultrapassando o uso da palavra, já tão desgastada nesse ambiente da política institucional que inibe a comunicação pelos sentidos.

Assim, temos:

Comunicação sensorial, através dos sentidos e da sensibilidade. É a forma de produzir e de perceber a arte. **Está no sujeito e no seu olhar.** Os principais canais estéticos são a palavra, o som e a imagem. Esses elementos são objetos de disputas constantes, sobretudo para manipulação da população. A Estética do Oprimido acredita que todos e todas têm direito a uma estética própria que a inclua e representa. Arte e estética são elementos de libertação! (BOAL, 2009, p. 19, grifo nosso)

O método do TO propõe o estímulo aos sentidos corporais, para que o praticante seja capaz de ver, ouvir e compreender o mundo a partir do pensamento sensível, aliado ao pensamento simbólico. O pensamento sensível diz respeito às sensações, a movimentos corporais e a gestos sinaléticos e dá-se simultaneamente ao pensamento simbólico, não estando, a partir desse, em escala hierárquica (SANCTUM, 2012). O pensamento simbólico é aquele no qual impera o uso da palavra. Ou seja, em que a corporalidade e os sentidos são suprimidos: “temos que repudiar a ideia de que só com palavras se pensa, pois que pensamos também com imagens e sons, ainda que de forma subliminar, inconsciente, profunda!” (BOAL, 2009, p. 16).

No sentido de criar a sua própria estética e levá-la ao encontro da política institucional, dá-se o trabalho do grupo na *Gabinetona*. O próprio nome *AzDiferentonas!* surgiu em um momento de descontração dos participantes, mas tem, de fato, muito a dizer: são corpos não representados nos veículos de poder como deveriam: femininos, trans, negros, *queers*. Corpos que em



matéria de percentual não são, em absoluto, representativos na política e nos ambientes do poder institucional nacional.

Nessa perspectiva, são desenvolvidos os trabalhos performativos da Gabinetona, dentro e fora da Câmara dos Vereadores de Belo Horizonte, com o objetivo de combater, por meio da arte teatral performativa, as ideias reacionárias, de radicalização política contra corpos e conjuntos de pessoas claramente segregadas, oprimidas e que, infelizmente, na atual conjuntura política do país, são ameaçadas no sentido inclusive da manutenção de suas próprias vidas. Boal (2009, p. 18) nos explica:

O pensamento sensível é arma de poder – quem o tem em suas mãos, domina. Por isso, os opressores lutam pela posse do espetáculo e dos meios de comunicação de massas que é por onde circula e se impõe o pensamento único autoritário. Quando exercido pelos oprimidos o pensamento sensível é oprimido e censurado – eles não têm direito a sua própria criatividade: máquina não cria. Aperta-se um botão e produz.

A apologia à violência difundida esteticamente, tanto na ocasião da campanha eleitoral do atual presidente da República Federativa do Brasil, Jair Bolsonaro (Partido Social Liberal/RJ), quanto em suas comunicações e atuação, faz alusão a tempos de intolerância, ao armamento da população, à extinção de Direitos Humanos, ao fomento ao ódio, ao extermínio acirrado da população jovem e negra, ao desrespeito às mulheres e à população LGBTQI e ao ataque direto à cultura, ilustrado pela extinção do Ministério da Cultura (Minc) como uma de suas primeiras ações do mandato.

Nesse contexto, a luta das artes e o movimento social dos artistas fazem-se urgentes e necessários. No entanto, as palavras não são mais suficientes para a conscientização dos cidadãos e para esse combate. A centralidade do corpo na ação performativa é uma forma potente de dar visibilidade às lutas de determinados grupos sociais tradicionalmente oprimidos: “Arte não é adorno, palavra não é absoluta, som não é ruído, **e as imagens falam, convencem e dominam**. A esses três poderes – Palavra, Som e Imagem – não podemos renunciar, sob pena de renunciarmos a nossa própria condição humana” (BOAL, 2009, p. 22, grifo nosso).

Com a produção de uma estética própria, a partir da centralidade do corpo, somos capazes de expressar ideias e tornar consciente o que não

fora revelado, ou seja, não é apenas o discurso de que a realidade deve ser transformada, mas a apresentação da realidade através da materialidade do corpo, da consciência de si por meio dela, que traz junto consigo um discurso, não somente simbólico, mas também sensível e estético.

A presença da performatividade na política, dentro e fora dos ambientes da política institucional, apresenta a conjuntura social, portanto, em outra linguagem: imagética e sensível. Ou seja, a estética se dá aqui como forma de conscientização, comunicação, reflexão e ação política, concretizada em outros locais.

Desse modo, um teatro político e popular se fortalece, revigorando-se também os movimentos sociais.

É importante dizer que o modo como Boal (1998) comenta sobre a não obrigatoriedade de aplicação de seus jogos, de uma determinada maneira, para que se efetive uma dada técnica do TO, mas, sim, que se considere os princípios básicos de sua proposição, ele também mostra, ainda, uma base ética importante de seu método, que é seu ancoramento na liberdade de expressão. Isso nos parece vital como base para uma prática libertária da ação performativa na Gabinetona. A participação libertária, crítica e autocrítica desejada para os atores no TO, *n'AzDiferentonas!*, tende, portanto, a problematizar profundamente o fazer teatral tradicional que inclui, ainda, formas canônicas de expressão estética, baseadas na tradição letrada, falada.

Ao se praticar técnicas do TO, expressando estéticas próprias, fortalecendo o campo do teatro político, não queremos excluir a conscientização corporal dos atores como um eixo fundamental do trabalho, como já sinalizado anteriormente. A ação corporal performativa deverá ser uma crítica à realidade da opressão, especialmente, dos próprios corpos dos atores, pois, no corpo, com o corpo e pelo corpo, criamos atitudes concretas expressivas radicais, ou seja, que expressam a raiz dos problemas existentes e sinalizam uma expressão libertária. Eis aí uma potente contribuição do Teatro Imagem de Boal. E é nesse conjunto de ações do TO, mediadas pelo Teatro Legislativo, que são construídas as ações performativas *n'AzDiferentonas!* rumo à problematização radical da conjuntura político-social atual.

A conjuntura político-social brasileira tem testemunhado uma circunstância de acontecimentos que evidenciam um tempo de radicalização política



intensa. Aqui trataremos, como símbolo maior de tal radicalização, o assassinato, em 14 de março de 2018, da vereadora Marielle Franco, eleita para a gestão de 2016-2019 pelo PSOL/RJ. A escolha deste fato tem também uma relação direta com a realização de práticas das artes da cena para o fortalecimento da democracia, uma vez que a vereadora Marielle Franco também possuía direta relação de apoio ao movimento do Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro, mais especificamente na favela da Maré.

Em 2017, na ocasião de realização da V Jornada Internacional de Teatro do Oprimido, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Marielle apresentou o Projeto “Direito à Favela,” em que uma de suas principais ações de formação humana baseava-se no fortalecimento e empoderamento dos atos artísticos e culturais realizados pela própria comunidade da Maré. O estímulo dado por ela à criação de estéticas próprias pelos membros da comunidade dialogava fortemente com o Teatro do Oprimido.

Ou seja, o assassinato de uma parlamentar, mulher, negra, lésbica, defensora de direitos humanos de modo contundente, em franca ascensão e notoriedade política em seu estado de origem e autora de uma dissertação de Mestrado cujo tema refere-se à Segurança Pública do estado do Rio de Janeiro e à vida nas favelas (FRANCO, 2014), sinaliza para o extermínio da democracia e, especialmente no contexto desta nossa escrita, para o aniquilamento de práticas que promovam atos artísticos e culturais plenos de conteúdos complexos, como uma expressão mais performativa e amparada pelas aspirações de uma dada comunidade. O assassinato de Marielle é, portanto, um exemplo sólido do momento de radicalização política a que estamos submetidos, e ao qual devemos resistir. É uma eliminação concreta de uma corporeidade que atuava em múltiplos sentidos e significados, fortalecendo corpos e presenças diversas.

No intuito de combater e expressar indignação e repúdio a esse tipo de prática que extermina o ser diferente, o corpo antagonista, foram realizadas na Gabinetona duas performances. A primeira, *Mar e ela!*, ocorreu na Câmara Municipal de Belo Horizonte, com a presença de parlamentares e de diversas representações religiosas, em um ato transdisciplinar, ou seja, no qual a religião, a arte e a política conectam-se para, juntas, reivindicarem o fim de práticas obsoletas em nosso país. A respeito do trabalho performativo realizado na ocasião, tomamos como procedimentos para a pesquisa de montagem os

canais estéticos palavra, som e imagem, que, em resposta à injustiça sofrida pela vereadora, nos serviram de armas para uma resposta a essa brutalidade.

Após um ano do assassinato, foi realizada uma nova performance relativa ao caso. *Chamaram-me negra* trouxe em sua criação o Teatro Imagem¹², canções e trechos de textos de Victoria Eugenia Santa Cruz Gamarra, Anielli (poeta de Volta Redonda), Marcelino Freire e Leandro Vieira, que discutem a questão da Negritude e a banalidade do assassinato e extermínio desses corpos.

Aqui apresentamos, portanto, modos por meio dos quais as Artes Cênicas respondem, hoje, às ameaças à democracia: fomentando a pesquisa do TO nas universidades brasileiras e atuando performativamente junto à política institucional por meio do TO. Deslocam-se, assim, lugares hegemônicos do teatro, ocupam-se espaços sociais plurais e dialoga-se com movimentos sociais e com as problemáticas concretas apresentadas no país.

Por fim, o maior desafio, a nosso ver, para o TO, no Teatro Legislativo, é permanecer crítico e autocrítico na sua relação com a política institucional. Deve buscar escapar de possíveis manipulações de tendência populista que poderiam, um dia, em outras experiências, ocorrer. O populismo, como forma política, poderia confundir os atadores do TO e cidadãos em geral, na medida em que geraria, também pela via da política institucional, um tipo de mobilização democrática, mas sem desconsiderar os interesses dos opressores. Um Teatro Legislativo desatento poderia correr o risco de focar suas ações na geração de um eleitor, de um voto, e não de um atador emancipado. Temos, assim, que exercer as capacidades estéticas que todos temos, como enfatiza Boal (2009, p. 119), e para a prática da liberdade, como demonstrou Boal e também quis Paulo Freire (1975) em sua *Pedagogia do oprimido*.

Referências bibliográficas

BOAL, A. **Teatro legislativo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

¹² No Teatro Imagem, a encenação baseia-se nas linguagens não verbais. A partir da leitura da linguagem corporal, busca-se a compreensão dos fatos representados na imagem, que é real enquanto imagem. A imagem é uma realidade existente sendo, ao mesmo tempo, a representação de uma realidade vivenciada.



- BOAL, A. **A estética do oprimido**. Garamond: Rio de Janeiro, 2009.
- FRANCO, M. **UPP**: a redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro. 2014. Dissertação (Mestrado em Administração) – Faculdade de Administração e Ciências Contábeis, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2014.
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- SANCTUM, F. *A estética de Boal*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

Recebido em 29/03/2019

Aprovado em 26/06/2019

Publicado em 30/08/2019



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p217-228

Stanislavski

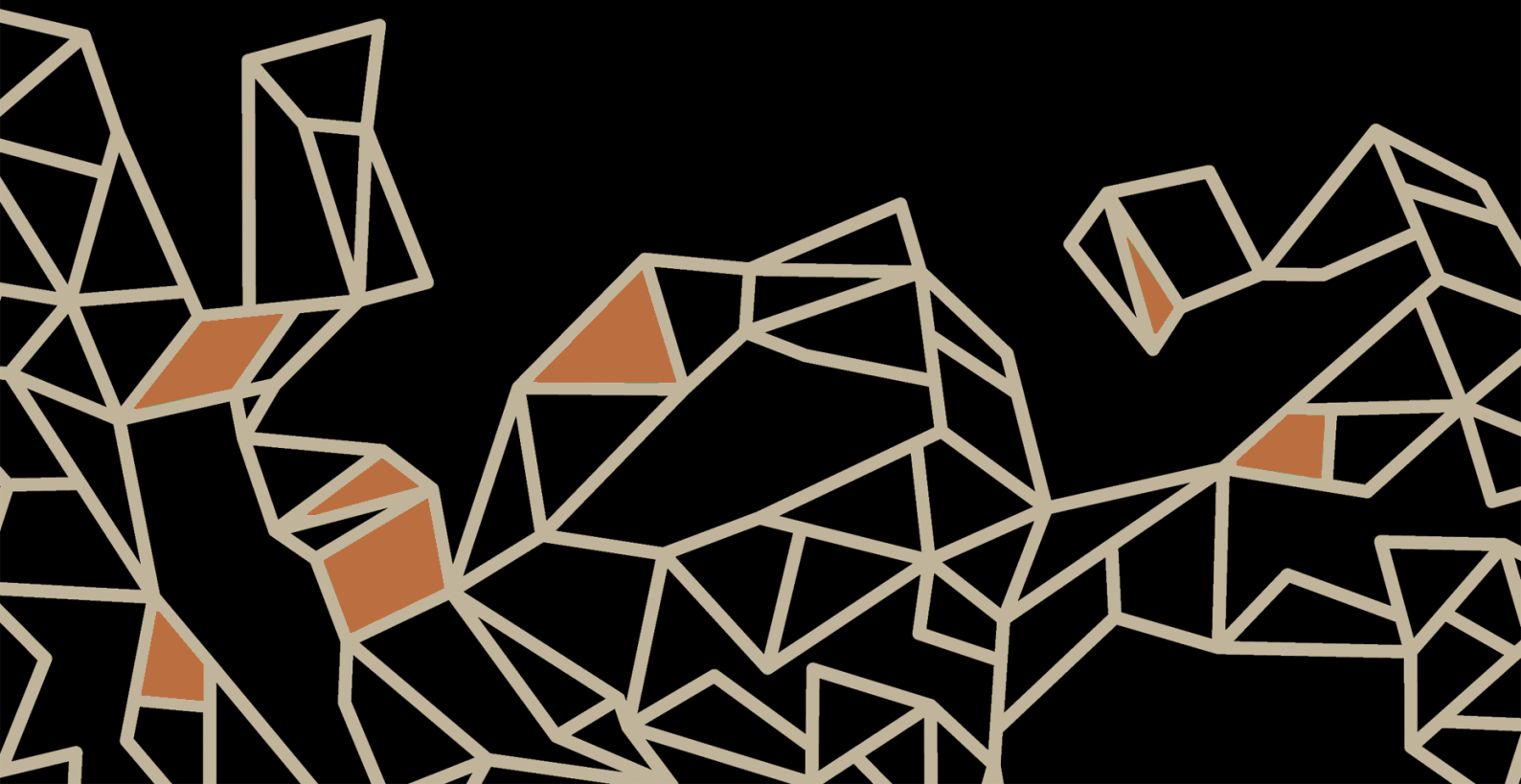
Stanislávski e Sulerjítski: o teatro como meio de aperfeiçoamento de si mesmo e de transformação da sociedade

Stanislavsky and Sulerzhitsky: the theatre as a device of self-improvement and social transformation

Michele Almeida Zaltron

Michele Almeida Zaltron

Doutora em Artes Cênicas pela Unirio
com estágio doutoral (bolsa Capes-PDSE)
na Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou
(Moscow Art Theatre School), Rússia



Resumo

O encontro de Konstantin Stanislávski com Leopold Sulerjítiski, um de seus mais importantes colaboradores, acontece após Sulerjítiski assistir a um ensaio do espetáculo *Um inimigo do povo*, de Henrik Ibsen, no Teatro de Arte de Moscou, e se sentir profundamente impactado com a atuação de Stanislávski como Dr. Stockmann. A partir da relação construída entre ambos e das experiências realizadas no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, foram desenvolvidos princípios fundamentais do Sistema de Stanislávski, como a importância do coletivo e da ética, na arte e na vida. Este artigo analisa esses princípios a partir da compreensão de que Stanislávski e Sulerjítiski acreditavam que o teatro poderia ser um meio de aperfeiçoamento de si mesmo e de transformação da sociedade.

Palavras-chave: Stanislávski, Sulerjítiski, Sistema, Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou.

Abstract

The meeting of Konstantin Stanislavsky with Leopold Sulerzhitsky, one of his most important collaborators, takes place after Sulerzhitsky attends a rehearsal of the play *An enemy of the people*, by Henrik Ibsen, at the Moscow Art Theatre, and feels deeply impressed by the performance of Stanislavsky as Dr. Stockmann. From the relationship built between them and from the experiences of the First Studio of the Moscow Art Theatre, fundamental principles of the Stanislavsky's System, such as the importance of collective and ethics in art and life, were developed. This article analyzes these principles from the understanding that Stanislavsky and Sulerzhitsky believed that the theatre could be a device of self-improvement and social transformation.

Keywords: Stanislavsky, Sulerzhitsky, System, First Studio of the Moscow Art Theatre.

O espetáculo teatral *Um inimigo do povo*, de Henrik Ibsen (1828-1906) estreou no Teatro de Arte de Moscou (TAM) em 24 de outubro de 1900. Konstantin Stanislávski (1863-1938) atuava como Dr. Stockmann. Nessa obra, escrita por Ibsen em 1884, Dr. Stockmann busca tornar público um fato irrefutável: as águas do balneário da cidade estão contaminadas e isso vem causando doenças na população e nos turistas que entram em contato com essas águas. O que parece evidente a Stockmann, que é necessário tomar uma atitude para salvaguardar a saúde das pessoas, esbarra em interesses econômicos e políticos da prefeitura, dos proprietários e da imprensa local, que passam, então, a manipular a opinião da comunidade. Dr. Stockmann resiste até o fim na luta pelo que considera correto, mas termina isolado, visto como “inimigo do povo”.

Stanislávski relembra que o espetáculo foi apresentado em São Petersburgo no dia em que havia ocorrido um massacre de estudantes pela polícia na Praça Kazan, em 19 de fevereiro de 1901¹. Na plateia estavam presentes muitos professores e cientistas e “em vista dos tristes acontecimentos do dia a sala do teatro estava extremamente agitada e captava a menor alusão à liberdade reagindo a todas as palavras de protesto de Stockmann” (STANISLÁVSKI, 1988, p. 322)². A Stanislávski parecia que o espetáculo poderia ser interrompido a qualquer momento com ordens de prisão. Quando Stockmann-Stanislávski diz que “nunca se deve vestir um traje novo quando se vai combater pela liberdade e pela verdade” os espectadores, relacionando a fala da personagem com a violência que havia marcado aquele dia, explodiram em aplausos e muitos foram até o palco cumprimentar Stanislávski.

Na obra *Minha vida na arte*, Stanislávski aponta esse espetáculo como o embrião do que chamou de linha político-social nas encenações do TAM e esse espetáculo de fato se tornou, como ele mesmo destaca, um “espetáculo político” (STANISLÁVSKI, 1988, p. 321). Para Stanislávski “naquele alarmante momento político – antes da primeira revolução – era forte na sociedade o sentimento de protesto. Esperavam um herói que pudesse dizer de maneira corajosa e direta na cara do governo a verdade cruel” (STANISLÁVSKI, 1988, p. 321). E Stockmann representava esse herói.

1 Vide Stanislávski (1989b, p. 336). Vide Vássina e Labaki (2015, p. 31).

2 Todas as traduções deste artigo foram realizadas pela autora.

A pesquisadora Marianna Stroeve (1917-2006), em sua obra *As buscas de direção de Stanislávski – 1898-1917*, afirma que a estreia de *Um inimigo do povo*, no TAM, se converteu em um acontecimento histórico, sobretudo por apresentar ao teatro russo uma nova concepção de herói. Para Stroeve, a atuação de Stanislávski tornou Dr. Stockmann uma pessoa próxima dos espectadores, um herói acessível:

O “terreno” Stockmann se elevou à altura do verdadeiro heroísmo – foi justamente isso que inspirou nos espectadores a confiança de que “cada um de nós pode ser Stockmann”³. Revelar o heroico no cotidiano, mostrar a acessibilidade do heroísmo para cada pessoa, provar que a realização de uma façanha não é, em absoluto, atributo somente de naturezas extraordinárias, sobre-humanas – eis o que conseguiu Stanislávski. (STROEVA, 1973, p. 71-72)

A luta de Stockmann, médico da Estação balneária de uma pequena cidade, pela verdade e pelo bem coletivo, mesmo que isso significasse o sacrifício de seus interesses pessoais e familiares, aliada à sinceridade da atuação de Stanislávski, também levou o mestre russo a perceber a força que um “verdadeiro e autêntico teatro” (STANISLÁVSKI, 1988, p. 322) pode exercer nas pessoas.

E foi, possivelmente, essa mesma força que impactou tão intensamente Leopold Sulerjítiski (1872-1916) que, nos anos seguintes, viria a se tornar um dos mais importantes colaboradores de Stanislávski.

A primeira carta de Sulerjítiski a Stanislávski foi escrita, ao que tudo indica, após ter assistido a um ensaio geral do espetáculo *Um inimigo do povo*. Na carta, ele expressa o quanto a atuação de Stanislávski como Dr. Stockmann o havia tocado:

Com a sua atuação, durante algumas horas, você conectou todas as pessoas que estão separadas pelo egoísmo frio da vida em um todo, deu a possibilidade de respirar livremente por alguns instantes um ar de bondade, de amor, de relação fraternal das pessoas entre si, sem a qual todos padecem tão cruelmente na vida, mas a qual as pessoas ainda não podem estabelecer entre si, por causa de sua própria fraqueza e incompreensão. Ao fazer isso você respondeu à principal aspiração da verdadeira arte, que consiste em unir as pessoas em todo o melhor. (SULERJÍTSKI, 1970, p. 395-396)

3 Citação retirada do jornal *Sankt-Peterburgskie vedomosti*, do dia 18 de abril de 1908.

O encontro com Sulerjítiski influenciou fortemente as buscas artísticas e pedagógicas de Stanislávski e o próprio desenvolvimento de seu Sistema. Nas palavras de Sulerjítiski mencionadas na carta é possível perceber a presença de preceitos de Lev Tolstói (1828-1910), com quem mantinha relação próxima, sobre o amor e a relação de união e fraternidade entre as pessoas. Segundo a pesquisadora Elena Poliakova (1926-2007), “o ensinamento de Tolstói sobre o ‘aperfeiçoamento moral de si mesmo’⁴, sobre a grande responsabilidade de cada um por tudo o que acontece no mundo se apoderou dele [de Sulerjítiski] por toda a vida” (POLIAKOVA, 1970, p. 25).

Tais preceitos encontraram ressonância em Stanislávski e se tornaram fundamentais para o conceito/prática de **trabalho do ator sobre si mesmo**⁵, que está intrinsecamente relacionado com a importância do coletivo e da ética, na arte e na vida. Tanto Stanislávski quanto Sulerjítiski acreditavam que o teatro seria um meio possível de aperfeiçoamento de si mesmo e de transformação da sociedade. De acordo com Poliakova:

Sulerjítiski compreendia profundamente a convicção de Tolstói na necessidade de aperfeiçoamento pessoal e também a confiança de que cada ser humano deve fazer tudo para se tornar melhor, para oferecer ajuda e fazer o bem às pessoas. Como Tolstói, ele negou o regime de Estado da época, baseado na violência e na injustiça. (POLIAKOVA, 1970, p. 30-31)

Os valores humanos e espirituais que Sulerjítiski identificou na figura de Dr. Stockmann-Stanislávski refletiam os anseios revolucionários da época. Sulerjítiski, junto a Maksim Górkí (1868-1936), se envolveu em círculos revolucionários e chegou a participar da Revolução de 1905, mas, depois da derrota, acaba por afastar-se daqueles círculos, pois rejeitava a ideia da realização de uma revolução social por meio da violência. Conforme Poliakova, “ele se volta para o ‘aperfeiçoamento moral de si mesmo’ como objetivo principal do ser humano; para uma moral separada da política, para a fé na força do bem que é a única que pode salvar o mundo” (POLIAKOVA, 1970, p. 32). Desse modo, “ele sonha com a liberdade e a igualdade, mas tem medo da luta pela liberdade e pela

4 Poliakova se refere ao conceito de *samoussoverchéntstvovanie*.

5 Stanislávski intitula de *O trabalho do ator sobre si mesmo* sua principal obra, dividida em dois volumes, sobre o Sistema.

igualdade” (POLIAKOVA, 1970, p. 32). Partindo do sonho de transformação do mundo, do ideal de amor ao próximo, Sulerjítiski se aproximou do teatro e da pedagogia teatral enxergando em Stanislávski alguém com quem compartilhar e também concretizar os seus ideais humanos e espirituais.

Em 1906, Sulerjítiski começou a trabalhar oficialmente no TAM como assistente de direção de Stanislávski na montagem do espetáculo de estética simbolista *Drama da vida* (1907), de Knut Hamsun. As montagens de *A vida do homem* (1907), *Pássaro azul* (1908) e *Hamlet* (1911) também tiveram a sua assistência. De 1910 a 1911, junto de Sulerjítiski, Stanislávski propôs experimentar o Sistema com jovens atores da Escola Dramática de Aleksandr Adachev (1871-1934) e esse foi o primeiro êxito de sua experiência pedagógica sobre o Sistema. Em 1912, Stanislávski confia a Sulerjítiski a condução do Primeiro Estúdio do TAM, na orientação dos alunos-atores em consonância com os princípios do Sistema que ainda se encontrava em um momento inicial de elaboração. Stanislávski também trabalhava com frequência com o grupo, junto de Sulerjítiski, conciliando essa atividade com o seu trabalho no TAM.

A partir da criação do Primeiro Estúdio do TAM, muitos outros foram surgindo em Moscou e a palavra estúdio se tornou parte do vocabulário e da prática teatral russa e soviética. Naquela época, de acordo com Poliakova:

A palavra “estúdio” entrou em uso na vida teatral. O estúdio consiste em uma noção que está indissoluvelmente ligada com a juventude, com atores e diretores de vinte anos, com experimentos, com a busca de novos caminhos na arte, com jovens dramaturgos. O estúdio propõe a reunião de pessoas com os mesmos pontos de vista, aspirações, uma comunidade de pessoas mais íntima e mais sutil do que nos teatros habituais. O primeiro desses estúdios na Rússia foi o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou. (POLIAKOVA, 1970, p. 78)

Sobre a ideia de comunidade/coletivo, Poliakova também cita as palavras de Boris Suchkevitch (1887-1946), um dos estudantes do Primeiro Estúdio, ao recordar os ensinamentos recebidos: “O que ensinou Sulerjítiski e o que foi deixado para toda a vida do nosso teatro? Ele ensinou o ‘coletivo’. [...] O fundamental no teatro é a atenção dada a cada pessoa. O trabalho de cada pessoa é o trabalho de todo o teatro...” (POLIAKOVA, 1970, p. 82).

Ensinar o coletivo seria como, embora isso possa parecer à primeira vista paradoxal, ensinar o trabalho sobre si mesmo. Não o é, já que o trabalho sobre si mesmo se dá no trabalho para o outro, com o outro, com o coletivo. O aprendizado do ator e a própria realização do seu trabalho artístico excedem os limites do plano individual, acontecem também, e fundamentalmente, na relação com o coletivo – o que pressupõe um compromisso, uma busca pelo aperfeiçoamento artístico e humano. Nesse sentido, pode-se pensar que Sulerjítski buscou realizar a revolução na qual acreditava, uma revolução sem violência, por meio do fazer teatral, em busca de uma arte viva, autêntica.

Não por acaso, na obra *Minha vida na arte*, Stanislávski escolheu abordar a crise artística que o acometeu por volta de 1906 remetendo-se a sua atuação como Dr. Stockmann. Naquele momento, o trabalho que havia nascido de sua intuição artística e de uma criação autêntica tinha se transformado com o tempo em uma simples repetição mecânica de gestos já experimentados pelo ator. Stanislávski se perguntava como havia perdido as sensações, as lembranças vivas que animavam o papel, o seu *leitmotiv*? Ao refletir sobre o que estava acontecendo consigo naquele momento, o mestre russo utilizou seguidamente os verbos repetir, parecer, copiar, imitar, ou seja, se encontrava realmente afastado de um processo de criação.

Os questionamentos que surgiram dessa percepção sobre si mesmo passaram a guiar toda sua busca de meios conscientes para a realização de uma arte viva, a arte da vivência (arte da *pereživánie*): “Não existiriam alguns caminhos técnicos para a criação de um estado geral criador?” (STANISLÁVSKI, 1988, p. 375) “[...] como compreender a natureza e os elementos integrantes do estado geral criador?” (STANISLÁVSKI, 1988, p. 376). Vale ressaltar que, em 1909, o termo Sistema aparece pela primeira vez em um manuscrito de Stanislávski, e neste também se destacam o estado geral criador e a arte da vivência (STANISLÁVSKI, 1993b, p. 345-346).

A arte da vivência corresponde à orientação artística pela qual Stanislávski foi guiado por toda a vida. O seu princípio fundamental consiste em que, a cada apresentação, a cada dia e a cada instante, ao realizar a sua ação, o ator, ou a atriz, deve perceber os novos impulsos e estímulos que surgem em cena, a fim de se manter em permanente estado de criação. Pode-se dizer

que a base da arte da vivência é, portanto, a capacidade de jogo, de relação, de improvisação e de adaptação em cena.

Na seguinte afirmação de Poliakova, é possível entender o quanto Sulerjítiski foi fundamental para o desenvolvimento do Sistema stanislavskiano e da busca pela arte da vivência (arte da *pereživánie*):

a habilidade de Súler em trabalhar com os atores, de despertar a sua fantasia e, ao mesmo tempo, conduzi-los para a grande verdade da vida, o ouvido “perfeito” de Súler, para o qual era insuportável a menor falsidade e afetação, fizeram dele um diretor ideal do ‘teatro da pereživánie’. (POLIAKOVA, 1970, p. 82)

A partir dessas palavras sobre Sulerjítiski se pode pensar na sinceridade da atuação de Stanislávski-Stockmann que, pelos relatos, deve ter transitado justamente pela “grande verdade da vida” de que fala Poliakova. Para isso, tanto para Stanislávski quanto para Sulerjítiski, o trabalho do ator em cena em busca da “verdade da vida” não poderia se dar de maneira separada da atitude diante da vida pessoal, na relação com os colegas, dentro e fora de cena. Por isso, a necessidade, antes de tudo, de um aperfeiçoamento humano. A partir disso, o coletivo, seja do Estúdio, seja da plateia, ou a sociedade, poderia ser transformado, revolucionado. Nos ensinamentos levados a cabo durante o Primeiro Estúdio a arte não se separava da vida.

De acordo com Poliakova, com a transformação do Primeiro Estúdio em teatro, com as apresentações públicas e a partir do sucesso obtido com os espetáculos, algumas relações e atitudes dos estudantes-atores igualmente se transformaram. Surgiram disputas que afastaram o Estúdio dos ideais pelos quais Sulerjítiski dedicou a sua vida e o seu trabalho como artista e pedagogo. O Primeiro Estúdio deixou de ser um lugar puramente de investigação (o teatro-templo idealizado por Stanislávski e Sulerjítiski) e tornou-se um espaço de produção.

No texto *Memórias sobre um amigo* escrito por Stanislávski para homenagear Sulerjítiski após a sua morte precoce, em 1916, Stanislávski recordou de sua grande ligação com a terra – o maior sonho de Sulerjítiski era ter uma terra onde produziria os próprios alimentos e onde não haveria senhores e nem servos (STANISLÁVSKI, 1993a, p. 180). A criação de uma espécie de

“ordem espiritual de artistas” era um dos sonhos almeçados por Stanislávski e por Sulerjítiski. Nessa ordem, que seguiria os mesmos objetivos de experimentação teatral concretizados no Primeiro Estúdio, os artistas dividiriam o seu tempo produtivo entre o trabalho na cena e o trabalho no campo⁶. Havia uma ideologia consistente como pano de fundo na forma de Sulerjítiski ver a vida, as pessoas e o mundo. Como vimos, essa ideologia partia principalmente dos preceitos de Tolstói, mas talvez também, possa ser incluída na formação de seu pensamento e de seus valores, a amizade com Anton Tchekhov (1860-1904) e Górkí, que, como se sabe, eram pessoas de grandes ideias e das mais elevadas aspirações.

Embora Sulerjítiski não tenha alcançado plenamente os seus sonhos e ideais, é inegável a sua contribuição ética, artística e espiritual ao Sistema de Stanislávski, principalmente através do seu trabalho no Primeiro Estúdio. O princípio tolstoiano de “aperfeiçoamento moral de si mesmo” direcionado por Sulerjítiski ao trabalho do ator, reforça a ética como elemento fundamental do Sistema de Stanislávski, a qual consiste em um elemento que ainda hoje é abordado pelos pedagogos com os estudantes da Escola-estúdio do TAM desde o início de sua trajetória de formação artística, como pude constatar ao realizar meu estágio doutoral⁷ nessa instituição.

Durante essa experiência, tive a oportunidade de entrevistar a pedagoga e diretora teatral Marina Brusnikina a respeito da atualidade dos ensinamentos de Stanislávski na Escola-estúdio do TAM. Cito o seguinte trecho da entrevista:

Mesmo que a forma seja intensa, grotesca, isso não importa, eu tenho que acreditar que essas são pessoas reais. E isso a Escola me ensinou. O nosso pedagogo Oleg Nikoláievitch Efremov⁸, sobre quem eu estou lhe falando o tempo inteiro, sempre nos dizia uma frase engraçada. Eu não sei se ela pode ser compreendida fora da língua russa. Quando alguém começava a representar exageradamente e a atuar algo com afetação, ele sempre falava: “Não esqueçam que vocês são pessoas”

6 Vide Stanislávski (1989b, p. 477-479). Vide Scandolaro (2006, p. 49-52).

7 De abril de 2014 a janeiro de 2015 realizei doutorado-sanduiche, com bolsa Capes-PDSE, na Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou.

8 Oleg Efremov (1927-2000) foi ator, diretor e pedagogo russo-soviético. Atuou como pedagogo do Departamento de Maestria do Ator da Escola-estúdio do TAM durante meio século. Em 1956, fundou o Estúdio de jovens atores, que originou o Teatro Sovreménnik (Contemporâneo). Em 1970, Efremov assumiu a direção do TAM.

Este é, na verdade, um papel de tornassol [um detector]. Ou seja, não esqueçam que vocês são pessoas – essa é uma palavra de ordem muito direta. (ZALTRON, 2016, p. 175)

Quando Brusnikina diz, a partir dos ensinamentos de seu mestre, que não importa a forma, que os atores não devem esquecer de que são pessoas, nos aproximamos novamente dos ensinamentos de Stanislávski, de Sulerjítiski, da busca por uma arte viva e da importância do caráter humano presente nessa arte. O que significa, então, continuar a ser, em cena, uma pessoa? E qual a relação disso com a busca stanislavskiana e os ensinamentos realizados no Primeiro Estúdio?

Uma das grandes questões para Stanislávski consistia em que o ator, quando entra em cena, isto é, se encontra em condições fictícias, imediatamente se afasta de sua natureza orgânica e acontece um desvio artificial entre corpo e mente que o leva aos clichês, a uma representação afetada. Em busca de uma arte viva, de uma criação orgânica, Stanislávski tornou o seu Stockmann um ser existente, no qual os espectadores acreditaram sinceramente a ponto de lhe apertarem a mão em cumprimento no meio da cena. E no alcance dessa arte viva, residiu a sua força política, a possibilidade de tocar a consciência e os sentimentos das pessoas. A pedagoga teatral Zinaída Sokolova, irmã de Stanislávski, relatou que mais de uma vez seu irmão disse a ela que talvez um livro sobre a ética fosse o mais necessário, mas que ele não conseguiria escrevê-lo (ANTAROVA, 1947, p. 11).

Stanislávski seguiu buscando, incansavelmente, em suas experiências artísticas e, principalmente, pedagógicas, os princípios vivenciados e desenvolvidos no Primeiro Estúdio junto de Sulerjítiski, até o fim de sua vida.

Referências bibliográficas

- ANTAROVA, K. **Conversas de K. S. Stanislávski no Estúdio do Teatro Bolchói nos anos 1918-1922**. 2. ed. Moscou: VTO, 1947. [АНТАРОВА, К. Беседы К. С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918-1922 гг. Второе дополненное издание. Москва: ВТО, 1947.]
- IBSEN, H. **Um inimigo do povo**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- POLIAKOVA, E. Vida e arte de L. A. Sulerjítiski. *In*: SULERJÍTSKI, L. **Novelas e contos. Artigos e anotações sobre teatro. Correspondência. Memórias sobre**

- L. A. Sulerjítски.** Moscou: Iskusstvo, 1970. p. 17-95. [ПОЛЯКОВА, Е. Жизнь и творчество Л. А. Сулержицкого. *In*: СУЛЕРЖИЦКИЙ Л. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. Москва: Искусство, 1970. p. 17-95.]
- SCANDOLARA, C. **Os Estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação pedagógica teatral no século XX.** 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- STANISLÁVSKI, K. **El trabajo del actor sobre sí mismo.** El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980.
- STANISLÁVSKI, K. **El trabajo del actor sobre sí mismo.** El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1983.
- STANISLÁVSKI, K. **Minha vida na arte.** Moscou: Iskusstvo, 1988. v. 1. 9 v. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Моя жизнь в искусстве. Москва: Искусство, 1988. v. 1. 9 v.]
- STANISLÁVSKI, K. **O trabalho do ator sobre si mesmo.** Parte 1: o trabalho sobre si mesmo no processo criador da perejivánie: o diário de um discípulo. Moscou: Iskusstvo, 1989a. v. 2. 9 v. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Работа актера над собой. Ч. 1: работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. Москва: Искусство, 1989a. v. 2. 9 v.]
- STANISLÁVSKI, K. **Minha vida na arte.** Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989b.
- STANISLÁVSKI, K. **O trabalho do ator sobre si mesmo.** Parte 2: o trabalho sobre si mesmo no processo criador da voploschénie: os materiais para o livro. Moscou: Iskusstvo, 1990. v. 3. 9 v. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Работа актера над собой. Ч. 2: работа над собой в творческом процессе воплощения: материалы к книге. Москва: Искусство, 1990. v. 3. 9 v.]
- STANISLÁVSKI, K. **Artigos. Discursos. Memórias. Anotações artísticas.** Moscou: Iskusstvo, 1993a. v. 5. 9 v. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи. Москва: Искусство, 1993a. v. 5. 9 v.]
- STANISLÁVSKI, K. **Diários. Cadernos de anotações. Notas.** Moscou: Iskusstvo, 1993b. v. 5. 9 v. [СТАНИСЛАВСКИЙ, К. Дневники. Записные книжки. Заметки. Москва: Искусство, 1993b. v. 5. 9 v.]
- STROEVA, M. **As buscas de direção de Stanislávski: 1898-1917.** Moscou: Naúka, 1973. [СТРОЕВА, М. Режиссерские искания Станиславского: 1898 – 1917. Москва: Наука, 1973.]
- SULERJÍTSKI, L. **Novelas e contos. Artigos e anotações sobre teatro. Correspondência. Memórias sobre L. A. Sulerjítски.** Moscou: Iskusstvo, 1970. [СУЛЕРЖИЦКИЙ, Л. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. Москва: Искусство, 1970.]



VÁSSINA, E; LABAKI, A. **Stanislávski**: vida, obra e Sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.
ZALTRON, M. **O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o “sistema” de K. Stanislávski**. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Recebido em 16/04/2019

Aprovado em 26/06/2019

Publicado em 30/08/2019



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p229-259

Stanislavski

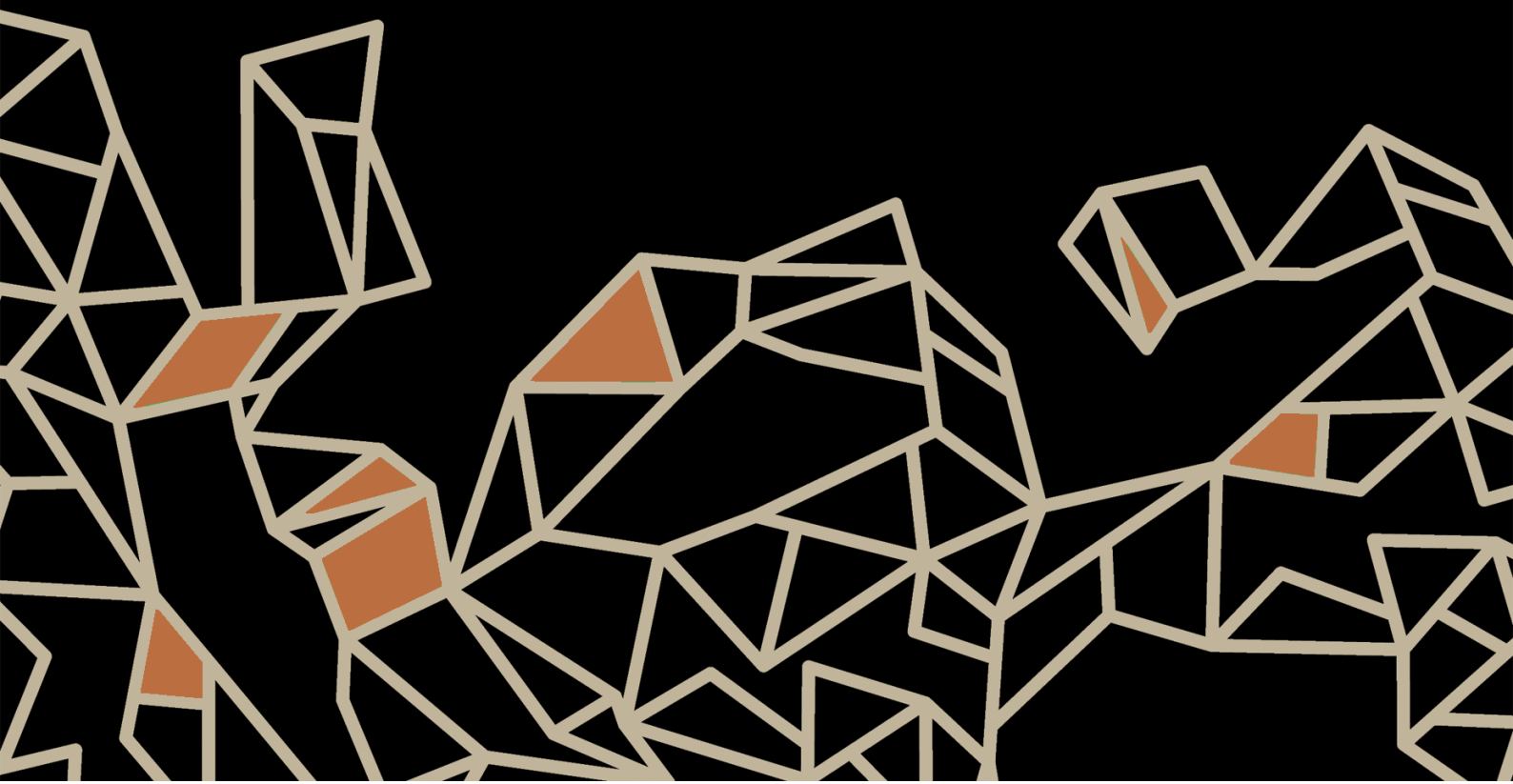
O último estúdio de Stanislávski: uma abordagem histórica

Stanislavski's last studio: a historical approach

Diego Moschkovich

Diego Moschkovich

Mestre em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo (USP),
bacharel em Artes Cênicas pelo Instituto Estatal Russo de Artes da Cena
(RGISI). Atua como diretor de teatro, pesquisador e tradutor
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).
Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp)



Resumo

Este artigo traça uma abordagem histórica acerca da criação do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, também conhecido como o último estúdio de Stanislávski, que existiu de 1935 a 1938, ano de sua morte. A pesquisa foi realizada como preparação para o trabalho sobre os procedimentos pedagógicos dos últimos anos de Stanislávski, realizado nos arquivos do museu do Teatro de Arte de Moscou entre novembro de 2017 e fevereiro de 2018. O artigo apresenta, assim, uma introdução, em que contextualiza o Estúdio de Ópera e Arte Dramática; em seguida, esboça alguns de seus antecedentes históricos, como o projeto de uma “Academia da Arte Teatral” proposta por Maksim Górkí e desenvolvida por Stanislávski. Na sequência, busca algumas informações de um outro personagem-chave na criação do estúdio, a diretora e pedagoga Zinaída Sokolova, irmã de Stanislávski. Por fim, mostra o processo seletivo e a cerimônia de abertura do estúdio, em novembro de 1938.

Palavras-chave: Stanislávski, Teatro, Teatro russo, História do teatro.

Abstract

This article presents a historical approach on the creation of the Opera-Drama Studio, also known as Stanislavski's last studio. The studio remained under his direction from 1935 to 1938, year of his death. This article was written as a preparation for the research on Stanislavski's pedagogical procedures in his last years later conducted at the archives of the Moscow Art Theatre Museum, between November 2017 and February 2018. In this way, it contextualizes the Opera-Drama Studio in a brief introduction, after which it presents some historical premises that led to its creation, such as the “Academy of Theatre Arts” proposed by Maksim Gorki and developed by Stanislavski. After that, we present one of the main characters in the Studio's creation and administration, director and pedagogue Zinaída Sokolova, Stanislavski's sister. Finally, the article exposes the student selection process to the Studio and its opening ceremonies, in October and November, 1935.

Keywords: Stanislavski, Theatre, Russian theatre, Theatre history.

Em 7 de maio de 1938 – portanto, exatos três meses antes de sua morte – Stanislávski abria pela última vez as portas de seu Estúdio de Ópera e Arte Dramática. Naquele quente dia de primavera, os alunos do que ficaria conhecido como seu último estúdio apresentariam, a um seleto público de convidados, os dois primeiros atos da peça *As três irmãs*, de Tchékhov, em que trabalhavam há quase um ano e meio.

O Estúdio de Ópera e Arte Dramática¹, conduzido pelo próprio Stanislávski e por sua irmã Zinaída Sokolova entre 1935 e 1938, funcionava, principalmente, na casa do próprio Stanislávski. Em 1921, ele e sua família haviam sido transferidos para uma mansão do século XVIII localizada na travessa Leóntievski, centro de Moscou, muito perto do Teatro de Arte de Moscou (TAM) e do Teatro de Ópera K.S. Stanislávski. O térreo do edifício fora remodelado para abrigar apartamentos comunitários dentro da política de habitação dos primeiros anos da revolução. O terceiro andar, redividido em quartos, abrigava o *obschejítie*², ou os quartos coletivos para os estudantes do estúdio. E, no segundo andar, Stanislávski e Maria Lílina dividiam seus aposentos privados, escritórios, cozinha e quartos de banho com a grande sala de ensaios onde Stanislávski dava aulas em seu último estúdio.

A famosa “sala Oniéguin” – uma ampla sala com chão de madeira e um pequeno tablado que fazia às vezes de palco – estava abarrotada. Entre os presentes, havia atores e atrizes das primeiras gerações do Teatro de Arte de Moscou, professores do estúdio, estudantes de direção de outras faculdades, altos funcionários do governo soviético e, inclusive, Nikolai Uliánov, pintor que, sabe-se lá por que cargas d’água, havia sido encarregado de desenhar, naquele dia, o retrato do velho Stanislávski.

O aluno Boris Levinson³ – então com dezenove anos de idade – era o diretor de cena da apresentação. Além de ser responsável pela montagem do “cenário”

1 Estúdio de Ópera e Arte Dramática ou, em russo, Оперно-драматическая студия. Dado que esse é apenas o último dos muitos estúdios que Stanislávski coordenou num longo período de tempo (aos quais se somam o Teatro Estúdio (1905), o Primeiro Estúdio (1912) e o Estúdio do Bolchói (1919), por exemplo), adotamos por vezes apenas “estúdio” para referir-nos ao objeto deste artigo. Todos os outros estúdios, quando citados, são citados com o nome completo.

2 Em russo, “moradia coletiva” é o nome que se dá até hoje às moradias estudantis.

3 Boris Levinson (1919-2002) foi um ator e diretor soviético russo. O depoimento dele sobre a experiência do Estúdio de Ópera e Arte Dramática foi recolhido por Irina Vinográdskaja (2000, p. 491) e está em seu livro *Stanislávski ensaia*.

(que, de fato, consistia apenas de algumas mesas e cadeiras arranjadas para a cena), ele fazia, da coxia, a sonoplastia da apresentação: reproduzia o badalar do relógio da casa dos Prózorov, os latidos dos cachorros ao longe, o cantar do galo pelas manhãs, entre outros recursos tipicamente stanislavskianos. Ele conta, em suas memórias, sobre a atmosfera nervosa que reinava entre os estudantes-intérpretes no dia. Ele mesmo garantia que todo o cenário tivesse sido montado muitas horas antes da apresentação, que todos estivessem prontos para começar na hora exata – pré-requisito para que Stanislávski assistisse a qualquer coisa – e que tudo estivesse nos conformes. Tudo pronto, verificado, preciso. Mas eis que, quando tudo está pronto para começar, um dos atores – inseguro, talvez? – entra e corrige alguns milímetros na posição de uma das cadeiras, em que fazia uma das cenas. A voz de Stanislávski ecoou imediatamente.

“*Stop!*”, disse, instaurando na sala o silêncio geral. Segundo Levinson, aqui bastou para que Stanislávski “fizesse conosco algo que deixou perplexos não apenas a nós, intérpretes, mas também a todos que assistiam de fora” (VINOGRÁDSKAIA, 2000, p. 492⁴).

Ao chamar Levinson para o palco, Stanislávski começa a mudar radicalmente toda a disposição dos móveis de cena. A mesa da sala (lembramos que grande parte do primeiro ato da peça ocorre à mesa), antes centralizada, foi posta em um dos cantos, e virada de forma que parte dos intérpretes ficasse de costas para o público, encostada à janela. A janela, antes a janela real da sala, mudava agora para uma janela imaginária no centro do palco, e assim por diante. Em seguida, Stanislávski chama todos os intérpretes ao palco e mostra a nova disposição dos objetos. Caos e nervosismo. Como apropriar-se, em tão pouco tempo, depois de haver ensaiado tanto com uma marcação específica? “Qualquer um que tenha a mínima relação com o teatro”, escreve Levinson, “entende o que significa estar nessa situação. Tudo o que já tinha virado habitual e verificado em ensaios longuíssimos, tudo a que já nos havíamos acostumado e encaixado, tudo, destruído em um segundo” (apud *Ibid.*). Stanislávski, assim, pede que o trabalho comece imediatamente.

Entre os espectadores, um grupo de estudantes de direção assistia incrédulo. As duas faculdades de teatro – a Academia Russa de Artes Teatrais (GITIS) e o Estúdio de Ópera e Arte Dramática – haviam sido declaradas

4 Todas as traduções do artigo são minhas.

oficialmente “em competição socialista,” pelo governo, o que significava que, no espírito da época, deveriam buscar a superação um do outro com novas e novas “conquistas teatrais”⁵. Mikhail Rékhels e Boris Porkóvski eram, à época, dois desses estudantes. Eles escrevem, em suas memórias:

Eram os mesmos alunos. Os mesmos, mas era como se fossem outros! Ou seriam os personagens de Tchékhev, que apareciam diante de nossos olhos completamente distintos do que até então imagináramos? Ou então o fato de que não havia cenário, figurinos ou maquiagem e que maio entrava pelas janelas, e os raios de sol (e não refletores de teatro!) iluminavam o que ocorria em cena, que nos fazia parecer que não estávamos num espetáculo, mas no aniversário de Irina, na casa do Prózorov... A impressão do que vi foi gigantesca. Os meninos atuavam maravilhosamente. Em nossa opinião, o espetáculo estava pronto. No entanto não notávamos qualquer novo método ali. Obviamente: o segredo do novo método não estava na maneira de atuar, mas nos caminhos e procedimentos que geravam a mais elevada verdade das emoções. (apud Ibid., p. 525)

E:

No estúdio criava-se um milagre de teatro. Meninos e meninas pulando de um lado para o outro ao redor de Stanislávski, nos causando uma inveja tremenda e, de repente, quando vemos, fazem na nossa frente um Tchékhev como então ninguém mais fazia. Até mesmo os espetáculos do TAM pareciam, diante daquela apresentação, velhos e falsos. Aquilo era o novo teatro! Onde foram parar essas conquistas importantíssimas? Por que não foram fortalecidas, desenvolvidas? (Ibid.)

É o próprio Stanislávski, depois de finalizada a apresentação, quem diz, satisfeito: “Hoje vocês espiaram, por um momento, o lugar para onde os tenho conduzido” (apud Ibid., p. 495). Que lugar seria esse, capaz de causar tamanha impressão nos dois jovens estudantes de direção?

Alguns dias depois, no dia 15 de maio, os estudantes do Gitis voltariam à casa de Stanislávski para uma conversa sobre a apresentação de *As três irmãs*. Neste dia, Stanislávski pergunta “sobre o que lhes interessa falar?”, ao que é imediatamente respondido: “Interessam-nos suas últimas pesquisas no campo

5 Na tentativa de “emular” a competição capitalista para desenvolver a tecnologia dentro de um Estado socialista, desenvolveu-se a categoria da “competição socialista”, também aplicada à técnica teatral nos anos 1930. As diferentes escolas de teatro deveriam “competir” pela liderança no desenvolvimento da técnica teatral.



das ações físicas. Para nós, elas chegam às vezes um tanto deformadas. [...] A apresentação que vimos ilustra, de alguma forma, as buscas nesse campo?” (Ibid.)

Este artigo foi escrito como uma espécie de moldura histórica para minha investigação sobre o trabalho prático de Stanislávski entre 1935 e 1938⁶ e, assim, busca contextualizar e ordenar alguns dos eventos que levaram à criação do Estúdio de Ópera e Arte Dramática.

Antecedentes da criação do Estúdio de Ópera e Arte Dramática

Em 1934, Pável Novítski⁷ era o dirigente da seção teatral do *Narkompros*⁸. Crítico teatral e um dos novos marxistas militantes do campo da cultura, lançou, no ano anterior, o livro *Sistemas teatrais contemporâneos* (*Современные Театральные Системы*), em que criticava duramente o que se conhecia então por “Sistema de Stanislávski”, em suas palavras, “um sistema teatral subjetivo-psicológico” (NOVÍTSKI, 1933, p. 39), um “sistema de psicologismo subjetivo auto-opressor” (Ibid.).

Completo entusiasta das propostas de revolução teatral da *Proletkult*⁹, Novítski talvez não imaginasse que, como secretário da seção teatral do

6 A principal parte desta investigação foi realizada entre novembro e fevereiro de 2017 no Fundo Stanislávski do Museu do Teatro de Arte de Moscou, na Rússia. A dissertação *O último Stanislávski em ação: tradução e análise das experiências do Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-1938)* (MOSCHKOVICH, 2019) analisa uma série de 16 transcrições de aulas práticas de Stanislávski no referido Estúdio, e foi defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em março de 2019.

7 Pável Ivánovitch Novítski (1888-1971), crítico teatral e responsável, à época, pela seção teatral do *Narkompros*. Seu livro, o já citado *Sistemas teatrais contemporâneos* (*Современные театральные системы*) contém, de fato, material muito rico para quem quer que estude o teatro soviético do início anos 1930. Recheado de terminologia pseudo-marxista, Novítski não esconde a simpatia pelos teatros ligados ao *Proletkult*. No entanto, dotado de um faro extremo para as mudanças de rumo na direção da política cultural soviética, prenuncia no livro a necessidade de uma “síntese marxista” das tendências teatrais até então existentes. No que diz respeito ao Teatro de Arte de Moscou e a Stanislávski, ele conclui: “o teatro subjetivo-psicológico deve rever e reconstruir radicalmente sua metodologia criativa, ou seja, sua visão de mundo idealista” (NOVÍTSKI, 1933, p. 42).

8 *Narkompros* (*Наркомпрос*) é a sigla para Народный Комиссариат по Просвящению, ou “Comissariado do Povo para a Instrução Pública”. Trata-se de um órgão, sob alguns aspectos, equivalente a um ministério da educação e cultura.

9 *Proletkult* (abreviação de Пролетарская Культура, em português, “Cultura Proletária”), organização de massas criada à época da revolução de 1917 com o objetivo de criar uma cultura efetivamente proletária.

equivalente ao Ministério da Cultura soviético, caberia a ele próprio lançar a pedra fundamental do último estúdio de Stanislávski, ironicamente, aquele que estabeleceria as bases pedagógicas para a continuidade das pesquisas iniciadas com a fundação do Teatro de Arte de Moscou, em 1898.

Stanislávski, numa carta de 30 de maio de 1934 a Leonid Sóbinov, seu amigo e colaborador, não esconde sua alegria após uma visita de Novítski, alguns dias antes:

Agora, a notícia principal. De repente vem me visitar Pável Novítski. Ele sempre foi meu mais odioso inimigo, desesperadamente contrário àquilo que chamamos de sistema. Pelo jeito ele antes abordava-o “um tanto superficialmente”. Mas nos últimos tempos “aprofundou-se” na questão e encontrou no sistema... Então começa uma enxurrada de alegrias. Veio pedir, em nome do *Narkompros*, que criemos uma escola para a formação de quadros. Essa escola deverá ser modelo, para toda a União [Soviética]. Ou seja: alguém deu a ordem! Passaram um orçamento de 150 mil rublos para o primeiro ano, para o início. Agora há a questão dos professores e alunos. Esses últimos devemos buscar não apenas em Moscou, mas em toda a URSS... Estou ocupado e interessado em tudo isso. (STANISLÁVSKI, 1999, p. 541)

A criação do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, no entanto, era apenas uma pequena vitória, depois de longos anos em luta para conseguir fixar as bases pedagógicas e materiais para a continuidade de suas buscas quando já não estivesse mais.

O projeto de Academia

Maksim Górkí, antigo amigo e colaborador de Stanislávski e do TAM sugerira, ainda em setembro de 1931, numa conversa com os “velhos” atores do teatro, a criação de uma academia de arte teatral ligada ao Teatro de Arte de Moscou. A conversa, ocorrida no ápice do embate das “organizações culturais proletárias”¹⁰ contra os métodos de criação do Teatro de Arte, marcava uma “virada” de

10 As diferentes associações de escritores e artistas conhecidas como “proletárias” (RAPP, VOAPP etc.) vinham da linha da *Proletkult*. As organizações que faziam parte da *Proletkult* eram abertamente contrárias ao sistema de Stanislávski e aos métodos de criação do Teatro de Arte de Moscou, classificando-os de “idealistas”. A “virada” a que nos referimos seria completada em 23 de abril de 1932, quando uma decisão do Comitê Central do PCR(b) liquidou as referidas organizações (VINOGRÁDSKAIA, 2003, p. 195).

posição dos círculos governantes na direção de Stanislávski e do teatro. Pável Márkov, crítico teatral e então responsável pela seção de dramaturgia do TAM, conta a Nemiróvitch-Dántchenko, numa carta de 16 de setembro daquele ano:

Nessa conversa, Górkí definiu a posição do Teatro [de Arte] como sendo uma academia da arte cênica, ao anunciar que essa é a opinião dos círculos dirigentes e que ao teatro serão dadas todas as possibilidades, e que ele pessoalmente se utilizará de todas as suas forças para que isso aconteça na prática. (apud VINOGRÁDSKAIA, 2003, p. 161)

Desde o final dos anos 1920, começara a “transformação forçada” (TCHERKÁSSKI, 2016, p. 507) do Teatro de Arte em teatro modelo de toda a URSS. Em 1932, mais ou menos ao passo da proclamação do realismo socialista como doutrina estética oficial do país, o TAM passara da administração do *Narkompros* para a do TSIK (em russo *ЦИК, Центральный Исполнительный Комитет*, ou Comitê Executivo Central), então o órgão máximo de governo da URSS¹¹. No mesmo ano, Avel Enukidze, presidente da comissão teatral do TSIK fala “definitivamente sobre a Academia” (VINOGRÁDskAYA apud STANISLÁVSKI, 1999) e inicia um debate público acerca de sua criação. A possibilidade de uma academia teatral baseada nos princípios que estudara e pesquisara continuamente e por tanto tempo, lógico, animou Stanislávski. Numa carta a Górkí, datada de 10 de fevereiro de 1933, ele diz estar “muito empolgado e ocupado com as questões sobre a criação da Academia. Vai ser preciso criar tudo desde o início, desde os professores – que não existem – até a estrutura geral e o método de ensino” (Ibid., p. 469). Há, também, algumas cartas diretamente dele a Enukidze, onde toca-se o assunto. A primeira delas, de 27 de dezembro de 1932, permite uma compreensão acerca do que vislumbrava Stanislávski para a Academia:

Estou convencido de meu ponto de vista, principalmente tendo em vista as diretivas que recebi de você, que aceito completamente e que definem a linha que tento instaurar no teatro. Você me deu a indicação sobre a necessidade de criar um teatro-academia, e sobre a não obrigatoriedade da corrida para estrear peças, pelo privilégio da qualidade, sobre

11 Essa mudança é muito importante, deve-se dizer. Mantidas as especificidades históricas, mas a título de ilustração, era como se o TAM saísse da jurisdição de um Ministério da Cultura e passasse a ser administrado por algum gabinete especial da presidência da República.

o profundo conteúdo dos espetáculos, sobre a educação de grandes mestres-atores, interiormente enriquecidos. Eu estou de acordo que é apenas dessa forma que se pode criar o teatro de que nosso país precisa, em nossos tempos. (Ibid., p. 456-458)

Stanislávski começava a tomar medidas práticas para organizar uma academia diferente. Em setembro de 1932, descansando num sanatório na cidadezinha alemã de Badenweiler, começa uma série de correspondências com Vassíli Sakhnóvski¹² e Nikolai Egórov¹³ sobre a estrutura da academia. Numa delas, descreve pelo menos 11 comissões diferentes que deveriam ser criadas para a elaboração do projeto:

É preciso organizar uma série de comissões sobre a Academia. Por enquanto, pensei nas seguintes: 1. Financeiro-administrativa. 2. Bases e tarefas principais da Academia. Meios e formas de consegui-lo. Formação de quadros. 3. Psicotécnica (sistema). 4. Educação física, plasticidade (ligadas à psicotécnica). Treinamento e adestramento. Criação de um livro de exercícios e de um livro-texto. 6. História da arte... (?) mas não como sempre, na forma de palestras tediosas. Devem ter um papel importante aqui os depoimentos sobre o passado do teatro e os atores. 7. História do figurino – em ligação com a habilidade de costurá-los e vesti-los. 8. Arquitetura e estilo – em ligação com a produção de maquetes. 9. História da literatura? – também não como sempre. 10. Ética, disciplina e coletividade no trabalho. Princípios. 11. Comissão de produção. Tem mais algumas, mas de que agora não me lembro. (Ibid., p. 743)

Num outro documento, datado de 13 de maio de 1933, provisoriamente chamado pelos organizadores das obras de Stanislávski *Para a questão acerca da criação de uma Academia de Arte Teatral (К вопросу о создании Академии Театрального Искусства)*, ele explica para onde deveria se desenvolver o trabalho das comissões. Nele lemos, por exemplo:

Os *exercícios* e *études*, segundo a possibilidade, devem ser escolhidos a partir das peças do futuro repertório. Mesmo assim: não se trabalha com o texto, e apanha-se apenas a linha da ação física, com a ajuda da qual conduz-se a linha da ação transversal.

12 Vassíli Grigórievitch Sakhnóvski (1886-1945) – diretor do TAM desde 1926, em 1932 foi nomeado diretor administrativo da parte artística do teatro.

13 Nikolai Vassílievitch Egórov (1873-1955) – conhecido de Stanislávski desde que trabalhara como gerente na fábrica de sua família, em 1926 é convidado a dirigir a parte administrativa do TAM.



A supertarefa de cada peça é indicada pelo professor sem nomeá-la, já que não se pode fazer isso, pelo menos no começo das aulas, enquanto os alunos não estiverem prontos para o entendimento e a recepção da supertarefa. Nesse método o importante é que cada pequeno exercício ou *étude* tenha sempre a sua supertarefa e ação transversal, de forma que o pior é evitado – o erro e a dificuldade dos *études* escolares.

Um *étude*, por si só, não pode ter sentido ou vida. Nesse método que proponho todos os *études*, até mesmo os menores, devem de uma vez por todas ser vividos desde dentro pela supertarefa e pela ação transversal. (Idem, 1990, p. 326)

Ou, então, num outro parágrafo, lemos:

Durante a formação se preparam não apenas os atores da futura trupe, mas também seus diretores e mesmo seu futuro administrador, que, ao estudar junto com os outros alunos, é também o representante e coordenador do grupo de alunos. Para o estudo de todas as facetas da arte teatral, ele deverá fazer estágios em diferentes seções do TAM e, pode ser, até mesmo em outros teatros. (Ibid.)

Um outro aspecto enfatizado por Stanislávski no plano é o da inovação no que diz respeito às aulas consideradas “teóricas.” No bilhete a Sakhnóvski anteriormente citado notamos a expressão “não como sempre,” ao referir-se às aulas de história do figurino e de história da cenografia, por exemplo. Aqui podemos ver concretamente qual era a sua proposta:

Aulas de história do figurino. Geralmente vêm à sala professores entediados e sonolentemente falam sobre a “história do figurino.” Alguns alunos anotam, fazem resumos, depois os vendem para outros alunos, que decoram, passam nas provas e, quando terminam a escola, as folhas de anotações vão sabe-se lá para onde.

Proponho fazer diferente: cada um dos alunos, durante seu tempo na escola, é obrigado a costurar com as suas próprias mãos, segundo as indicações do professor (sob sua direção, melhor dizendo, assim como com a supervisão do figurinista do teatro), e levando em conta os acervos dos museus de figurinos. Um, por exemplo – França, século XI. Outro, do século XVIII. Outros, nesse mesmo tempo, estarão costurando figurinos da Itália no século XII, Alemanha século XV etc. Assim, se dividirmos os figurinos entre cinquenta ou cem alunos, então poderemos passar por todas as épocas e todos os países. Ao trabalharem todos juntos, numa sala coletiva, ouvindo constantemente as observações do professor de história e do figurinista, vendo como cria-se cada um dos figurinos e como ele é realizado, os

alunos poderão não apenas conhecer aquilo que eles mesmos estão fazendo, mas também todos os outros trabalhos; além disso, como são figurinos de quase todas as épocas, então os alunos saberão na prática toda a “história do figurino”

Mas isso ainda é pouco. É preciso não apenas costurar o figurino, mas vesti-lo e saber usá-lo. É preciso conhecer os hábitos de cada época, a etiqueta, as reverências, como usar um leque, florete, bastão, chapéu, capa. Para isso há uma aula especial.

No exame de formatura, cada aluno deve mostrar seu trabalho (o figurino costurado) e mostrar a habilidade de portá-lo e usar os acessórios não apenas de sua época, mas também de todas as outras, exploradas pelos outros alunos. Isso fará com que eles acompanhem uns aos outros durante todo o período escolar.

O mesmo método deve ser aplicado ao estudo da arquitetura e do estilo de cada época. Cada um dos alunos deve confeccionar duas maquetes de quartos, prédios, parques etc. (de diferentes épocas) e explicar, no exame final, com todos os comentários históricos. (Ibid., p. 327)

Um mês mais tarde, em 15 de abril de 1933, em nova carta a Enukidze, Stanislávski sintetizava o projeto da nova instituição:

Para concluir, algumas palavras sobre nosso trabalho acerca da Academia. Foram criadas algumas comissões que trabalham com afinco e dedicação, com grande inspiração e fé no interessantíssimo trabalho proposto. Depois, apresentaremos um programa-máximo e tentaremos transmitir nele tudo o que foi desenvolvido por nossa prática e cultura teatrais – até o momento. Se não for possível realizar esse plano agora, que o programa vá para o museu ou seja cumprido apenas em parte. Esse programa é a mostra da execução prática, de fato, do que chamamos de “sistema”. A base principal que colocamos nesse programa é que a escola não deve formar alunos individualmente, separados, mas trupes inteiras, com seus administradores, diretores, cenógrafos, produtores, maquiadores e mesmo os técnicos principais; com seu repertório de algumas peças.

Todo o processo de ensino acontece não em sala, não em palestras, mas na própria produção escolar. Assim, por enquanto, para estudar a literatura – a história do figurino, as épocas, o cotidiano – os alunos fazem leituras coletivas de fragmentos de peças escolhidas com esse objetivo. No entanto, antes de apresentar-se publicamente, precisam conhecer muitos fatos literários, históricos, artísticos, cotidianos, e outros. A partir disso, uma série de especialistas devem contar para os alunos esses fatos, fatos que o ator deve saber. Recebendo e materializando-os ali mesmo, na prática, os alunos se relacionarão com essas “explicações” não como sendo aulas tediosas que devem decorar e depois esquecer, mas



como material artístico que se torna necessário para o trabalho e para a apresentação pública da escola. Todo conhecimento adquirido, imediatamente aplicado à prática, fixa-se mais fortemente na memória. Esses novos métodos requerem uma análise cuidadosa dos programas antigos e a educação de novos professores. Tanto esse trabalho como essa preparação estão sendo organizados pelas comissões. (Idem, 1999, p. 475)

De fato, o trabalho das comissões fervia e era supervisionado diretamente por Stanislávski. Vinográdskaia, em seu *Vida e obra de K. S. Stanislávski (Жизнь и творчество К. С. Станиславского)* conta, entre março e abril de 1933, ao menos seis reuniões gerais das comissões com a presença de Konstantin Serguêevitch (VINOGRÁDSKAIA, 2003, p. 247-250).

Em 31 de agosto, o projeto final seria entregue a uma comissão especial do TSIK, à frente da qual se encontrava Enukidze. Apesar do nervosismo de Stanislávski sobre a questão, expressa em algumas cartas a pessoas próximas, como seus irmãos Vladímir e Zinaída¹⁴, um ano mais tarde a resposta viria na forma da já mencionada visita de Pável Novítski, em maio de 1934.

A preparação do Estúdio de Ópera e Arte Dramática

A Moscou de 1935 parecia-se cada vez menos com a dos anos anteriores. O rápido desenvolvimento econômico obtido pela URSS com o fim do primeiro plano quinquenal em 1932 trazia uma certa calma, uma relativa melhora no nível de vida, como conta Fitzpatrick (1999, p. 6).

No plano da cultura, e em particular no do teatro, as coisas pareciam seguir o mesmo rumo. O ano de 1935 festejava, por exemplo, o décimo aniversário de criação do Caixa Teatral Central (Центральная Театральная Касса), órgão responsável por contabilizar, vender e distribuir os ingressos para todos os teatros do país. A revista mensal *Década do Teatro (Декада Театра)* trazia,

14 Em outubro do mesmo ano Stanislávski (1999, p. 484) escrevia a seu irmão Vladímir Aleksêev: “Não sei mais nada. A Academia... O projeto foi entregue, mas ainda não falaram nada...”. Já em dezembro, numa carta ao mesmo Vladímir e a sua irmã Zinaída Sokolova: “A Academia afundou, e ninguém escreve mais nada sobre ela. Não entendo qual a questão. Mudaram de ideia, ou o projeto não agradou? Se souberem de algo – me escrevam” (Ibid., p. 491). Em janeiro de 1934, Stanislávski escrevia a sua assistente Elizaveta Telésheva: “A Academia – afundou. Por quê? Daqui, me parece que minha presença é necessária para que as coisas andem. Em nosso teatro não tenho nada para fazer esse ano e, para dizer a verdade, isso me deixa feliz.” (Ibid., p. 494).

em sua edição de abril de 1935, uma impressionante prospecção do órgão para o ano: 22 milhões de espectadores, em todo o país¹⁵.

Outro evento de grande importância na virada entre 1934 e 1935 havia sido o II Festival Internacional de Teatro da URSS. Norris Houghton¹⁶, diretor, produtor e pesquisador do teatro norte-americano havia sido convidado a Moscou entre 1934 e 1935 para acompanhar as atividades. Depois passou um ano acompanhando os trabalhos dos teatros moscovitas. Em seu livro *Os ensaios de Moscou (The Moscow Rehearsals)*, publicado em 1936, ele fornece uma descrição detalhada dos teatros e métodos de trabalho na capital soviética, à época. Curiosamente, no capítulo em que narra seu encontro pessoal com Stanislávski, escreve:

Antes de encerrar essa seção, penso que deveria fazer uma breve menção a um outro projeto, ainda não realizado, mas muito nobremente concebido. A primeira vez que ouvi falar dele foi quando, uma semana antes de partir de Moscou, fui fazer minha última visita ao Primeiro Professor do teatro soviético – Stanislávski. Trata-se de um projeto dele. Ele ofereceu seus serviços para o governo para estabelecer cursos especiais para diretores que trabalharão direta e pessoalmente com ele por seis meses, e que depois começarão dois estúdios – de drama e ópera –, que continuarão sob sua supervisão geral porquanto permaneça vivo. Quando deixei Moscou, em fevereiro de 1935, os planos ainda não estavam prontos, e o projeto pode mesmo não se concretizar, mas foi uma graciosa e generosa oferta de alguém que já não é jovem ou forte, e o que Stanislávski oferece – ninguém em Moscou pode recusar. (HOUGHTON, 1936, p. 49-50)

Em 16 de março, no entanto, o projeto se concretizaria. Nesse dia era publicado no *Izvestia*, o diário oficial da URSS, um decreto oficial do *Narkompros* que estabelecia o Estúdio de Ópera e Arte Dramática K.S. Stanislávski (Оперно-драматическая студия им. К.С. Станиславского), cujas aulas deveriam começar no segundo semestre do mesmo ano.

15 22.000.000 зрителей (22 milhões de espectadores), conforme a revista *Década do Teatro*, de Moscou, em abril de 1935.

16 Charles Norris Houghton (1909-2001), produtor e diretor teatral norte-americano, foi parte ativa do University Players Guild e do movimento teatral progressista dos anos 1930 nos Estados Unidos. Em 1934, ganhou uma bolsa do governo soviético para assistir ao II Festival Internacional de Teatro da URSS e para passar um ano no país estudando os diferentes teatros moscovitas.



Era preciso, assim, apressar os preparativos, uma vez que, para começar a funcionar em outubro-novembro do mesmo ano, por volta de setembro a turma de ingressantes deveria estar selecionada. Voltando às preocupações de Stanislávski externadas a Sóbinov depois do encontro com Novítski: quem seriam esses alunos? Quem seriam os professores?

Eis que Stanislávski volta-se para uma das maiores entusiastas da escola, e de fato uma das mais ativas propagandeadoras de seu sistema, então: Zinaída Serguêevna Sokolova, sua irmã mais nova.

Zinaída Sokolova, irmã de Stanislávski

Um dos personagens fundamentais para uma compreensão mais ampla do que foi a fundação do Estúdio de Ópera e Arte Dramática é, certamente, Zinaída Serguêevna Sokolova (nascida Aleksêeva), irmã mais nova de Stanislávski. Tida habitualmente pela historiografia contemporânea do teatro soviético e russo como “uma atriz fracassada” (GÁLITCH, 1981), ou pelos participantes do Estúdio como “a **ajudante** mais próxima de Stanislávski” (NOVÍTSKAIA, 1984, grifo meu), a compreensão da figura de Sokolova e de sua importância para o desenvolvimento do sistema está longe de esgotada ou compreendida completamente¹⁷.

Nascida em 1865, ou seja, três anos depois de Stanislávski, Sokolova participou ativamente da organização do teatro familiar dos Aleksêev (o círculo Aleksêev), sendo uma de suas mais proeminentes ativistas, junto com os irmãos Konstantin (Stanislávski) e Vladímir (KRÍSTI, p. 5, n. 28)¹⁸. Em 1984, casa-se com o médico Konstantin Sokolov. Sokolov era um típico médico russo do final do século XIX, e sua vida estava no sonho de partir da cidade grande e instalar-se na província, levar uma vida comunitária e cuidar da saúde dos camponeses pobres. Assim, após o falecimento de Serguei Aleksêev,

17 É preciso dizer que falta, ainda, uma pesquisa mais substancial sobre a vida e a contribuição de Zinaída Seguéevna Sokolova para o desenvolvimento do Sistema de Stanislávski. Tivemos, devido ao escopo desta pesquisa, de limitar-nos ao material relacionado ao Estúdio de Ópera e Arte Dramática. Mas há muito mais a ser descoberto, tanto nos arquivos mantidos no museu do Teatro de Arte de Moscou, quanto nos do Teatro Musical Stanislávski e Nemiróvitch-Dántchenko.

18 O material extraído diretamente dos arquivos do Museu do Teatro de Arte de Moscou está na seguinte notação: nome do fundo, pasta (se aplicável), número do documento, página (se aplicável). Nesse caso, trata-se do fundo Grigóri Kristi, pasta 5, documento 28.

pai de Zinaída, em 1893, ela e Sokolov decidem investir a herança até então recusada em seu projeto humanitário (KS 16904, p. 2)¹⁹. Os dois partem imediatamente para a aldeia de Nikólskoe, na região de Vorônej, a 600 quilômetros de Moscou. Ali, a atividade dos Sokolov tornar-se-ia similar às atividades dos mais celebrados heróis da literatura russa até então, como o Bazárov, de Turguêniev, o Levin de Tolstói, ou mesmo o doutor Ástrov, de Tchékhev. Anos depois, Zinaída escreveria um livro de memórias intitulado *Nossa vida em Nikólskoe* (*Наша жизнь в Никольском*), em que diz:

Nós nos sentíamos tão felizes, estávamos repletos de energia, éramos fortes fisicamente, saudáveis, cheios de esperança e de planos, com calor e amor sincero pelos camponeses, ainda abstrato, já que ainda não conhecíamos Nikólskoe, tendo conversado apenas rapidamente com alguns, quando fôramos olhar o chalé onde moraríamos. Nós nos amávamos fervorosamente, respeitávamo-nos, acreditávamos um no outro, e nossas aspirações, ideias e convicções coincidiam e nos juntavam ainda mais. A ideia da mudança [para a aldeia] nos atraía e nos empolgava. Nós queríamos tanto a melhora dos camponeses para o que havia de melhor na vida! Ficávamos felizes, pois nossas crianças cresceriam entre os camponeses, em meio à natureza, que nos atraía tanto! (SOKOLOVA, 2004, p. 9)

Ali, no interior, paralelamente à prática médica de seu companheiro, Zinaída passaria imediatamente à construção do projeto conjunto de ilustração dos camponeses. Um rascunho autobiográfico²⁰, escrito em 1941 e não publicado, traz importantes contribuições para a reconstituição de Sokolova:

Nos anos da fome (ao todo, em diferentes épocas, foram 5), com a ajuda de pessoas voluntárias e de diferentes instituições, organizamos pontos de alimentação, de entrega de farinha, refeitórios para as crianças e para os alunos da escola. Num ano muito duro lembro-me de ter relações com

19 Fundo Stanislávski (KS), documento número 16904, página 2.

20 Ao todo, pudemos encontrar quatro documentos escritos por Sokolova sobre sua vida, todos os três nunca publicados, mesmo na Rússia. O primeiro, sob o nome de *Характеристика Соколовой, З. С.* (*Característica de Sokolova, Z. S.*), e é uma descrição curta, datada de 1935, para a obtenção do título de Artista Popular da União Soviética. O segundo chama-se *Автобиография признаного артиста РСФР З. С. Соколовой* (*Autobiografia da artista reconhecida da RSFR Z. S. Sokolova*), e data de 1941. O terceiro chama-se *Описание жизни З.С. Соколовой* (*Descrição da vida de Z. S. Sokolova*), de 1941 também. E o quarto, *Художественная биография Соколовой, З.С.* (*Biografia Artística de Sokolova, Z. S.*), de 1949.

cerca de 35 aldeias diferentes. Alimentávamos os animais de criação na primavera, entregávamos sementes de pãoço. (KS 16904, p. 3)

Em 1895, ou seja, três anos antes da fundação do Teatro de Arte em Moscou por seu irmão, Sokolova funda e passa a dirigir o primeiro teatro camponês da Rússia, o Teatro Nikólski. A descrição da trupe por Sokolova, no mesmo rascunho autobiográfico já citado, impressiona pelo tamanho das encenações:

A trupe principal [do Teatro Nikólski] era formada por 12 camponeses, 12 camponesas, 12 professores, eu e meu marido. Para as cenas de massa nos dramas, como o primeiro ato de *O túmulo de Askoldov* ou a ópera *Rusalka (A Sereia)* [de Púchkin], a quantidade aumentava. O coro era composto de 40 camponeses. Essa trupe existiu até a morte de meu marido, ou seja, até 1919. Ele cuidava dos camponeses durante uma epidemia de tifo e acabou contagiado. (KS 16904, p. 1)

Os espetáculos ocorriam entre abril e outubro, os meses entre o começo da primavera e o início do outono, com funções toda semana, aos domingos, durante o dia, e uma extra à ocasião dos feriados (Ibid., p. 4).

Em 1896 os Sokolova já haviam construído duas escolas para a alfabetização dos camponeses, e alugado um *izbá*-dormitório para os alunos que vinham das aldeias mais distantes (Ibid., p. 3). Ainda sobre o projeto de alfabetização, Sokolova conta:

Quando nos mudamos, não havia uma só mulher na aldeia que soubesse ler ou escrever. As primeiras sete meninas que decidiram começar a ler e escrever não moravam em nossa pobre aldeia, mas numa outra que ficava a 5 *verstas* de distância. Elas vinham à nossa casa e ficavam por três dias, e eu trabalhei com elas por um ano e meio, até que foram dadas em casamento. Ainda não tínhamos construído as escolas. Essas sete meninas acabaram trazendo mais uma, dessa vez de nossa aldeia, algumas mães e senhoras mais velhas. Dentro de alguns anos haviam sobrado muito poucas mulheres analfabetas. Os homens e mulheres adultos estudavam à noite, na maior parte do tempo durante o outono e o inverno. (Ibid.)

E:

Para os que terminavam a escola, organizei [...] para ambos, meninos e meninas, uma horta coletiva, um apiário e um pomar. Propagandeava com entusiasmo a igualdade de direitos das mulheres. (KS 16905, p. 2)

Em 1905, antes do início da primeira revolução russa, Sokolova volta a Moscou para os exames de admissão de seus filhos na escola. Ali, entre 1911 e 1913, trabalha na direção da seção colaborativa para a organização de espetáculos rurais e operários da Universidade Popular de Moscou A. L. Chaniávski²¹ (Ibid., p. 4) e, a partir de 1918 e por 11 anos mais, no estúdio teatral da antiga fábrica dos Sapójnikov²² como diretora e professora de arte dramática (Ibid., p. 5). Entre 1921 e 1922 trabalha como diretora-professora no estúdio dramático do *Narkomzdrav*²³ “Pássaro Azul”, onde dirige peças de *sanprosvet*²⁴ (Ibid.). Ainda, por um ano e meio, dirige, na casa dos Trabalhadores da Instrução Pública, o coletivo dramático *Ostróvski*, que chega a apresentar cerca de 35 espetáculos diferentes em um só inverno, pelos clubes de operários e círculos de militares da recém-fundada República Soviética (Ibid., p. 6).

É em 1919, entretanto, que começa a longa história da contribuição pedagógica de Sokolova ao Sistema de Stanislávski. Nesse ano, ela entra para o recém-organizado Estúdio de Ópera do Bolchói²⁵ como diretora e pedagoga, sendo a principal responsável pelo ensino do Sistema, onde permanecerá até 1935, ano em que passa a trabalhar exclusivamente no Estúdio de Ópera e Arte Dramática (Ibid., p. 5).

O trabalho de Sokolova durante os anos do Estúdio do Bolchói certamente merece uma pesquisa individual. Para nossa investigação, entretanto, basta verificar como ela, entre a metade dos anos 1920 e 1933, organizou a sistematização das experiências realizadas nesse estúdio sobre o sistema com o grupo de jovens alunos que depois se tornaria o corpo principal de

21 A Universidade Popular de Moscou L. A. Chaniávski foi uma universidade municipal criada em 1908 com os recursos da herança de Alfons Leónovitch Chaniávski (1837-1905), ex-general do exército russo e proprietário de minas de ouro, que sonhara com uma universidade aberta para todos, independente do sexo, fé ou posicionamento político. Existiu até 1920.

22 A Fábrica dos Sapójnikov, como era conhecida, era uma das mais antigas fábricas de veludo em Moscou, tendo sido nacionalizada em 1919, após a Revolução de Outubro.

23 *Narkomzdrav*, ou *Наркомздрав* (*Народный Комиссариат по Здравоохранению – Comissariado do Povo para a Saúde*), era o primeiro nome do Ministério da Saúde Soviético.

24 *Sanprosvet* (*санпросвет*), abreviação de *санитарное просвещение* (*educação sanitária*), era uma modalidade específica do teatro de agitprop do início da revolução, direcionada à criação e apresentação de espetáculos populares sobre as campanhas de higiene do *Narkomzdrav*.

25 Trata-se de um outro estúdio, organizado sob os auspícios do Teatro Bolchói em 1918 e que depois tornou-se um teatro independente, o Teatro de Ópera K. S. Stanislávski. Para evitar a confusão com o Estúdio de Ópera e Arte Dramática, objeto deste trabalho, decidimos referir-nos a ele como “Estúdio do Bolchói”, apenas. Um resumo do trabalho de Stanislávski no Estúdio do Bolchói pode ser encontrado em NECKEL, 2011.

pedagogos-assistentes do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, sem o qual “Stanislávski se recusaria a organizar o estúdio” (KS 16907).

Em 1934, quando o projeto sobre a criação da Academia de Arte Teatral encontrava-se parado no *Narkompros*, há uma carta de Sokolova a Stanislávski, que descansava em Nice, na França. Depois de avaliar negativamente a quinquagésima apresentação da ópera *Evguêni Oniéguin*, no Teatro de Ópera K. S. Stanislávski, Zinaída conta a seu irmão sobre um de seus alunos, Grigori Kristi:

Ele [Kristi] é incansável, e está se tornando um ótimo pedagogo. Trabalha também na seção [ilegível] com empolgação e de forma interessante. Muito humilde, ainda. Trabalha comigo e com meus alunos de drama e tem obtido sucesso (ele mesmo vai para a cena!). (KS 1045)

Na resposta a essa carta, datada de 19 de abril de 1934, Stanislávski escreve:

Eu pretendo, no futuro, usar esse método: propor o trabalho e as aulas, dirigi-las, e fazer com que outros trabalhem em meu lugar. Dessa forma, penso, é possível rapidamente criar jovens diretores. Vamos ver se vou conseguir. Você tem esse tipo de ajudantes, agora: Gricha [Kristi], Natácha [Bogoiávleńskaia], e pode ser ainda algum outro de seus alunos. (STANISLÁVSKI, 1999, p. 518)

De fato, o plano de Stanislávski para a preparação de novos diretores-pedagogos que pudessem continuar seu legado passaria pelos alunos de sua irmã. Um outro documento inédito sobre a vida de Sokolova diz que

a pedidos de Stanislávski, para esse estúdio, Z. S. Sokolova entregou seu grupo privado de alunos e alunas, que haviam sido rigidamente educados no sistema de Stanislávski (**ou então Stanislávski se recusaria a organizar o estúdio**). Eles foram trazidos para o novo estúdio como diretores. (KS 16907, grifo meu)

Ela mesma conta que:

Para esse estúdio [o de Ópera e Arte Dramática], preparei 11 professores-assistentes, escolhidos de meu grupo privado, e que até hoje ensinam lá. Preparei um para o TAM. Nesse ano (1935) mais 5 novos pedagogos, deles uma foi chamada a trabalhar como pedagoga de leitura artística no TAM e no Estúdio de Ópera e Arte Dramática. Mais um dessa turma foi selecionado para o Estúdio de Ópera e Arte Dramática, e um

terceiro trabalha atualmente na Casa Krúpskaia (teatro amador). Uma trabalha na fábrica. Ao todo, preparei como pedagogos de arte dramática 17 pessoas. 12 pedagogas e 5 pedagogos. (KS 16904, p. 6)

Uma dessas alunas era Lídia Novítskaia, coincidentemente filha do mesmo Pável Novítski, que em 1934 traria a Stanislávski a notícia da aprovação governamental para a criação do Estúdio. Ela comenta, sobre os anos de trabalho com Sokolova no Estúdio do Bolchói:

O estado de saúde e a quantidade de trabalho não permitiam que o próprio Konstantin Serguêevitch conduzisse as aulas com os alunos. Ele precisava de ajudantes, assistentes, dentre os quais tive a felicidade de estar. Todos nós, onze assistentes [...] – tínhamos sido, até então, alunos de Zinaída Sokolova. [...] Conhecíamos o sistema de Stanislávski, tínhamos estudado sua obra meticulosamente, trabalhávamos sobre os elementos da psicotécnica.

[...] No período em que nos formamos, na metade dos anos 1920, com Zinaída Serguêevna, mais de uma vez participamos das cenas de massa nos espetáculos de Ópera, montados no então novíssimo Teatro-Estúdio de Ópera K.S. Stanislávski (hoje em dia Teatro Estatal Musical K.S. Stanislávski e V.I. Nemiróvitch-Dântchenko). (NOVÍTSKAIA, 1984, p. 13)

Em uma carta à sua tradutora norte-americana, Elizabeth Hapgood, datada de 20 de dezembro de 1936, Stanislávski escreve:

Há um ano, abri minha nova escola-estúdio de ópera e arte dramática. Sua origem foi a seguinte: minha irmã Zinaída Serguêevna [Sokolova], que você conhece, acho, já tinha há muito tempo um grupo de alunos privados, que ela adestrou tanto, que, mesmo sendo muito jovens, foi possível confiar-lhes o trabalho pedagógico no novo estúdio. Fizemos deles quadros, dirigidos pela minha irmã. (STANISLÁVSKI, 1999, p. 584-585)

Sokolova, no entanto, não apenas contribuíra com os “quadros” pedagógicos do Estúdio. Ela havia sido, de fato, uma das maiores organizadoras da instituição. O já mencionado aluno Grigori “Gricha” Kristi, que na década de 1950 empreenderia a tarefa de compilar pela primeira vez as *Obras escolhidas* de Stanislávski, fez um discurso na ocasião do falecimento de Sokolova, em 1950. O texto, também não publicado, diz:



Em 1935, por iniciativa de Z[ináida]. S[erguêevna]., foi criado o Estúdio de Ópera e Arte Dramática, dirigido por Stanislávski. **Toda a organização** ficou a cargo de Z. S. [O estúdio] serviu de laboratório de criação para Stanislávski, que nesses últimos anos tirava conclusões de sua 'vida na arte.' (KRÍSTI, p. 5, n. 28, grifo meu)

Ou seja, Kristi não apenas confere a Sokolova o papel de organizadora do estúdio (o que é plausível, também, pela cada vez mais delicada condição de saúde de Stanislávski), mas, acima de tudo, aponta-a como tendo o iniciado.

Além de ter participado ativamente das comissões de organização da Academia, em 1933, quando o projeto foi entregue e o “silêncio” a respeito reinou por um ano, podemos suspeitar que Zinaída foi quem teve a ideia de propor ao *Narkompros* algo menor: um Estúdio e não uma Academia, “uma pequena Academia de Ópera.” Há, claro, muito pouca informação pública sobre as reviravoltas políticas dentro do *Narkompros*, e todavia não é claro como o projeto de toda uma “Academia” foi aprovado como um estúdio, segundo Stanislávski, “sem um programa definido” (KS 21138, p. 2). Outro trecho da já citada carta de Stanislávski a Sokolova, de abril de 1934 (ou seja, apenas um mês antes da visita de Novítski!), permite levantar a suspeita de que os dois, tendo em vista a demora da resposta sobre o projeto, mudaram de tática, decidindo-se por um estúdio menor, com base no já existente corpo de alunos de Sokolova. Nessa carta, lemos:

O trabalho pedagógico ainda não está acertado. Nesse campo também devemos ter a visão correta, ou seja: não nos esqueçamos que por enquanto pensam que nossa proposta no *Narkompros* é apenas um teatro, e só. O trabalho pedagógico, que você dirige de maneira tão obstinada e frutífera está para além do programa. Ainda não consegui meios para uma pequena Academia de Ópera, na qual tudo possa ser corrigido, feito da maneira correta. Boris I. prometeu, com a ajuda do *práktikum*²⁶ encontrar dinheiro para umas 10-15 pessoas, que não serão entregues ao coro e serão destacadas para o trabalho no estúdio. Em que estado está essa questão – não sei, mas assim que chegar será a primeira coisa que esclarecerei. Então suas exigências pedagógicas, tão justas e entendíveis, poderão ser executadas. Por enquanto, como expliquei algumas vezes, não temos uma escola, mas apenas algumas aulas e uma preparação leve do grupo de coristas. Toda essa imprecisão e indefinição de nossa questão escolar, se a abordarmos da maneira exigente como mereceria, podem causar apenas decepções.

26 Os *práktikums* eram cursos práticos (ou seja, não teóricos) nos estabelecimentos de ensino superior e pesquisa da URSS.

Será difícil acertar tudo isso muito rapidamente com o *Narkompros*, mas com um funcionário como Al. Gr., espero que seja possível fazê-lo. (STANISLÁVSKI, 1999, p. 518-521)

Há uma outra suposição, que resta ainda a ser investigada numa pesquisa de mais fôlego, dedicada exclusivamente à vida e à obra de Zinaída Serguêvna Sokolova. Em um dos três rascunhos autobiográficos aqui já referidos, datado de 1949, lemos:

No ano de sua morte, K.S. Stanislávski disse à sua irmã Z.S. Sokolova que escrevesse um manual de pedagogia de seu sistema, já que “apenas você pode escrever da forma exata como preciso”, disse, e completou sorrindo: “eu sou bom em inventar, mas é você que as pessoas entendem melhor” (KS 16907)

Em outro, de 1941:

A pedidos de meu falecido irmão, K.S. Stanislávski, tenho trabalhado sobre um manual de pedagogia do método de Stanislávski. Estou compondo uma coletânea de exercícios, um manual de ensino de fala cênica e leitura artística, como as entendia o próprio Stanislávski. [...] Todos esses três trabalhos me foram dados em 1937-1938. (KS 16905)

E, ainda:

A pedido de Konstantin Serguêvitch, estou escrevendo um manual de pedagogia de seu “sistema”, e uma coletânea de exercícios do sistema. Escrevo memórias sobre a vida de Konstantin Serguêvitch desde seus primeiros anos, e quase terminei já minhas anotações sobre os espetáculos de massa. [...] Depois disso, devo escrever, ainda (também a pedido de K. S.) um manual de pedagogia da fala cênica e de leitura artística, da maneira como entendidas por K. S. (KS 16904)

Trata-se, assim do problema da relação de Sokolova com o esforço, empreendido por Stanislávski desde o começo dos anos 1920, de criar uma pedagogia própria de seu sistema. É possível, tendo em conta alguns trechos também inéditos, supor que esse papel foi significativo. Esperamos que esta pesquisa sobre o Estúdio de Ópera e Arte Dramática possa contribuir com alguma luz também sobre esse aspecto.



Mas voltemos a 1935. Moscou fervilhava teatro e a primavera trazia os anúncios dos exames de admissão nos cursos superiores. Um dado de 1935 conta, apenas nos estabelecimentos moscovitas de formação teatral, 11 mil inscrições para apenas 500 vagas²⁷. Agora, ainda mais, espalhava-se aos poucos a notícia da criação de um novo estúdio, sob a direção do próprio Stanislávski.

A seleção

A notícia de um novo estúdio de Stanislávski não era pouca coisa. Muito atacado pelas novas correntes de esquerda da vanguarda teatral até recentemente, Stanislávski era, no entanto, uma espécie de referência geral, o ponto de apoio de todo o teatro russo seu contemporâneo. Assim, depois de um sumiço de quase sete anos, seu nome voltava atrelado à criação de um Estúdio de Ópera e Arte Dramática, que, segundo alguns, estava destinado a transformar-se num outro teatro, independente e a seu modo inovador²⁸.

O fato de que o *Narkompros* dedicara um orçamento inicial de 150 mil rublos para o estabelecimento era significativo, tanto das mudanças na linha interna da direção soviética em relação ao teatro quanto da esperança em Stanislávski para “criar os quadros” do teatro do novo país. A edição de outubro da revista *Década Teatral* (*Театральная Декада*) traz um editorial sobre o que se chamava então “a nova *intelligentsia* soviética” que entrava nos cursos de teatro naquele ano. No artigo, além de definir o ator como “engenheiro das almas humanas”, termo claramente transitório entre as concepções da vanguarda e o novo direcionamento do realismo socialista, contava sobre “todo o grupo de 14 membros do *Komsomol*²⁹ que foi selecionado para o Estúdio de Ópera e Arte Dramática de K. S. Stanislávski, 12 dos quais passaram com as notas máximas”³⁰.

Os exames para o estúdio não eram fáceis. Além da enorme afluência de candidatos, que eram, como conta Novítskaia (1984, p. 60), cerca de 3.500 na primeira fase, era preciso selecionar aqueles aptos para o trabalho necessário.

27 Ver artigo editorial na revista *Театральная Декада* (*Década Teatral*), edição de 20 de outubro de 1935, p. 27.

28 Esta é a opinião de Irina Vinográdskaia (2000), por exemplo.

29 *Komsomol* – abreviação de Коммунистический Союз Молодёжи (Комсомол), a União da Juventude Comunista, organização juvenil do Partido Comunista.

30 *Театральная Декада* (*Década Teatral*), edição de 20 de outubro de 1935, p. 27.

Durante todo o verão, nós, assistentes, sob a direção de Zinaída Serguêevna Sokolova conduzimos aulas preparatórias com os inscritos. Preparávamos *études* com eles, trechos de obras literárias, trechos de espetáculos. Depois de cada etapa das aulas, havia uma banca que eliminava os pretendentes que não conseguiam lidar com as tarefas propostas. [...] Como resultado da seleção, 30 pessoas foram admitidas na seção de Arte Dramática do Estúdio. (Ibid.)

O próprio Stanislávski dá um pouco mais de detalhes sobre os exames, em uma carta a Elizabeth Hapgood. No trecho, ele enfatiza a diferença entre as provas de seleção para o novo estúdio, que deveria ser “um modelo para toda a URSS”, e os exames das outras escolas de teatro:

Durante todo o verão eles [os examinadores] assistiram diariamente à juventude que vinha para as provas. Foram examinadas mais de três mil e quinhentas pessoas. Geralmente, as provas são assim: coloca-se a mesa para a banca, sentam-se os professores, o examinador, e passa por eles uma fileira de tudo quanto é gente, que canta e lê até não poder mais, enquanto os sábios examinadores decidem imediatamente: “esse tem talento – entra, esse – fora. Minha irmã [Zinaída Sokolova, que conduzia o exames] fez diferente, foi mais sábia. Em primeiro lugar, ela rejeitou todos os que não tinham atributos cênicos e ficou com os que tinha alguma habilidade. Mais uma prova. Sobraram perto de mil pessoas, com as quais durante três meses todo o corpo docente trabalhou. Eles não apenas os examinaram, as os estudaram e escolheram vinte pessoas para a seção de Arte Dramática e cerca de vinte para a de Ópera. (STANISLÁVSKI, 1999, p. 584-585)

Com apenas 17 anos, Aleksánder Guinzburg³¹ seria um dos 30 selecionados da seção de Arte Dramática, entre os 3.500 iniciais. Muitos anos depois, ele adotaria o pseudônimo de Gálitch e se tornaria um dos mais famosos “bardos” soviéticos. Em sua autobiografia *Ensaio geral* (*Генеральная репетиция*), ele recorda-se, no entanto, dos exames de admissão para o estúdio:

Como eu podia, agora, depois de ver o anúncio sobre a prova de seleção para o Estúdio de Konstantin Serguêevitch Stanislávski, me conter e não

31 Aleksánder Arkádievitch Guinzburg (1918-1977) – um dos alunos selecionados para o Estúdio de Ópera e Arte Dramática em 1935, sairia do Estúdio após a morte de Stanislávski. Alguns anos mais tarde, adotaria o pseudônimo de Gálitch, fazendo carreira como um dos “bardos” de mais sucesso da URSS.



fazer a minha inscrição?! Verdade, eu não tinha ainda 17 anos, mas isso não me incomodava muito, já que minha inscrição foi imediatamente aceita e marcaram o dia quando eu deveria aparecer para a primeira prova. Se, como disse, entrei para o Instituto de Literatura de modo relativamente fácil, precisei aguentar bastante ansiedade e medo durante as provas para o Estúdio.

A competição era enorme – 10 candidatos por vaga. As provas torturantes aconteciam em quatro fases e, além disso, a cada nova fase a banca examinadora era composta de gente mais e mais famosa e rigorosa.

Na terceira e penúltima fase, estava na banca Leonid Mirônovitch Leonidov³², grande ator de teatro e pedagogo, famoso por sua interpretação de Mítia Karamázov.” (GÁLITCH, 1981, p. 345)

Finalmente, em 29 de setembro de 1935, o Estúdio de Ópera e Arte Dramática abria suas portas aos alunos pela primeira vez. Foi marcada uma noite de festa para celebrar a ocasião, onde estariam presentes todos os alunos recém-selecionados, os pedagogos, os assistentes e os funcionários do *Nar-kompros* que haviam possibilitado a criação do estúdio. A única peculiaridade: sem a presença de Stanislávski.

A abertura do Estúdio de Ópera e Arte Dramática

Desde que sofrera um infarto fulminante em 1928, durante uma das apresentações de *O jardim das cerejeiras* (VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 67), Stanislávski alternava períodos de trabalho com períodos de descanso em sanatórios mais ou menos afastados de Moscou. Numa carta enviada à Sokolova logo antes da cerimônia de abertura do Estúdio, da vila de Stréchnevo, onde repousava, ele diz que, por causa da saúde não poderia “voltar à Moscou antes de 1º de outubro. Em hipótese alguma devemos adiar a abertura do estúdio: não se pode começar uma coisa cancelando-a” (STANISLÁVSKI, 1999, p. 624). Assim, transmite uma carta a ser lida por Sokolova para os presentes. A carta diz:

Querida Zina!

Por causa do apartamento e da saúde, não poderei voltar à Moscou antes de 1º de outubro. Em hipótese alguma devemos adiar a abertura do estúdio: não se pode começar uma coisa cancelando-a. Fico triste de

32 Leonid Mirônovitch Leonídov (1873-1941) – ator do TAM desde 1903, considerado brilhante no papel de Mítia Karamázov, na montagem de Stanislávski de *Os irmãos Karamázov*, de 1910.

não poder estar com você nesse dia, que não poderei te abraçar e parabenizar por essa conquista, esse resultado importante, que é fruto de seu longo, maravilhoso, produtivo e talentoso trabalho. Fico triste de não poder me apresentar à nossa juventude nova e graciosa. Mas o pior é que estou deixando uma boa oportunidade de expressar nosso agradecimento geral ao nosso governo e a todo o *Narkompros*, nas figuras de A. S. Búbnov, M. P. Arkádiev, M. S. Epstein, P. I. Novítski, V. Z. Radomílski, Z. N. Podberezina e todos os que fizeram possível com prontidão especial a abertura do estúdio.

Gostaria de expressar pessoalmente como nós apreciamos as preocupações do governo e do *Narkompros*, [que] preocupam-se tocantemente com os teatros, com nossa arte, com os novos e velhos quadros. Tudo isso é muito importante e tocante, especialmente quando se olha para o Ocidente, quando até hoje exige-se do teatro coisas impossíveis.

Espero ainda poder conversar muito e longamente com os assistentes e alunos.

Mas hoje, no primeiro dia de nossa existência, eu gostaria de fixar em suas jovens memórias algumas ideias importantes que agora me vêm à cabeça. O que lhes desejo?

Em primeiro lugar – entender (ou seja, sentir fortemente, também) a que os conclama nosso governo e o que se espera deles nesse momento histórico, onde apenas os heróis têm direito à vida. Devem servir a todos como modelo, em todos os sentidos. Devem transformar-se nos artistas de que precisa nosso país: artistas soviéticos, no sentido mais elevado e nobre. Devem compreender não apenas o presente e o futuro, mas devem também conter em si todo o passado, pois logo não haverá mais tempo para isso: os velhos que sabem falar sobre o passado começam a nos deixar, um atrás do outro. A juventude deve entender o que é a arte coletiva, o que é um camarada – na prática em que todos encontram-se unidos por uma grande e comum ideia social e artística. A disciplina, a união e o entendimento mútuo em função de uma ideia fundamental.

Desejo que todos os alunos e diretores do estúdio orientem-se apenas pelas *grandes* ideias e que tenham medo dos objetivos pequenos, comezinhos, pessoais.

Desejo o quanto antes que aprendam a amar a arte em si, e não a si na arte. Que não se esqueçam que, da mesmíssima forma com que eles agora desejam a arte, o teatro, o espectador deseja a arte autêntica todos os dias. Que não troquem o pão por pedras. Que aprendam a entender a arte pura e a diferenciá-la da falsificação.

Estão me apressando aqui, devo finalizar. Abraços em todos, meus sinceros parabéns e – ao trabalho!

A todos, todos, todos os funcionários da administração, os servidores, todos os participantes de nossa novidade e seus patrocinadores, uma saudação de coração e também um parabéns.

Desculpe escrever tão apressado. Tenho medo que não haja outra ocasião. Estou mandando com Liubov Dmítrevna [Guriévitch, sua secretária]. Confio totalmente nela e estou mandando a carta sem envelope, pois não achei nenhum.

Abraços e parabéns.

Kóstia.

Diga a todos os presentes que eu escrevi. Se quiser ler, dê uma redigida. Não tenho tempo de fazê-lo.

Kóstia. (Ibid.)

Stanislávski partiria de Stréchnevo a Moscou no dia 15 de outubro. Numa carta ao seu filho Ígor, Maria Lílina diz que isso aconteceu “a despeito do maravilhoso clima” e, “principalmente porque no dia 16 foi marcada, em nossa casa, uma ‘festa de mudança’ do novo estúdio de seu pai” (apud VI-NOGRÁDSKAIA, 2003, p. 343).

Uma segunda festa de abertura do estúdio havia sido marcada para o dia 16 de outubro de 1935, desta vez com a presença de Stanislávski. Nela, os alunos recém-selecionados mostram alguns *études* a Konstantin Serguêvitch, e depois é servido um jantar, onde figura a presença do *narkom*³³ A. S. Búbnov. O jornal *Arte Soviética* (*Советское Искусство*) do dia 23 de outubro escreve:

No dia 16 de outubro aconteceu, na casa de K.S. Stanislávski, uma apresentação do grupo de alunos selecionados para o Estúdio de Ópera e Arte Dramática [...] dirigido por este artista do povo. [...] A demonstração de trechos de obras pelos alunos causou uma impressão enorme nos presentes. (Ibid.)

Já Lílina comentaria o evento com seu filho Ígor com um pouco menos de entusiasmo:

A festa foi ótima, apresentaram-se os melhores alunos, ou seja, mostraram material cru, já que ainda não tiveram tempo de aprender nada. Tinha muita gente influente, depois foi servido um jantar grandioso. (Ibid.)

Dessa forma, foram abertos finalmente os trabalhos do Estúdio de Ópera e Arte Dramática. A primeira aula de Stanislávski com os estudantes de ambas as seções (de Ópera e Arte Dramática, respectivamente) ocorreria, um mês depois.

³³ Abreviação de Народный Комиссар, comissário do povo. No caso, Búbnov era a figura máxima do *Narkompros*.

Quando isso ocorreu, ou seja, em 15 de novembro de 1935, as aulas já haviam começado há um mês e meio. Desde 29 de setembro, data da abertura oficial do estúdio, os alunos e pedagogos-assistentes já trabalhavam “a todo vapor”, em aulas diárias de longa duração. De fato, o estúdio contava, para além de Stanislávski, Sokolova, e dos 11 assistentes, com um corpo docente de mais de 36 pedagogos em diferentes disciplinas, que iam de História do Teatro à Acrobacia e Plasticidade (VINOGRÁDSKAIA, 2000, p. 432). É essa estrutura gigantesca que permite Vinográdskaia (2000, p. 431) chamar o estúdio de “instituição superior de educação teatral”, ainda que, em nossa opinião, a denominação não seja de todo precisa³⁴.

Assim, o trabalho de Stanislávski no Estúdio de Ópera e Arte Dramática está documentado em 48 estenogramas guardados no Fundo Stanislávski, no Museu do Teatro de Arte de Moscou, onde realizou-se a parte principal desta investigação. Esses estenogramas podem, grosso modo, ser divididos em dois períodos. O primeiro período vai de 30 de março de 1935 a 13 de dezembro de 1935, e cobre tanto a preparação prévia dos pedagogos assistentes antes do início das aulas, quanto o primeiro semestre letivo do estúdio. Em seguida há uma lacuna de cerca de um ano, e a documentação taquigráfica das aulas é retomada apenas em 27 de abril de 1937, seguindo de maneira mais ou menos contínua até 22 de maio de 1938.

Conclusão

Konstantin Serguêevitch Stanislávski morre na noite do dia 7 de agosto de 1938, no sanatório de Barvíkha. Logo após que, segundo Vinográdskaia (2000, p. 433), o estúdio rapidamente “perdeu a sua unidade e desapareceu o princípio da coletividade, pelo qual tão enfaticamente lutara Stanislávski”. Oficialmente, no entanto, o estúdio continuaria a existir com o mesmo nome, durante os próximos nove anos – isto é, até 1947 –, sob a direção de Mikhail Kédrov³⁵.

34 A análise dos materiais do estúdio mostra, por exemplo, que apesar de contar com um corpo docente de mais de 50 professores, o Estúdio permaneceu sem um programa pedagógico definido até 1937.

35 Mikail Kédrov (1893-1972) – ator, diretor e pedagogo soviético. Entrou, em 1922 para O Segundo Teatro de Arte de Moscou (herdeiro do Primeiro Estúdio de 1912) e em 1924 foi aceito como ator do Teatro de Arte de Moscou. Pedagogo do Estúdio de Ópera e Arte Dramática, após a morte de Stanislávski, torna-se o diretor artístico do Estúdio e, em 1946, do próprio

Kédrov foi o criador da denominação “método das ações físicas,” oficialmente aceita na tradição como a síntese dos experimentos conduzidos por Stanislávski no Estúdio de Ópera e Arte Dramática (a análise ativa de Knebel ganharia fama mais tarde, depois que Kédrov conduzisse o Teatro de Arte de Moscou a uma crise criadora sem precedentes com seu “método,” nos anos 1950)³⁶.

Sob sua direção, os trabalhos experimentais em curso no estúdio foram desenvolvidos e formatados em espetáculos. Assim, em 1941, estavam prontos para a estreia *As três irmãs*, que o próprio Kédrov dirigira, e as óperas *Madame Butterfly*, de Puccini, e *As alegres comadres de Windsor*, de Otto Nicolai, além de *O jardim das cerejeiras*, dirigido por Maria Lílina e *Romeu e Julieta*, dirigido por Lídia Novítskaia.

Kédrov, provavelmente predisposto a dar uma coesão aos experimentos de Stanislávski (para não dizer – transformá-lo num “método” que trouxesse resultados!), introduz algumas mudanças significativas na pedagogia do estúdio, transformando-o, de fato, menos em um estúdio experimental e mais num teatro de repertório³⁷.

A guerra mundial, de 1941 a 1945 impede, por fim, que as duas últimas montagens aconteçam. Alguns dos alunos partem para o *front*, outros são evacuados, os que sobram em Moscou continuam a trabalhar com Lílina e passam a fazer parte dos grupos itinerantes de *agitprop* dos *fronts* soviéticos.

TAM. Sobre a disputa com Maria Knebel, ver a introdução de Adolf Shapiro em KNÉBEL, 2016, e o capítulo sobre metodologia em FILCHTÍNSKI, 2006. Também: MOSCHKOVICH, 2019.

36 É preciso dizer que há um tema importante, mas extenso demais para um artigo: a recepção dos diferentes “métodos” trabalhados no Estúdio no Ocidente, em geral, e no Brasil, em particular. Em geral, o contato deste último período de vida de Stanislávski com a prática teatral ocidental se dá através da leitura que Jerzy Grotowski faz do livro de memórias *Stanislávski ensaia*, de Vassíli Toporkov, publicado em 2016 em português pela É Realizações, em tradução minha. No Brasil, no entanto, há duas outras vias, mais diretas e que reforçam nossa conexão com essa tradição teatral. A primeira é o diretor e pedagogo brasileiro Eugênio Kusnet que passa, na década de 1960, alguns meses estudando com Maria Knebel na URSS, e, ao voltar para o Brasil traz as primeiras experiências com a metodologia da análise ativa, descritas em seu livro *Ator e Método*. A segunda é a Prof.^a Dra. Nair D’Agostini (2007), que estudou na URSS com Gueórgui Tovstonógov na década de 1980 e foi em seguida, fundadora do curso de teatro na Universidade Federal de Santa Maria (RS), que se tornou um dos primeiros laboratórios brasileiros de experimentação com as propostas do “último Stanislávski” no final do século XX.

37 Em tempo: seria necessária, pensamos, uma investigação de fôlego sobre as mudanças ocorridas na pedagogia do sistema após a sua morte. Kédrov, de fato, faz mudanças significativas (e não poderia ser diferente) ao transformar o estúdio num teatro, com a necessidade da produção de espetáculos. Lembremos, a título de curiosidade, que já em 1935 Stanislávski alertava o coletivo para o perigo de tornar-se um “teatro.”

Em 1943 o estúdio é oficialmente reconhecido enquanto teatro de repertório, e passa a chamar-se Teatro de Ópera e Arte Dramática.

O ano de 1948, no entanto, marca o fim da estrutura iniciada do estúdio. Nesse ano, as partes operística e dramática são redivididas. A trupe dramática torna-se o Teatro Dramático K.S. Stanislávski de Moscou, com a montagem de *As três irmãs* desenvolvida no Estúdio como a “pérola” do repertório (VINOGRÁDSKAIA, 2000, p. 433). A trupe de ópera, por sua vez, é incorporada ao Teatro Musical K.S. Stanislávski e V. I. Nemiróvitch-Dántchenko.

Hoje em dia, o edifício do Teatro Dramático K. S. Stanislávski, na rua Tverskáia, é ocupado pelo *Elektroteatr Stanislávski*.

Referências bibliográficas

- DAGOSTINI, Nair. **O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator**. 2007. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- FILCHTÍNSKI, Veniamin. **Открытая педагогика** [Pedagogia aberta]. Sankt-Peterburg: Gati, 2006.
- FITZPATRICK, Sheila. Cultural Revolution in Russia: 1928-32. **Journal of Contemporary History**, London, v. 9, n. 1, p. 33-52, 1979.
- FITZPATRICK, Sheila. **Everyday Stalinism: ordinary life in extraordinary times**. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- GÁLITCH, Aleksándr. **Генеральная репетиция** [Ensaio geral]. Moskva: Soviétski Pisátel, 1981.
- GORTCHAKÓV, Nikolai. **Режиссерские уроки Станиславского** [Lições de direção de Stanislávski]. Moskva: Iskusstvo, 1950.
- GRATCHEVA, Larissa. **Психотехника актера в процессе обучения в театральной школе: Теория и практика** [A psicotécnica do ator no processo de educação da escola teatral: teoria e prática]. 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Academia Estatal de Arte Cênica de São Petersburgo, Sankt-Peterburg, 2005.
- HOUGHTON, Norris. **The Moscow rehearsals: an account of methods of production in the Soviet theatre** [Os ensaios de Moscou: um relato sobre os métodos de produção do teatro soviético]. New York: Harcourt, Brace & Company, 1936.
- IGNATIEVA, Maria. Stanislavski’s best student directs: Maria Lilina’s first and last production. **Stanislavski Studies**, London, v. 4, n. 1, p. 3-12, 2016.
- KÉDROV, Mikhail. **Статьи, беседы, речи, заметки** [Artigos, conversas, discursos, anotações]. Moskva: VTO, 1978.



- KNÉBEL, Maria. **Вся жизнь [Toda a vida]**. Moskva: Iskusstvo, 1967.
- KNÉBEL, Maria. **Поэзия педагогики [Poesia da pedagogia]**. Moskva: VTO, 1976.
- KRÍSTI, Grigori. **Воспитание актера школы Станиславского [Formação do ator na escola de Stanislávski]**. Moskva: Iskusstvo, 1978.
- MAKSIMENKOV, Leonid. **Субмур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936-1938гг [Barulho em lugar de música: a revolução cultural stalinista de 1936-1938]**. Moskva: Juridceskaja kniga, 1997.
- MOSCHKOVICH, Diego. Stanislávski: um iluminista no coração de outubro. **Rus**, São Paulo, v. 7, n. 8, p. 79-92, 2016.
- MOSCHKOVICH, Diego. **O último Stanislávski em ação: tradução e análise das experiências do Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-1938)**. 2019. Dissertação (Mestrado em Cultura e Literatura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- NECKEL, Inaja. **Atitude extrema e salto: a prática laboratorial de K. Stanislávski no Estúdio de Ópera Bolshói**. 2011. Tese (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- NOVÍTSKAIA, Lídia. **Уроки вдохновения: Система К.С.Станиславского в действии [Lições de inspiração: o sistema de K. S. Stanislávski em ação]**. Moskva: VTO, 1984.
- NOVÍTSKI, Pável. **Современные Театральные Системы [Sistemas teatrais contemporâneos]**. Moskva: Gosudarstvennoye izd-vo khudozhestvennoy literatury, 1933.
- SOKOLOVA, Zinaída. **Наша жизнь в Никольском [Nossa vida em Nikólskoe]**. Moskva: Tsentr Dukhovnogo Vozrozhdeniya Chernozemnogo Kraya, 2004.
- SOLOVIÓVA, Irina. **Ветви и корни [Ramos e raízes]**. Moskva: MKHAT, 1998.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Статьи. Беседы. Письма. Речи [Artigos. Conversas. Cartas. Discursos]**. Moskva: Iskusstvo, 1953.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Obras escolhidas em 8 tomos**. Moskva: Iskusstvo, 1955. t. 3.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Obras escolhidas em 8 tomos**. Moskva: Iskusstvo, 1957. t. 4.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Из записных книжек 1912-1938 [Dos cadernos de notas 1912-1938]**. Moskva: Iskusstvo, 1986.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Obras escolhidas em 9 tomos**. Moskva: Iskusstvo, 1988. t. 1.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Obras escolhidas em 9 tomos**. Moskva: Iskusstvo, 1989. t. 2.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Obras escolhidas em 9 tomos**. Moskva: Iskusstvo, 1990. t. 3.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Obras escolhidas em 9 tomos**. Moskva: Iskusstvo, 1991. t. 4.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. **Obras escolhidas em 9 tomos**. Moskva: Iskusstvo, 1999. t. 9.
- TCHERKÁSSKI, Serguei. **Проблема режиссерско-педагогической преемственности: формирование режиссерской школы М. В. Сулимова [O problema da herança diretor-pedagogo: formação da escola de direção de M. V. Sulímov]**. 2003. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Academia Estatal de Arte Cênica de São Petersburgo, Rússia, São Petersburgo, 2003.

- TCHERKÁSSKI, Serguei. **Мастерство актёра: Станиславский, Болеславский, Страсберг** [A arte do ator: Stanislávski, Boleslavsky, Strasberg]. Sankt-peterburg: Rossiyskiy Gosudarstvennyy Institut Stsenicheskikh Iskusstv, 2016.
- TOPORKOV, Vassíli. **Stanislávski ensaia: memórias**. São Paulo: É Realizações, 2016.
- VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski: vida, obra e sistema**. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.
- VINOGRÁDSKAIA, Irina (org.). **Станиславский репетирует [Stanislávski ensaia]**. Moskva: MKHAT, 2000.
- VINOGRÁDSKAIA, Irina. **Станиславский: летопись [Stanislávski: anais]**. Moskva: MKHAT, 2003. v. 4.
- WALICKI, Andrzej. **A history of Russian thought: from the enlightenment to Marxism**. Stanford: Stanford University Press: 1979.
- ZALTRON, Michelle de Almeida. **Переживание (perejivánie) e o “trabalho do ator sobre si mesmo” em K. Stanislávski**. 2015. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- ZON, Boris. **Встречи с К.С. Станиславским [Encontros com K. S. Stanislávski]**. Moskva: [s. n.], 1955.

Recebido em 30/03/2019

Aprovado em 12/06/2019

Publicado em 30/08/2019





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p260-275

Stanislavski

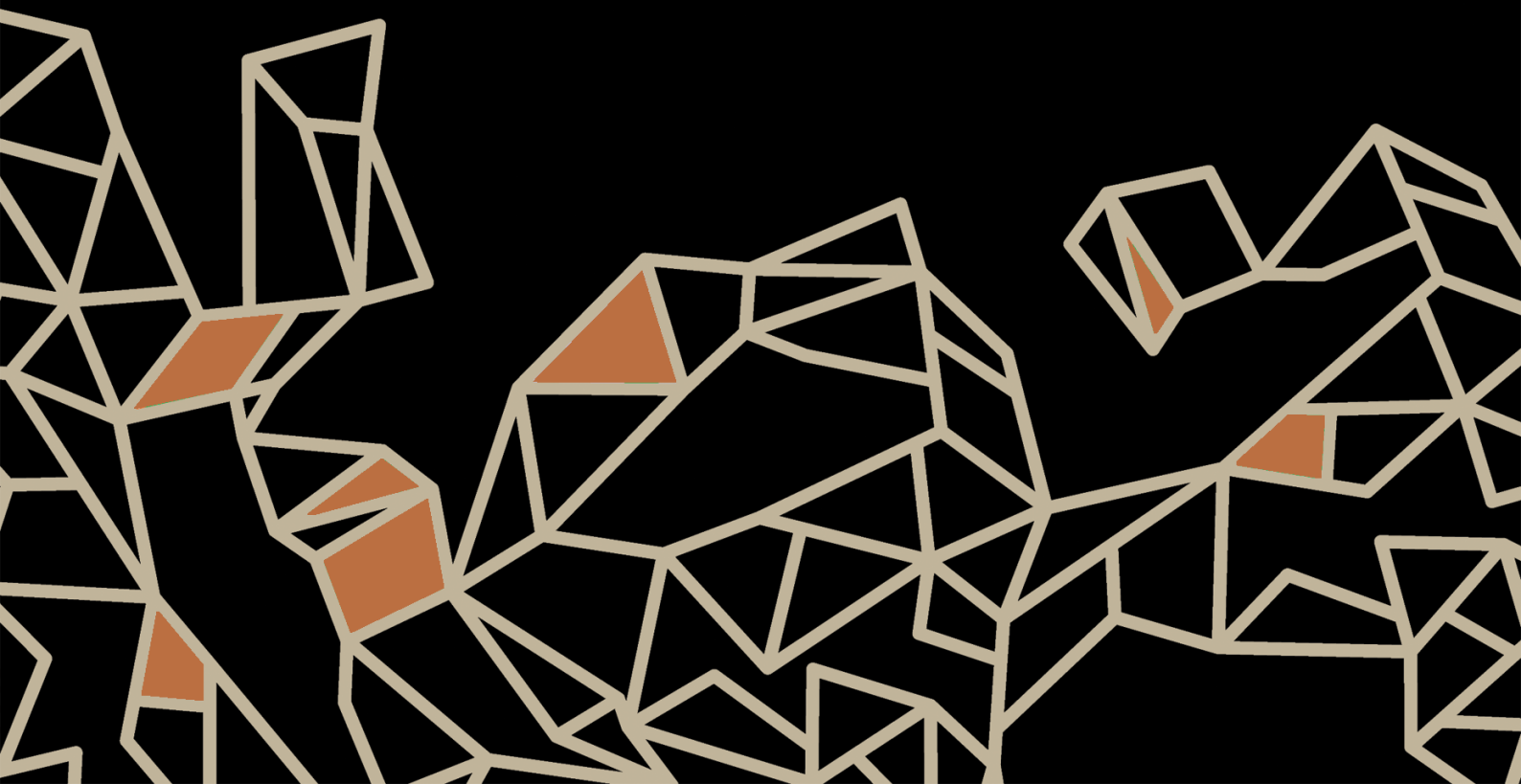
Stanislavski e a formação do ator

Stanislavski and the actor education

Sérgio de Carvalho

Sérgio de Carvalho

Dramaturgo, diretor teatral e professor livre-docente
da Universidade de São Paulo (USP)



Resumo

O artigo examina os sentidos da ideia de formação no conjunto da prática pedagógica do diretor russo Constantin Stanislavski como uma procura de ativação de dinâmicas relacionais capazes de se contraporem à lógica do efeito estético e mercantil. A postura implica reflexões de sentido ético e mesmo político apenas lateralmente nomeadas em sua obra.

Palavras-chave: Formação Cênica, Constantin Stanislavski, Efeito Estético.

Abstract

This article examines the meanings of the idea of education in the pedagogical practice of Russian director Constantin Stanislavski as a search for activation of relational dynamics capable of criticizing the logic of aesthetic and mercantile effect. Posture implies reflections of ethical and even political sense only laterally named in his work.

Keywords: Acting Education, Constantin Stanislavski, Aesthetic Effect.

As primeiras notas tomadas por Stanislavski com vistas a uma síntese literária de sua experiência teatral ocorrem uma década após a fundação do Teatro de Arte de Moscou. Por volta de 1909 ele começa a fazer uso da palavra “sistema” para designar a organização de alguns procedimentos que poderiam ser trabalhados por jovens atores que almejassem potencializar um “estado criador” comum aos grandes artistas do palco.

A convicção de que o teatro moderno exigia uma nova pedagogia teatral se traduz, a partir dali, na formulação de uma terminologia e de uma prática que deveria transcender à produção de espetáculos. Isso, evidentemente, esbarraria na realidade de uma companhia que àquela altura abandonara há tempos sua origem amadora e era então reconhecida como uma das mais importantes no desenvolvimento do Naturalismo europeu. Stanislavski, com vistas a elaborar seu Sistema, retoma, assim, a ideia de criar um estúdio livre, agora destinado à formação de jovens atores: fora do Teatro de Arte, mas conectado a ele. O empreendimento que efetivamente ocorre, tocado



em conjunto com seu colaborador Sulierjitski, será mais tarde chamado de Primeiro Estúdio do Teatro de Arte, inspirando várias instituições similares.

Há tempos Stanislavski acreditava, a julgar por seus escritos pessoais, que a encenação moderna implicava uma nova formação. Ninguém estava pronto para a abertura de possibilidades gerada pelo estatuto artístico dado à cena. O ensaio havia se tornado um problema em aberto, as habilidades tradicionais se mostravam em crise e, por tendência de espírito, Stanislavski era reticente a qualquer experimentação que lhe parecesse de sentido puramente formal. Desde cedo, portanto, imagina o desenvolvimento dessa contradição entre encenação e um novo preparo artístico. Na medida em que suas preocupações não eram simplesmente técnicas, mas envolviam uma totalidade de operações, pode-se dizer que uma espécie de dialética da formação teatral passa a assumir o centro das preocupações de Stanislavski a partir de 1910, enquanto segue produzindo obras artísticas de estilos e gêneros diversos. O ator haveria de passar por um processo de integração progressiva, verificando tensões a cada etapa cumprida. Dialética, porque o ideal de um **estado criador**, por mais que possa sugerir estabilidade, só poderia se dar num processo total:

[...] Era necessário estudar sistemática e praticamente durante anos, a vida inteira, constantemente transformando o concebido em habitual, deixando de pensar no assunto e esperando que ele se manifestasse de maneira natural, espontânea. Para isto era necessário o hábito, segunda natureza do artista, faziam-se necessários exercícios [...]. (STANISLAVSKI, 1989, p. 471)

Stanislavski pode ser considerado um exemplo notável daquilo que Peter Burger entende como desejo de “recondução da arte à *práxis* da vida” (BURGER, 2008, p. 17), projeto de vanguarda que será sempre contraditório e que alimentou a imaginação de tantos artistas da cena moderna.

Sua procura idealista de uma vitalidade natural, mesmo que também mediada por um cientificismo, contemporâneo ao esforço da psicanálise de sondar o inconsciente, era de fundo religioso e sua imagem de uma vivência plena das potências do teatro, rumo a um desenvolvimento das capacidades naturais da criação, tinha, em suas primeiras formulações, uma lógica iniciática, priorizando uma ascese que se dá do interior para o exterior.

Por outro lado, seu compromisso radical com o raciocínio da formação, que pode ser lido como contribuição lúcida para que se supere o fracasso constitutivo de toda tentativa de arte transestética, era também uma crítica à mercantilização da vida, questão que mobilizou a geração naturalista.

Encenação como práxis formativa

O interesse na formação de um novo trabalho teatral já está na origem do Teatro de Arte de Moscou. Diante da nova dramaturgia, todo o aparelho teatral teria que se transformar: atores, práticas de ensaio, modos da sensibilidade artística, relação com o público.

No lendário jantar de 18 horas com Nemiróvich-Dánchenko, em junho de 1897, quando foram estabelecidas as premissas do Teatro de Arte, a ser inaugurado no ano seguinte, todas as críticas ao modelo oitocentista de teatro indicavam, para além da recusa ao convencionalismo, uma negação à lógica do efeito:

Nós protestávamos contra a velha maneira de representar, contra a teatralidade, contra o falso pathos, a declamação e a afetação cênica, contra o convencionalismo na montagem, as decorações e o estrelismo que prejudicava o conjunto, contra toda a estrutura dos espetáculos e o repertório deplorável dos teatros daquela época. (Ibid., p. 265)

Os primeiros espetáculos do Teatro de Arte na virada do século XIX para o XX (*Czar Fiodor*, de Alexei Tolstói, e *A gaivota*, de Tchekhov), ao mesmo tempo em que se pretendiam comprometidos com um repertório russo elevado (outra dimensão da ideia de **formação**, neste caso a de uma literatura dramática nacional), logo se depararam com a dificuldade de superar as práticas convencionais, de abalar os esquematismos de um sistema teatral que se traduzia em hábitos inconscientes de ensaio.

Ali, Stanislavski percebeu que os problemas estéticos da modernização deveriam ser enfrentados do ângulo do trabalho, com gente como aquele grupo de estudantes e amadores que se mostravam provisoriamente dispostos ao trato experimental. Os próprios textos deflagravam as crises que se tornariam produtivas. Se Ibsen estava para o teatro inglês “assim como o xadrez está para o boxe”, na sentença famosa de Bernard Shaw, um autor como



Tchekhov, que o próprio Teatro de Arte avaliou como “não teatral”, gerava dificuldades ainda maiores.

Ao abordar o problema do ponto de vista do encenador (no que divergia muito do parceiro Dánchenko, e aquelas montagens históricas são resultados desse conflito), Stanislavski entendia que a atuação deveria conter um sentido de verdade humana que todo o espaço também deveria expressar.

Aplicava, a rigor, a orientação naturalista do **meio**, fundada na interação entre a particularização interpretativa e o detalhismo ambiental. Seus espetáculos, assim, criavam ambientes com pormenores muito trabalhados. Eram extremados os cuidados com os figurinos (no caso de *Czar Fiodor*, peça histórica, usaram roupas de fato antigas, adquiridas no interior do país), adereços, com a passagem do tempo da ficção, que fazia uso de sonorização aclimatadora (os sons de grilos e sinos nas peças de Tchekhov). As mudanças do espaço-tempo já faziam uso criativo da iluminação e a angulação cenográfica, recortava criativamente quartos e salas, abrindo os interiores aos exteriores da casa. Em poucos anos o Teatro de Arte, avançando em relação ao projeto de Antoine, se torna referência de modernização pós-naturalista.

A particularização conceituada do trabalho também era influenciada pelos quadros históricos da companhia do duque Saxe-Meiningen, que excursionou pela Rússia na década anterior, muito conhecida pela excelência na composição das cenas coletivas, com vivacidade no conjunto de figurantes.

O Teatro de Arte de Moscou, na mesma direção, se empenha em superar o *star system* das velhas companhias e se notabiliza pelo **conjunto** cênico rico e inovador. Sendo o diretor um ator genial, tudo indica que Stanislavski fez uso, naquele momento, da própria capacidade imaginativa, oferecendo aos atores exemplos de como deveriam atuar. Chegava a desenhar marcas e gestos não convencionais para que fossem reproduzidos pelo elenco e detestava os velhos truques retóricos e a frontalidade grosseira que imperava nos palcos.

Suas primeiras direções, portanto, são exercícios de negação do velho teatro e decorrem da concepção avançada dos dois diretores da companhia. É assim que os intérpretes de Masha e Medvedenko em *A gaivota* entrarão em cena numa conversa sobre a cor das roupas e o luto “pela existência”, desviando-se de galhos jogados no chão, girando gravetos, gestos sobrepostos aos previstos nas rubricas do texto (como aquele em que a moça cheira rapé).

Esse atrito gestual nem sempre agradará a Tchekhov, mas importa dizer que o deslocamento das energias teatrais para a realidade física terá início ali como tendência poética.

Stanislavski condenava as abstratas exibições emocionais, as paixões genéricas. Queria indivíduos concretos, com especificidades, desejos intransferíveis. Ao mesmo tempo, sabia que a nova dramaturgia propunha caracteres em desajuste psíquico, o que pedia a criação de lapsos gestuais da ordem do inconsciente. A riqueza composicional dos protagonistas deveria aparecer na relação concreta com todas as figuras da história, como sugerem seus cadernos de direção daquela época.

Desde cedo, portanto, seu interesse poético era contrário a qualquer “demonstracionismo” orientado pela eficácia comunicacional. Os atores não deviam explicar nada ao público, ilustrar nada, exhibir nada (muito menos a si próprios), mas sim viver a ficção da cena. Do ponto de vista do trabalho teatral, porém, as incríveis primeiras montagens do Teatro de Arte de Moscou ainda resolviam as questões estéticas de cima para baixo: a criação dos atores era dependente da imaginação criativa de um diretor genialmente obsessivo, o que não se dava sem grandes resistências.

Nos anos seguintes, em paralelo à montagem das peças realistas (muitas delas de temática social), o Teatro de Arte acompanha a tendência experimental lançada pelo Simbolismo, procurando ir além do “grosseiramente real”. Stanislavski, nessas encenações, procura formas líricas e desenvolve uma “linha fantástica”, impressionista ou grotesca (esse “gosto do tempo”).

O auge do processo de crítica, ao que lhe parecia então um desgaste do Naturalismo, foi a criação, junto com Meyerhold, seu discípulo mais politizado, do Estúdio da Rua Povarskaia. O experimento, tão importante como símbolo dos caminhos posteriores do teatro russo, não segue adiante pela desconfiança ciumenta do Teatro de Arte e pelo estouro da Revolução de 1905. Entretanto, confirma a Stanislavski a necessidade de ações na contramão da profissionalização da Companhia. Atividades formativas e laboratoriais, descomprometidas de resultados, eram imprescindíveis ao desenvolvimento de um teatro moderno.

O episódio revela, ainda, uma vontade de aprender com quem pensava diferente, de outra geração. Por outro lado, reforça a autocrítica em curso, que

abre caminho para uma reflexão nova: o avanço da cena moderna, que se dava no plano espetacular e dramaturgicamente, pouco atingia o trabalho dos atores: “E se essas descobertas forem o resultado de um simples entusiasmo, de uma ilusão? [...] E se tudo isto não vem de dentro, das vivências internas, mas da vista e do ouvido, e da imitação externa das novas formas? [...]” (Ibid., p. 394).

Dirá, ainda, sobre os exercícios do Estúdio com Meyerhold: “O diretor de cena tentava encobrir com seu talento os artistas, que nas suas mãos eram simples argila para moldar grupos belos e *mise-en-scènes*, mediante as quais ele realizava suas ideias interessantes.” (Ibid., p. 396).

Surgia uma convicção depois recorrente: o problema do elemento **vivo** e da verdade da cena não era questão de ordem estilística. Stanislavski intuía que a “falsidade” da imagem aparecia mesmo em cenas deliberadamente artificiais, em teatralidades estilizadas, não estando ligada à correspondência entre representante e representado. A mentira que atravessava as várias poéticas modernistas se relacionava com a atitude do artista para com seu trabalho.

O auge desse processo de crítica em relação aos meios de produção do teatro se deu, segundo seu depoimento em *Minha vida na arte*, durante os ensaios da montagem de *Hamlet*, que iniciaram em 1909 e tiveram várias fases até sua estreia em 1912.

Gordon Craig, a quem Stanislavski considerava um “diretor de cena genial”, idealizou uma cena que se mostrou muito à frente da realizada pelo Teatro de Arte, não obstante os inúmeros esforços da equipe. Na condição de preparador do elenco, Stanislavski avalia que “com os meios teatrais comuns, a interpretação estabelecida por Craig parecia no palco uma artimanha idealizada pelo diretor de cena, e só pela centésima vez nos convencia da impotência e grosseria dos meios cênicos que tínhamos à disposição” (Ibid., p. 463).

Não importava aí somente a verificação de um atraso ou o risco de converter um belo projeto numa obra menor. E de fato não era só dos atores a dificuldade de realizar a elevação poética solicitada por aquele *Hamlet*. A crise expressa uma admiração pela capacidade de sonhar adiante: a utopia individual só seria real se toda a equipe fosse capaz de conquistar a mesma liberdade imaginativa. Enquanto não houvesse uma evolução conjunta, em que todos se tornassem agentes da cena, os descompassos não se resolveriam como forma estética elevada, permanecendo como ideal incerto. Para

tanto, teria que ser traçado um caminho “de dentro para fora” dos meios da cena, com maior empenho criativo de cada ator, sem o qual seguiria valendo o princípio da reprodução. Numa carta ao conselho do Teatro de Arte, de 1910, ele já discute seu projeto: “Eu não quero só descobrir os princípios fundamentais do processo criativo, não quero só formular sua teoria, quero colocá-la em prática” (TAKEDA, 2003, p. 326).

Em meio ao idealismo de algumas das avaliações naquele momento, se confirma de vez para Stanislavski a exigência da formação. Ela era, no entanto, inesperadamente assemelhada à perspectiva materialista de superação do trabalho alienado. Sua motivação de fundo era uma espécie de reivindicação coletiva do direito à genialidade. O ator não deveria ser nem um servidor da exterioridade do efeito mercantil, nem argila inanimada na mão da pesquisa alheia. O enfrentamento da coisificação, tema forte na cena naturalista, se infiltra nas reflexões de um artista que dedicava um culto quase religioso a seu ofício. O idealismo de uma frase como “não pense em você na arte, mas na Arte em você” se reverte, na prática coletiva dos ensaios, numa negação simbólica da forma-mercadoria, inadvertidamente afinada com as lutas sociais em curso na Rússia revolucionária. É nesse sentido que a procura do elemento vivo da cena, de sentido transestético, se liga, também em Stanislavski, a uma práxis de orientação antiburguesa.

Romances de formação

Nos anos que se seguem, Stanislavski se dedica a desenvolver e organizar seu Sistema para um novo trabalho teatral. Dividiu o plano de escrita de sua obra de acordo com quatro frentes, imaginando tratar de cada uma num volume separado. *O trabalho que o ator pode realizar sobre si mesmo* se desdobra em dois tomos, um relativo a aspectos internos, outro a externos. *O trabalho do ator em relação às personagens* também geraria dois livros, conforme o deslocamento da ênfase, para o interior ou exterior da relação com a ficção.

Apesar da separação didática, que não chegou a ser cumprida, cada fragmento de sua escrita deveria conter uma pedagogia, uma exposição técnica – de fins estéticos e psíquicos –, uma ética. O que projeta, por sua vez, dimensões religiosas, científicas e políticas. Ele produziu, assim, não uma poética didática,



mas uma espécie de romance de formação no estilo iluminista do século XVIII, em que seu ponto de vista oscila entre o professor e seus alunos de teatro. Concebeu uma obra entre a ficção e o documento que exigiria, a rigor, uma experimentação prática, ou mais do que isso, uma vivência, para ser compreendida.

A difícil recepção desse legado ao longo do século XX e sua frequente incorporação rebaixada por teatros conservadores e pela indústria cultural liga-se a vários fatores. Após a Revolução Russa, Stanislavski foi associado, devido a razões circunstanciais, à herança de uma cena burguesa progressista do passado. E, mais tarde, a um Realismo socialista estalinista. Os dois equívocos transmitem a imagem de um legado edificante. A própria forma setecentista de seus livros reforça a imagem de um classicismo epigonal, da ordem do conhecimento positivo, e não do mundo do trabalho.

A difusão internacional do primeiro dos quatro volumes redigidos (conhecido no Brasil como *A preparação do ator*), na versão editada de Elizabeth Hapgood, ajudou a solidificar a imagem de um método teatral psicologista. Isso ocorreu não só pelo destaque que o primeiro livro teve em relação aos outros, mas por sua pronta associação ao desenvolvimento que alguns de seus princípios obtiveram em território norte-americano, confirmados pela prática de Richard Bolelavski, um dos colaboradores do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte, que em seu exílio nos Estados Unidos muito influenciou Lee Strasberg e a geração do Actor's Studio, fundado por Kazan e Lewis.

Bolelavski acompanhou as primeiras experiências de Stanislavski na pedagogia do **estado criador**. E naquele momento as experiências se voltavam ao desmonte dos condicionamentos psicofísicos que envolvem uma atividade, a atuação, que sempre comportará a dupla tarefa da criação simbólica e de sua transmissão comunicacional. Stanislavski acreditava que “a criação é acima de tudo a plena concentração de toda a natureza espiritual e física” (STANISLAVSKI, Op. cit., p. 414).

A capacidade de concentração implicava, contudo, uma série de operações, entre as quais a definição precisa dos “círculos de atenção” e a superação do “medo da boca de cena”. O apelo a analogias extraídas da “memória emotiva”, aspecto depois tão enfatizado nas vulgatas stanislavskianas, é um entre vários recursos de desenvolvimento daquilo que nunca deixou de ser crucial em sua visão de teatro, a **imaginação**.

A libertação criativa pessoal – dependente do exercício diário desse “músculo” chamado imaginação – se associava à capacidade simbólica de se tornar outro: era a alteridade o que interessava, a diferença conquistada por uma relação imaginária materializada no corpo, não o ensimesmamento psíquico. A concentração criativa advinha, assim, de conseguir orientar “a natureza espiritual e física” para o que “ocorre ou pode ocorrer na alma do personagem que está sendo representado” (Ibid., p. 414).

Nos anos seguintes, após a Revolução, novos acontecimentos influem nas reflexões de Stanislavski em relação ao trabalho do ator. A experiência de trabalho com os cantores do Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi faz que ele se dedique a pensar nas possibilidades de um “bom convencionalismo” e reorganize seu aprendizado em relação ao treinamento dos meios expressivos, aspectos necessários para que a beleza da interpretação se manifeste, como a plasticidade do movimento, a dicção, e, sobretudo, o tempo-ritmo da cena. Qualquer construção imaginária pode se converter numa estática se não mobilizar a consciência dos próprios e diversos tempos-ritmos. Essas questões serão associadas por ele à dimensão exterior do **trabalho do ator sobre si** (apontadas no volume conhecido no Brasil como *A construção da personagem*).

Do ponto de vista da evolução do Sistema, entretanto, sua prática reforça uma impressão sempre evidente no teatro: qualquer ator terá muito mais facilidade de desempenhar tarefas de ordem física do que de ordem imaginária, sempre resolverá de modo mais prazeroso problemas concretos do que abstratos, daí um recorrente descalibramento formativo que reforça as expectativas mercantis: são muitos os intérpretes com grande consciência vocal ou corporal, eficazes na comunicação com o público, mas opacos quando se trata de uma “vivência” ficcional sincera, porque incapazes de imaginar. Stanislavski começa a perceber que o caminho do **estado criativo** não precisa ser trilhado, necessariamente, desde a interioridade do artista.

Método das Ações Físicas

Nos últimos anos da década de 1920 essa percepção se expande a ponto de abalar o próprio ideal de Sistema. Opera-se uma inversão metodológica. Ele passa a criticar os próprios métodos antigos de direção:

Lembre-se que as *mises en scène* de *A gaivota* foram realizadas pelos métodos antigos, agora completamente rejeitados, de imposição das emoções pessoais sobre o ator, e não pelo método de estudar em primeiro lugar o ator – suas capacidades, o material de sua personagem, antes de criar a *mise en scène* apropriada e deseje. Em outras palavras, o método das antigas *mises en scène* pertence ao diretor despótico que eu agora combato, enquanto as novas *mises en scène* são feitas por diretores que dependem do ator. (TAKEDA, Op. cit., p. 355)

É provável que algo da perspectiva materialista, tão convocada pela cultura do tempo, inspire a guinada em curso. Mas a verdade é que a nova fase radicaliza uma dialética da formação anterior, orientada pela procura de relações de trabalho cada vez mais vivas.

Não pretendendo “outro sistema” – feito antes de **princípios** para a ação teatral coletiva –, o assim chamado Método das Ações Físicas que surgiria a partir dali invertia qualquer abordagem convencional do teatro. Não se tratava mais de reunir especialidades em torno do estudo de um texto e materializar uma ideia. O que se pretendia era um estudo prático, físico, fundado na superação, mesmo que provisória, das especializações, com vistas a uma invenção partilhada.

No trabalho com ações físicas, o processo interpretativo não percorre mais as etapas convencionais, da leitura de mesa, definição de plano cênico, o ensaio, marcação no espaço. Os atores terão seu primeiro contato com a ficção através das improvisações. Mesmo quando há uma peça pronta, ela deve ser analisada ativamente, isto é, deve ser improvisada pela equipe com base nos acontecimentos mais concretos que definem a fábula. Esses acontecimentos serão transmitidos pelo diretor, que se abre, assim, a percorrer o caminho gerativo da dramaturgia.

É uma pesquisa física, porque atenta, em seu início, às relações gestuais da história, o que antecede as posteriores análises das palavras da peça. É preciso constituir o processo das relações ficcionais, antes de que qualquer forma verbal se fixe em seus ritmos. A imaginação deixa de ser, assim, uma produção individual. Será o grupo que fortalecerá de modo prático sua vivência imaginária, mobilizando o “espírito” da ficção, antes que a letra das formas cênicas se estabilize. Começa-se pelo começo, aquilo que está antes do texto, o mundo por trás das relações verbais. Em certo sentido, todos se tornam dramaturgos.

O princípio da formação é como que internalizado: o ensaio se dá por meio de **estúdios**, o processo deve ser o estimulado, não a procura do resultado.

As principais descrições dessa nova perspectiva de trabalho não foram redigidas por Stanislavski. Apesar de ter deixado ótimos textos sobre ações físicas (parte deles reunidas no volume *A construção da personagem*), há mais elementos para compreender o alcance da proposta nos livros de discípulos como Gorchakov, Toporkov e Maria Knebel.

São muitos os pontos experimentados por Stanislavski nesses primeiros anos da década de 1930, quando se dedicou intensamente a compreender essa possibilidade formativa. Continuavam válidos os pontos fundamentais no desenvolvimento da capacidade de viver a ficção e comunicá-la ao público, mas o centro do Sistema, o **se mágico** (“e se eu estivesse na mesma situação, diante das mesmas circunstâncias, como me comportaria?”), isto é, o imaginar-se outro a partir do mesmo, se torna dinâmico: não é mais um ideal do ator, mas uma prática que se modifica todos os dias, feita por toda a equipe, em torno de um estudo. Tudo aquilo que é necessário para a conquista do chamado “círculo de solidão pública” – concentração, calma, domínio técnico do próprio instrumento, imaginação concretizadora – passa a ser aprendido comum, balizado pela atitude interessada diante da ficção.

É por isso que os discípulos de Stanislavski tanto enfatizam que o trabalho com ações físicas deve iniciar por um esforço de objetivação, como informa Maria Knebel:

Stanislavski achava que o plano mais acessível para a análise através da ação era o dos fatos, dos acontecimentos, ou seja, o da fábula da peça. Por isso propunha começar a análise sistemática da peça com a definição dos acontecimentos ou, como dizia às vezes, dos *fatos ativos*, de sua sequência e interação. (KNEBEL, 2016, p. 131)

As muitas estratégias que decorrem daí só podem ser entendidas na prática. Refutam a imagem psicologista que acompanha Stanislavski. O Método das Ações Físicas nega a possibilidade de que qualquer emoção possa ser “representada” no teatro. O falso *pathos* se liga à tentativa de sentimentalizar e subjetivar tudo através da incorporação de **estados** emotivos, o que conduz antes à exposição da própria falsa consciência do que à concretização

da emoção. Um ator estará sempre mentindo ao representar uma emoção, mas não vai mentir quando tentar realizar uma ação capaz de despertar uma emoção. A comoção deixa de ser um fundamento da cena e passa a ser uma possível consequência de interações gestuais. A ação física correta, na circunstância correta, pode suscitar dinâmicas emocionais partilhadas, para além da expressão (paradoxalmente cerebral) de estados afetivos.

Formação relacional

O Método das Ações Físicas sugere, portanto, que o trabalho teatral deve ocorrer como formação partilhada, como estúdio, como paixão pela atividade. Sua amplitude estilística é enorme, indo muito além do realismo, a ponto de muitos artistas de tendências diferentes terem se interessado por suas proposições. Stanislavski procurou destacar esse ponto, mostrando a força do Método no trabalho dos textos clássicos, diante dos quais a análise ativa seria apenas uma primeira parte de um trabalho que envolve também a pesquisa de ações verbais, de ritmos plásticos, de formalizações esteticamente vivas.

Apesar das grandes possibilidades que o princípio oferece, ele também dá margem a muitos equívocos, sobretudo após sua reintrodução nos debates teatrais a partir da década de 1980, quando a leitura pulsional do conceito de Ação Física, feita por Grotowski (em seus últimos anos de trabalho ele combinava ações físicas a cantos vibratórios na procura de estados alterados de consciência do ator) passou a sugerir que se tratava de uma técnica de expansão das energias **presenciais** da atuação. O desdobramento disso nas reflexões de Eugênio Barba, interessado na Ação Física como a menor ação perceptível que se reconhece pela “mudança de tonicidade” do corpo, já indica uma adulteração do conceito ainda maior: passa a ser uma medida estrutural, com vistas a efeitos na recepção.

A verdade é que Stanislavski entendia Ações Físicas como um conceito relacional. O que importa é a relação concreta estabelecida entre a ação do ator e a dos outros atores em face dos acontecimentos. Dessa perspectiva, relações físicas serão, também, sempre relações psicofísicas, pois no teatro nunca se pode “interpretar a própria presença”.

Toporkov é muito claro quanto às prioridades do Método:

Transferir a atenção do ator da busca da emoção interna para a realização de uma tarefa cênica é uma das grandes descobertas de K. S. Stanislávski, que resolve um dos grandes problemas de nossa técnica. [...] Excluiu as possibilidades de que o ator se enamorasse de seus próprios sentimentos e mostrou o mais fiel, o único caminho à revelação das emoções humanas autênticas no ator, direcionadas para a realização de uma *tarefa cênica que aja diretamente sobre o parceiro*. (TOPORKOV, 2016, p. 54, grifo nosso)

A dificuldade em extrair forças da relação de alteridade é o que torna as ações simples do cotidiano as mais difíceis de serem representadas. O mesmo ator que consegue vivenciar os conflitos das paixões lancinantes ou recitar um monólogo confessional terá dificuldade em simplesmente abrir uma porta e pedir a alguém que abandone a sala, em parte por rejeição ao prosaísmo da ação banal, mas sobretudo pela real dificuldade em atuar no aqui e agora da relação voltada ao outro.

Porque toda técnica serve a uma visão de mundo, o projeto teatral stanislavskiano deve ser compreendido dentro das coordenadas de um grande realismo teatral – o que significou um campo estilístico vasto na medida em que o ideal de busca de uma **verdade do trabalho** ultrapassava qualquer interesse na reprodução da aparência do real empírico. A disposição à alteridade apontada por sua pesquisa é ferramenta que contribui para a complexificação de qualquer teatro ainda hoje animado pela alegria do impulso mimético.

Nos últimos anos de vida, o alemão Bertolt Brecht, movido em parte pelo fato de estar vivendo na Alemanha Oriental de influência soviética, revê sua crítica feita anos antes a Stanislavski. Após a leitura de obras como a de Gorchakov, ele percebe a dimensão de uma formação negativa expressa nos conceitos do velho professor a seus atores: o ator que representa um bêbado no palco não deve mostrar a volubilidade e a voz pastosa, mas sim os esforços para parecer sóbrio e caminhar em linha reta; o ator que representa o homem mesquinho, deve mostrar os esforços para parecer generoso; não representar a raiva, mas a tentativa de controlá-la etc.

A dialética da ação decorre de sua interação contraditória. É preciso mover-se pelas forças em luta, que são internas e externas – como dizia Mao Tsé-Tung. A noção de que não interessa representar o estado (a tristeza do

choro), mas o esforço para escondê-lo, significa que um “outro alguém” também move a cena, com suas próprias contradições. O movimento simbólico é, portanto, sempre negativo: só age quem realiza o negativo da ação.

O Método das Ações Físicas serve, portanto, perfeitamente ao teatro dialético de Brecht, desde que a qualidade da supertarefa (ou superobjetivo) seja estabelecida como crítica sócio-histórica, desde que a compreensão da linha de ação transversal da fábula expanda as contradições para todos os níveis da cena. Brecht não suportava “senão a contradição,” mas aquelas de ordem mais subjetiva deveriam estar implicadas nas contradições sociais e de classe.

Ainda hoje, a exigência de uma aposta nos processos vivos é o que torna o Método de Stanislavski tão difícil e tão bonito.

Imaginação coletiva

Seria preciso, ainda, lembrar que parte do idealismo retórico que tanto atrapalhou o uso das invenções de Stanislavski também se conecta ao fato de que ele procurou configurar uma ética à antiga, feita de lições e exemplos. Era preciso atuar no todo e a dimensão estética só fazia sentido como atitude moralmente consequente.

Não são poucos os discursos do velho professor sobre a necessidade de responsabilidade para com a equipe; atrasos, as roupas que o ator lança ao chão, quando, após o fechar das cortinas corre para o camarim para se livrar da maquiagem e receber os amigos; sobre o coquetismo dos que flertam com o público; a preocupação em agradar a opinião alheia; sobre a vaidade, mesquinhez e inveja nos ensaios; a expectativa fútil de protagonismo; a subserviência a quem julga ser uma figura importante; sobre tudo aquilo que mina o bom ambiente teatral. Parecem banais, mas são percepções decisivas: como esperar criação livre onde a disputa mercantil e a miséria da consciência se impõem até nas relações mais íntimas?

O que parecia antigo, entretanto, era novo. Por estar voltada às relações de trabalho, por subverter minimamente a divisão entre trabalho braçal e intelectual, sua ética, mesmo sem enfrentar a questão da luta de classes, surge como simbolismo político. Estava em causa, também para Stanislavski, uma produtividade mais igualitária.

E se a própria Revolução Russa não foi capaz de pôr abaixo a disposição geral dos artistas à venalidade, às dinâmicas culturais voltada para a troca, o que dizer do projeto de Stanislavski hoje, tempos em que a mercantilização não soa mais como problema, mas parece, antes, ser a solução ardentemente desejada?

O ator mau caráter era fundamentalmente aquele sem interesse real pela vida dos outros, o que jamais tocaria o coração da relação ética – a preocupação com o sofrimento alheio. A nova prática haveria de ser mais eficaz do que os velhos conselhos, mas a atividade criativa e a arte da improvisação dependem de um bom ambiente, da confiança nas pequenas ações provisórias. São elas que conduzem a novas ações conjuntas. O simbolismo emancipatório se dá nesse movimento, de consciência que o teatro é uma pequena parte do mundo, de imaginação coletiva rumo ao melhor possível. Stanislavski disse certa vez que se os teatros fossem verdadeiramente lugares de arte, deveriam trazer escrito, na fachada, uma divisa como a seguinte: mais simples, mais claro, mais animado, mais alegre.

Referências bibliográficas

- BURGER, P. **Teoria da vanguarda**. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CARVALHO, S. Um trabalho com Stanislavski. *In*: PIACENTINI, N.; FÁVARI, P. (org.). **Stanislavski revivido**. São Paulo: Giostri, 2014. p. 28-34.
- CARVALHO, S. Stanislavski, um século em cena. **Bravo!**, [S. l.], ano 1, n. 8, p. 116-119, 1998.
- KNEBEL, M. **Análise-ação**: prática das ideias teatrais de Stanislavski. Tradução Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016.
- STANISLAVSKI, K. **Minha vida na arte**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- TAKEDA, C. L. (org.). **Cotidiano de uma Lenda**: cartas do Teatro de Arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- TOPORKOV, V. **Stanislavski ensaia**: memórias. Tradução Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2016.

Recebido em 17/07/2019

Aprovado em 19/07/2019

Publicado em 30/08/2019





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p276-287

MIT

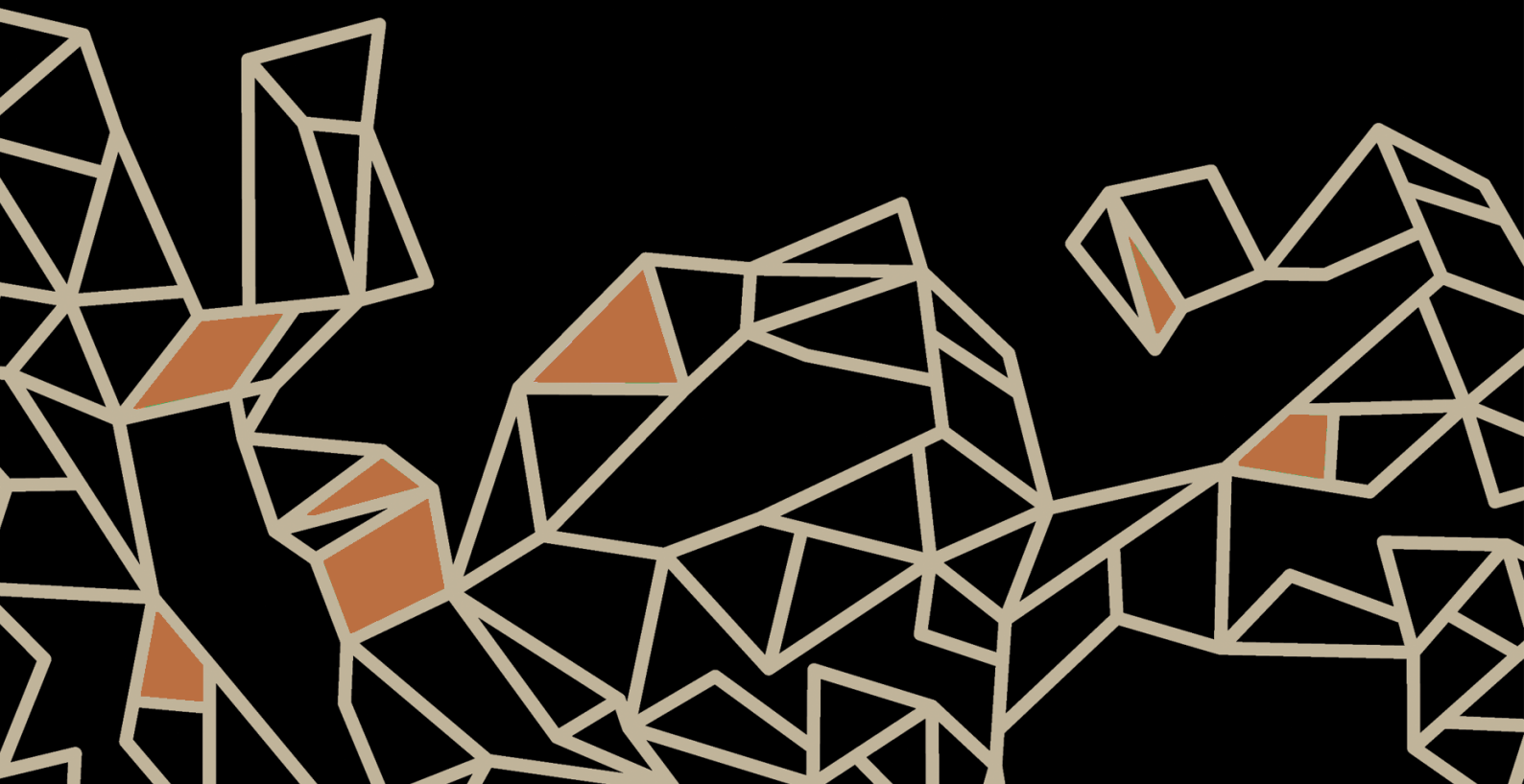
Dentro e fora da cena: modos de confrontar o comum

In and out of the scene: ways of confronting the
common

José Da Costa

José Da Costa

Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio) e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. É atualmente responsável pelo projeto “Subjetividade e políticas da cena – 4ª etapa: o real e a comunidade como inquietações contemporâneas”, do qual este texto é um dos resultados



Resumo

O artigo debate um corpus formado por alguns dos trabalhos brasileiros exibidos na Mostra Internacional de teatro de São Paulo (MITsp) em 2019. São criações que habitam espaços limítrofes. Situam-se entre diferentes meios expressivos (a dança, o teatro, a performance), como também entre a linguagem artística e certas lutas políticas atuais.

Palavras-chave: Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), Teatro brasileiro, Teatro contemporâneo.

Abstract

The article discusses a corpus formed by some of the Brazilian works exhibited at the International Theater Festival of São Paulo (MITsp) in 2019. They are creations that inhabit boundary spaces. They are situated among different expressive means (dance, theater, performance), as well as among artistic language and certain current political struggles.

Keywords: International Theater Festival of São Paulo (MITsp), Brazilian theater, Contemporary theater.

Por meio de alguns trabalhos reunidos na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), pretendo falar aqui do que me parece se materializar como um traço ou uma marca bastante geral da arte e da cena do presente. Traço que se manifesta como um movimento de dupla direção, cindindo as criações por dentro. Trata-se, em primeiro lugar, do impulso da cena para dentro de seu mundo próprio, construindo uma espessura singular por meio de seus materiais, gestos e linguagem diferenciada e, em segundo lugar, do movimento para fora, que produz fendas para que as forças (igualmente espessas) do entorno e dos conflitos sociais atravessem, como flechas provenientes do exterior, a opacidade interna da linguagem poética¹.

1 Este texto é um desdobramento (com supressão, ampliação e modificação de passagens) do artigo *A cena em busca de ar*, que escrevi para a Revista da MITsp (CARTOGRAFIAS, 2019). O objetivo da retomada de um texto anterior foi tentar precisar mais rigorosamente o foco da discussão nele iniciada. Para que o leitor localize dados como fichas técnicas e artísticas, bem como sinopses dos trabalhos aqui comentados, remeto à *Revista Cartografias*



Caixas, banheiras, quadros

Em um momento avançado de *Lobo* (CARTOGRAFIAS MITSP, 2019, p. 152-154), surge uma caixa ou vitrine transparente dentro da qual se encontra um ator encerrado, sentado na base do cubo que tem a altura aproximada de um metro. O ator não expressa dor ou angústia, ainda que, em certo momento, pareça ter uma respiração difícil e necessitar de oxigênio. Mas, é municiado de uma espécie de impassibilidade constitutiva na forma de presença encerrada à qual não parece resistir. O espetáculo, cuja única atriz é a própria diretora (Carolina Bianchi), tem um elenco masculino numeroso formado por atores jovens. A criação é dotada de uma energia marcadamente viril, ainda que balanceada com a doçura, a passividade e a delicadeza que entram em diferentes composições junto à qualidade intensa e ativa dos movimentos. A população de homens parece subjugada pela única mulher. Sua presença, também predominantemente viril, se dá como inversão irônica dos papéis culturais hegemônicos. O homem no aquário é um dos dispositivos da confrontação derrisória da obra com a dominante masculina e heteronormativa da vida social. Na mesma cena, podemos ver também a miniatura de um lobo disposto em um pequeno pedestal, cuja voz é representada em *off*, tendo um timbre agudo e infantil que contrasta com a ideia que possamos ter em mente da força, antes viril do que frágil, do animal lobo.

Além do homem-peixe envolto em algas em seu aquário, podemos localizar, na peça, outras imagens de caixas, quadros ou enquadramentos mais ou menos literais. Ainda na primeira terça parte do espetáculo, vemos a projeção de uma pintura (literalmente um quadro) e ouvimos uma voz feminina, calmamente explicando, em tom professoral e com certo embevecimento plácido, que aquela obra foi criada pela pintora barroca italiana Artemisa Gentilischí aproximadamente em 1620 e que se intitula *Jael e Sisera*. A conferencista em *off* fornece elementos narrativos aos quais o quadro remeteria. Segundo a facilitadora da apreensão da obra pelos espectadores, o mito que a pintura representa trata de uma mulher que teria assassinado um caçador que pedira guarita por uma noite em sua casa localizada no

MITsp (2019) e ao sítio eletrônico da MITsp – 6ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MOSTRA..., 2019).

ermo de uma montanha, tendo ele sido amparado pela anfitriã, que, inexplicavelmente, mata o homem enquanto ele dorme pacificamente. A luz recorta e encaixa os atores que estão agrupados e fazem movimentos lentos, como se dormissem amontoados e, em seus sonhos, acariciassem terna e inocentemente tudo o que há em seu entorno, que, na cena, são corpos de outros homens, igualmente adormecidos e sonhadores. Esses homens sonhadores e larvares sobre o chão do palco são, de certo modo, a replicação do indivíduo que a mulher do quadro assassina enquanto dorme. Se considerarmos a voz da mulher uma espécie de quadro sonoro, temos, então, três tipos de encaixes no episódio: o da imagem da tela barroca, o da voz explicadora em *off* e o dos homens agrupados pela luz.

Em *Banho*², performance de Marta Soares, a artista está imersa em uma banheira, isto é, uma caixa distinta do aquário em *Lobo*. O corpo de Marta Soares na banheira perde, de certo modo, a forma humana ou atributos de um sujeito dotado de individualidade. Os movimentos brotam quase involuntariamente de partes distintas do corpo. A presença é preponderantemente passiva, o ritmo de surgimento e desdobramento dos movimentos é contínuo e fluido, com poucas quebras bruscas ou repentinas. Nos momentos de corte ou ruptura, pode ocorrer, por exemplo, que uma parte do corpo escape à banheira. Isso não leva, porém, à perda do contato com o ambiente hídrico, cuja gravidade puxa de volta o corpo. Os movimentos da *performer* não parecem comandados pela consciência ou intencionalidade. Não integram tampouco um projeto de denúncia e de significação racional. Mas, ainda que não haja a articulação de significados diretamente inteligíveis, a dimensão feminina é criadora de importantes faixas de produção de sentido. É um corpo de mulher que se move, se inquieta ou se entrega à espessura em que está mergulhado.

Porém, o que a imagem da mulher imersa na banheira ressalta é, antes, uma espécie de imanência. O corpo apenas está ali em meio à espessura da água. A poética corporal da *performer* parece se associar a um horizonte de pensamento no qual podemos inserir tanto o devir, entendido como mobilidade e transformação que independe do sujeito individual e da consciência

² No catálogo da MITsp-2019 não há sinopse e ficha técnica da performance, que é, entretanto, referida e comentada na entrevista da artista (CARTOGRAFIAS MITSP, 2019, p. 113-117).



racional (DELEUZE; GUATARRI, 1997), quanto a proposta política e teórica de Butler (2015), no sentido de trabalhar o gênero como o operador de uma subversão da identidade, atenuando e desconstruindo a importância do sujeito autocentrado e do discurso essencialista para a luta das mulheres. No artigo intitulado “A recusa como potência,” a pesquisadora Ivana Menna Barreto (2019) realiza densa reflexão sobre as duas performances de Marta Soares apresentadas na MIT de 2019, deixando claro como a *performer* transforma a referência à histeria e ao tratamento de doenças mentais por meio do banho, no final do século XIX e no início do XX, em pura potência poética, mesmo tendo a artista se detido longamente na pesquisa desse campo referencial ligado à história da psiquiatria durante a elaboração de *Banho*.

No solo *Colônia* (CARTOGRAFIAS MITSP, 2019, p. 134-136) (direção de Vinícius Arneiro e dramaturgia de Gustavo Colombini), vemos um homem encapsulado, ainda que não literalmente. É que a atuação de Renato Livera, dando-se no pequeno espaço entre um quadro de sala de aula e uma mesa de professor, está encerrada em um espaço rigorosamente circunscrito. O modo de o ator fazer uso dos objetos que dispõe sobre a mesa (pedaços de giz, caneca, garrafa de água, folhas de papel) e do quadro (cuja superfície vai saturando com palavras, esquemas e linhas) parecem também testemunhar o enquadramento do próprio sujeito, bem como sua tristeza e angústia. O texto não remete diretamente ao Hospital Colônia, que existiu em Barbacena, em Minas Gerais, ao longo do século XX e no qual um número assombroso de pessoas foi encarcerada e mesmo morta, na década de 1960 e 1970. Mas os criadores parecem ter sido movidos também por aquela referência. A imagem mais ampla de *Colônia* como lugar de exploração econômica, como espaço de expropriação da humanidade de numerosos grupos ou como ambiente infernal da escravidão se plasma por meio do delírio progressivo daquele jovem professor. Há uma estranha impassibilidade na personagem, ainda que o elemento impassível seja aí de um tipo distinto do que aparece na caixa do ator de *Lobo* (em que o impassível se conjuga à ironia) ou na banheira de Marta Soares (na qual o impassível se associa à imanência). Em nenhum dos dois casos a impassibilidade se constitui como grave efeito do assombro, que é o que vemos no quadro de Livera.

O corpo revestido

Podemos dizer também que nos três trabalhos comentados se produzem imagens fissuradas quanto à pertinência do sujeito à **comunidade**. As formas cênicas plasmam a experiência do comum como fundamentalmente fraturada. A comunidade como problema e não como essência ou verdade substancial é objeto da reflexão crítica de autores muito diferentes entre si (AGAMBEN, 1993; BARTHES, 2003; NANCY, 2016; RANCIÈRE, 1996, 2012), que destacam, dentre outros aspectos, a multiplicidade e a singularidade, como fatores de relativização (estranhamento) do significado essencialista ou socialmente totalitário da noção de comunidade. As obras que comento aqui parecem ressoar essa problematização dos fundamentos unívocos ou monolíticos da comunidade, com a possível expectativa de redesenhar o território do comum em bases distintas das conhecidas, passando a revesti-la com o senso da pluralidade e da experiência radical da diferença e da singularidade.

A última cena de *Cria* (CARTOGRAFIAS MITSP, 2019, p. 170-172) (direção de Alice Ripol e realização da Cia. Suave) é um duo, no qual vemos durante alguns minutos um bailarino que recolhe o outro que está abandonado no chão e faz com que esse último se torne matéria viva aderente ao corpo do primeiro. O revestimento aqui constitui elos de aliança e afeto. O espetáculo é baseado em movimentos e ritmos derivados do funk (conhecidos como passinho ou dancinha) e reúne dançarinas e dançarinos jovens, fundamentalmente negros e provenientes de territórios populares do Rio de Janeiro. O episódio do revestimento corporal de um bailarino pelo outro surge na sequência em que a trilha sonora (a direção musical de funk é do DJ Pop Andrade) e os movimentos dos intérpretes remetem a tiroteios e chacinas em comunidades periféricas. O revestimento (que materializa a adoção e acolhimento de um sujeito por outro) consolida uma dimensão de sentido que percorre todo o espetáculo. Tal dimensão diz respeito à reconfiguração do comum a partir da diferença no outro e em cada um. Conjuga-se como diversidade, enfrentamento da opressão e demanda de novas formas de fraternidade. A forte presença de uma intérprete trans é também fundamental tanto para a afirmação da identidade vista como invenção e mobilidade (não como essência), quanto para

a reconfiguração do comum, tendo por base a pluralidade e se organizando por meio da própria linguagem marcadamente coral (coletiva) do espetáculo.

Ao longo de *Lobo*, os atores estão nus. A atriz-diretora vai se desnudar a partir de um momento pontual, no qual usa um tipo de molusco como prótese com função de pênis. Em certa passagem, os homens lançam mão de pequenas flores, galhos ou frutas que cada um dispõe sobre o sexo. Compõe-se a paródia de uma imagem sublime do masculino, utilizando-se do recurso de poses clássicas (que lembram obras da antiguidade ou renascentistas, a exemplo do *David*, de Michelangelo). Em outro momento, são diferentes colorações com que cada um deles vai revestir o pênis. Em sua palestra-performance, livremente inspirada no livro de Liv Strömquist (2018) e intitulada *V:U:L:V:A* (CARTOGRAFIAS MITSP, 2019, p. 164-166), Mariana Senne vai, em certo momento, começar a aplicar absorventes femininos íntimos em todo o corpo. Desaparece a forma humana. A mulher se torna algo entre um monstro e uma ave escamosa. De algum modo, a criação de Senne e a de Carolina Bianchi se aproximam quanto ao modo crítico de lidar com os temas do masculino e do feminino, inserindo-se ambas em um projeto intelectual de reversão de pressupostos habituais sobre gênero e sexualidade e assumindo o ponto de vista da mulher. Trata-se precisamente de operar estranhamentos irônicos frente às partilhas do comum, para usar a expressão cara à teoria de Rancière (2005). Já em *Vestígios* (CARTOGRAFIAS MITSP, 2019, p. 118-120), de Marta Soares, vemos um revestimento inusitado da *performer* por um monte de areia, que vai sendo espargida ao longo da realização, desvelando o corpo da mulher encoberto pelo pó, sem que o desvelamento traga qualquer verdade substancial ao corpo humano, que aparece apenas como resto de algo que parece ter sido.

Os bailarinos, em *Protocolo elefante* (CARTOGRAFIAS MITSP, 2019, p. 176-178) (realização do Grupo Cena 11 Cia. de Dança, com direção e coreografia de Alejandro Ahmed), só irão se desvestir após uma hora de espetáculo. Mas, produz-se, desde o início, uma operação de desnudamento. Os fatores que ocasionam esse tipo singular de desnudamento são a supressão de formas previsíveis de movimento, a disposição do corpo sobre pontos de apoio inusitados, a investigação minuciosa do insólito na forma de cada bailarino lidar com a força da gravidade. Tais aspectos, porém, não se tornam

objeto de uma exibição ativa e direta, mas se constituem como o trabalho sobre si de cada intérprete que, mesmo estando no espaço do si mesmo, entrega-se à percepção dos demais *performers* e dos espectadores. Fatores geradores de um desnudamento indireto são ainda o silêncio predominante nos quinze minutos iniciais, o tipo de sonoridade fluida e contínua que será inserida posteriormente e o ritmo lento das mudanças paulatinas de posição dos bailarinos. Seus corpos estão ali: desnudos, ainda que vestidos. Encontram-se apenas dispostos na dupla condição individual e coletiva. Um pouco depois de se dar a nudez literal, uma matéria fluida (de cor, ar e nuvens) invadirá a cena e revestirá inusitadamente os corpos.

Cosmo, mundo, vida

O revestimento final dos corpos e da cena, em *Protocolo elefante*, é produzido por meio da iluminação e da trilha sonora (assinadas por Hedra Rockenbach), que, no encerramento do espetáculo, dão a sensação de desfazerem os muros da caixa cênica, convocando o cosmo, aspirando ao infinito, criando uma espécie de fora absoluto, sem que se trate, porém, de representar cidades ou ambientes exteriores reconhecíveis. A operação pode ser associada ao tema do fora como trabalhado diferentemente por autores como Gilles Deleuze, Michel Foucault e Maurice Blanchot. Podemos encontrar uma síntese do pensamento do fora em um pequeno livro de Tatiana Levy (2011). O pensamento do fora se refere a modos particulares da imaginação artística e da percepção do mundo, modos esses que não se organizam por meio da representação e da consciência racional do sujeito.

Se em *Protocolo elefante*, contatamos, por meio da imagem produzida e da imaginação acionada, um fora absoluto de caráter virtual, a intervenção urbana (*Ver[]ter*) à deriva – criada em conjunto pela Cia. Les Commediens e pelo Quarteto à Deriva com os artistas convidados Andréia Yonashiro, Coletivo Bruto, Georgette Fadel e Tica Lemos – nos leva à realidade concreta das ruas. Trata-se, agora, de revestir o espaço público com a matéria da poesia, na relação efetiva dos artistas com os transeuntes, os veículos automotores e seus motoristas, mas também com os edifícios e suas fachadas, os jardins, a arquitetura urbana, as calçadas de pedestres e faixas reservadas para a



circulação de carros. Cria-se uma certa dimensão de entropia não só na organização administrada do espaço público, mas também na esfera parcialmente autônoma da arte. O que vemos na deambulação das atrizes, atores e músicos durante a deriva é uma espécie de externalidade, de coisa à parte, um intervalo no cotidiano do espaço urbano, mas também um à parte por dentro da cena, um interstício experimentado pela arte relativamente extravasada para fora de si mesma.

Na cena final do espetáculo *Isto é um negro?* (CARTOGRAFIAS MITSP, 2019, p. 146-148) (Direção de Tarina Quelho, que assina a dramaturgia com Mirella Façanha, integrante do elenco), vemos as atrizes e atores – nus desde o momento inicial da peça – abandonarem o palco, cruzarem o espaço da plateia, passando por cima das cadeiras dos espectadores, em percurso que os leva para fora da sala de espetáculo. É ao mundo que os intérpretes (todos negros) aspiram. É das injustiças reais nas divisões sociais e das desigualdades efetivas no convívio racial, que a obra se nutre para operar sobre elas. É como deslocamento coletivo que se dá a saída final para o exterior com os atores cruzando por cima das cadeiras dos espectadores, ainda que o elenco não esteja inteiramente agrupado nem execute o movimento em uma espécie de uníssono coreográfico. Cada intérprete realiza a seu modo o percurso, cujo sentido é o de partida para fora. Na breve travessia, se verifica algo como um revestimento passageiro dos corpos dos espectadores pela nudez dos intérpretes e pela camada da poesia teatral que seus corpos transportam.

É como coro (mais agrupado e unificado do que na cena final) que os intérpretes empurram, logo no início do espetáculo, o monte de cadeiras de madeira em cor branca que está no centro do palco. Em um momento imediatamente posterior, surge um *blackout* rompido por feixes de luz muito circunscritos e móveis que parecem provenientes de alguma lanterna manuseada pelos *performers* (a iluminação é de Lucas Brandão). As expressões das faces sumariamente iluminadas e os pedaços contorcidos de corpos que se podem entrever na penumbra parecem angustiados, assombrados, submetidos que talvez estejam a uma perda da individualidade, a uma circunstância de amontoamento compulsório. Campo de concentração? Porão de navio negreiro? Pátio de mercado para a comercialização de homens e mulheres escravizados? Recursos tão simples e usuais como o *blackout* e a iluminação

por lanterna materializam, no episódio, a memória histórica do encaixotamento de pessoas, do achatamento de subjetividades e do sofrimento coletivo como base para a obra.

A peça formula uma série de indagações sobre o processo de fixação das noções de negritude e racialidade como significados historicamente construídos, significados esses que são mostrados operando sempre em detrimento dos direitos e da autoestima dos sujeitos efetivamente referidos pelo substantivo negro ou preto. Tais indagações se articulam no plano verbal, mas também se constituem de forma contundente em âmbito corporal. Veiculam-se em primeira pessoa (tanto do singular, quanto do plural), organizando-se igualmente por meio dos deslocamentos individuais e coletivos, nas formas específicas de interação dos atores entre si e dos mesmos com os espectadores. Os jogos sinestésicos de aproximação e afastamento dos atores, de aglutinação e individuação, são fundamentais para definir, no desenho da cena e no agora da representação, a linha que traça e retraça, a cada vez de modo distinto, a pertinência ou não dos indivíduos ao continente do pronome “nós”. Seu conteúdo (identidade, comunidade) é tornado hipótese, conjectura, não afirmação unívoca, nem dado fixo ou factual. O espaço e o tempo são, na peça, fundamentalmente móveis. O presente, como constituído no espetáculo, tem em si muitas linhas de passado ainda vivo e muitas linhas de devir em aberto.

A indagação crítica da peça não prescinde do humor, nem mesmo do esculacho corrosivo da sátira, como vemos no momento em que a atriz Mirella Façanha encena, de forma radicalmente farsesca, o projeto mercantil das grandes navegações do século XVI. A autoironia funciona também como uma forma política de desnudamento autorreflexivo no espetáculo. É, enfim, do mundo, mas também do eu dentro do mundo, que a peça se nutre. A problematização operada no pensamento – sem perder de vista as formas históricas da opressão, nem a importância da reunião dos sujeitos subjugados para o acionamento das lutas – indica a afinidade do grupo com o pensamento de Achille Mbembe (2014), mas ecoa também a reflexão de autores como Hall (2003) e Bhabha (1998).



Pode-se, enfim, afirmar que a questão dos limites entre o âmbito interno da arte e a esfera exterior da vida, o tema da identidade vista como móvel e aberta, assim como o problema das partilhas desiguais do comum constituem inquietações que atravessam os trabalhos aqui discutidos. Pareceu-me possível deduzir destes últimos certas cristalizações, que são, ao mesmo tempo, formais e temáticas: primeiro, os recortes, encaixes e enquadramentos, chamando a atenção para o dentro; depois, os desnudamentos e revestimentos inusitados do corpo, explicitando a centralidade da matéria corporal; por fim, a constituição de aberturas e de impulsos para fora do mundo autônomo da arte, sem abdicar dos procedimentos próprios do poético entendido como desvio no campo do sensível. Tais cristalizações funcionam como procedimentos autorreflexivos por meio dos quais as obras, para além de seus enfoques específicos, parecem se referir também a aspectos mais gerais da arte do presente, direcionada, por um lado, para seu universo próprio, seus problemas formais e materiais e voltada, por outro lado, para o espaço exterior (os dissídios e conflitos da atualidade), sem que um impulso elimine o outro.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. **A comunidade que vem**. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- BARRETO, I. M. A recusa como potência. **Cartografias MITsp**: revista anual da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, São Paulo, n. 6, p. 122-127, 2019.
- BARTHES, R. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BUTLER, J. P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CARTOGRAFIAS MITsp: revista anual da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. São Paulo, n. 6, 2019.
- DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.
- HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

- LEVY, T. S. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores, 2014.
- MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE SÃO PAULO, 6., 2019, São Paulo. **Catálogo eletrônico** [...]. São Paulo: MITsp, 2019. Disponível em: <https://mitsp.org/2019/>. Acesso em 15 mar. 2019.
- NANCY, J.-L. **A comunidade inoperada**. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- RANCIÈRE, J. **O desentendimento**: política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- STRÖMQUIST, L. **A origem do mundo**: uma história cultural da vagina ou a vulva vs. o patriarcado. Tradução de Kristian Lie Garrubo. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2018.

Recebido em 21/03/2019

Aprovado em 10/07/2019

Publicado em 30/08/2019





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p288-305

MIT

Nós, o público: o exercício da mediação representativa, em defesa da emancipação coletiva na MIT 2019¹

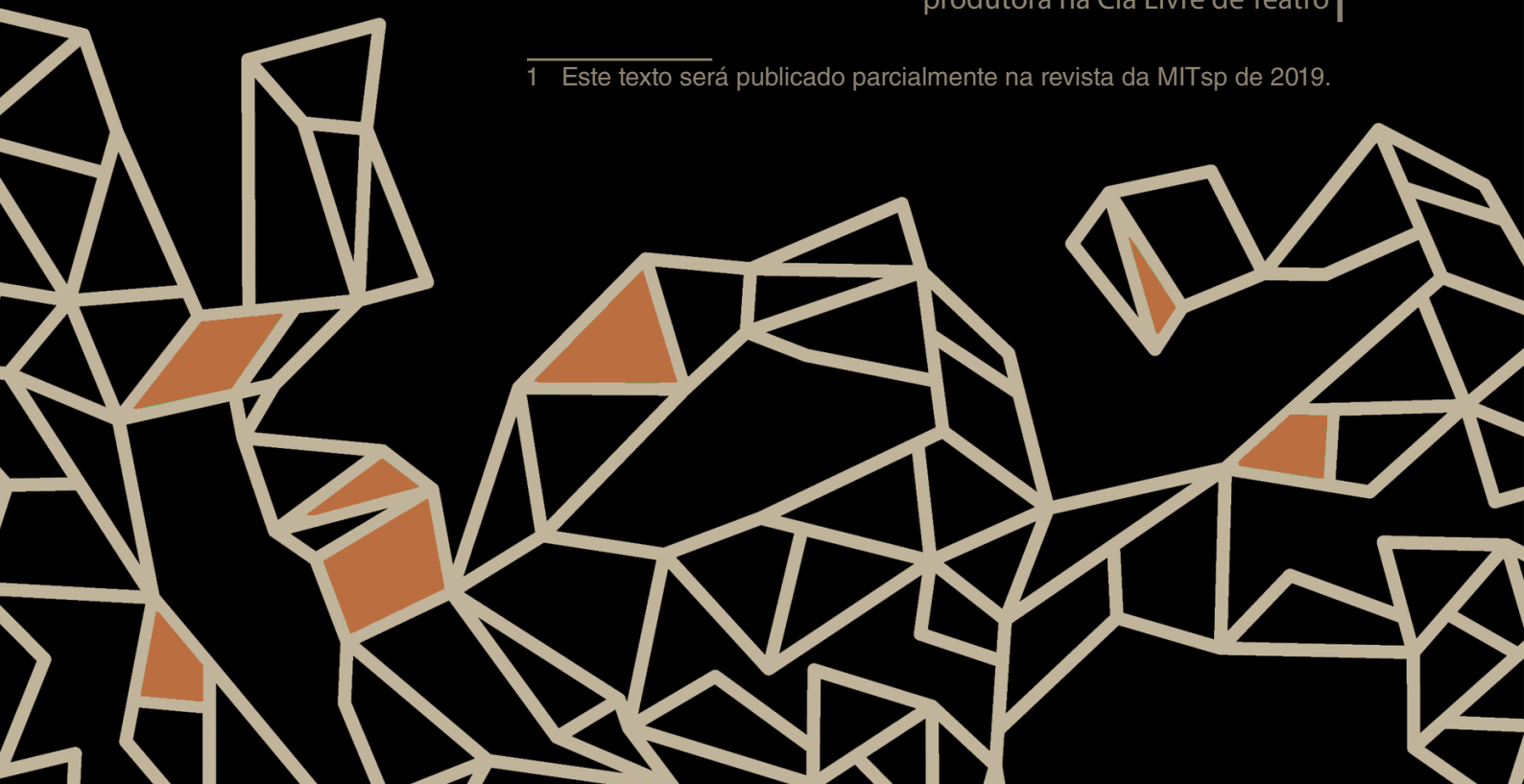
*We, the public: the exercise of representative
mediation, in defense of the collective
emancipation at MIT 2019*

Lúcia Regina Vieira Romano

Lúcia Regina Vieira Romano

Professora do Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (DACEFC-Unesp), doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Atriz fundadora dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, atua hoje como intérprete e produtora na Cia Livre de Teatro

¹ Este texto será publicado parcialmente na revista da MITsp de 2019.



Resumo

Este texto analisa espetáculos apresentados na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo 2019, evidenciando os modos diversos como as obras reinventam o papel do público e instituem novas relações entre arte e política, assim como revigoram o papel social da arte. *Real Magic*, *Boca de Ferro*, *Cria* e *MDLSX_Motus*, em nossa leitura, são obras de resistência à lógica neoliberal, que vem interferindo na fruição do espetáculo performativo e determinando limites para a construção da cena contemporânea. Assumimos, portanto, um tipo de análise das obras teatrais e de dança que expande os elementos da performance para outras instâncias, considerando aspectos menos tangíveis no momento mesmo da apresentação, abrangendo o que não está amplamente visível ali, mas que não deixa de interferir nas dinâmicas de recepção. Colaboram para as análises as escritas de Arthur Danto, Claire Bishop, Jacques Rancière, Jill Dollan, Milton Santos e Walter Benjamin, ao lado de relatos dos e das artistas em quadro; fontes que nos permitem descrever algumas prerrogativas dessas ações diferenciadas em frente ao espetáculo cênico, baseadas em modalidades de criação colaborativas na exposição dos recursos de produção e instituições envolvidas, na densidade estética da cena, na valorização do inacabamento, na diferenciação produtiva da comunidade de espectadores e no dissenso, entre outras operações de compartilhamento. Defendemos que são obras como estas que podem questionar a evidência do que percebemos e entendemos como o real, revogando a separação entre aqueles e aquelas que ditam o que deve ou não ser pensado e aqueles e aquelas que devem pensar em acordo com os primeiros.

Palavras-chave: Teatro político, Cena contemporânea, Políticas de recepção, Teatro e participação.

Abstract

This text analyzes presentations exhibited at the International Theater Festival of São Paulo (MIT) 2019, highlighting the different ways in which these works reinvent the public's role and establish new relations between art and politics, as well as reinvigorate the social role of art. *Real Magic*, *Boca de Ferro*, *Cria* and *MDLSX_Motus*, in our reading, are works of resistance to the neoliberal logic, which is interfering in the fruition of the performative spectacle and also determining limits for the construction of the contemporary scene. We assume, therefore, a kind of analysis of the theatrical and dance works that expands the elements of performance to other instances, considering less tangible aspects at the very moment of the presentation, involving what is not widely visible there, but which does not stop interfering in the reception dynamics. The writings of



Arthur Danto, Claire Bishop, Jacques Rancière, Jill Dollan, Milton Santos and Walter Benjamin, along with reports from the artists in picture, collaborate for the analyses; sources that allow us to describe some prerogatives of these differentiated actions before the scenic show, based on collaborative creation modalities, on the exhibition of production resources and institutions involved, on the aesthetic density of the scene, on the valorization of the unfinished, on the productive differentiation of the spectator community and on dissent, among other sharing operations. We argue that such works are the ones which can question the evidence of what we perceive and understand as the real, repealing the separation between those who dictate what should be or should not be thinkable and those who should think in agreement with the first.

Keywords: Political theater, Contemporary scene, Politics of reception, Theater and participation.

Não soa estranho escutar da parte dos(as) artistas reunidos(as) na edição de 2019 da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) que suas criações são transitivas, pressupondo uma ação motivada pelo(a) espectador(a). Se não diretamente interessados(as) na investigação das políticas da recepção, propondo disposições ousadas da plateia em relação ao espaço cênico, ou o envolvimento da comunidade por meio de sua atuação no momento mesmo da cena, são obras que se reportam à dimensões filosófica e retórica desse aspecto do fenômeno cênico ao questionar os limites das artes performativas na intervenção sobre o mundo real, provocando sua potência de representação do atual estado de coisas ou destacando experiências de esvaziamento dos valores humanos e democráticos. Mino Rau, encenador de origem suíça que trouxe para a MITsp três espetáculos, escreve nos dois primeiros parágrafos de seu manifesto, divulgado em Gand, na Bélgica, em 1 de maio de 2019: “Um: não se trata mais apenas de representar o mundo. É sobre mudá-lo. O objetivo não é representar o real, mas tornar a representação em si mesma real./ Dois: o teatro não é um produto, é um processo de produção. A pesquisa, elencos, ensaios e debates relacionados devem estar disponíveis ao público” (CANDONI, 2018, n.p., tradução nossa)².

2 No original: “Un: Il ne s’agit plus seulement de dépeindre le monde. Il s’agit de le changer. Le but n’est pas de représenter le réel, mais de rendre la représentation elle-même réelle./ Deux: Le théâtre n’est pas un produit, c’est un processus de production. La recherche, les castings, les répétitions et les débats connexes doivent être accessibles au public”

As estratégias de formulação dessas provocações da linguagem são, como não poderia deixar de ser, variadas; a ponto de ser possível considerar a reinvenção do papel do público um fator determinante para a singularidade de cada artista e coletivo teatral presente nessa mostra internacional de teatro. A descrição de uma tendência iconoclasta e politicizante do processo criativo em voga é válida e, de modo geral, aplicável a um conjunto de obras cênicas contemporâneas; entretanto, a maneira como é articulado esse retorno a um papel social da arte, na manifestação de um espaço performativo heterotópico que confronta a crise da visão coletivista da sociedade, não carrega motivações nem soluções cênicas únicas. Além disso, é um recorte crítico que precisa ampliar o momento da performance (ou o seu objeto principal) para o que não está amplamente visível ali, por exemplo, “uma dinâmica grupal, uma situação social, uma mudança de energia, um despertar de consciência” (BISHOP, 2012, p. 6, tradução nossa)³, ou mesmo fora de seu tempo-espaço; mas que ainda assim imprime efeitos sobre o espaço e o tempo percebidos.

Cada obra foi concebida a seu modo. Para todas, um destino: vir a público, mostrar-se. Há na obra um impulso de partilha, confissão; a escuta (mesmo que distante) da impressão do outro; a explosão de uma tensão interior (in-tensão) que lhe deu alguma espécie de coesão: uma duração – aqui comecei, ali termino; então, “o resto é silêncio.” Nós, o público, nos dissolvemos na vida comum; desgrudados da cadeira, retornamos ao comando das próprias pernas de volta para casa. Jacques Rancière (2012), professor e filósofo francês, pondera que cada obra constitui-se de uma instância comum, partilhada, e outra, exclusiva. Nossa emancipação, enquanto público da MITsp, dá-se compondo “nosso próprio poema”, tal e qual os(as) “dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers” fazem, mas sem que nos limitemos ao pretendido por eles e elas, ainda que a seu convite (Ibid, p. 18).

O trabalho de um evento de teatro, assim como o de um acontecimento de dança, tem seu destino continuado em nós, misturado a tantas outras visões e sensações, que mal seria possível constatar o que de nós foi somado a outra substância. Mas, qual foi ela? Como foi que operou? Gostamos? Não gostamos? A primeira questão, ainda que mal pronunciada, é inescapável.

3 No original: “a group dynamic, a social situation, a change of energy, a raised consciousness”

Depois dela, dessa primeira ruptura que cinde cada um(a) em seu juízo íntimo, segue-se uma avalanche de pequenas negociações. Talvez a lembrança de uma informação anterior; talvez a impressão de um terceiro (eu, a primeira; a obra, a segunda). Meu gosto conforma-se nesse caldo, em que pesam desde as opiniões vizinhas, aparentemente descompromissadas, até as leituras profissionais, o campo de valores da crítica especializada que elegeu aquela obra e não outra e, assim, construiu sua própria narrativa sobre ela, por vezes, desenhando algo novo. É o que pode a obra cênica; o que justifica seu ato criativo: gerar um território de reverberação singular, uma zona de provocações ou de conformidades. Ser impressionante. Ser comentada. E ser esquecida.

Para esclarecer as minúcias desse processo, permito-me um quadro mais escandaloso. Imagine o encontro de dois rios amazônicos. O barro que segura a velocidade das águas de um lado, resistindo à temperatura diferente, e a densidade particular do fluxo do outro lado, numa confluência de líquidos de tonalidades diversas. Ou imagine a chegada de uma onda que faz vazar o leito antes mais calmo; as águas, agora, batendo-se numa pororoca que carrega galhos, troncos, restos de sementes, peixes e pequenas rochas. A ação continuada de uma apresentação cênica pode ser mais silenciosa (no fenômeno natural, nesse estrondar das águas elevadas, quando vem a quietude após o primeiro ruído distante, é melhor procurar abrigo, pois a força gigante das águas virá a seguir, e o risco pode ser grande) ou fazer-se notar de modo eloquente, audacioso e rebelde. Ainda assim, há a grande natureza ao seu redor. A floresta, que irá devorar aquele evento, até que venha o próximo. A longevidade da junção entre os rios Negro e Solimões, persistindo por gerações, até que ali não passe mais um barquinho sequer, nenhum testemunho de sua esquisita beleza. O mundo, indo adiante, em transformações imprevisíveis. Nós, desaparecidos.

A operação da recepção, nos limites da produção contemporânea, ciente da mutabilidade da história, não é um processo simples. “Não há mais uma direção única, na verdade não há mais direção,” resume Danto (2006, p. 139). A afirmativa causa espanto, uma vez que costumamos balizar a importância da arte na prerrogativa de que houve um investimento de alguns, o trato sobre a matéria com o emprego de maestria e técnica, até a oferta de um objeto diferente. Danto não nega os modos de criação que levam à produção do objeto

de arte, nem o sistema que circunda sua existência e induz o seu valor. O que o crítico e professor de filosofia norte americano quer discutir é que, nas produções artísticas atuais, abre-se mão da necessidade de responder aos termos estéticos que davam contornos aos objetos e estabeleciam modelos seguros para sua fruição, compreensão e consumo. As teorias totalizantes mostram-se insuficientes para descrever as novas questões postas pelos(as) artistas. Assim, cumpre observar os diálogos entre os(as) fazedores(as) e os(as) espectadores(as) – sejam eles(as) especialistas ou não – mediados pelo encontro que o ato artístico promove, no terreno nada puro do mercado, para teorizar sobre o papel social do(a) artista e sobre sua arte.

Isso vale também para nós, o público comum. Somos colocados diante de um espetáculo cênico cientes de que os limites estão ali para serem infringidos, no campo ampliado do evento. No entanto, é impossível alienar a nossa reflexão crítica, ainda que exista no discurso da obra, ou nos relatos do(a) artista sobre sua criação, todo tipo de ataque às formulações que substanciaram um comportamento moderno do fazer artístico. Em outros termos, somos provocados a agir sobre a recepção, completando sentidos e nos movendo de algumas certezas dadas pelo nosso próprio gosto ou pelos recursos que possuímos para formular o que sentimos diante daquilo que nos é apresentado. Este é o novo pacto que sustenta a escolha de irmos nos dias de hoje ao teatro: a passividade precisa ser deixada de lado na medida que a cena vaza do seu espaço convencional, tal e qual a subida das águas no rio Araguari, no choque das correntes fluviais com as águas oceânicas.

A assunção do protagonismo do(a) espectador(a), por outro lado, não significa a incoerência do artista diante de sua criação. Danto (Op. cit.) irá completar que a morte de uma estética da forma em favor de uma estética do sentido significa a derrocada de um projeto de artista enquanto um herói cultural, posto que este passará a assumir a divisão da artesanaria com outros(as) colaboradores(as) (tenhamos em mente os *ready-made* de Marcel Duchamp, ou mesmo a produção industrial dos objetos de Donald Judd) (DEGEN, 2005). Num gesto extremo, a autoria partilhada convoca o(a) espectador(a) propriamente dito(a), como no caso das criações de arte participativa de Lygia Clark. Ainda que em referência a outro contexto, Benjamin (2012) define este tipo de prerrogativa da obra diante do meio social sugerindo a

eliminação das fronteiras entre intérprete e ouvinte, assim como entre técnica e conteúdo, sendo que caberia aos artistas oferecer maneiras dos(as) espectadores entrarem em contato (e colaborarem) com os processos de produção. Nos termos do autor: “Antes, pois, de perguntar qual a posição de uma obra literária em relação às relações de produção da época, gostaria de perguntar: qual é a sua produção dentro dessas relações?” (Ibid., p. 131). Seu exemplo maior é Bertolt Brecht.

Por certo, a dimensão presencial das artes da cena faz com que o aspecto participativo seja central. Entretanto, a ênfase na atual implicância da expectativa notável na programação da MITsp 2019 corresponde a preocupações que ecoam momentos históricos anteriores, mas diferindo destes, segundo Bishop (2012), em virtude de sua disposição de resistência em face do avassalador avanço do pensamento neoliberal que caracteriza as relações no tempo presente mais do que em qualquer outro tempo. A lógica neoliberal também apresenta-se no mundo das artes cênicas disseminando os valores do individualismo, do voluntarismo, do empreendedorismo e do mercado, quadro que evidencia a urgência da reconstrução dos laços entre a cena e a sociedade.

Uma via de confronto ao atual contexto é a produção teatral em coletivo, exemplificada pelo Forced Entertainment, um grupo de seis artistas que trabalham juntos desde 1984 e ao redor do qual se reúnem eventualmente outros colaboradores. Nesse período de mais de trinta anos, o Forced Entertainment construiu uma identidade de grupo relacionada a Tim Etchells como encenador, assim como aos atores e atrizes ali reunidos; ao mesmo tempo, preservando as diferentes tendências estéticas de cada componente. Talvez dessas visões plurais sobre a linguagem derive a diversidade de propostas cênicas que o grupo inglês têm explorado, assim como a polifonia de estilos de interpretação que notamos na cena. Essa variabilidade, contudo, permite que sejam reconhecidos os traços de um modo próprio de fazer, inspirado nas formas culturais performativas para além do teatro de texto mais tradicional, entre elas, o cabaré, a comédia física, as formas ligeiras (o *vaudeville*, a cena musicada e o *show* de talentos), assim como a arte da performance e a cultura de massa (representada pelos programas de televisão e *game shows*). A seu modo, os artistas do Forced Entertainment vão misturando as fronteiras entre as artes da presença, forjando um estado cênico em que reconhecemos

pessoas reais no palco, agindo em tempo real, embora carregando certo grau de citação, avesso ao modo naturalista de atuação.

Real Magic, dirigido por Tim Etchells, reúne vários dos pressupostos que tornaram o grupo reconhecido na cena inglesa e internacional. Criada de modo colaborativo, traz na improvisação seu motor e modo de construção, tendo começado com os artistas reunidos numa sala de ensaios sem saberem exatamente o que viria depois. Para Etchells, Richard Lowdon, Jerry Killick e Claire Marshall, atravessar a oposição entre texto e teatro improvisacional é um desafio produtivo, uma vez que a palavra e a narrativa serão criadas em processo e por todos; o diretor finalizando a escrita ao mesmo tempo que experimenta concretamente os demais materiais compositivos (TIM..., 2017).

Enquanto em outras peças do grupo a narrativa aparece de maneira mais completa (como em *The Notebook*, montagem inspirada no romance da húngara Ágota Kristóf), nesta ela é sintética e quase crua, dependendo da materialidade dos elementos de cena, dos figurinos, da espacialidade e das sonoridades, mais do que de um conceito ou ideia implícita ao evento. A fábula, em *Real Magic*, se resume a pouco mais que um argumento disparador – “tentar o impossível: ler a mente de outra pessoa,” nas palavras do encenador. A banalidade do fragmento, repetido em *looping*, leva à descoberta de texturas e fluxos de energia diferentes. Assim, inexistente um arco de desenvolvimento do tema; ao contrário, a repetição e as pequenas diferenças conduzem os desdobramentos dessa micro cena até seu esgotamento.

A implicação política do espetáculo reside na lida dos *performers* com a rigidez da estrutura, para discutir o que ainda pode ser mudado dentro dos sistemas que nos encarceram. O impossível e a esperança disputam em cena, transformando o jogo em uma espécie de armadilha para os atores, desafiados a inventar e a reafirmar seu envolvimento, sua crença, com o mínimo de recursos disponíveis. A proposta replica a poética do grupo na mistura entre comicidade, tragicidade e momentos de enlevo. Etchells resume:

O trabalho pode ser desafiador, pode ser provocativo, ele pode ser difícil, mas eu acho que a outra coisa que ele normalmente é, é engraçado, e nós amamos a combinação dessas coisas. Que algo pode ser bastante questionador, ou muito agressivo, e então, dez minutos depois, hilário ou divertido e cômico. Eu penso que essa dança entre problema e sem

problema, ou entre o cômico e o trágico, ou entre algo de dolorido e provocador e o leve, superficial, o descartável, este tipo de dança entre essas coisas ou texturas é novamente muito próximo do coração do trabalho. (THE WINNER..., 2012, n.p., tradução nossa)⁴

Contra a era do individualismo exacerbado, a dinâmica coletiva atravessa o grupo, desenhando seu jeito de criar e determinando tanto a estética da cena quanto o tipo de conexão buscada com a platéia, para falar do momento em que vivemos.

Também interessadas no humor e no escárnio como saídas para os impasses atuais, as bailarinas e coreógrafas Marcela Levi, carioca, e Lúcia Russo, argentina radicada no Rio de Janeiro, criaram *Boca de Ferro*, proposta de dança contemporânea performada por Ícaro dos Passos Gaya. As criadoras descrevem seu trabalho como “deboche experimental”, citando Marquês de Sade para falar de um tipo de dança *remix*, sem narrativa e repleta de apropriações de outros universos culturais; construindo-se por cortes e atravessamentos, que produzem um efeito de inacabamento. A corporeidade é grotesca, desconcertante e raivosa, lembrando de fato o tipo de excitação lúbrica que poderia ser descrita como um “choque dos átomos voluptuosos [...] que inflama as partículas elétricas que circulam na concavidade dos nervos” (SADE, 1998 apud CARNICERO, 2012, p. 7, tradução nossa)⁵. A codificação dos movimentos não está em primeiro plano, uma vez que não é um corpo que executa, mas que parece inflamar-se com fúria, sendo crispado pela experiência.

Ocupando o palco junto com os(as) espectadores, a ação de Ícaro dos Passos Gaya é um ato de invasão: a relação entre os corpos ali presentes não é permeada pela busca de um ajuste gradual entre condutas, mas por um despejado de fluidos corporais e espasmos, igualmente sensual e repugnante. O prazer formal, conduzido e contido e o virtuosismo do(a) bailarino(a),

4 No original: “The work can be challenging, can be provocative, it can be difficult, but I think that the other thing that it usually is, is funny, and we love the combination of those things. That something can be quite troubling, or quite pushy, and then ten minutes later, hilarious or funny and comical. I think this dance between problem and no problem, or between the comical and tragic, or the sort of painful and provocative and the light, superficial, the throwaway, this kind of dance between these things or textures is again very close to the heart of the work.”

5 No original: “le choc des atomes voluptueux [...], embrasant les particules électriques qui circulent dans la concavité de nos nerfs”

duas instâncias frequentemente associadas à forma artística hegemônica da dança, cedem lugar à rebeldia, à citação e à caricatura. Na mesma medida, somos expulsos das cadeiras confortáveis do teatro e compelidos a, em vez de contemplar os movimentos a uma distância segura, absorver em *close up* e ao embalo do brega paraense uma gestualidade excessiva, quase impossível de reproduzir. Como consequência, as normas da partilha estética são rompidas e nos vemos aproximados, público e *performer*, por um princípio de vida meio irracional, descontrolado, dinâmico e pulsante. Exercitar a aproximação entre coisas antes separadas para ver o que resulta dessa fricção, segundo as artistas, é exatamente o caminho criativo de interesse da Improvável Produções, nome do coletivo e produtora de dança conduzido pelas duas.

A questão que permeia o acontecimento de *Boca de Ferro* é a recusa da dança enquanto produto e a defesa de um lugar de resistência diante da precariedade dos meios que circundam a produção em dança no Brasil e, pode-se dizer, diante também da precariedade dos próprios sujeitos no meio social. A abertura da dança contemporânea a esse tipo de proximidade emergente da “performatividade como um ato de invasão” (LEVI; RUSSO, 2018, n.p.) dos espaços individuais é para as artistas a expressão do tipo de atrito vivido no contexto nacional e, em especial, no dia a dia carioca. Resulta daí que o *performer* não é mais portador de um corpo organizado, um sujeito afirmando-se através de um princípio de identidade enquanto unidade coerente e contínua, mas uma multiplicidade de pessoas, em eclosão incessante, que provoca reações de desconcerto e de surpresa nas testemunhas ao seu redor. Essa perda de contornos, se por um lado escancara uma crise do sujeito, ao mesmo tempo gera uma desapropriação do sentido de si mesmo, para dar expressão ao diverso, aos outros, às “existências infernais e desejanter”, nos termos das coreógrafas.

Também pautada nessa espécie de estética da escassez, Alice Ripoll apresenta *Cria*, com a Cia Suave, um grupo de dançarinos formado após o espetáculo *Suave*, de 2014. Conforme o pensamento do geógrafo brasileiro Milton Santos, a escassez patrocina a criatividade; cálculo improvável que se confirma nesse conjunto de *performers* em sua maioria criados na Penha, no Rio de Janeiro, que se agita numa mescla de vocabulários, da dança do passinho ao bate cabelo do *show* travesti; do funk à dancinha, ao afro e à improvisação de contato, e do *beatbox* à conversação cotidiana e ao gramelô

teatral. O olhar coreográfico de Alice Ripoll se fortalece nessa soma de componentes tão diversos que parecem sintetizar os resultados do processo que Santos (2007) denomina por farsa da globalização: se não há nenhuma perspectiva de unidade possível num projeto de mercado global que relega à miserabilidade a maioria da população mundial, nossa fragmentação e nossa esquizofrenia seriam, malgrado o colapso de um saudosos contrato de nação ou de uma ideologia do progresso, um discurso potente e uma resposta a considerar. Santos (Ibid., p. 7) postula: “Oferecemos mais que o estático, porque oferecemos aquilo que não pode [...] ser objeto de redução. Que são os corpos, os nossos corpos como gente, que não são redutíveis”

O termo “precário”, análogo a “escasso”, comenta essas novas formas de vida e de expressão que emergem do meio social em resposta aos estados de vulnerabilidade que se sobrepõem aos princípios de totalidade e de realidade, conforme sugere Bourriaud (2009), definindo a própria condição da contemporaneidade. Em termos da criação artística nacional, a precariedade é também um chamado urgente diante da condição aflitiva imposta pelo capitalismo pós-global que se manifesta em todas os setores; além de configurar um dispositivo precário de reflexão sensível sobre a situação contingente e instável de nossas vidas, relações produtivas e práticas sociais e políticas.

Mais uma vez é no corpo explosivo, inventando outros padrões de movimento, que vemos essa força insistente de propagação, de algo que não quer desistir e vai se impondo sem permissão e sem medida. A mistura proporcionada por *Cria* entre ironia e prazer, típica das danças urbanas, em conjugação com o teatro e a dança contemporânea, carrega da rua para dentro do teatro uma virtuosidade motora, encarnada nas presenças inusitadas de jovens negros e mulatos que carregam sinais de gênero fraturados, distantes dos padrões de beleza e convivência amplamente aceitos. Cabe ao público receber essa forma de produzir uma dança teatral que adquire caráter político, se entendermos o apelo de *Cria* à revisão dos lugares já validados da dança contemporânea, encontrando no centro da cena pessoas que, de modo geral, não estariam protagonizando a exposição de suas próprias vivências e desejos, em sua agressiva euforia. Está na nossa mão descobrir essas presenças, de uma subjetividade própria, e escutar sua urgência.

Mas, o que acontece na nossa existência ordinária que nos impede de ver o que está diante dos nossos olhos? Fora do palco, as articulações entre coisas, pessoas, espaços e ações são tão contínuas e indistintas, tão naturalizadas, que escapam à nossa esfera de considerações. Pensando bem, circulamos velozmente num bioma restrito e tomamos nossas referências e valores exíguos como baliza para um universo de outras arquiteturas e figuras que nos circulam, mas parecem estar para além dos nossos interesses. Simplesmente não vemos e, assim, excluímos essas ocorrências do real e impedimos sua discussão coletiva. A evidência de seus efeitos, entretanto, torna-se mais eloquente no destaque espaço-temporal da cena, que se transforma numa espécie de suporte para uma dimensão renovada dessa série de fenômenos e sujeitos antes silenciados.

A prática da expectativa, comenta a autora e educadora norte-americana Jill Dolan (2013), irá evidenciar não apenas o mundo ao nosso redor, mas como percebemos o mundo, ou seja, nossas lentes, nossos modos de ver e receber. Para Dolan, uma espectadora e crítica feminista, essas lentes que limitam a apreensão de cada um(a) estruturam nossa atenção por meio de edições, enquadramentos, ângulos e outras escolhas compositivas que transmitem (e, portanto, também imaginam perspectivas) valores e relações a respeito de gênero, raça-etnia e classe. Cientes disso, nos tornamos críticos responsáveis pela ampliação desses limites culturais e, dessa forma, passamos a decidir sobre o que se produz e se consome, rompendo o protagonismo do que ela denomina por ponto de vista masculinista, aquele que opera em defesa dos valores brancos, masculinos, europeus, heterossexuais e letrados, para ficar com alguns dos seus nortes ideológicos e agentes hegemônicos. Interessante notar que este ponto de vista não está investido apenas no julgamento dos homens, brancos, estudados, de origem europeia e heterossexuais, mas nos encorajam a dar continuidade a este discurso, objetivando a partir de seu vocabulário a nossa própria recusa ou entusiasmo diante do que fruímos (Ibid.). Dolan sugere ainda que nossa apreensão não se restringe ao conteúdo de uma performance, mas é extensivo ao momento e local da experiência, que contribui para prover o *habitus*, ou o conjugado das práticas de gosto que fornecem o complexo contexto sociológico e cultural dentro do qual nós, o público, reagimos.

Algumas obras não apenas apresentam as dimensões de gênero, raça-etnia e classe “naturalmente” dispostas, mas trazem intencionalmente o estranhamento de seus termos, indicando o aspecto construído das identidades e a mutabilidade de seus processos históricos de formulação – as ações que forjam seus sentidos e, contrariamente, as ações que promovem outras acepções sobre as pessoas e as estruturas socioculturais. Na cena, as hierarquias entre os papéis sociais são testados e, no melhor dos panoramas, podem ser questionados e reconfigurados. As estratégias espetaculares, elas mesmas convencionadas, servem então como denúncia do sistema coercitivo atuante nas grandes estruturas e nas pequenas dimensões, em que o privado e o público se interceptam e se contaminam, traduzindo-se em preconceitos e privilégios.

Assim como desejado na perspectiva da espectadora feminista, *MDL-SX_Motus* coloca em xeque os critérios de passabilidade que circundam as definições de gênero e como os casos não-descritíveis pela norma significam uma ameaça à economia do conhecimento, escapando às classificações binárias e demonstrando a arbitrariedade de tudo o que cabe nas terminologias. Poder e não poder ver; conhecer e desconhecer: a semiescuridão que circunda a cena construída pela companhia italiana Motus revela para nós um mundo intermediário, entre o laboratório e o clube noturno, ao mesmo tempo que os *close ups* da imagem da *performer*, projetada ao fundo, trazem à tona os sinais de um corpo andrógino, nem masculino nem feminino, testemunho da fragilidade de toda a verdade biológica. A visibilidade que é oferecida ao público tangencia o escândalo do exibicionismo autobiográfico, mas permanecem sustentados os limites da ficção no jogo entre ator/atriz/personagem. Vida ou arte? “Hierarquias! Hierarquias! Elas existem em qualquer lugar, mas especialmente nos vestiários”⁶, conclui Silvia Calderoni, nos levando a observar como a compreensão sobre a própria identidade e o lugar social a ela atrelado, tanto na vida comum quanto no teatro, é confrontada pela experiência íntima de um corpo que dinamita os sinais ditos masculinos e femininos, aqueles que asseguram o dimorfismo sexual segundo o sistema binário que nos constrange e domestica.

6 No original: “Hierarchies! Hierarchies! They exist everywhere, but specially in LOCKER ROOMS”

“Um planeta contendo dois mundos”⁷, é como a *performer* descreve a si mesma no espetáculo assinado por Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. O relato performado de *MDLSX_Motus* acompanha a progressão da uma experiência de gênero desde as tentativas malogradas de ajuste aos padrões binários correntes até o exercício da mudança de sexo e, a cabo, a assunção de uma existência em trânsito, talvez, intersexos. Nos é permitido confrontar o passado da narradora (oferecido pelos registros em vídeo, produzidos de maneira caseira) com as atitudes do presente da cena, ferozes e impulsivas ações do corpo, desdobrando-se em comportamentos e gestualidades ambíguos em termos de gênero; o que produz um choque de narrativas que escancara o sofrimento inerente à necessidade de cabermos nos lugares designados. A dinâmica da ideologia em operação é pouco a pouco explicitada: a promessa de reconhecimento pelos nossos pares, evitando as punições por sermos a exceção (porque sabemos os custos do não reconhecimento), nos induz à assinatura de um contrato de convivência em que a heterossexismo (não um comportamento sexual hetero, mas um regime político) regerá os encontros e interações de tal forma que a estrutura – aparentemente exterior a nós – é tornada parte constituinte da subjetividade de cada um e cada uma. A teatralização das ações é a solução para não perecermos diante de um mundo de mascaramentos e preconceitos.

Silvia Calderoni é mestre de cerimônias do processo de transformação experimentado, ao mesmo tempo que sujeito do trânsito, VJ e DJ do espetáculo. As músicas compõem um percurso singular, servindo para demarcar a passagem do tempo com os sucessos que embalam cada período, além de comentarem as infinitas invenções e contradições sobre o que é ser homem, mulher, *gay*, lésbica, seu amores, desejos e aflições. Em sequência, títulos sugestivos como “Despair” (*Yeah Yeah Yeahs*), “Step” (*Vampire Weekend*), “Everyday” (Buddy Holly), “One Hit” (*The Knife*), “River” (*Ibeyi*), “In the Room Where You Sleep” (*Dead Man’s Bones*), “Coin-Operated Boy” (*The Dresden Boys*), “This is Not a Song, It’s an Outburst: Or, the Establishment Blues” (*Rodriguez*), “Witches! Witches! Rest Now in the Fire” (*Get Well Soon*), “Nancy Boy” (*Placebo*), “Up Past the Nursery” (*Suuns*), “Road to Nowhere”

7 No original: “One planet containing two worlds”

(*Talking Heads*), “Kelly Watch the Stars” (*Air*), “Lola” (*Krisma*), “Human Fly” (*The Cramps*), “Open Up Your Eyes” (*Unkle*), “A Real Hero” (*College & Electric Youth*), “Imitation of Life” (*R.E.M.*) e “Please, please, please, let me get what I want” (*The Smiths*) vão sendo tocados, evocando estados e emoções que apenas as palavras da narradora seriam incapazes de descrever: “Emoções? Na minha experiência elas não são descritas por palavras isoladas. Estas nunca são suficientes”⁸, ela reconhece. Na trama cerzida pela música pop, também um produto cultural de massa, a postura dissidente aproxima-se da lógica de consumo na mesma medida que a lírica, o drama e a épica se fundem no tecido dramatúrgico. Em meio a estas pequenas fábulas, existenciais, mas com *ethos* totalizantes, emergem as palavras de Beatriz Paul Preciado entrevistada por Alejandro Jodorowski, sinalizando a influência da teoria *queer* nos debates sobre identidades complexas em diferentes esferas sociais, não apenas na acadêmica.

A provocação de *MDLSX_Motus* nos lança no campo de uma compreensão *queer* das identidades de gênero mais fluida e contestatória em relação à ilusão de substância atrelada à regra heteronormativa. O corpo andrógino é estruturante do acontecimento cênico, deslizando entre a confissão e a enunciação épica num tipo de encenação que não elimina de nossa vistas os elementos de construção da própria cena. Desse modo, *MDLSX_Motus* desnaturaliza o heterossexismo, assim como os mecanismos de ficcionalização do teatro, que implicam diretamente nos processos de empatia que envolvem a plateia. Também no mecanismo cênico de *MDLSX_Motus*, a orientação *queer* desbanca alguns acordos de representação do corpo e dos sujeitos, entre eles, a idealização do corpo erótico, a identificação entre os gêneros da(o) intérprete e da figura ficcional e a (falsa) neutralidade de gênero da plateia. Assistindo ao espetáculo, nos movemos entre a acomodação aos modelos aceitos socialmente, a atração pelo exotismo – o diferente exposto na cena – e a aceitação ampla da problemática real vivida pelos trans, não binários e agêneros, bem como das nossas pulsões desviantes pessoais.

Denunciar o pensamento hetero, conforme descrito por Monique Wittig, escritora e teórica feminista francesa, significa ainda reivindicar outra forma

8 No original: “Emotions? In my experience they aren’t covered by single words. They’re never enough.”

de comunidade, bem como outras modalidades de intervenção política, não pautadas nos processos e grupos identitários fixados, tampouco numa ideia de democracia baseada na designação de alguns representantes que falam por uma maioria. Emerge, num quadro mais amplo, um sentido menos essencialista de humanidade, que logra aproximar natureza e cultura, assim como corpo humano, devir-animal e projeções *cyber*. Em relação à composição de uma ação conjunta insuflando a construção de uma comunidade de cidadãos, a pauta *queer* não pressupõe a aceitação e a inclusão de todos e todas, mas a repulsa absoluta a quaisquer autoritarismos e convenções que justifiquem a condição abjeta de quantos forem.

Por sua vez, em se tratando de uma reunião de espectadores, espectadoras e espectadorxs em razão de uma performance artística, o assunto ganha proporções interessantes. Se somos todos múltiplos, o princípio de convivência deve ser o dissenso. Mas, que tipo de corpo social, mesmo que provisório, emerge das práticas teatrais que levam a termo o acolhimento na própria obra das contradições e dos desacordos? Sem somente espelhar a sociedade, mas tratando criticamente suas restrições e projetando futuros diversos (FRIQUES, 2018), são criações artísticas que imaginam um novo tipo de coalizão entre os sujeitos, por exemplo, negando separações ontológicas fundadoras da forma espetacular, como a oposição entre atividade e passividade com vistas à construção mais horizontal dos conhecimentos.

Bishop (2012) sugere que experiências potencializadoras desse tipo de colaboração vão da invenção de formas de **fazer com**, seja engajando a criação no meio social (sua temporalidade e sua territorialidade), seja convocando dimensões afetivas e sensoriais na linguagem do espetáculo à exposição pelas próprias criações das relações de produção e os modos de fazer que fomentam suas ecologias, problematizando as formas de poder ali apresentadas. As diferentes propostas destacadas neste texto – *Real Magic*, *Boca de Ferro*, *Cria* e *MDLSX_Motus* –, entre outros espetáculos oferecidos nesta MITsp, deslegitimam a assimetria entre plateia e palco – tanto o *voyeurismo* do primeiro diante do segundo, quanto o predomínio discursivo dos artistas em relação à nossa propalada mudez de espectadores(as). Assim, restabelece a potência de criação de situações presente nesses dois polos, em virtude da sustentação de uma tensão necessária no jogo de forças entre as críticas artística e social.

É por meio do exercício da mediação representativa promovido por esses espetáculos, atentos à distância flagrante entre as formas sensíveis de fazer arte e os seus efeitos (pouco previsíveis) nas formas sensíveis de recepção, que podemos nos emancipar de uma força crescente no Brasil e no mundo que insiste em nos impor uma lógica imbecilizante. Essa força, que captura as armas que guardamos contra o império alienante da mercadoria, age suprimindo das imagens sua eficácia estética, assim como omite das aparências sua densidade, dominando por meio do apagamento dos dissensos, como se houvesse um só regime de interpretação dos fenômenos. Contra ela, encontramos nessas obras cênicas não um objeto a ser consumido, mas um projeto coelaborado, sempre infindo. São espetáculos que nos conduzem a enxergar cores diversas, para além dos rosas e azuis, resistindo às afirmativas homogeneizantes de quem insiste em impor sua atividade dominadora, nos relegando a uma passividade mental e material. No ótimo resumo escrito por Rancière (2012, p. 49): “O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum”
Contra a evidência, o possível. Nós, o público, encontramos em *Real Magic*, *Boca de Ferro*, *Cria* e *MDLSX_Motus* – sem pasteurizar as especificidades dos(as) agentes e das instituições envolvidas – um termo intermediário entre nós e os(as) artistas que serve para além das obras cênicas, renovando o laço entre cada indivíduo e a coletividade na produção de paisagens libertadoras nunca imaginadas, a serem experimentadas desde agora.

Referências bibliográficas

- BISHOP, C. **Artificial hells**: participatory art and the politics of spectatorship. London: Verso, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/1EOfZcf>. Acesso em: 3 dez. 2018.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOURRIAUD, N. Precarious Constructions: answer to Jacques Rancière on art and politics. **Open. Cahier on Art and the Public Domain**, Amsterdam, n. 17, p. 20-37, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2Yxo9oK>. Acesso em: 3 jan. 2018.
- CANDONI, C. Le manifeste de Gand de Mino Rau. **Sceneweb**, Paris, 8 juil. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2KmVqu2>. Acesso em: 18 dez. 2018.

- CARNICERO, C. *A filosofia elétrica de Sade*. 2012. Projeto de Pesquisa (Pós-Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2OMZSGU>. Acesso em: 28 dez. 2018.
- DANTO, A. C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da História. Tradução Saulo Krieger; Posfácio Virgínia H. A. Aita. São Paulo: Edusp; Odysseus, 2006.
- DEGEN, N. (ed.). A filosofia da arte: entrevista com Arthur C. Danto. Tradução Joaquim Toledo Jr. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 73, p. 127-132, nov. 2005. Doi: 10.1590/S0101-33002005000300009
- DOLAN, J. **The Feminist Spectator in action**: feminist criticism for the stage & screen. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- FRIQUES, M. S. Transgêneros teatrais: práticas de liberdade na cena brasileira. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 41-97, 2018. Doi: 10.11606/issn.2238-3999.v8i1p41-97
- LEVI, M.; RUSSO, L. RFI convida Marcela Levi e Lucía Russo: crise no Brasil está esgotando a criação na dança. [Entrevista cedida a] Silvano Mendes. **RFI**, [s. l.], 19 jun. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2YSfexA>. Acesso em: 29 dez. 2018.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SANTOS, M. Entrevista com o professor Milton Santos. [Entrevista cedida a] Marina Amaral, Sérgio Pinto de Almeida, Leo Gibson Ribeiro, Georges Bourdoukan, Roberto Freire, João Noro, Sérgio de Souza. **PADÊ: estudos em filosofia, raça, gênero e direitos humanos**, Brasília, DF, v. 2, n. 1, p. 1-40, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2OORTsL>. Acesso em: 3 jan. 2018.
- THE WINNER of International Ibsen Award 2016: Forced Entertainment. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (15:40 min). Publicado pelo canal Nationaltheatret Oslo. Disponível em: <https://bit.ly/2OM96mJ>. Acesso em: 29 dez. 2018.
- TIM Etchells – Forced Entertainment. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (10:18 min). Publicado pelo canal DigitalTheatrePlus. Disponível em: <https://bit.ly/2MgoFkH>. Acesso em: 29 dez. 2018.

Recebido em 05/04/2019

Aprovado em 15/04/2019

Publicado em 30/08/2019



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p306-314

Visões Críticas

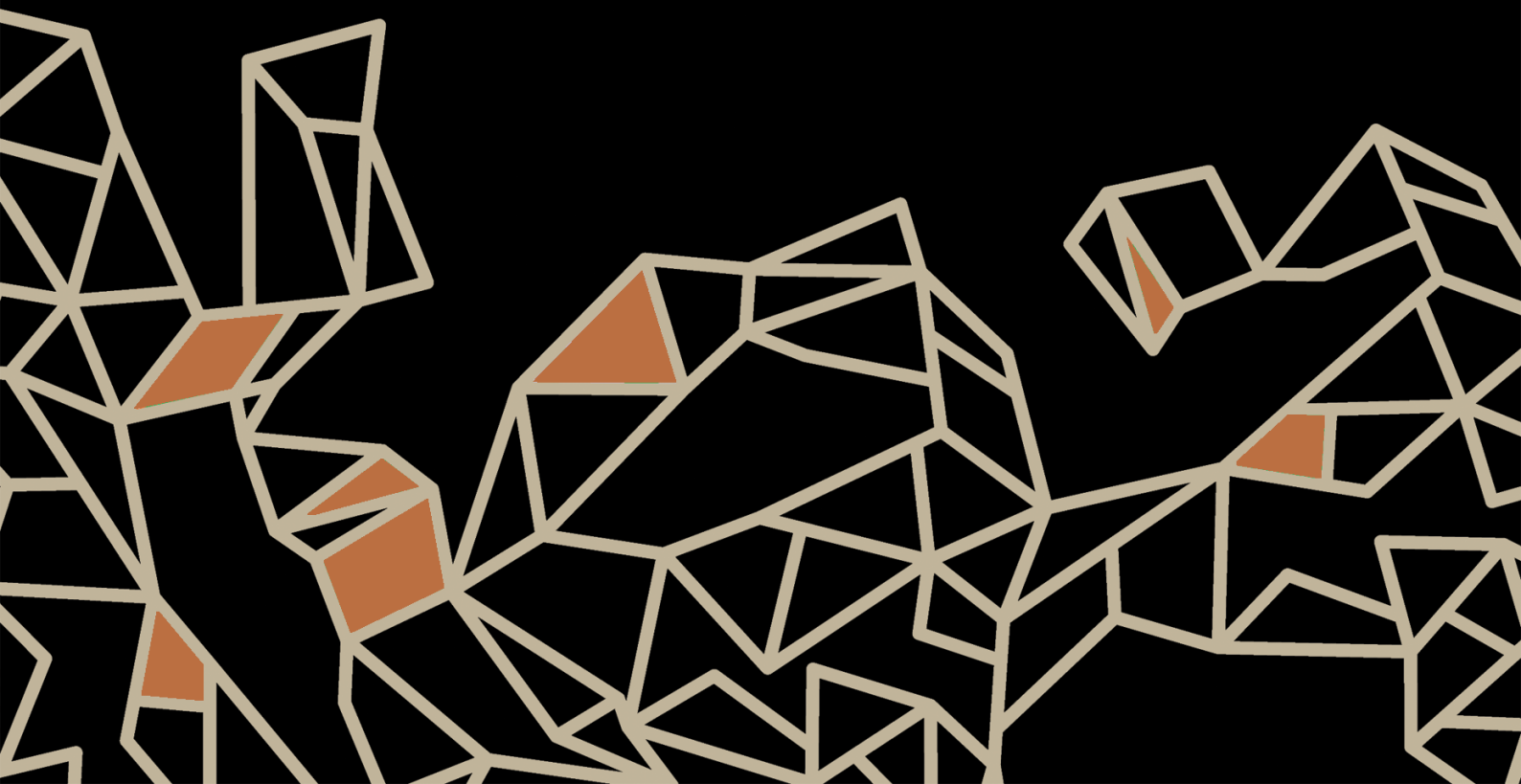
O livro *Carmelo Bene – Lectura Dantis* como testemunho de um acontecimento

The book Carmelo Bene – Lectura Dantis
as a testimony of an event

Silvia Balestreri

Silvia Balestreri

Professora Associada do
Departamento de Arte Dramática
e do Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas do Instituto de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)



Resumo

Resenha de *Carmelo Bene – Lectura Dantis: cronaca e testimonianze di un grande evento*, organizado por Rino Maenza. O livro apresenta, com relatos, fragmentos de jornais da época e o encarte com um DVD, uma participação arrebatadora de Carmelo Bene (1937-2002) no primeiro aniversário daquele que foi o mais sangrento massacre acontecido na Itália nos chamados “anos de chumbo”, em que grupos de extrema direita e de extrema esquerda se lançaram em ações de sequestro e atentados, assombrando a rotina das principais cidades da península.

Palavras-chave: Carmelo Bene, *Lectura Dantis*, Massacre, Bolonha.

Abstract

This text is about the book *Carmelo Bene – Lectura Dantis: cronaca e testimonianze di un grande evento*, organized by Rino Maenza. The book, sold with a DVD, shows a sweeping performance of Carmelo Bene (1937-2002) in the first anniversary of the bloodiest massacre that took place in the so-called Italian “years of lead”.

Keywords: *Carmelo Bene, Lectura Dantis, Massacre, Bologna.*

Carmelo Bene (Campi Salentina, Puglia, 1937 – Roma, 2002), ator, diretor, romancista, poeta e cineasta, ao longo de seus mais de quarenta anos de intensa vida artística, colecionou polêmicas, admiradores e detratores, algumas críticas destruidoras – mais no início da carreira – e outras embevecidas com sua genialidade, além de ensaios que o alçam à condição de grande inovador do teatro italiano no século XX. Tão surpreendente quanto sua obra tem sido o destino de seu legado, devido a querelas entre as herdeiras, decididas judicialmente em sentido contrário ao que havia previsto Bene em seu testamento. Os documentos que deveriam ser amplamente divulgados e disponibilizados para pesquisadores e demais interessados, mediante a criação da Fundação Imemorial Carmelo Bene, segundo desejo do artista, estão, em vez disso, sob posse de duas pessoas não previstas no testamento para geri-los. Como consequência, o acesso aos arquivos pessoais do artista e as autorizações para traduções, reedição de livros, exposições e publicação de muitos materiais têm



sido dificultados a ponto de alguns itens – tais como livros, discos e cartazes de espetáculos – terem se tornado peças raras de colecionador.

Se, por um lado, há essa dificuldade para a publicação de traduções e reedição de livros, por outro, percebe-se na Itália uma profusão de novas publicações relacionadas ao legado de Bene, seja de resultados de pesquisas recentes, seja por tornarem públicas informações, relatos, entrevistas e outros materiais produzidos em algum momento da vida do artista, mas somente agora preparados para publicação. Este é o caso do livro *Carmelo Bene – Lectura Dantis: cronaca e testimonianze di un grande evento*, de Rino Maenza, que apresentaremos a seguir.

O livro, publicado em 2016 pela Edizione Grafiche Sigem, de Modena, Itália, sob a coordenação de Rino Maenza, contém 79 páginas ilustradas e o encarte de um DVD, produzido pelo mesmo Rino Maenza e por Angela Tomasini, responsável pelas filmagens em 31 de julho de 1981, quando ainda era uma jovem estudante de cinema. A publicação teve apoio da Região Emilia-Romagna, uma das unidades administrativas da República Italiana, que tem Bolonha como capital. Trata-se da reedição do livro *Carmelo Bene legge Dante*, também organizado por Maenza, publicado em 2007 por Marsilio Editore, de Veneza, e igualmente acompanhado de DVD do evento de que trata o livro.

Subdividido em sete partes, o livro apresenta uma espécie de prólogo e uma introdução, seguidos dos seguintes capítulos, aqui listados em livre tradução nossa: “Gênese do evento”; “A polêmica contra Carmelo Bene e o seu Dante”; “A encenação: o projeto”; “O evento.” “Dante, Carmelo, Nossa Senhora e cem mil na sombra dos Asinelli: utopia da realidade”; “Assim tantos o viram: comentários, críticas e opiniões na imprensa”. O DVD, uma preciosidade que emocionou muitos italianos, é resultado de imagens e sonorização restauradas e digitalizadas e inclui também fotografias e cobertura da tragédia.

Bolonha é uma cidade do norte da Itália que preserva, em suas edificações, marcos históricos da Idade Média. Uma das características do centro histórico são suas torres, erguidas, especula-se, como demonstração de poder e para segurança e defesa das famílias então proprietárias. Atualmente restaram duas dezenas de torres na cidade, mas supõe-se que já foram aproximadamente uma centena.

Dentre essas duas dezenas que chegaram aos nossos dias, mantêm-se, como símbolos da cidade, duas torres muito próximas entre si, uma com

quase o dobro de altura da outra: as torres Garisenda (47 m) e degli Asinelli (97,20 m). Conhecidas como Due Torri – “duas torres” – situam-se estrategicamente na entrada da cidade histórica e são monumentos de referência da vida civil da cidade e mesmo um símbolo desta.

Em 2 de agosto de 1980, início do período de veraneio na Europa, às 10h25 da manhã, uma bomba explode na sala de espera da segunda classe na Estação Central de Trens da cidade de Bolonha. O local serve de ligação para vários destinos, por isso havia muita gente. Contaram-se 85 mortos e duzentos feridos. Alguns integrantes de grupos neofascistas foram presos, mas a autoria do atentado nunca ficou bem esclarecida. Bolonha, a vermelha, assim é conhecida essa cidade, pela cor de seus telhados e pela forte presença de partidos de esquerda. Esse atentado, que é considerado o maior e mais sangrento na Itália do pós-guerra, foi atribuído ao grupo neofascista Núcleo Armado Revolucionário (NAR), entretanto, mais de 38 anos depois, ainda não foi satisfatoriamente solucionado. Em 2018, foi feita a coleta de novos e reveladores depoimentos e a exumação do cadáver de uma vítima, para obtenção de dados adicionais para investigação.

Para o primeiro aniversário do massacre na Estação Central de Bolonha, o então prefeito da cidade, Renato Zangheri, reconhecido professor de história econômica e ativista cultural, pensou em um grande ato civil que se estendesse por quatro dias, ao qual compareceriam jovens de toda a Europa. Rino Maenza, produtor e responsável pela sonorização da **leitura** de Bene, conta que, alguns meses antes, em uma caminhada pela cidade após uma apresentação do espetáculo *Majakovskij*, do próprio Bene, este e o prefeito conversaram sobre a realização desse evento de quatro dias, em um dos quais Carmelo Bene faria uma leitura pública de versos da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Segundo Maenza, Bene, inicialmente reticente à recitação de Dante em praça pública, acabou por aceitar o convite e decidiram que seria feito nas Duas Torres, tendo sido por fim realizado, mais especificamente, do primeiro andar da Torre degli Asinelli, a mais alta torre inclinada medieval existente atualmente na Itália.

A pretensão de Zangheri era que houvesse, durante os quatro dias, diferentes manifestações artísticas e de homenagem aos mortos. O recital de poesia caberia a Carmelo Bene. Segundo Maenza (2016, p. 10), a participação

de Bene acabou por se tornar “o evento,” devido à mobilização e à comoção que suscitou. Foi o prefeito quem escolheu os cantos da *Divina Comédia* que deveriam ser apresentados. Dentre estes, os cantos XVIII e XXIII do “Inferno,” nos quais Dante menciona, respectivamente, fraudulentos, alcoviteiros e sedutores e, no outro, se refere aos hipócritas, falando de Bolonha e dos bolonheses. Para um jornal, Bene declara: “Eu, de início, fiquei um pouco surpreso que o prefeito de Bolonha tenha escolhido estes dois cantos sobre os bolonheses, mas depois a coisa me pareceu divertida” (MAENZA, 2016, p. 10, tradução nossa).



Figura 1 – Desenho a partir de foto de Bene na coletiva de imprensa da Lectura Dantis¹

Ao final, foram escolhidos versos dos cantos V, XXVI e XXXIII do “Inferno,” dos cantos VI e VIII do “Purgatório” e dos cantos XXIII, XXVII e VII – nessa ordem – do “Paraíso.” Ao final, em meio a aplausos, quase como um bis, Bene recita dois sonetos, também de Dante Alighieri – “Guido, I’ Vorrei” e “Tanto

¹ Desenho de Dom (Domenico Ban Junior) a partir de foto de autor não identificado (MAENZA, 2016, p. 12). Retrato de linha contínua, sem esboço, com caneta fineline 0.05 mm.

Gentile”. Nos versos e nas ênfases que lhes dá Carmelo Bene, evocações de uma Itália ultrajada, de um corpo morto, de um povo sobre quem o mar volta a se fechar, mas também de união, alegria, amor e um suspiro para a alma, para citar algumas evocações, que ganham contornos singulares nas variações da voz de Bene.

De fato, nos dias programados, a cidade de Bolonha recebeu muitos jovens, que se acomodaram em acampamentos e albergues, contradizendo alguns políticos de oposição que apostaram no fracasso da empreitada. Renato Zangheri, de sua parte, comemorou o sucesso desse ato de luta contra o terrorismo, que, por sua vez, se satisfaz com o silêncio e o medo, e que “teve uma resposta muito forte, de massa, unitária” (MAENZA, 2016, p. 18), ou, como escreve o próprio Rino Maenza (2016, p. 18), além de um sucesso da luta contra o terrorismo, foi um sucesso “dos valores que se queriam afirmar: a vida, a cultura, a liberdade”.

A participação de Carmelo Bene no evento foi arrebatadora. Mas, nos momentos que a precederam, essa participação foi alvo de críticas e pivô de polêmicas e disputas envolvendo políticos de esquerda, de direita e também setores da Igreja. Ao ser perguntado sobre o evento, Bene deu uma declaração ao periódico *Il Resto del Carlino*, que desagradou a muitos católicos: disse que seria uma “festa sagrada, no sentido pagão, como o banquete que em algumas tradições se faz após o luto. Não na maneira cato-laica, isto é, “idiota””. E prosseguiu: “(veja o Dizionario dei Sinonimi, de Tommaseo, onde o termo equivale a “repugnante”)” (MAENZA, 2016, p. 15, tradução nossa).

Se Carmelo Bene não fazia parte de movimentos nem de partidos de esquerda, muito menos o fazia à direita. Na Igreja Católica, certamente não tinha uma boa aceitação, apesar de sua longa experiência infantil como coroinha, a qual ele atribui sua primeira e longa vivência como espectador de um evento cênico, nas milhares de missas a que deu assistência em sua cidade natal, Campi Salentina. Seus primeiros espetáculos eram cheios de heresias e seu filme mais conhecido e premiado, *Nossa Senhora dos Turcos*, retorce um acontecimento em que mártires teriam alcançado a santidade, atribuindo uma Nossa Senhora a seus algozes.

Uma afirmação da cerimônia do aniversário do massacre em Bolonha como um evento pagão e não repugnante (não “cato-laico”), além dos versos

de Dante que mencionavam os bolonheses de um modo nada simpático, criou um tremendo mal-estar e críticas de políticos da Democracia Cristã – partido de direita – à participação de Bene no evento. Alguns diretores da Radiotelevisione Italiana (RAI), que estava comprometida a fazer uma transmissão ao vivo do evento para a Europa, o que aumentaria em muito seu alcance, eram democratas cristãos, o que talvez explique a mudança de rumos e o fato de não ter havido uma filmagem completa da apresentação de Bene na torre. Durante muitos anos, apenas o registro sonoro e algumas poucas imagens eram conhecidas. Antes, porém, a RAI lhe pediu o roteiro da apresentação, ao que Bene retrucou: “Mas como? Não têm um exemplar da *Divina Comédia*?” Tendo sido cancelada a transmissão televisiva, Bene garantiu sua combinação com o prefeito Zangheri e confirmou sua apresentação na torre para o recital poético.

A apresentação de Carmelo Bene começou no horário combinado, às 22h15 de 31 de julho de 1981, segundo dia do grande evento em Bolonha. Era verão, e o sol se põe muito tardiamente na Europa. O primeiro refletor se acendeu às 21h30, iluminando o público. A aparelhagem sonora instalada para a apresentação era como a de um show da banda Pink Floyd à época – fator que aumentou bastante os custos dessa participação beneana, o que também foi motivo para controvérsias. Bene fazia pouco que havia iniciado suas experiências de recitais concertísticos, com ênfase ainda maior no aspecto sonoro dos espetáculos. Subiu ágil as escadas para a primeira sacada da Torre degli Asinelli, a torre medieval mais alta de todas as atualmente existentes, de onde recitou os versos de Dante. Nas ruas e praças do entorno, vários jornais mencionaram haver por volta de 100 mil pessoas ou mais. Cem mil pessoas em silêncio, que explodiram em aplausos ao final e pediram bis, concedido por Bene, lendo dois sonetos de Dante também significativos para o momento.

Matérias de jornais da época, primorosamente agrupadas por Maenza ao final do livro, fazem respingar em nós sensações vividas naquele momento: cerca de 100 mil pessoas escutaram em silêncio – mais de um veículo informa essa grande quantidade de público – e houve uma calorosa ovação ao final. Através dessa leitura, ficamos sabendo que as luzes do entorno foram apagadas e somente a torre e o ator foram iluminados, que Bene fascinou

milhares de Bolonheses e que tal sucesso calou seus detratores, que Bene é uma voz sem corpo através de *mixers* e amplificadores, sendo provavelmente o primeiro ator italiano da era tecnológica, que propiciou a muitos um retorno a Dante, libertos da relação oficial determinada durante suas vidas escolares. Um detrator ainda diz que o propósito foi narcisista e o custo para a cidade foi muito alto. Mas, em geral, vê-se muito entusiasmo nas matérias que se seguiram à noite dantesca de e com Carmelo Bene (MAENZA, 2016, p. 61-69).

Não havendo registro fílmico da apresentação inteira, devido ao boicote e à censura da RAI na ocasião, mais de 25 anos após aquela noite, a *videomaker* Angela Tomasini, então uma cineasta amadora, encontrou em um baú fitas VHS nas quais havia registrado, de um ângulo muito favorável, a leitura de Bene naquele evento. Assim, vieram a público as imagens da apresentação completa, cujo DVD acompanha o livro de Maenza. A publicação desse volume fez reviver em alguns espectadores – ou testemunhas – a intensidade daquele momento. Bene, já falecido quando foram encontradas essas imagens, é mencionado como um fantasma que retorna, um espírito trágico que se manifesta. E, em um segundo momento, aos 30 anos desse acontecimento, alguns que o testemunharam voltam a se emocionar, ou a se (co) moverem, como diria Bene (MAENZA, 2016, p. 69-79).

A leitura dos versos da *Divina Comédia* por Bene, como qualquer leitura sua, não foi uma interpretação do texto, mas um compor-se com ele, explorando suas virtualidades, fazendo aparecer nuances, tessituras e sentidos ainda não revelados. Essa relação com o texto permite descobrir ritmos e sentidos até então velados. As tomadas audiovisuais daquele momento ou mesmo pequenas partes dessa Lectura Dantis divulgadas na plataforma digital YouTube², em contraste com a leitura dos mesmos trechos por outros atores italianos famosos, mostram a diferença entre interpretar – como em Roberto Benigni e Vittorio Gassman – e compor-se com o texto, extraindo daí sonoridades e sentidos inusitados. Ao final, Bene pede desculpas pela interferência do vento e dedica aquela noite aos feridos do horrendo massacre, não aos mortos, mas aos feridos. Carmelo Bene, em ocasião posterior, ao se referir a esse momento, atestou: *Sono apparso alla Madonna!* – Eu apareci

2 Por exemplo Carmelo... (2007).

para Nossa Senhora! Bene assumiu, em seu primeiro livro autobiográfico, que a Nossa Senhora para a qual apareceu era a multidão presente à sua leitura de Dante (BENE, 2010), mas há controvérsias a respeito.

Referências bibliográficas

BENE, C. Sono apparso alla Madonna. Dante a Bologna 31-07-1981. *In*: BENE, C. **Sono apparso alla Madonna**. 3. ed. Milano: Bompiani, 2010. p. 75-86.

CARMELO Bene chiama Benigni: lectura dantis. 8'35". **medianova**. YouTube. 2007 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y7Exlch69ro&t=269s>. Acesso em: 18 mar. 2019.

MAENZA, R. (org.). **Carmelo Bene legge Dante**. Veneza: Marsilio, 2007. (DVD com livro).

MAENZA, R. (org.). **Carmelo Bene – Lectura Dantis: cronaca e testimonianze di un grande evento**. Modena: Sigem, 2016. (Livro e DVD).

Recebido em 02/07/2019

Aprovado em 10/07/2019

Publicado em 30/08/2019



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p315-338

Visões Críticas

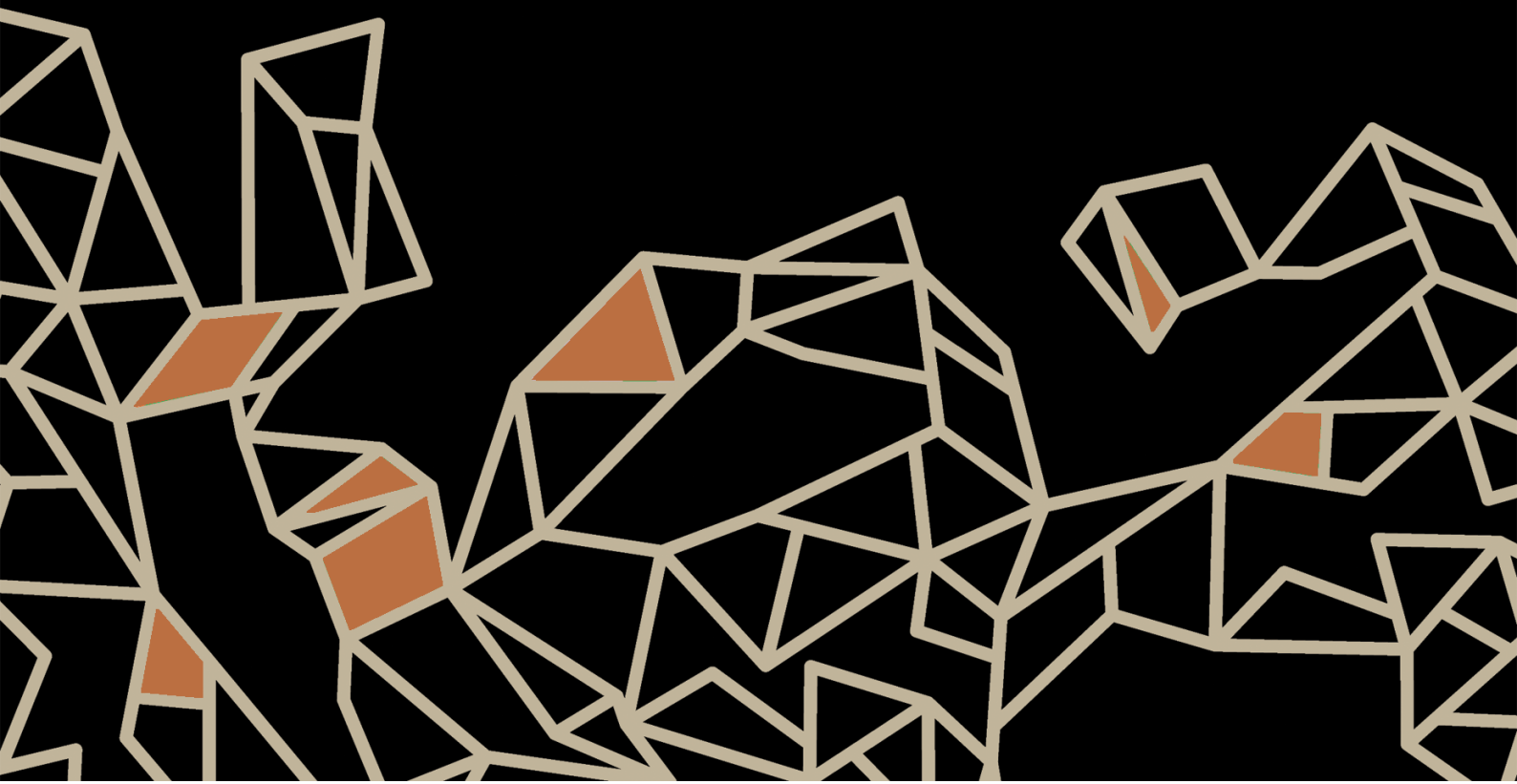
2018, primeiro como farsa, depois como tragédia: Aos vivos, de Nuno Ramos

*2018, First as a farce, then as a tragedy: Nuno
Ramos' Aos vivos*

Artur Sartori Kon

Artur Sartori Kon

Mestre e doutorando pelo Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Pesquisa em andamento na linha de Estética e Filosofia da Arte. Orientador: Prof. Dr. Celso Favaretto. Bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo nº 2017/04905-9. Ator, dramaturgo e encenador, integrante da Cia de Teatro Acidentall



Resumo

Com *Aos vivos*, ciclo de três peças apresentado em três teatros paulistanos durante as eleições presidenciais de 2018, Nuno Ramos buscou refletir sobre a urgente situação política do Brasil contemporâneo escalando atores para reproduzir em tempo real alguns dos principais debates entre os candidatos. A esse material se somavam outros escolhidos pelo artista: uma *performer* girando continuamente no centro do palco durante toda a primeira peça (*Dervixe*), trechos de Sófocles na segunda (*Antígona*) e de Glauber Rocha na parte final (*Terra em transe*). Nossa reflexão visa, por meio de leituras de teorias contemporâneas sobre o trágico e de apontamentos sobre o tempo presente, ler nessa obra a crônica de uma tragédia anunciada e um possível ponto de partida para se tentar repensar as tarefas e os sentidos da arte diante da grave crise que o país atravessa.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo, Estética e política, Nuno Ramos, Teatro paulistano.

Abstract

With *Aos vivos* (*Live/For the living*), a three-part cycle presented in three theaters in São Paulo during the presidential elections of 2018, Nuno Ramos sought to reflect on the urgent political situation of contemporary Brazil, by casting actors to reproduce in real time some of the main debates between candidates. To this material, others chosen by the artist were added: a performer continuously rotating in the center of the stage throughout the first play, *Dervixe*, excerpts of Sophocles in the second, *Antígona* (*Antigone*), and Glauber Rocha in the final part, *Terra em transe* (*Entranced Earth*). Our reflection aims to read the chronicle of an announced tragedy and a possible starting point for trying to rethink the tasks and the senses of art before the serious crisis that the country is undergoing.

Keywords: Contemporary theater, Aesthetics and politics, Nuno Ramos, Theater of São Paulo.

Cansei de arrancar a pele das coisas. Dá sempre no mesmo: atrás da madeira, a madeira, dentro do óleo, o óleo, no interior do plástico, o plástico. A natureza é mais repetitiva do que gostaríamos de admitir – é que somos tão repetitivos quanto ela: por trás da ambição, a ambição, no interior do cansaço, o cansaço mesmo.
(RAMOS, 1993, p. 39)

Um lugar comum vê nos tempos de crise os melhores para a arte, movida por urgência impossível na bonança. Cita-se sempre a Europa entreguerras: o Dadá “nascido da tragédia da Primeira Guerra Mundial [...] como reação à feiura da guerra” e a fotografia americana após 1929 (STANISZEWSKI 2009 apud SYDELL, 2009, n.p. tradução nossa); o “surgimento das *big bands* e, no cinema, dos Irmãos Marx” e “peças como ‘Nossa Cidade’, de Thornton Wilder” nos anos 1930 (KELLER, 2008, n.p., tradução nossa); década de “George Orwell, encontrando sua voz em meio à pobreza e ao desespero da Grande Depressão” e dos “melhores trabalhos de Steinbeck e Picasso” (KELLY, 2010, n.p., tradução nossa). Os três exemplos foram escritos pós-2008 e, se dá alento saber que a crise não matará a cultura, a ideia parece desculpar o eterno corte de verbas públicas para a arte. “Será que destes tempos emergirá boa arte?”, pergunta Adam Langer (2017, n.p., tradução nossa) no início da presidência de Donald Trump nos Estados Unidos, e responde: “Claro que sim, como a arte sempre faz, mas apesar dos esforços dos artistas, e não graças a eles.” Se o clichê da flor nascendo da lama tem sentido, não o aceitemos sem mais, como se uma simples causalidade gerasse boa arte em proporção à dificuldade enfrentada. “Seria um erro [...] estabelecer uma relação de causa e efeito entre tais momentos históricos e a qualidade das obras”, advertia o artista Nuno Ramos em entrevista durante as últimas eleições presidenciais no Brasil, amiúde comparadas às americanas (Moraes, 2018a); mas via “que em regimes de explicitação, como o que vivenciamos, os artistas se tornam mais agudos, querendo trabalhar e se fazer no outro, o que pode ser um catalisador de grandes obras”. Nesses tempos, diz, a arte “precisa dar uma pirada, no sentido de se radicalizar, pois as energias estão todas mais explícitas e acessíveis do que em períodos de maior tranquilidade”. Nuno cita “alguns dos trabalhos artísticos mais potentes já produzidos no país” como saldo de radicalização análoga no pós-AI-5, época de maior repressão na Ditadura



Civil-Militar: cinema marginal, Oiticica, Lygia Clark, Tunga e Cildo Meireles; o álbum *Transa*, de Caetano, *Expresso 2222*, de Gilberto Gil, o álbum branco de João Gilberto, *Estudando o samba*, de Tom Zé, os Novos Baianos; “até o Raul Seixas foi bom nessa época.” “Nuno Ramos está em estado de emergência,” diz o jornalista; o artista sente “que podemos realmente perder o país” (Ibid, n.p.). Há urgência também no texto “Gente frouxa,” publicado no jornal *Folha de S. Paulo* uma semana antes da vitória do candidato de extrema-direita Jair Bolsonaro: Ramos ataca políticos, pensadores e jornalistas, sobretudo de centro-esquerda ou centro-direita, supostos responsáveis por defender as instituições democráticas (são nomeados Fernando Henrique Cardoso, Samuel Pessôa, Hélio Schwartzman, José Arthur Giannotti, a própria *Folha*, Fernando Haddad, Marina Silva e Ciro Gomes):

Gente frouxa. Fazendo a conta das próprias culpas. Vocês vão deixar isso seguir, a câmera lenta do suplício, o passo a passo da catástrofe, até a coroação final desse palhaço? [...] Gente sem momento, sem desejo, sem energia. Narcisos pançudos coçando a própria imagem, dizendo “veja bem, veja bem.” Não vejo bem, vejo mal para caramba, e o medo, o medo daquela ridícula Regina, me tomou. (RAMOS, 2018b, n.p.)

Essa urgência perante a “paisagem turbulenta e abismal” (MORAES, Op. cit., n.p.) da política nacional gerou a série de performances *Aos vivos*, que busca se “apropriar, botar a mão nessa loucura que estamos vivendo, essa espécie de desinibição do pior, que veio com força sem limite” (RAMOS 2018 apud MORAES, Op. cit., n.p.). Mas se “o real está tão forte neste momento,” então “não basta representá-lo, é necessário pegá-lo enquanto as coisas estão acontecendo.” Donde a atenção recém concedida por Ramos à situação cênica inscrita no tempo presente, justo quando “tenho feito mais trabalhos conectados de alguma forma ao horizonte político do que jamais fiz” (RAMOS, 2019, n.p.). O interesse pelo teatro é novo nesse artista célebre por transitar entre linguagens. Alberto Tassinari (1997, p. 196) sublinha como ele “ampliou o problema da criação, inicialmente posto nas pinturas, para um diálogo difícil e contraditório entre diferentes artes.” O próprio artista diz:

Acho que mais do que mexer com várias linguagens, talvez o que caracterize o meu trabalho seja uma espécie de fome, de quero-mais, num

período, digamos, de grande enquadramento da cultura (e dos costumes). A viagem entre gêneros ou configurações estilísticas diferentes talvez reforce esse apetite. (RAMOS, 2017b, p. 271)

Após quase quatro décadas nas artes visuais e mais de duas na literatura, só em 2017 Ramos “foi se aproximando aos poucos do teatro, especialmente pela possibilidade de integrar vozes aos projetos”, estando “muito atraído por essa cena da palavra” (FIORATTI, 2018, n.p.); interesse visível no romance *Adeus, cavalo*, cuja forma quase dramática reflete a vida do protagonista ator. Mas também e sobretudo em *A gente se vê por aqui*, performance feita em Porto Alegre e repetida na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo em 2018: dois atores confinados no teatro por 24 horas repetiam o áudio da programação da Rede Globo recebido ao vivo em fones de ouvido. A televisão simula um “espaço público que o país nunca criou” e de que caberia “tomar posse” (RAMOS apud FIORATTI, Op. cit., n.p.). Moraes (Op. cit., n.p.) nota que “o uso de métodos mais teatrais [...] se dá de maneira crítica, por exemplo, por meio do questionamento da ideia de representação”, o que o ligaria a formas e ideias teatrais recentes como o “teatro performativo” e os “teatros do real”. Se outro clichê vê o teatro como arte do presente, também o marca uma lentidão em relação ao exterior: escrever uma dramaturgia, redigir um projeto e inscrevê-lo em editais, captar recursos, criar em sala de ensaio, tudo isso parece privar a cena, ao menos na tradicional versão dramática, da capacidade de resposta rápida a temas e fatos do momento histórico. Onde a estratégia testada em *A gente se vê por aqui* e reelaborada em *Aos vivos*.

*

O ator ouve essa sentença antes de todos, sofre por inteiro sua pena e atua para poder respirar, sorrir, beber, dormir de novo. Reúne o maior número possível de pessoas em torno de um tablado, pede que sentem à sua volta em silêncio, que esqueçam quem são ou de onde vieram e testemunhem sua fuga. [...] *É a técnica da fuga transferida à glote, à narina, às partes externas do grande fole. A soma das vozes fugindo em distorções da garganta, matizes agudos e graves, trejeitos sutis, pigarros. No entanto, olhando para trás, reparando bem, é possível perceber os pequenos sinais que deixou enquanto fugia. Suas pegadas.* (RAMOS, 2017a, p. 18)

As três partes de *Aos vivos* foram projetadas para ocorrer durante debates decisivos na corrida presidencial: o último do primeiro turno, com vários candidatos, o penúltimo e o último do segundo, com os dois restantes. A estratégia é a reprodução **ao vivo** testada na obra anterior: “é um negócio de louco e ao mesmo tempo um exercício maravilhoso, pois eu não tenho tempo de ter uma opinião sobre o ‘texto’”, criando “um distanciamento que abre a possibilidade de uma visão crítica”, diz o ator Celso Frateschi (2018 apud MORAES, Op. cit., n.p.). Que a distância crítica não venha da intenção consciente dos artistas, como no modelo brechtiano clássico, é reforçado por instruções de Ramos: “evitar o cômico e o grotesco na representação dos candidatos”, mas tentar “pegar o aroma, talvez o ritmo, a densidade da fala dos políticos, o que é diferente da cópia das pequenas partes que, exacerbadas, criam a sensação de caricatura” (Ibid., n.p.). Quando da apresentação paulistana de *Agente se vê por aqui*, Nuno se perguntava: “Formalmente, qual o lugar da palavra? [...] E qual o lugar da palavra na matéria formada pelo ar. [Como artista plástico], já trabalhei com vaselina, com areia e com um monte de outros materiais” (RAMOS 2018 apud FIORATTI, Op. cit.). O mergulho na materialidade dos elementos que compõem suas obras marca o trabalho de Nuno, como apontam o artista e os principais comentadores da sua obra. Para Eduardo Jorge de Oliveira (2018, p. 13), se “a obra de Nuno Ramos possui múltiplos pontos de entrada, todavia, todos convergem em direção à matéria”, que seria “a verdade com a qual o artista e o escritor estão constantemente em contato”, seja criando “instalações, pintura, desenho, filmes, canções, fotografias, livros” ou, agora, teatro, performances: “todas essas formas fixam um grau de realidade da matéria”, de modo que nas obras “se vê simultaneamente os procedimentos utilizados pelo artista para a montagem de cada trabalho”, expondo o processo de criação – como em *Aos vivos*, que faz do procedimento a própria forma cênica.

De início é difícil ver nessa resposta à urgência das eleições a dimensão matéria-formalista explícita na obra plástica, que “não alisa a superfície [das pinturas], pois não visa à inscrição de uma figura, mas se alterca com o suporte, e mesmo o impreca, enquanto o sobrecarrega de coisicas”, apontando, pelo entulhamento, excesso e adensamento para um imaginário social de “excedente de riquezas e da exclusão social crescentes, [...] o excesso de estímulos visuais

e o adensamento populacional das metrópoles como a inflação das obras e o crescimento exponencial” (FABBRINI, 2002, p. 114-115). Vemos corpos bem vestidos e comportados de atores, e não “materiais literalmente escorregadios, deslizantes, nunca secos” comuns à sua obra, como descreve o próprio Ramos (2007, p. 13). Mas não é o caso de ler literalmente a adjetivação. Se Lorenzo Mammi (1994, n.p.) descrevia a passagem do artista para a literatura como “descoberta de que o discurso é também matéria, e é, desse ponto de vista, tão silencioso quanto o mundo físico”, Nuno diz que “o simbólico não traz necessariamente uma diminuição da presença plástica;” antes “a fabulação literária ou temática permitiu que eu aumentasse meu repertório de materiais e procedimentos plásticos” (NAVES, 2011, n.p.). Vejamos por exemplo trecho das “Regras para a direção do corpo” (RAMOS, 2010, p. 86):

Tua voz é teu corpo ainda, bem como as lágrimas e teu suor (até evaporarem), tua porra (até secar). Quando der um grito, lembre que teu pâncreas também grita, e destila gritando a sua resina verde. Isso é evidente na dor – o corpo inteiro sofre – e nas convulsões do prazer – o corpo inteiro goza – mas, é preciso lembrar, nos pequenos atos há a mesma passagem entre a parte e o todo. O fígado também anda, o rim se deita, o olho canta e a voz caga.

Se o discurso vocalizado amplia o repertório material, em *Aos vivos* o olhar formal não apaga o conteúdo político das falas, entendidas e avaliadas pelo público. Não só isso: amiúde – apesar das restrições de Ramos, como vimos – a junção de sentido e matéria vocal tira risos da plateia e até dos atores. Há certa caricatura dos candidatos, conhecidos e reconhecidos, de forma menos grotesca e mais irônica, menos imitação direta e intencional e mais efeito quase acidental da reprodução (inevitável saldo do procedimento ao vivo, sem tempo para interpor uma interpretação) de certo ritmo de fala, um vocabulário próprio, idiosincrasias. Essa clivagem e sobreposição entre voz e sentido mostra como Ramos pensa a relação entre arte e política, sempre no embate entre linguagem e matéria (OLIVEIRA, 2018, p. 19-20). A oposição propicia “a constituição de uma linguagem com peso, com pedaços e destroços aliados à memória e aos pulmões;” isto é, “não uma linguagem cuja saúde transporte cada um até o próprio fim, mas que escreva também com o fim, exigindo um estado de presença como aquele onde o mundo – o próprio mundo – pode



acabar em qualquer instante” (Ibid., p. 43). Assim Ramos se opõe ao fechamento estanque do mundo dos signos, à “conversão do mundo em imagem, como apregoa o discurso pós-moderno” (NAVES, 2006, n.p.), criando “no limite entre a potência e o ato, como se quisessem apreender este momento em que a forma não está completamente formada, no qual a potência não passa completamente ao ato”, como diz Vladimir Safatle (2015, n.p.). Se um espectador criticou *Aos vivos* por não propor “debate claro e construtivo a respeito das ideias apresentadas pelos candidatos e repetidas pelos atores em cena”, de modo a “aproveitar a oportunidade para debater a fundo projetos e criar uma forma de política mais racional e menos agressiva” (ZAMBELLI, 2018, n.p.), vemos ali outro tipo de política, sem contrapor aos discursos uma elaboração crítica própria e prévia no campo dos conteúdos, mas os recolocando em movimento a partir da dimensão matérica: “com as falas despessoalizadas, os candidatos se confundem, e após quase três horas de debate chega a ser difícil identificá-los apenas por seus discursos” (MORAES, 2018b, n.p.), e sem “esse aspecto visual e de apelo, tão caro aos candidatos — suas identidades, vozes e rostos — as palavras não parecem resistir na arena” (NUNES, 2018, n.p.). Isso explica o que diz Safatle (Op. cit., n.p.) sobre Nuno: “talvez não haja gesto crítico mais forte do que recusar as ilusões da completude, ou seja, livrar-se da imagem de uma completude cuja violência normativa nos impede de explorar o sentido da resistência de nossos trajetos, da insubmissão de nossa materialidade”; afinal, “esta inquietude absoluta do que se move é o que nossa experiência social não saberá jamais perder”.

*

Este, talvez, seja o segredo de fundo – reduzir a diversidade de tudo o que nos cerca, transformando os artefatos em matéria novamente. [...] talvez a mais alta tecnologia devesse alcançar este mistério – produzir objetos que já de início não consigam singularizar-se minimamente, acoplando-se à nossa vida e despedindo-se dela com a velocidade e a indiferença desses mosquitos de fim de tarde.
(RAMOS, 2008, p. 119)

Para Rodrigo Naves (1997, n.p.), “há em boa parte dos trabalhos de Nuno Ramos um esforço para reunir coisas e materiais cuja convivência se mostra estranha e áspera”. Em *Aos vivos*, o artista soma aos debates repetidos pelos

atores materiais diferentes, gerando camadas de tensão formal e composição de sentidos novas e imprevisíveis; eles dão nome às partes do ciclo, que analisaremos em sequência¹.

A peça número 1, em 4 de outubro de 2018, chamou-se *Dervixe*. Ao entrar no Galpão do Folias, o público vê um círculo com nove bancos altos equidistantes e nove pedestais de microfone, e um blazer cinza pendurado em cada; no chão diante de cada pedestal o nome de um candidato; dentro do círculo oito atores em roda fechada em torno de uma nona *performer*; uma décima ocupa o lugar de William Bonner, já de blazer. Ela abre a peça cantarolando a vinheta do debate, antes de repetir a introdução do famoso âncora da Globo ao evento e aos candidatos (Álvaro Dias do Podemos, Ciro Gomes do PDT, Henrique Meirelles do MDB, Guilherme Boulos do PSOL, Geraldo Alckmin do PSDB, Marina Silva da Rede e Fernando Haddad do PT; é dito que Jair Bolsonaro do PSL não pôde comparecer, pois se recupera de atentado sofrido um mês antes). Os oito atores vão para os bancos. A bailarina Andreia Yonashiro, ainda no centro, veste um chapéu cônico de feltro cinza e óculos escuros. Ainda durante a explicação inicial, dois músicos começam a tocar com flauta e tambor uma “melodia hipnótica” (MORAES, 2018a), talvez um tipo de música da tradição sufi (à qual aderem os dervixes). Lentamente ela abre os braços e se põe a girar no sentido anti-horário. O movimento seguirá, ora mais rápido, ora mais devagar, pelas quase três horas de peça. “Um círculo com um movimento circular dentro dele”, diz Nuno (2018 apud MORAES, 2018a), “Pensei num pássaro preso por paredes de vidro, na oposição ocidente-orientes”. Para o crítico Leandro Nunes (Op. cit., n.p.), o giro ininterrupto “intriga” o espectador, mas por vezes “quase se esquece que a bailarina está lá, para logo em seguida, ser despertado por seus rodopios”. Moraes (2018b, n.p.) vê sentidos inesperados surgirem quando “performance e realidade se interpenetram”, por exemplo quando “em certo ponto, Ciro Gomes, tendo em frente a bailarina giratória, diz que o país dança à beira do abismo”.

O público mostra interesse, comentando falas e celebrando candidatos da esquerda (sobretudo Boulos e Haddad, mas também às vezes Ciro e Marina). Mas aos poucos um cansaço se instaura, conforme “ao longo de três horas, o

1 Pude assistir presencialmente às partes 1 e 3 de *Aos vivos*, tendo acompanhado a segunda pela transmissão ao vivo. As gravações das três performances estão disponíveis no link: <https://goo.gl/LeNQYo>.

ritmo das promessas e ataques era pouco alterado, resultado da ausência dos rostos dos presidenciáveis – tão divulgados e reconhecíveis nas campanhas em redes sociais, e na TV” (NUNES, Op. cit., n.p.). Algumas estratégias cênicas retomam em parte a atenção. Duas vezes se toca uma barulhenta buzina, assustando a todos e servindo de sinal para que os atores silenciem e troquem de personagens, girando no círculo, como levados pelo giro da bailarina (única iluminada nessa transição) que, no centro, move todo o espaço. Além disso, “nos intervalos comerciais, os atores improvisaram repetindo o discurso publicitário de produtos e serviços”; o que a princípio serve “preenchendo de risos as lacunas do debate”; mas nos intervalos seguintes parte dos espectadores sai da sala, vai ao banheiro ou ao café ou pega o celular, como se o intervalo do debate fosse intervalo na peça também, o que a continuação da cena pelos atores desmente. Com o tempo, a plateia se esvazia um tanto, há a sensação de esgotamento, de que “a ideia” do trabalho já foi apreendida. Como se a experiência de assistir à peça fosse idêntica à de ver o debate, com apenas uma vantagem: “a plateia ganhou por não haver restrições diante da oportunidade de demonstrar surpresa ou reagir com humor com algumas declarações, como não seria possível no estúdio” (Ibid., n.p.).

Mas é quando o conteúdo do debate deixa de interessar que começa a experiência proposta por Nuno. A partir daí as escolhas formais – sobretudo a disposição circular do espaço, organizado pelo movimento giratório da dervixe posta no centro – passam ao primeiro plano, única coisa que resta para capturar a atenção e a reflexão. Então se abre um abismo entre debate e performance, que se afasta de qualquer ideia de um teatro “do real” dispensando a representação², para assumir-se como construto estético autônomo, com um cerne enigmático – ou “intrigante,” como disse Nunes anteriormente, ou “vertiginoso” para Moraes (2018b) – que o abre para interpretações concomitantes e contraditórias. Assim a obra se insere na trajetória artística de Nuno Ramos, em que se proliferam os giros e retornos. Há ali chaves para ler o giro dervixe de *Aos vivos*. Lembremos da performance *Globo da morte de tudo*³, aliando des-

2 Cf. Féral (2008), Fischer-Lichte (2008), Saison (1998) e Sanchez (2007) para as principais dessas teorias, e Kon (2017a) para uma crítica a elas.

3 Realizada em parceria com Eduardo Climachauska, em 2012 no Rio e em 2016 em São Paulo. Dois globos da morte são conectados a enormes estantes de onde milhares de objetos devem cair conforme dois motoqueiros giram lá dentro.

truição e recomposição conforme “em cada giro do motociclista o mundo das coisas se reorganiza”, refletindo a rotação do globo terrestre: “o mundo seria o torvelinho da matéria em explosão, tal como escreve Georges Bataille” (OLIVEIRA, 2018, p. 65). No livro *Ensaio geral*, uma das partes tem o título “De giro em giro” (com subtítulo também batailleano: “A parte maldita”), remetendo, por um lado, “ao percurso progressivo entre mundos diferentes e ao desejo de retornar, que gostaria de ver como uma energia de fundo, ecoando pelo meu trabalho como um todo”, e por outro “ao movimento circular das aves predatórias, em sua paciente aproximação ao alvo” – giro que reflete a visão do artista sobre a arte contemporânea: “Depois de deixar-se caçar, anos a fio, pelos mais diversos discursos e instituições, está mais do que na hora de transformar-se de presa em predador, fazendo sentir sua mordida em quem a hipnotizava” (RAMOS, 2007, p. 15). Finalmente, há algo nas obras de Nuno que ele (ao ler o teatro de Nelson Rodrigues) descreve como “uma força de retorno de que a cultura brasileira parece não conseguir escapar”, de modo que “o ‘país do futuro’ deixa sempre para trás alguma coisa que retorna, que retornará” (Ibid., p. 51), um país “que ao ser esquecido volta para assombrar” (p. 55). Em texto recente, Ramos (2019, n.p.) elege “o ciclo-labirinto de Moebius como marca cultural brasileira,” que tenta “transformar a capacidade de interiorização sem fim, própria da cultura brasileira e que se expressa nos modos e nos gêneros mais variados, numa resposta algo narcísica à sua ineficácia e isolamento sociais, [...] digamos assim, ligando o foda-se e seguindo adiante, por si mesma hipnotizada,” resultando num “misto de fracasso e encantamento”⁴.

Qual a relação entre esses giros e os da bailarina de *Aos vivos*? Para Roger Caillois (1990, p. 43-44), “dervixes buscam o êxtase girando sobre si mesmos num movimento que se acelera a batidas de tambor cada vez mais rápidas”, atingindo “o pânico e a hipnose da consciência [...] pelo paroxismo de rotação frenética, contagiosa e partilhada”; a busca da vertigem é “tentativa de destruir, por um instante, a estabilidade da percepção”, que ataca a

4 “O artista recuperaria, como um Orfeu que sempre olhasse para trás, a energia que emitiu – e que nunca chegou efetivamente do outro lado. Viria daí um movimento em suspenso, indeciso entre ir e vir, característico de boa parte do que fizemos de melhor”, consequência de “certa dificuldade de expansão, de exteriorização, de embate com o mundo”, à medida que falta aos artistas “opinião pública, embate ideológico consistente, em suma: alguém do outro lado”, de modo que essa dificuldade “retorna como energia narcísica para a própria obra” (RAMOS, 2019, n.p.).

“consciência lúcida” e “desvanece a realidade com uma imensa brusquidão”. Dos rodopios dos jogos infantis à “vertigem de ordem moral”, há um prazer ligado “ao gosto, normalmente reprimido, pela desordem e pela destruição” (Ibid., p. 44-45), como no *Globo da morte de tudo*. A vertigem é ápice de rituais e pantomimas analisados por Caillois como “separação da restante realidade” (p. 47), efeito do “simulacro” (como mimese teatral) levado ao ponto máximo (p. 108), tornando inseparáveis “fingimento premeditado” de “êxtase real” (p. 114). Não pretendemos fechar um sentido do giro dervixe na peça: o giro contra o sentido do relógio anuncia a ameaça de retrocesso (sobretudo na ausência fortemente presente de Bolsonaro) ou recorda que **o tempo não para, o mundo dá voltas** e após o retrocesso teremos também nosso **retorno** (também a ausência de Lula está presente)? A insistência da bailarina contra o próprio limite físico é não só perturbadora, mas comovente e mesmo encorajadora – foi ela a mais aplaudida quando, “no final, os atores se retiram e a dervixe, de braços abertos, rodopiando sem parar no centro do palco, faz lembrar uma bússola desorientada, imagem que cabe bem para a situação errática em que o país se encontra hoje” (MORAES, 2018b). Desorientados sim, mas ainda e sempre em movimento. Talvez por isso a obra se dirija **aos vivos**, como quem diz: “se realmente o são, provem, se movam, ajam.”

*

Vê, agora, a total superioridade da cadeira, que medias pela necessidade dos teus glúteos. Vê a completa indiferença do que te cerca. Arregala os olhos, grita alto; a matéria te inclui numa conta dela, de que não suspeitas. Escuta, do ponto de vista da decomposição, a maçã mordida te mordendo; [...] o cinturão de vozes te abraçando, ouve e desconfia. Teu reinado de projetos aqui se encerra, teu teatro.
(RAMOS, 2010, p. 69)

Um imprevisto inédito marcou as peças seguintes, em 21 e 26 de outubro: a recusa de Bolsonaro, líder nas pesquisas (e já ausente na primeira parte) em debater com Fernando Haddad, levando as emissoras a cancelarem as transmissões (apesar da proposta do petista de comparecer e discutir propostas mesmo sozinho). Diante da provável ruína de seu projeto, Nuno Ramos negou-se a ceder:

No primeiro, é claro que a ausência do Bolsonaro tirou uma tensão [...]. Agora, o debate existiu. No segundo turno é muito mais dramático para mim, porque ele não vindo não há debate. Estou me referindo a uma coisa que não está existindo efetivamente. [...] O motivo de ter insistido em fazer – e ter me adaptado a uma coisa muito forte, que é a inexistência do que eu ia fazer como base, como intuição, como ideia – é que eu acho uma coisa tão autoritária, tão maluca, que realmente não quis obedecer a uma pessoa que faz uma coisa dessas sistematicamente. No próprio debate ali do primeiro turno, mentira ou verdade, ele estava convalescente, os médicos disseram que não, quer dizer, havia uma construção. Hoje não há nenhuma além de mais um sinal do enlouquecimento do país. Então achei que devia fazer como uma recusa a isso. [...] você nunca diria que uma entidade, uma instituição democrática em qualquer país a partir dos anos 1960, que são os debates televisivos, que isso ia ser suprimido. É um negócio muito violento (RAMOS, 2018c, n.p.).

Tanto mais adequada a *Antígona* de Sófocles, sempre citada e encenada como exemplo maior de figuração da luta entre tirania e resistência, para diálogo e embate com a transmissão na parte 2 de *Aos vivos*. Na Casa do Povo, o ator Marat Descartes, de calção de banho, roupão, toca e óculos de natação, se apresenta como Polinices, irmão morto da protagonista, resumindo o enredo da tragédia e citando o debate que não terá lugar; então tira o roupão, deita-se no centro do palco e cobre-se de cal. Começa então o jogo da transmissão. Três duplas de atores estão nas pontas do triângulo que compõe o espaço, em redor do qual está a plateia. Um de cada dupla fala ao microfone, ouvindo a transmissão no fone em um ouvido; no outro chega, por um longo tubo de vidro, a leitura da peça grega pelo outro ator, do outro lado do aparato (às vezes esses “pontos” fumam cigarros, soprando a fumaça no tubo). Mas em vez de refletir o embate real entre os candidatos (o que talvez fosse até simplista), a tragédia dialoga com a programação normal da Rede Record, que faria o debate, no horário em que ele estava marcado. O resultado é uma mistura incongruente dos dois discursos: “Era a hora do jornalístico ‘Domingo Espetacular’. O pólen das flores, a história de um membro da Guarda Civil Metropolitana e o congestionamento de satélites no espaço são intercalados por falas de Antígona, Creonte e do coro, numa algaravia de vozes e assuntos” (MORAES, 2018c, n.p.). Como em *Dervixe*, também aqui há um intervalo: após cerca de quarenta minutos, os atores passam a usar os

microfones para gerar ruídos de microfonia, pondo-os no tubo de vidro, onde captam a frase “os homi tá cá razão” (de “Saudosa Maloca”, de Adoniran Barbosa) cantada repetidamente pelo parceiro, numa melodia lenta, diferente da conhecida, prolongando a sílaba final. Então as duplas giram no triângulo e a transmissão segue, mas num “processo gradual de emudecimento”, conforme “os intérpretes-candidatos passam a reproduzir ao vivo apenas expressões pertencentes ao campo semântico da palavra tempo, seja da Antígona, seja da programação ao vivo: quando, moderno, três vezes, uma década, às vezes, já já [...]” (Ibid., n.p.). Após outro intervalo igual ao primeiro, “na terceira e última parte da performance, os atores praticamente se calam, reduzindo sua ação a poucos gestos e expressões, como espirros e lamentos”, criando “um silêncio eloquente, que representa, de outra forma, as sentenças proferidas por Polinices no início: não vai ter debate. Para que debate?” (Ibid., n.p.).

Para Moraes (Ibid., n.p.), ao manter a obra “adaptando-a aos acontecimentos”, Nuno “deu à nova performance ares de protesto artístico”. Mas o que significa dizer isso sobre um trabalho concebido desde o início como político, intervindo num momento crítico do país? Com metade do tempo da peça anterior, a segunda parte de *Aos vivos* logo perde o interesse, não se sustenta tão bem quanto a primeira. O próprio Ramos (2018c) admite a dificuldade em lidar com a mudança de planos: “não tenho como negar que o trabalho está tentando repor uma energia que não vou conseguir repor inteiramente, que viria do próprio debate entre dois caras que vão ser presidentes”. Há uma sensação de frustração, até de fracasso. E isso não condiz com o clima político do país, que fracassou em fazer o debate público de seus problemas, elegendo um candidato que foge abertamente da discussão? Podemos falar aqui de uma poética do fracasso, como propõe Sara Jane Bailes (2011) sobre certo teatro contemporâneo próximo da performance? Para a teatróloga, na “hierarquia do sucesso há apenas um modo de se ter êxito”, mas “há incontáveis modos de falhar, alguns deles inteiramente previsíveis mas muitos deles ainda inimagináveis”; o fracasso é “motor na tentativa de continuar” e buscar alternativas não imaginadas “mesmo quando a interrupção ou a desorientação ou a inoperatividade são aspectos constituintes da continuação” (p. 12). Na obra de Nuno a iminência do fracasso é constante, os trabalhos “se desfazem para que o fio frágil que os mantém de pé se torne **precioso**”, sendo “necessário aproximar-se

aos poucos do que se despedaça, tentar erguer sua ossada recém-nascida, feita de pó e placenta, sem destruí-la com nossos dedos inábeis” (RAMOS, 2007, p. 237, grifo do autor). Andrei Reina (RAMOS, 2018c) lembra a performance paulistana de *O globo da morte de tudo*, em 2016, em que os objetos não caíram das prateleiras como previsto (cf. MARTÍ, 2016); e Nuno diz:

Ali foi interessante porque aquilo era uma espécie de “Fora, Temer” e o Temer ficou. Essa espécie de suspensão foi super realista. E agora também tem isso, de uma coisa extremamente violenta, que foge e a gente vai atrás. Como se fosse difícil mesmo para a arte pegar – ou, ao não pegar, talvez ela pegue. Eu acho que a gente tem que inventar em ato. É um pouco isso o que estou tentando. Nesse sentido eu não estou muito lamuriendo, não. Eu preferiria estar um pouco mais dentro do que eu pensei inicialmente, mas não está dando para antecipar. Está tudo muito violento, muito maluco. (RAMOS, 2018c, n.p.).

Ora, para Bailes (Op. cit., p. 62, tradução nossa), uma “poética do fracasso” não é uma “poética que fracassa”. Se o malogro da peça serve de protesto ou reflexo realista do momento, nem por isso ela é artisticamente conseguida, nem por isso há uma experiência estética como na primeira parte. O próprio Ramos (2018 apud MORAES, 2018^a, n.p.) diz que “o demônio da arte é o demônio da autonomia”, ou: “no final o trabalho voa ou não voa” (RAMOS, 2017b, pp. 271-272). Note-se o critério posto pelo artista para avaliar o êxito da obra: “No final você não sabe onde está (o que é ótimo) ou sabe (o que é péssimo)”. Talvez o problema da *Antígona* de Nuno seja que no fim sabemos demais onde estamos. A ameaça do fracasso, parte do risco da performance ao vivo proposta por Ramos, perde-se se o fracasso ocorre: “Não vejo graça nenhuma quando a ameaça se cumpre. O trabalho caiu? Quebrou? Então não serve mais. É no estado intermediário, antes da secagem, híbrido ainda de morte e promessa, que a vida guarda o seu segredo” (RAMOS, 2007, p. 237).

Nesse sentido a terceira parte se saiu melhor, e o caráter experimental de *Aos vivos* permitia a construção por “tentativa e erro”, uma avaliação mais justa só era possível vendo toda a série, após a finalização no teatro do Instituto Moreira Salles, na avenida Paulista. De novo se partiu da transmissão televisiva normal no horário do debate cancelado; o material oposto a ela foi *Terra em transe*, de Glauber Rocha, sobretudo falas das personagens Paulo



Martins, jornalista e poeta idealista, e Porfírio Diaz, político conservador e tecnocrata. Era clara a intenção de espelhar Haddad e Bolsonaro: há “a autotindulência do Paulo, que faz algo como um acerto de contas da esquerda, mas também a sua agressividade. Acho que essas duas tonalidades vão estar presentes no debate. E o Diaz é o Bolsonaro. No final do filme ele brada: pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização” (RAMOS, 2018 apud MORAES, 2018a, n.p.). O eco da ditadura é incontornável no filme de 1967 que, ao procurar o “calor da hora” e recuperar uma “sensação de atualidade”, parece a Ramos (2019, n.p.) “ter decretado uma crise da representação não apenas no cinema, mas em toda a cultura brasileira” com sua inegável “potência de generalização, em forma de uma sentença negativa”. Para o artista, “a loquacidade do filme instala uma crise da representação que irradia por tudo, como se fosse impossível, desde sempre, dizer o que precisa ser dito” (Ibid., n.p.), como também hoje:

A frase com que [Diaz] fecha sua participação no filme (“*Aprenderão! Aprenderão! Dominarei essa terra, botarei essas históricas tradições em ordem, pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos, e chegaremos a uma civilização!*”) é muito mais do que premonitória – descreve com exatidão chocante o projeto político que prevalece hoje entre nós. (Ibid., n.p.).

Não à toa a citação está no fim da última parte de *Aos vivos*. Sobre o palco do teatro uma equipe reproduz partes da trilha sonora e sonoplastia do filme⁵. Ali também está Grace Passô como Martins, enquanto no meio da plateia Danilo Grangheia é Diaz. Entre plateia e palco há seis atores em duplas: um tenta repetir o que ouve da transmissão, o outro diz em seu ouvido postagens de redes sociais lidas ao vivo em celulares, com as principais *hashtags* envolvendo os presidentiáveis. Como se Nuno achasse no campo virtual o debate ausente: “Então eu acho que o trabalho entrou também nessa dinâmica de tentar acompanhar. Onde é que está esse ao vivo? É no WhatsApp, é

5 Em ensaio sobre Glauber Rocha, Ramos (2019, n.p.) diz de *Terra em transe*: “A trilha [...] é o grande achado do filme. Mais do que qualquer outro aspecto, é o elemento verdadeiramente em transe, o palco onde tudo se oferece, relacionando, sobrepondo, intensificando, abandonando, chamando de volta, cada um dos elementos utilizados, que ali parecem mais autônomos e por isso mesmo mais contrastados”.

na fake news, é na TV? Os níveis de ideologia, de boçalidade, de brutalidade. Como é que a gente capta isso?” (RAMOS, 2018c, n.p.). O resultado é ainda mais caótico e cacofônico que o anterior, expondo como “o lugar público virou esse sussurro infundável de coisas incompreensíveis; a ágora “virou um alarido de gente maluca dizendo as coisas mais malucas” (Ibid., n.p.). É uma “linguagem em transe, com as linguagens tentando se penetrar sem conseguir muito, essa espécie de polifonia” que Nuno vê também no filme (Ibid., n.p.)⁶. Como se enfim *Aos vivos* se inscrevesse na obra de Ramos no que ela tem de mais característico: a materialidade em acúmulo, em excesso, que não cabe e não se fixa na forma, de modo que “as coisas se acomodam desconfortavelmente nos nomes, afundam abaixo deles ou vazam para fora” (Mammì, 2015, p. 17). Depois da fala de Diaz citada anteriormente, Passô vocifera três vezes, com apaixonada impotência: “o triunfo da verdade e da justiça.” E a performance acaba com quatro longos minutos de ruídos executados pela equipe de sonoplastia.

*

O cansaço, como o nojo... (*E aqui torceu a boca de um modo estranho, deformando todo o canyon de suas rugas para a esquerda*) está na origem de tudo o que há de novo. Adeus.
(RAMOS, 2007, p. 114)

Noemi Jaffe (2015, p. 8) relata que numa conversa com ela Nuno Ramos teria dito gostar

de programas em que aparecem catástrofes, naturais ou não. Vulcões, maremotos, tornados, tsunamis, grandes atropelamentos, desastres aéreos. O que ele gostava em tudo isso, disse, era a “iminência da catástrofe”. O instante anterior à tragédia propriamente dita. Gostei tanto dessa estranheza [...] que tomei como uma ótima definição de estética, ou de

6 Ramos (2019, n.p.) diz que com Glauber, “pela primeira vez alguém faz isto em nosso cinema”: dispor de “um repertório cultural consciente, conquistas públicas de cuja eficácia não duvida, formatadas em diversas linguagens – são imagens, temas, motes, frases, roupas, chapéus, memórias que a literatura, a canção popular, a música erudita e o próprio cinema produziram, e que em alguma medida já circularam. Há momentos em que o espectador já viu o que está vendo, e o filme é, nesse sentido, literalmente culto, acionando um território comum com o público. Mais do que isso, um território que atravessa fronteiras entre a alta e a baixa cultura, [...] propondo uma espécie de saber comum (que *Terra em transe* levará ao paroxismo)”. É evidente a semelhança com o procedimento do próprio Nuno.

epifania artística. O momento imediatamente anterior ao salto no abismo é o que definiria a criação e a própria produção artística⁷.

É o gosto quase mórbido do artista pelas catástrofes e tragédias que move *Aos vivos*? Será igual ver o desastre na TV, saber o que vai passar na tela e acompanhar da segurança do sofá (como na velha descrição do sublime), ou vê-lo se desdobrar todo dia, tangível, talvez evitável, no mundo real, com consequências reais para os habitantes do país? Mas, pensando no papel central da mídia televisiva nas peças, não há uma profunda relação entre as duas alternativas?

“Gente frouxa” parecia querer intervir na política, não “deixar isso seguir, a câmera lenta do suplício, o passo a passo da catástrofe, até a coroação final” (RAMOS, 2018a, n.p.), não assistir inerte à **resistível ascensão** do atual presidente. Uma atitude mais complexa movia outro texto publicado na mesma *Folha* anos antes, antes da segunda eleição de Dilma Rousseff e do golpe parlamentar que nos traria ao ponto atual, embora já se sentisse a radicalização dos velhos antagonismos brasileiros. O artista não buscava então publicar, admitindo pelo contrário esquivar faz tempo o “convite para escrever nesta página três”, não se vendo à altura dos temas propostos pelo jornal; a solução foi partir da incerteza: “resolvi escrever sobre o que não sei, mas suspeito” (RAMOS, 2014, n.p.). Dessa posição descompromissada, “ponto precário que me permite escrever, ao sabor do teclado, sobre temas que não domino, e para os quais não me preparei suficientemente” (Id., 2019, n.p.), aborda um tema grave:

Suspeito que o tema primordial e decisivo da sociedade brasileira sempre tenha sido, e seja ainda, a violência. A vida no Brasil nunca valeu muito. Hoje vale ainda menos. Giramos em torno disso como um animal preso ao poste. Suspeito que o sentimento de agoridade que nos caracteriza faça fronteira com essa violência. Suspeito que precisaríamos, como contraponto, de maior lentidão e inércia. (Ibid., n.p.)⁸

7 O artista diz não ver “graça nenhuma no sofrimento da senhora que está lá chorando as coisas que perdeu”, mas “a cena de uma matéria invadindo uma situação doméstica, aquele lar, e aquelas coisas todas bagunçadas, cheias de lama, isso eu acho o máximo”, ou seja, uma “potência de reordenação”, de “abrir o real” (RAMOS, 2011a, n.p.).

8 A obra de Nuno opõe a lentidão às “raízes da rapidez que sustentam o fluxo do moderno”, buscando o potencial de “um país que poderia expandir a noção de lentidão ou de preguiça”, mas onde a pressa “anula camadas intermediárias de silêncio, de assombro, de perplexidade, de prazer e, sobretudo, de contemplação” (OLIVEIRA, 2018, p. 86).

Surgem vários aspectos da questão: urbanismo (vendo “vínculo estreito entre violência e burrice urbana”), indústria cultural (de “Luciano Huck ‘modernizando’ a ximbica de um espectador” que chora e agradece “como se quisesse abraçar os joelhos do apresentador”; diz: “Suspeito que isso seja cruel. Suspeito que isso seja cretino”), política (na verdade a “morte galopante da Política”, na “enorme migração do imaginário político para o econômico). Nuno constata, ou melhor, suspeita

que toda a cultura brasileira venha enfrentando fortes problemas de escala. O que é o máximo? O que é o mínimo? De onde o horror não passa? Dessa vez chega? Qual o limite? Mesmo em casos extremos (conectar um pescoço humano a um poste com uma trava de bicicleta, por exemplo), suspeito que nossa medida continue vaga, elástica (Ibid.).

A lista acaba no niilismo chão, hoje quase profético: “Suspeito que estamos fodidos”. Cinco anos depois⁹, Ramos (2019, n.p.) vê no texto a consciência incipiente de “que os acontecimentos recentes parecem encerrar o ciclo de esperanças que acompanhou minha vida adulta desde os anos 80”. Agora, Nuno se afasta da emergência do momento imediato e excepcional sobre o qual há que intervir depressa – ainda próxima à “agoridade fóbica” que seria “traço da vida social e cultural brasileira” que “desconecta o instante presente, tão cheio de si, do instante passado e do instante futuro” (Ibid., n.p.). Assim se aproxima da urgência de Walter Benjamin (1987, p. 226): “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral”; por isso, “o assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX [e neste começo do XXI] ‘ainda’ sejam possíveis” pressupõe uma concepção de história “insustentável”. Ou de Brecht, que vê na “desordem do mundo [...] o assunto da arte”, mas lembra que “não conhecemos mundo que não seja desordem” (BRECHT, 1940 apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 27). Ora, Brecht opunha seu teatro épico-dialético à tragédia, com seu ceticismo em relação à ação humana e o conseqüente conformismo com o estado do mundo. Mas talvez a consciência trágica seja, antes, necessária para a insistência na ação **apesar de tudo**, apesar do movimento aparentemente inexorável que leva o

⁹ Os dois textos, “Gente frouxa” e “Suspeito que estamos...”, constam do volume de ensaios *Verifique se o mesmo* (RAMOS, 2019), publicado durante a redação deste ensaio.

que seria resistível a enfim acontecer¹⁰. Outro modo de pôr a questão seria: agora que o desastre já aconteceu, mais vale observá-lo sem fingir termos mais poder sobre os fatos do que temos. Eis uma das principais chaves para repensar a política hoje segundo Jean-Claude Milner (2013, p. 71, tradução nossa): “Se queremos sair do impasse há que voltar ao fundamental. É possível, quando não se é o que decide, falar de política sem mimetizar a mudança de lugar?” Ora, é ao teatro que Milner faz menção para explicar essa mudança:

Segundo Aristóteles, o espectador chora e treme diante da sorte de Édipo porque compartilha essa sorte sabendo que não é a sua. Sente simultaneamente um estranhamento absoluto (por isso o terror) e uma familiaridade absoluta (por isso a piedade). O autor trágico e o ator imitam as ações dos homens; o espectador se reconhece nessa imitação; o que equivale a dizer que se imita a si mesmo mediante o teatro. Do mesmo modo, o indivíduo moderno sabe que não intervém diretamente na política a não ser na dimensão do semblante. Quando não está em disposição de governar, lhe é necessário falar como se decidisse acerca de tudo e de cada detalhe. Caso contrário, se instalaria o silêncio. (Ibid., p. 56, tradução nossa)

Quando “o que menos conta se comporta, ao falar de política, como se fosse senhor de alguma coisa”, recompõe “o todo da obra política, inclusive quando o curso do mundo conduziria ao desespero” (Ibid., p. 61, tradução

10 É o que têm afirmado diferentes pensadores herdeiros da tradição marxista. T. J. Clark (2013, p. 23) descreve a “sensação de que caíram por terra uma linguagem e um conjunto de postulados até então tidos como conducentes à emancipação”, exigindo um “pessimismo da fortitude” (p. 9). Alberto Toscano (2013, p. 25, tradução nossa) insiste (contra Clark) em “não rejeitar o trágico, mas assumi-lo como elemento dentro do qual recolocar nosso pensamento da política do comunismo”, permitindo-nos “romper com uma leitura derrotista e deflacionária do nosso presente sinistro, e ao mesmo tempo afastar a maldição do otimismo raso.” Christoph Menke (2006, p. 7, tradução nossa) vê “trágico” como sinônimo de “dialético” entendido “como ‘negativamente racional’, aquilo que ‘se suspende em virtude de sua própria natureza, e passa de si para o seu oposto’”, e defende a postura trágica-dialética como antídoto contra a esquerda liberal, insistindo na “irresolubilidade dos conflitos ético-políticos” dentro do modelo atual da democracia (Id., 2011, p. 209); e Juliane Rebentisch (2013, p. 214-215, tradução nossa) comenta: “a possibilidade do fracasso da nossa ação, cujo horizonte exterior é a inversão trágica-irônica da boa intenção no seu contrário, o pior resultado, é porém para a consciência irônica da falibilidade não o fim, mas o começo da ética e da moral”, de modo que “apesar de tudo se age, e de fato – sempre de novo – na melhor ciência e consciência.” De modo semelhante, Alenka Zupan i (2000, p. 235) vê no trágico o núcleo da ética, “na questão imposta a nós pelo encontro com o Real: agirei eu em conformidade com o que me jogou ‘fora dos eixos’ [Hamlet], estarei disposto a reformular o que até agora foi a fundação da minha existência”, seguindo até o fim as consequências terríveis desse acontecimento? Sobre o trágico em Zupan i e Menke, cf. respectivamente Kon (2017b) e Kon (2018).

nossa). Contra isso, Milner propõe “começar por não fazer da política um todo” no qual “todos os caminhos conduzem a ruas sem saída onde os lugares são intercambiáveis”, mas sim **(re)fragmentar** (Ibid., p. 72, tradução nossa). Como o que vimos na poética de Nuno Ramos como **(re)materializar**. Talvez por isso, no procedimento central empregado em *Aos vivos*, mesmo os atores não passam de espectadores de um embate político que só chega mediado por fones, um drama que se passa lá fora. E então o francês parece até comentar, anos antes, as performances do brasileiro aqui analisadas:

Que os que decidem falem como quiserem; não me concernem, porque não sou um deles e porque, precisamente, me proíbo fazer como se fosse ou pudesse um dia ser um deles. A não ser que seja para jogar ou me divertir; esse jogo e esse divertimento não prejudicam ninguém, enquanto sei o que faço. O prazer que me oferecem é totalmente intelectual [ou estético!] [...]. Mas [...] também há que se saber abandonar o lúdico. Tenho que resolver uma questão que não é lúdica: a questão dos que não decidem. Esses, dos quais eu mesmo faço parte, que será deles? Seria necessário falar de política como alguém que não decide e sem fazer de conta que decide. Por quê? Porque cabe ao ser falante que não está em posição de decidir e porque cabe a sua força. Porque aquele que sabe que não está em posição de decidir quando de fato não está é o único que está em condições de construir táticas e estratégias eficazes, precisamente quando não consente ao que já está decidido. Só ele o pode, porque só ele tem o conhecimento de sua posição e não finge trocá-la por outra (Ibid., p. 71, tradução nossa).

Referências bibliográficas

- BAILES, S. J. **Performance theatre and the poetics of failure: Forced Entertainment**, Goat Island, Elevator Repair Service. London: Routledge, 2011.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAILLOIS, R. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CLARK, T. J. **Por uma esquerda sem futuro**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017. (O olho da história, v. 1).
- FABBRINI, R. **A arte depois das vanguardas**. Campinas: Editora Unicamp, 2002.
- FERÁL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 197-210, 2008.



- FIORATTI, G. Nuno Ramos confina atores para recriar 24 horas de atrações da Globo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 11 mar. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/UZ1ntM>. Acesso em: 20 dez 2018.
- FISCHER-LICHTE, E. **The transformative power of performance**. Abingdon: Routledge, 2008.
- JAFFE, N. **Sustos lentos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.
- KELLER, J. The worst of times can make for the best of arts. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 27 Nov. 2008. Disponível em: <https://goo.gl/nc6iqM>. Acesso em: 5 mar. 2019.
- KELLY, J. Do hard times equal good art? **BBC News Magazine**, London, 6 Oct. 2010. Disponível em: <https://goo.gl/gxRzBd>. Acesso em: 5 mar. 2019.
- KON, A. S. **Da teatocracia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo**. São Paulo: Annablume, 2017a.
- KON, A. S. Tragédia e comédia em Alenka Zupancic: psicanálise, estética e política. *In: SEMINÁRIO ESTÉTICA E CRÍTICA DE ARTE*, 3., 4-6 set. 2017, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017b. p. 101-110. Disponível em: <https://goo.gl/QeYs7i>. Acesso em: 9 mar. 2019.
- KON, A. S. Tragédia e comédia em Christoph Menke: teoria crítica e estética contemporânea. **Rapsódia**, São Paulo, n. 12, p. 165-184, 2018.
- LANGER, A. Bad times make great art: worry less about the art and more about the artists. **Salon.com**, [s. /], 9 Jan. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/i7BnSE>. Acesso em: 5 mar. 2019.
- LEHMANN, H.-T. **Teatro pós-dramático**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MAMMÌ, L. Trajetória de Nuno Ramos. **Nuno Ramos**, [s. /], 1 jan. 1994. Disponível em: <https://goo.gl/APWSGu>. Acesso em: 4 fev. 2019.
- MAMMÌ, L. Proteu e os Houyhnhnms. *In: RAMOS, N. Houyhnhnms*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015. p. 8-29.
- MARTÍ, S. Motoqueiro cai e performance com globo da morte decepciona em SP. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 4 out. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/g3y6s9>. Acesso em: 8 mar. 2019.
- MENKE, C. **Reflections of equality**. Palo Alto: Stanford University Press, 2006.
- MENKE, C. **Estética y negatividad**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- MILNER, J.-C. **Por una política de los seres hablantes: breve tratado político II**. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2013.
- MORAES, F. T. Debate na TV Globo motiva performance com atores que repetirão falas de candidatos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 3 out. 2018a. Disponível em: <https://goo.gl/BJdBTC>. Acesso em: 20 fev. 2019.

- MORAES, F. T. Performance e realidade se misturam em produção do artista Nuno Ramos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 5 out. 2018b. Disponível em: <https://goo.gl/gS1Eca>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- MORAES, F. T. Nuno Ramos faz performance com ar de protesto após Record cancelar debate. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 22 out. 2018c. Disponível em: <https://goo.gl/URzhyU>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- NAVES, R. Nuno Ramos: uma espécie de origem. **Nuno Ramos**, [s. /], 1 jan. 1997. Disponível em: <https://goo.gl/dFUU1v>. Acesso em: 6 mar. 2019.
- NAVES, R. Nuno Ramos: um materialismo invulgar. **Nuno Ramos**, [s. /], 19 mar. 2006. Disponível em: <https://goo.gl/ZC4DZj>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- NUNES, L. Peça de Nuno Ramos replica o debate ao vivo ao som de flautas e dança-meditação. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 5 out. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2OH2jcE>. Acesso em: 12 ago. 2019.
- OLIVEIRA, E. J. **A invenção de uma pele**: Nuno Ramos em obras. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- RAMOS, N. **Cujo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- RAMOS, N. **Ensaio geral**: projetos, ensaios, roteiros, memória. São Paulo: Globo, 2007.
- RAMOS, N. Ó. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- RAMOS, N. **O mau vidraceiro**. São Paulo: Globo, 2010.
- RAMOS, N. [Depoimento para o projeto Paiol Literário]. **Rascunho**, Curitiba, 17 nov. 2011a. Disponível em: <https://goo.gl/pJcAXS>. Acesso em: 9 mar. 2019.
- RAMOS, N. Transformar a desmesura em liberdade. [Entrevista cedida a] Rodrigo Naves. **Nuno Ramos**, [s. /], 28 nov. 2011b. Disponível em: <https://goo.gl/aWjQ8s>. Acesso em: 4 fev. 2019.
- RAMOS, N. Suspeito que estamos... **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 28 maio 2014. Disponível em: <https://goo.gl/nFiotF>. Acesso em: 20 jan. 2019.
- RAMOS, N. **Adeus, cavalo**. São Paulo: Iluminuras, 2017a.
- RAMOS, N. Conversa com Nuno Ramos. [Entrevista cedida a] Pedro Duarte, Luiz Camillo Osorio e Sérgio Bruno Martins]. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 271-282, jan./jun. 2017b.
- RAMOS, N. Gente frouxa. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 23 out. 2018a. Disponível em: <https://goo.gl/ddRLir>. Acesso em: 20 jan. 2019.
- RAMOS, N. Nuno Ramos e o “festim da boçalidade” [Entrevista cedida a] Andrei Reina. **Bravo!**, São Paulo, 25 out. 2018b. Disponível em: <https://goo.gl/MfbDV4>. Acesso em: 8 mar. 2019.
- RAMOS, N. **Verifique se o mesmo**. São Paulo: Todavia, 2019. *E-book*.
- REBENTISCH, J. **Die Kunst der Freiheit**: Zur Dialektik demokratischer Existenz. Berlin: Suhrkamp, 2013.
- SAFATLE, V. Nuno Ramos e suas buscas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 11 set. 2015. Disponível em: <https://goo.gl/RUKzkj>. Acesso em: 20 fev. 2019.



- SAISON, M. **Les théâtres du réel**: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain. Paris: L'Harmattan, 1998.
- SÁNCHEZ, J. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madrid: Visor, 2007.
- SYDELL, L. In Tough Times, Artists Find Inspiration, Invention. **National Public Radio**, Washington, DC, 22 May 2009. Disponível em: <https://goo.gl/48rJiY>. Acesso em: 5 mar. 2019.
- TASSINARI, A. 111 de Nuno Ramos. In: TASSINARI, A.; MAMMÌ, L.; NAVES, R. **Nuno Ramos**. São Paulo: Ática, 1997. p. 192-197.
- TOSCANO, A. Politics in a tragic key. **Radical Philosophy**, [London], n. 180, July/Aug. 2013.
- ZAMBELLI, B. "Aos Vivos": um debate sobre os debates presidenciais. **A escotilha**, [s. l.], 11 out. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/eACkCj>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- ZUPANCIC, A. **Ethics of the Real**: Kant, Lacan. London: Verso, 2000.

Recebido em 02/07/2019

Aprovado em 10/07/2019

Publicado em 30/08/2019



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p339-344

Homenagem

Pequeno panegírico para José de Anchieta, o cenógrafo

Short panegyric to José de Anchieta, the scenographer

Fausto Viana

Fausto Viana

Fausto Viana é pesquisador de trajes de cena e professor de Cenografia e Indumentária na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É doutor em Artes e em Museologia e fez pós-doutorado em Conservação de Trajes e Moda. É autor do livro *O figurino teatral e as renovações cênicas do século XX* e *O traje de cena como documento*, entre outros. E se gaba de ter o livro *Cenograficamente* com uma assinatura do Anchieta só para si, onde se lê: "Para Fausto. Grande mestre do figurino. Com carinho, José de Anchieta Costa"



*O teatro prescinde do sono, do descaso e da preguiça;
Quem os tiver que procure outro ofício. Nós temos
toda a morte para dormir!*
José de Anchieta (2002, p. 233)

Dias se passaram desde a morte do cenógrafo José de Anchieta em 23 de maio de 2019, aos 71 anos, de complicações ligadas ao diabetes, quando me foi solicitado este texto sobre ele. Inicialmente, me soou como um necrológio, algo fúnebre e pesado que senti não ter absolutamente nenhuma compatibilidade com a vida incrível de José de Anchieta Costa, um homem divertido, culto, trabalhador e artista nascido em Caruaru, Pernambuco, em 23 de fevereiro de 1948. Fui pesquisar – e como ele era bom em fazer pesquisas! – e descobri a palavra encômio no *Houaiss eletrônico* (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS, 2009, n.p.): “fala ou discurso em louvor de alguém; elogio, e também, na Grécia antiga, hino religioso de louvor”. Eu me animei, era o caminho. Joguei no dicionário de Raphael Bluteau, de 1728, que explicou o seguinte (em adaptação livre):

Deriva-se do grego *en&Comi*, como quem dissera em latim *Invico*, porque entre os gregos Encômio era propriamente um louvor público, que se dava na rua, na praça etc.; segundo Scaligero, *Encômio* vale o mesmo que *Pequeno panegírico*, quando o louvor não é tão breve, que acabe logo, mas quando tem alguma extensão e ornato de palavras. (BLUTEAU, 1728, p. 91)

Achei uma graça no contexto porque o José de Anchieta – que nasceu na fazenda Fulorina, que era de seu avô – foi para um seminário aos 10 anos, em 1958, e lá estudou grego e latim. O avô o havia predestinado a servir à Igreja, sugerindo o nome do apóstolo do Brasil para o recém-nascido. “Fui para o seminário com a promessa de que lá havia uma grande piscina, com a qual sempre sonhei” (ANCHIETA, 2015, p. 58). No seminário, entre muitas atividades, fez teatro, “acho que ocorreu o meu deslumbramento e encantamento com os costumes e o figurino” (Ibid., p. 69), a partir da observação dos trajes sacerdotais. “O teatro entrou no meu sangue como a salvação de uma doença incurável: a rebeldia” (Ibid., p. 72), ele disse. Para nossa sorte, a Igreja percebeu sua falta de talento para a vida apostólica e o expulsou em 11 de junho de 1962. No mesmo ano, estreou como ator na TV Cultura, em diversos programas liderados por Lúcia Lambertini, e também como ator de teatro em *Nossa cidade*, com direção de Eduardo Curado.

Não parou nunca mais.

No Teatro Popular do Sesi, entre 1963 e 1964, trabalhou como ator e cenógrafo. No Teatro de Arena, fez várias produções como ator, cenógrafo e figurinista, entre 1965 e 1967.

Em 1969, foi contratado para trabalhar em uma produtora de comerciais para a TV – era necessário ganhar dinheiro. “Durante mais de vinte anos, trabalhei em publicidade paralelamente à minha atividade teatral, até mesmo pela questão óbvia da sobrevivência financeira” (ANCHIETA, 2002, p. 228). Ainda em 1969, produz um filme de curta-metragem em que assina direção, roteiro, cenografia e figurino.

Cenografia é toda a parte visível do universo. E a invisível também.
José de Anchieta (2002, p. 26)

Em 1970, produziu com Roberto Santos o filme *Um anjo mau*, longa-metragem em que assina a cenografia e o figurino. A partir de 1976, esteve pontualmente na TV Globo, empresa para a qual faria diversos trabalhos, e foi responsável, entre outras, pela cenografia de *Estúpido cupido*. Teve passagens também na TV Tupi, TV Bandeirantes e TV Manchete.

Trabalhou com grandes nomes do teatro brasileiro: Silnei Siqueira, Antunes Filho, Ademar Guerra, Kiko Jaess, Jonas Bloch, Antônio Abujamra, Cecil Thiré, Gracindo Júnior, Flávio Rangel, Sérgio Britto, Bibi Ferreira, Gianfrancesco Guarnieri, Iacov Hillel, e muitos outros. E Cacá Rosset.

O desenvolvimento de cenografia e figurinos com Cacá Rosset talvez tenha sido o de maior projeção para Anchieta, em uma parceria muito produtiva que começou em 1989, com *O doente imaginário*, de Molière (Figura 1). “A estreia nacional foi em Sertãozinho, no interior de São Paulo, e de lá partimos para Nova York, onde estreamos na sala Newman do The Public Theater, de Joseph Papp” (ANCHIETA, 2015, p. 300). Cacá Rosset já vinha agitando o fazer teatral. Em 1990, produziram *Sonho de uma noite de verão*, adaptação que ficou famosa pelos minúsculos tapa-sexos usados pelas atrizes que interpretavam as fadas. Em 1992, estrearam *A comédia dos erros*. Em 1998, *O avaro*, de Molière (ver o desenho do cenário na Figura 2). Em 2000, *Scapino*, também de Molière. Em 2006, *O marido vai à caça*, de Georges Feydeau. Em 2008, *A megera domada*.



«O Doente Imaginário»
de Molière
Direção Cacá Rosset
Nova York / Tuca
1989

Béline Frontal

Desenho: José de Anchieta Costa
Tamanho: 25cmx36cm
Técnica: Lápis e Aquarela
Papel Canson granulado

Preço: R\$ 3.000,00

10



Figura 1 – Desenho de traje de cena para a personagem Béline, interpretada pela atriz Christiane Triccerri, em *O doente imaginário* (1989)

Fonte: Acervo do autor



Figura 2 – Estudo para o cenário de *O avarento* (1998), de Molière. Direção de Cacá Rosset

Fonte: Acervo do autor

Os prêmios foram muitos. APCA, Prêmio Padre Anchieta, Governador do Estado, Kikito, Mambembe, Coca-Cola de Teatro... Na Quadrienal de Praga de 1995, foi premiado juntamente com Daniela Thomas e J. C. Serroni, recebendo do júri a seguinte avaliação:

Protocolo final do júri da Quadrienal Internacional de Praga de 1995: O júri outorgou a Golden Triga de 1995 para o Brasil, que dilata a atmosfera festiva do fenômeno teatral e o visualiza como um lugar de prazer e excitação. Os designers brasileiros criam seu trabalho para peças que acontecem em espaços encontrados, bem como em palcos tradicionais, abrindo as portas para novas formas e ousando encontros teatrais. (ANCHIETA, 2002, p. 21)

O ano de 2019 foi também o de seu último trabalho de cenografia e figurinos. No Theatro Municipal de São Paulo, com direção de Cleber Papa, ele fez *O barbeiro de Sevilha*, de Gioachino Rossini¹.

Anchieta escreveu também dois livros *Auleum: a quarta parede*, de 2002, e *Cenograficamente*, de 2015 e com o qual pude contribuir com um capítulo falando sobre o trabalho dele. O segundo deve esgotar-se rapidamente; portanto, corra.

Que bela trajetória. José de Anchieta disse – e acho que não haveria melhor modo de encerrar o nosso pequeno panegírico – que a maior lição da vida dele, ele aprendeu com Cacá Rosset: “rir é o melhor remédio, a solução para todos os males. Trabalhamos por prazer e não para sofrer... E como tem gente que gosta de sofrer!” (ANCHIETA, 2015, p. 306).

Referências bibliográficas

ANCHIETA, J. **Auleum**: a quarta parede. São Paulo: Abooks, 2002.

ANCHIETA, J. **Cenograficamente**: da cenografia ao figurino. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

BLUTEAU, R. **Vocabulario portuguez e latino aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense,**

¹ O leitor pode acessar esta que talvez seja a última gravação de José de Anchieta falando sobre seu trabalho, no seguinte link: <https://bit.ly/2yYwOI4>. Acesso em: 16 jul. 2019.



fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728. 1 v.
INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Houaiss eletrônico.** São Paulo: Objetiva, 2009.
1 CD-ROM.

Recebido em 18/07/2019

Aprovado em 18/07/2019

Publicado em 30/08/2019



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p345-370

Homenagem

Diálogos com Fernando Peixoto ou inquietações em torno do binômio entre arte e política^{1*}

*Dialogues with Fernando Peixoto or surveys around
the binomio between art and politics*

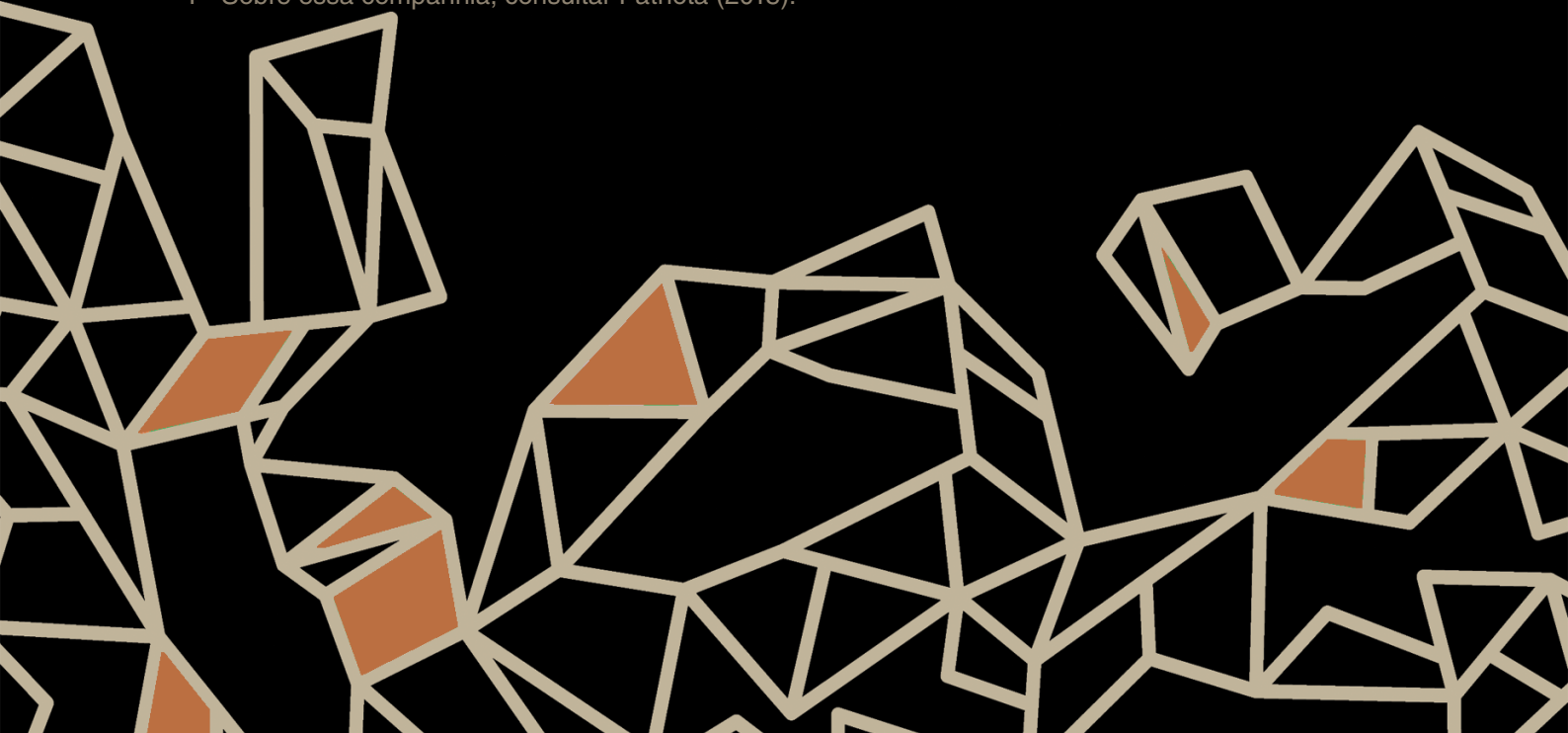
Rosângela Patriota

Rosângela Patriota

Professora Assistente Doutora I do Programa de Pós-Graduação em Educação,
Artes e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie.
Professora Titular aposentada do Instituto de História da Universidade Federal
de Uberlândia (UFU). Bolsista Produtividade do CNPq

* As reflexões aqui apresentadas são parte dos resultados do projeto de pesquisa “O Brasil da Resistência Democrática: o espaço cênico, político e intelectual de Fernando Peixoto (1970-1981)”, financiado pelo CNPq por meio de concessão de Bolsa PQ e Edital Universal. O trabalho completo, em breve, virá a público, em formato livro.

1 Sobre essa companhia, consultar Patriota (2018).



Resumo

Este artigo visa apresentar momentos importantes da trajetória artística do diretor, ator e escritor Fernando Peixoto (1937-2012). Com esse intuito, serão abordadas suas atividades na cidade de Porto Alegre, onde iniciou sua vida teatral, e na sequência a consolidação de sua trajetória política e profissional, na cidade de São Paulo, no Teatro Oficina, no Theatro São Pedro e na Othon Bastos Produções Artísticas, além de espetáculos não vinculados a companhias específicas.

Palavras-chave: História e teatro, Arte e política, Fernando Peixoto, Teatro brasileiro, Década de 1970.

ABSTRACT

This article aims to present important moments of the artistic trajectory of the director, actor and writer Fernando Peixoto (1937-2012). To this end, his activities will be approached in the city of Porto Alegre, where he began his theatrical life, and following the consolidation of his political and professional career, in the city of São Paulo, at the Oficina Theater, at the Theatro São Pedro and at Othon Bastos Artistic Productions, as well as shows not related to specific companies.

Keywords: History and theater, Art and politics, Fernando Peixoto, Brazilian theater 1970s.

A verdade é filha do tempo e não da autoridade. A nossa ignorância é infinita, vamos reduzi-la de um centímetro! De que vale ser tão esperto agora, agora que finalmente poderíamos ser ao menos um pouco menos estúpidos! Eu tive a felicidade inimaginável de encontrar um instrumento novo, que permite examinar mais de perto, não muito, uma franja do universo. os senhores deveriam aproveitar.

Bertolt Brecht, *A vida de Galileu* (Galileu Galilei, personagem)

Circunstanciamentos históricos preliminares

Há sete anos, precisamente no dia 15 de janeiro de 2012, Fernando Amaral dos Guimarães Peixoto saía definitivamente de cena. Nascido em 19 de maio de 1937, na cidade de Porto Alegre, Fernando Peixoto, como ficou nacional e internacionalmente conhecido e reconhecido, deixou um grande

legado como ator, diretor, escritor e tradutor. Apesar das inegáveis competências mencionadas, ele pode ser simplesmente identificado como um **homem de teatro** que, para além das qualidades artísticas, isto é, habilidades técnicas que lhe permitiram desenvolver, com grande competência, o seu ofício, foi, sobretudo, um **homem de ideias**, que se traduziram, de forma sistemática, em suas escolhas profissionais e pessoais.

No entanto, mesmo com esse grande destaque na cena teatral brasileira dos últimos cinquenta anos, nos dias de hoje, o seu nome e trajetória são figuras bissextas nas discussões contemporâneas sobre artes cênicas, inclusive entre aqueles que estão voltados para a preservação da memória das artes no país, porque, como se sabe, os esforços empreendidos em torno do processo de memorização são oriundos de escolhas seletivas e, em vista disso, não se deve ignorar que o rememorar não é destituído de intencionalidades.

Todavia, não se pode e nem se deve individualizar esse **esquecimento**, na medida em que ele é fruto de escolhas históricas, muitas vezes traduzidas na busca por outras opções estéticas e narrativas. Por esse motivo, é preciso indagar: com o retorno do Estado de Direito e a posse, em 1985, de José Sarney como primeiro presidente civil, após os 21 anos de ditadura militar (1964-1985), quais caminhos se apresentaram para o teatro?

Muitos artistas, que atuaram firmemente em projetos vinculados ao tema da **resistência democrática**, retiraram-se da cena teatral. Antigos atores/produtores encerraram suas atividades como proponentes e passaram a participar de projetos quando convidados, assim como propostas nascidas no decorrer dos anos 1970 esgotaram-se e seus integrantes encaminharam-se para outros veículos de trabalho, tais como a televisão e o cinema.

Com o paulatino desaparecimento da dramaturgia e da cena mais politizada, no sentido **clássico**, ao lado da extinção de diversos grupos que surgiram nos anos 1970, os palcos brasileiros passaram a dar maior visibilidade a trabalhos e temas que, em menor grau, se faziam presentes desde o final da década de 1960.

O ambiente político e cultural transmutara-se e isso não pode ser desvinculado do impacto das mudanças ocorridas no Brasil, em especial, aquelas propiciadas pelos governos militares e por diversos segmentos sociais. Dentre elas, cumpre mencionar: modernização conservadora, reforma educacional e investimento em telecomunicações. Tais acontecimentos, aliados



à atmosfera de censura e de repressão, contribuíram para o estabelecimento do repertório cultural e político da juventude do início dos anos de 1970 que, pelas circunstâncias de época, foi, gradativamente, se revelando diverso daquele que alimentou os jovens das décadas de 1950 e 1960.

Esses artistas, oriundos de segmentos de classe média, não se reconheceram nas proposições de luta e de resistência clamadas pela dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), Carlos Queiroz Telles, Chico Buarque, Augusto Boal, entre outras, porque o convívio em uma sociedade democrática, aberta ao debate público e formativo, fora uma experiência e uma perda para aqueles que a vivenciaram antes de 1964 e, em muitos casos, esse sentimento não foi compartilhado por quem apenas teve notícias dessas vivências.

Assim, enquanto os artistas comprometidos com a tese da **resistência democrática** enxergavam a luta política sob o prisma da tragédia, os que não compartilhavam dessa premissa enxergaram o processo sob a égide da comédia, dessacralizando o campo da política, que passou a ser abordado com ironia e não mais com a magnitude da dramaturgia engajada.

Em meio a essas mudanças, no decorrer das décadas de 1980 e de 1990, a figura do diretor tornou-se referência para inúmeros espetáculos, vide nomes como os de Antunes Filho, Gerald Thomas, Gabriel Vilela, Ulisses Cruz, entre outros. Novas companhias ocuparam o espaço cênico: Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), do Sesc-SP, a Companhia Estável de Repertório¹, o Grupo Tapa², o Grupo Galpão, o Teatro Oficina Uzya Uzona, a Companhia Ópera Seca, entre várias outras.

Já no início dos anos de 1990 surgiram novas companhias. O Rio de Janeiro acolheu, entre outras, a Armazém Companhia de Teatro, criada em Londrina, PR, e a Companhia dos Atores. Por sua vez, a cidade de São Paulo sediou o Folias D'Arte, o Teatro da Vertigem, a Companhia do Latão, os Parlapatões, a Cia Livre, Cemitério de Automóveis, os Satyros etc. Nelas encontram-se importantes diretores (Paulo Moraes, Enrique Diaz, Antônio Araújo, Cibele Forjaz, Marco Antônio Rodrigues, Sérgio Carvalho), atores de grande densidade interpretativa, além de outros núcleos criadores (dramaturgos, cenógrafos,

1 Sobre essa companhia, consultar Patriota (2018).

2 Está em fase de preparação a confecção de um livro sobre esta companhia teatral sob minha responsabilidade.

iluminador etc.), capazes de produzir espetáculos inquietantes, nos quais a fragmentação do mundo contemporâneo é exposta a partir de situações que envolvem sentimentos, sensações, vontades e condições de existência.

Constata-se, assim, uma evidente pluralidade nos palcos, mas isso não é inusitado, uma vez que a diversidade sempre foi uma constante do teatro brasileiro. Todavia, nesse processo, o aspecto original reside no fato de que, em termos de história recente, o denominado teatro político, que eu prefiro qualificar como **explicitamente político**, foi redimensionado. As buscas de sentidos, por meio de projetos, muitas vezes, definidos *a priori* foram, a pouco e pouco, desaparecendo e em seu lugar adquiriram evidências espetáculos nos quais a apreensão antropológica, étnica, comportamental tornara-se o *leitmotiv*.

Enfim, eu não diria que há um motivo e/ou causa, mas perspectivas mais abrangentes e posturas ideológicas explicitamente definidas foram aliadas do centro do debate teatral e, com elas, aqueles que advogaram a sua presença no processo criativo foram sendo relegados às páginas da história do teatro brasileiro que, em inúmeras circunstâncias, são vistas como folhas mortas. Dentre os que foram agraciados como mais um nome na estante está Fernando Peixoto, que, nas palavras de Orlando Miranda, foi assim descrito:

Sua visão é, necessariamente, a de alguém que tem a seu favor não apenas o talento e a inteligência crítica que todos lhe reconhecem, mas, sobretudo, a experiência de quem vivenciou muitas etapas de nossa evolução teatral, particularmente a que transcorreu durante a década de 60, quando aqui se praticou uma dramaturgia sob pressão ou, como já se disse, uma 'dramaturgia de resistência'. [...] Sua concepção do espetáculo teatral reflete, como se sabe, um visceral engajamento no processo histórico, na crença de que o ser humano por estar integrado nesse processo, sofre inevitáveis e fundas mudanças em sua maneira de ver o mundo, de interpretar uma sociedade que, acima de tudo, ele pretende corrigir e aperfeiçoar a fim de que a vida se torne mais justa e mais humana. (MIRANDA, 1988, p. 3)

Fernando Peixoto – de Porto Alegre a São Paulo

A opinião emitida por Miranda soa como uma bela síntese da presença de Fernando Peixoto na cultura teatral do país, mas acerca de seus interesses



e percurso formativo o que se sabe? A jornalista, cronista e atriz Ivette Brandalise em seu lembrar fez as seguintes considerações:

Era apenas uma ruela escura, sem nenhuma graça. Um lugar meio perdido, uma ruazinha encolhida onde o sol fazia *forfait* e a unidade era aguardada nas paredes das casas. À noite, algumas poucas lâmpadas amarelavam o nosso medo, enchendo de sombras o lugar deserto.

Um único motivo justificava a passagem pela rua: a persistência da família Peixoto, que continuava lá, cobrindo as sólidas mesas de jacarandá maciço com toalhas de crochê, enquanto as franjas de cristal do lustre brilham como gotas de um passado colorido. Cadeiras de espaldar alto obrigavam os herdeiros da casa da Travessa do Carmo a manter a mesma postura ereta e a mesma dignidade dos ancestrais.

Uma saleta apinhada de discos e livros era o nosso refúgio, quando visitávamos a casa. Ensaios, estudos, textos de teatro saltavam da arca antiga, ou detrás dos livros da estante, ou até mesmo de dentro das gavetas. Raridades bibliográficas conseguidas em longas tardes dentro de sebos bolorentos, discos antigos, onde, em 78 rotações, Gardel debulhava tangos e o jazz recompunha sua história.

E as vozes eram jovens, o entusiasmo jovem, as crenças jovens, o riso jovem. Fernando Peixoto era o anfitrião e nós, os convidados. O assunto: teatro. Nós estávamos ali para falar de teatro, para discutir, para estudar teatro, para ler sobre teatro, para tentar dar forma concreta ao nosso amor pelo teatro. Fizemos e deixamos de fazer teatro, alguns partiram para São Paulo ou Rio, Fernando foi dirigir o Teatro Oficina de São Paulo e a Travessa do Carmo deixou de fazer parte de nossas vidas. Por muitos anos. (BRANDALISE, 1997, p. 19)

Já Fernando Peixoto, ao comentar o relato da amiga, fez alguns reparos ao dizer:

A Travessa do Carmo, na Cidade Baixa, onde nasci no número 121 (hoje a casa não existe mais) e onde vivi até bem pouco antes de deixar Porto Alegre. Filho de uma professora primária e de um empregado de comércio, tenho certeza de que a casa não tinha as “sólidas mesas de jacarandá maciço” que Ivette “recorda” com carinho; mas ela está certa quando descreve a presença, naquela casa, entre aquelas paredes, de um fantasma que a todos nós envolvia e era feito de paixão: o teatro. Hoje o local é um espaço aberto no Mercado da Praia das Belas. (PEIXOTO, 1997, p. 15)

Mesmo com as restrições feitas à crônica de Brandalise ao recriar, através da memória, imagens, sons, odores e sensações, a atmosfera de uma juventude motivada pelo conhecimento e pelo desejo de trilhar os caminhos do teatro,

Fernando revelou um traço que foi por ele preservado: um ambiente de profundo amor e respeito ao conhecimento, à arte e à cultura. Esse interesse fora despertado pelo cinema e estimulado no próprio ambiente familiar, pois a professora primária Nanci e o operário Luiz Peixoto, por desejarem que o filho tivesse uma vida diferenciada da deles, procuraram estimular tais interesses no rapaz.

Ganhei uma máquina de escrever quando era criança. Eu queria fazer um fichário dos filmes que assistia, três ou quatro por semana. Quando Johnny Weissmuller deixou de ser “Tarzan”, substituído por Lex Baxter, comecei a comprar revistas sobre cinema, principalmente *Carioca* e *A Cena Muda*. Descobri as críticas sobre os filmes e me surpreendi com análises que me despertaram inesperada consciência sobre o significado do cinema. Ainda menor de idade consegui entrar para o *Clube de Cinema de Porto Alegre* e devorar os clássicos do cinema mudo, principalmente soviéticos, alemães e norte-americanos. E a ter meus primeiros amigos que não eram colegas de colégio nem parentes nem moravam perto de casa. Entre eles, alguns jornalistas. Um deles, José Silveira, escrevia num jornal de circulação reduzida em Porto Alegre, *O Repórter*. Quando assisti *Um Lugar ao Sol* (*A Place in the Sun*) de George Stevens, pela primeira vez escrevi algumas linhas sobre o filme. Silveira publicou no dia 18 de abril de 1953 em *O Repórter*. Eu tinha quinze anos. Minha máquina de escrever ganhou um significado novo: logo depois publiquei textos curtos (o primeiro foi *Shakespeare no Cinema*) num jornal do Colégio Anchieta, onde eu estudava. Eu queria fazer cinema e, morando em Porto Alegre, a decisão foi buscar um atalho: o teatro amador. (PEIXOTO, 2002, p. 17)

Dessas motivações nasceu o jornalista Fernando Peixoto que, a convite de Olga e Carlos Reverbel, publicou, em outubro de 1956, o artigo “O problema da direção no teatro”, no “Suplemento Literário” do jornal *Correio do Povo*. Foram inúmeros textos e entrevistas, com isso, a máquina de escrever se transformara em instrumento de trabalho³. Porém, e o teatro? Como ele se inseriu nessa trajetória, ou melhor, como Peixoto tornou-se um homem de teatro?

Comecei a fazer teatro porque queria fazer cinema. [...] Em Porto Alegre não havia outra opção, como ponto de partida para chegar ao cinema. Acabei mergulhado no teatro até o pescoço. Quando garoto eu detestava teatro.

3 É importante salientar que a atividade como jornalista foi exercida por Fernando Peixoto, de maneira sistemática, até o início da década de 1980, em jornais como *Opinião*, *Movimento* e *A Voz da Unidade*. Como escritor, publicou inúmeros livros como *Maiakovski, vida e obra*, *Teatro em Pedacos*, *Teatro em Movimento*, entre outros.



Meus pais insistiam em tentar me levar para assistir a espetáculos, mas eu resistia. Eu passava tardes e noites mergulhado, hipnotizado, naquilo que para mim resumia o sentido de tudo: o cinema. [...] Lembro de alguns espetáculos que cheguei a ver, quase forçado: um sofá no meio de paredes pintadas, gente se mexendo num espaço ridículo, uma afetação irritante, falando coisas que não me diziam respeito. (PEIXOTO, 1997, p. 20-21)

Estabeleceu-se a relação de amor e ódio. O cinema, sinônimo da modernidade, da narrativa ágil, múltipla e fragmentada, em oposição àquela arte milenar que parecia congelada no tempo e no espaço. A bem dizer, no universo de Peixoto surgiu uma disputa profundamente desigual e nessa contenda o teatro tinha pouquíssimas possibilidades de êxito até que um dia fora praticamente intimado a acompanhar sua tia em um espetáculo do Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, *A verdade de cada um*, de Luigi Pirandello. Naquele momento, outra forma de fazer teatral descortinou-se sob seus olhos e nele despertou a vontade de ser ator, que fora recebida com reservas pelos pais. Apesar dos incentivos recebidos, em direção a uma formação cultural, provavelmente eles não vislumbravam ter um ator na família. A sensação de incômodo gerada pela escolha pelo tablado, associada a divergências políticas e de visões de mundo, propiciou a Fernando Peixoto revolver suas lembranças de maneira terna e comovida.

Minha mãe não aceitava com facilidade as minhas chegadas em casa às sete horas da manhã. Mas no dia da estreia me deu um exemplar de *Hamlet* com uma dedicatória que lembro até hoje: '*recuerdo de las madrugadas!*'. Meus pais nunca criaram problemas com minha opção pelo teatro. Mas lembro o rosto de meu pai, uma noite, num camarim do Teatro São Pedro, em Porto Alegre, onde eu fazia *Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams, com o TBC, me levou um recado de casa, me olhou com certa tristeza e me disse uma frase que nunca esqueci: 'não gosto de te ver assim, com o rosto pintado! Ainda hoje penso nisso.

Quando eu era garoto chamava-o de 'amigo', nunca de 'pai'. Meu pai foi operário. Sempre quis que eu tivesse uma profissão 'sem patrão'. Trabalhou a vida inteira, descansando na sinuca e nas arquibancadas de futebol, onde morreu assistindo a uma derrota de seu time, o Grêmio. Uma de nossas disputas foi sempre minha posição intransigente de torcedor incondicional do Internacional. Lembro de meu pai, roupas sujas, no armazém junto ao cais, onde trabalhava. Getulista, no dia do suicídio ele estava revoltado e eu afirmava em casa 'morreu o ditador!'. Sem saber o quanto

significava aquela morte. Num de meus últimos dias em Porto Alegre, lembro que, rapidamente, no carro sem provocar grandes discussões, ele me disse: ‘cuidado com a política, os que estão por cima sempre ganham, os de baixo é que levam as bordoadas.’ (PEIXOTO, 1997, p. 26-27)

Em meio a divergências e afetos, o jovem Fernando fizera suas escolhas e em vista disso, em 1958, ingressou na primeira turma do curso de Arte Dramática, na Universidade do Rio Grande do Sul, onde foi aluno de Gerd Bornheim, Ângelo Ricci, Guilhermino César e Ruggero Jacobbi. Sobre este último, afirmou:

Ruggero foi a pessoa que formou a minha cabeça em todos os sentidos. Foi um grande amigo, além de ser professor, e fez esse curso (de direção teatral) para mim e para o Armando para desenvolver internamente uma inquietação que nos levasse a nos transformar, realmente, em diretores. Foi quem me formou artisticamente, culturalmente, quem me formou inclusive politicamente. Ele me deu para ler pela primeira vez Marx, Engels, a *Estética* de Hegel, me deu Brecht pela primeira vez, me explicou o que era o teatro político, Piscator... Foi quem me formou e quem me pôs na cabeça uma coisa que acho essencial para a minha trajetória como diretor. É uma postura pessoal, não é uma regra, mas é a forma como eu vejo o teatro. (GARCIA, 2002, p. 78)

Ainda em sua cidade natal, Peixoto fundou o Teatro Equipe, nos moldes do Teatro de Arena de São Paulo, pois ele “era nosso modelo como postura de um teatro social, político, voltado para a realidade nacional” (GARCIA, 2002, p. 79). Nessa época, já havia estabelecido contatos com Augusto Boal e Sábato Magaldi e, em 1963, mudou-se definitivamente para a capital paulista, em companhia da atriz Ítala Nandi, à época, sua esposa.

A afinidade com os projetos do Arena era visível, mas o convite para se transferir para São Paulo partiu do Teatro Oficina para atuar na montagem de *Quatro num Quarto* (V. Katáiev). Posteriormente, atuou em *Pequenos Burgueses* (Máximo Gorki). Aos poucos, juntamente com Zé Celso, Ítala e Renato Borghi, assumiu a direção administrativa da companhia e esteve presente como ator e/ou assistente de direção em todos os espetáculos do Oficina, na década de 1960.

As duas primeiras direções teatrais de Fernando Peixoto, em São Paulo, foram também no Teatro Oficina. Até então, nessa área, constavam somente as montagens de *Matar* (Paulo Hecker Filho), em 1959, e em 1961, de *Pedro Mico* (Antônio Callado), ambas no Teatro Equipe. No entanto, as expectativas



profissionais envolvendo o **ofício do diretor** apresentaram-se a ele, de maneira significativa, na seguinte experiência:

Quando fui para a Europa pela primeira vez, em 1966, enquanto o Oficina fazia *Os Inimigos*, de Górkki, estava decidido a parar com o teatro. Lá veio a descoberta definitiva, na plateia do *Berliner Ensemble*. E depois em Varsóvia, em Praga, nos espetáculos de Planchon, na última direção de Piscator (que faleceu quando eu estava em Berlim). O teatro poderia ser 'como o cinema'! Ou seja, poderia ter um significado visual, uma gramática gestual precisa e inesgotável. Foi um encontro decisivo. Descubri a 'escrita cênica', como diz Planchon. Assisti a muitos espetáculos sem compreender a língua que os atores falavam, mas compreendia exatamente o sentido do texto e o significado da encenação. Acho que o diretor, em mim, nasceu aí. (PEIXOTO, 1989a, p. 113-114)

O seu horizonte artístico estava definido. O teatro não deveria, de forma alguma, tornar-se mero entretenimento e sim ser capaz de articular formação cultural ao exercício da crítica, com vistas a construir uma **identidade** social e política para o país. Contudo – diferentemente dos integrantes do Teatro de Arena, que tinham no texto teatral o eixo de suas investigações –, Peixoto empreendeu suas reflexões em torno da cena, isto é, como traduzir cenicamente as premissas contidas nas peças selecionadas. Qual linguagem artística deveria ser utilizada? Como novos recursos poderiam ser incorporados sem, com isso, perder a dimensão crítica e realista da cena teatral?

De *O rei da vela a Don Juan*: no teatro como ator e diretor

Com esses questionamentos na bagagem, Fernando retornou ao Brasil no período em que o **o prédio do Teatro Oficina** fora consumido por um incêndio, em 1966. Diante de tal infortúnio, o grupo iniciou uma retrospectiva de seus trabalhos mais significativos. A temporada paulistana ocorreu no Teatro Cacilda Becker e a carioca no Teatro Maison de France.

No Rio de Janeiro, o elenco fez vários cursos de atualização. Dentre os que merecem destaque estavam o Laboratório de Interpretação Social, ministrado por Luís Carlos Maciel, e o de Filosofia e Pensamento Cultural, sob a responsabilidade de Leandro Konder. Nesse processo de caráter formativo, os jovens artistas entraram em contato com os estudos de Antonin Artaud,

Bertolt Brecht e foram apresentados à peça *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade), escrita em 1933, cuja encenação acabou se tornando o grande marco da trajetória do Oficina e, também, do teatro brasileiro.

Naquele momento, Fernando Peixoto era dos integrantes do Oficina mais bem preparados no nível intelectual e profissional, pois, além de haver feito o curso de teatro, o contato com Ruggero Jacobbi dera-lhe a chave para sua vivência artística, a saber: não desenvolver sectarismos por antecipação, estar aberto a novas investigações e, principalmente, conhecer. Mesmo tendo sido, desde muito jovem, militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ele não se fechou a possibilidades interpretativas, distintas das orientações do Partido, haja vista que participou ativamente das discussões e do processo de trabalho que trouxeram, pela primeira vez, para o palco o texto de Oswald de Andrade e, a ele coube a interpretação da personagem Abelardo II.

Nesse período, revelou também aguçado interesse por iniciativas estéticas e políticas realizadas nos Estados Unidos, como ilustra um artigo seu, a respeito do grupo teatral Bread and Puppet, publicado no *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), em um suplemento especial:

A companhia que nos últimos anos tem mais chamado a atenção dos que se preocupam com o movimento teatral não-conformista norte-americano é a *Bread and Puppet*, funcionando em Nova York há sete anos. [...] O que mais impressiona nos trabalhos do *Bread and Puppet* é a pesquisa permanente, uma elaboração formal, cuidada e trabalhada em minúcias, uma intensa revalorização do teatro como ritual, forma de captar uma realidade no que ela possa ter de mais profundo, tudo através de um trabalho de redescoberta da força expressiva e simbólica do gesto, do movimento econômico mais exato e da utilização do som como linguagem do espetáculo. No *Bread and Puppet* os 'atores' não aparecem sem máscaras: estão sempre envoltos em roupas que escondem seus corpos inteiros; os rostos são igualmente escondidos por máscaras. E representam ao lado de fantoches e marionetes. [...] Quando assisti *Fire*, em Paris, o espetáculo terminou num silêncio mortal, os espectadores se retiraram em silêncio, falando baixo. Um dos integrantes do grupo me disse logo depois: 'Hoje funcionou bem. A gente sempre tem a prova no fim: quando eles aplaudem é porque saiu ruim'. [...] Todo um ritual. Schumann afirma: 'O teatro precisa ser um alimento tão essencial como o pão'. (PEIXOTO, 1989a, p. 85-86, 90)



Essa percepção é um dos exemplos que denotam a singularidade intelectual de Fernando Peixoto. Mesmo estando próximo de uma interpretação política que advogava a pertinência da **frente de resistência à ditadura militar**, ele refletiu sobre possibilidades que iam além da proposta realista. Foi nesse período que Peixoto passou a se interessar mais sistematicamente pelo dramaturgo e teórico alemão Bertolt Brecht⁴. Além disso, a cultura norte-americana, contestatória ao *status quo*, foi muito instigante para a constituição de sua reflexão crítica, como atesta, em 1968, a direção do espetáculo *Poder Negro* (LeRoy Jones).

Como Franz Fanon, o escritor negro que melhor analisou a situação trágica dos povos do terceiro mundo, Jones é um poeta da violência. Sua aspiração, seu projeto mais íntimo, talvez seja o de seu grande personagem: *eu talvez venha a ser o grande poeta do futuro! Tudo que é preciso é dar um golpe de faca! E mais adiante: Matar!... Isso deixaria todos nós curados!* A doença de Jones é a dos negros norte-americanos. [...] Todo o teatro de LeRoy Jones é um teatro de vítimas. Que se dirige a um público formado também por vítimas. Estabelece aí sua comunicação em *The Dutchman* (título intraduzível – literalmente significa o *holandês*, mas é usado para designar o *não-integrado*), o espectador é colocado diante de duas sociedades em luta agressiva: a que provoca, a que é provocada e que, reduzida a objeto, a animal, se revolta. Seu herói é evidentemente negro, mas ele mesmo tem suas contradições, prefere ficar protegido e escondido em suas palavras, sua obra literária. Importa o julgamento de seu comportamento na guerra fria ou quente em que está envolvido. No final, Jones mostra o comportamento dos restantes personagens que passam da indiferença criminoso à adesão ao assassinato camuflado em legítima defesa. O texto é violento, agressivo, poético. Seu personagem é um desesperado. E Walter Benjamin afirma que é nos desesperados que reside a esperança. (PEIXOTO, 1989a, p. 117)

Esse texto, originalmente publicado no programa do espetáculo, revela sua compreensão do processo vivenciado. A luta contemporânea não pode ser resumida somente à existência de classes sociais. Ela tem de ser capaz de abarcar diferentes perspectivas e permitir ao artista observar as especificidades de cada momento histórico para assumir a atitude mais adequada a seu próprio tempo. Nas abordagens de Peixoto, o campo da resistência

4 Na década de 1960, Fernando Peixoto recebeu o convite de Leandro Konder para escrever o livro *Brecht, vida e obra*, cuja primeira edição foi de 1968.

democrática não possuía uma única orientação e seus trabalhos não se restringiram a temáticas exclusivas.

Sob esse prisma, qual perspectiva norteou a atuação de Fernando Peixoto, na década de 1960? Como compreender esse artista, que guardava proximidade teórica e artística com profissionais como Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, ao lado de grande interlocução com **Zé Celso Martinez Corrêa**?

As suas iniciativas não podem ser compartimentalizadas em um único nível de expectativas. Se a bandeira da **resistência democrática** estava em seu horizonte político, essa, por sua vez, **não** poderia estar localizada somente no retorno ao Estado de Direito, mas também no questionamento de relações excludentes e autoritárias forjadas no cotidiano das pessoas e das cidades. Nesse sentido, somente as denúncias não eram suficientes. Pelo contrário, as alternativas deveriam ser apontadas e uma delas implicava construir uma relação de cumplicidade e de envolvimento com a população. Nesse sentido, as experiências do *Bread and Puppet*, além de serem instigantes como proposta cênica, eram altamente motivadoras, porque eram contrárias ao teatro como provocação, ou como afirmou Schumann “não adianta chocar o espectador. Isso irrita. Ele fica contra. Não adianta insultar. É preciso conquistá-lo, atraí-lo” (PEIXOTO, 1989a, p. 88).

Essa ideia veio ao encontro das proposições de Peixoto de dar à cena dimensões sociais e políticas. Com esse propósito, participou como assistente de direção e ator da montagem de *Galileu Galilei*, em 1968, e, em 1969, da encenação de *Na selva das cidades*, ambas de autoria de Bertolt Brecht e direção de José Celso Martinez Corrêa.

Esses trabalhos foram extremamente vigorosos no diálogo com a conjuntura brasileira do período. O primeiro estreou no dia 13 de dezembro de 1968, data da promulgação do AI-5, e trazia como temática a questão da intolerância e da apropriação pública do conhecimento, isto é, a quem ele serve? Quais os desdobramentos do poder sobre a ciência? O segundo, por sua vez, tornou **o próprio palco** uma metáfora, ambientou os conflitos sociais em um ringue de boxe.

À luz desse repertório dramatúrgico, vislumbram-se os interesses de Peixoto. No entanto, o processo de trabalho e as disputas de bastidores acirram os conflitos que já estavam latentes. A luta entre os **representativos** e o **coro** tinha o objetivo de fazer com que uma proposta de encenação coletiva



dominasse a cena. Entretanto, essas disputas não ficaram reduzidas ao nível do palco. As divergências levaram em conta, inclusive, aspectos das vidas particulares dos integrantes do Oficina, permitindo situações de agressão entre diversos profissionais.

Apesar da contínua radicalização, o trabalho teve continuidade. Todavia, as relações estavam cindidas e, durante as férias, Peixoto fez uma excursão internacional com o Arena, participando dos espetáculos *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Bolívar*, enquanto os demais envolveram-se com a realização do filme *Prata Palomares*.

No retorno às atividades, Fernando Peixoto propôs-se a encenar *Don Juan* (Molière). Sem apoio do grupo, contou com a participação de Gianfrancesco Guarnieri e Flávio Império, ambos recém-saídos do Teatro de Arena. E, mais uma vez, enfrentou o debate proposto pelo próprio Oficina: “racionalistas” x “irracionalistas”

Eu voltava das ruas de New York, do Village percorrido e vivido cada noite, voltava de espetáculos que mergulhavam na busca de uma linguagem teatral descompromissada com o confronto sócio-político, imersos na pesquisa do chamado ‘teatro de envolvimento’, e me deixava envolver por ela, onde o papel predominante era a chance de criação coletiva, concebida como instrumento para o improviso entre atores e público, unidos num mesmo ritual sem limites, no qual os mais jovens e ousados encenadores e orientadores dos grupos buscavam a realização de uma utópica redescoberta do teatro como ato físico, sensual, irracional. A transformação do texto de Molière num roteiro para uma ‘ópera-rock’ foi a consequência direta desta experiência vivida em meses de Berkeley a New York. (PEIXOTO, 1989a, p. 137)

Essa montagem contribuiu para o adensamento do perfil intelectual e político de Fernando Peixoto, um dos grandes entusiastas do texto e do espetáculo *O Rei da Vela* e do filme *Terra em transe*, pois neles enxergou possibilidades críticas até então não vislumbradas em outras manifestações. Ao mesmo tempo, participou de trabalhos concebidos em afinidade com o realismo crítico e com mensagens políticas expostas de forma mais direta, como *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, postura que o aproximava de artistas como Augusto Boal. Esse trânsito permitiu-lhe mergulhar em referências que não compunham o repertório e as discussões daqueles que estavam mais próximos ao PCB.

Tal debate revela que escolhas e posicionamentos de determinados artistas e/ou segmentos não podem ser generalizados como norma de conduta. A disponibilidade de Peixoto para o diálogo demonstrou o nível de politização e de debate inerentes ao tema da contracultura e seu potencial de radicalismo e transformação⁵. Contudo, mesmo estando disponível para esse diálogo, as divergências acentuaram-se e, após *Don Juan*, Fernando deixou o Teatro Oficina. Encerrou-se, assim, uma parceria de quase dez anos, com a seguinte avaliação:

Quando encenei *Dom Juan* de Molière resolvi, num ímpeto, romper com tudo: retirar, inclusive, as poltronas do teatro, abolir a separação entre plateia e espetáculo, em termos de espaço pré-determinado. As cenas assim representadas onde houvesse espaço. O público se afastaria, e isto aconteceu, para permitir este espaço, se fosse necessário. Depois redescobri o potencial criativo do palco italiano. Na verdade, cada espetáculo deveria ter um espaço específico para si mesmo, que atenda às suas necessidades intrínsecas, sem qualquer tipo de imposição. O espaço teatral ideal, hoje, é o espaço vazio, com condições técnicas para se transformar, em pouco tempo, e com poucos recursos, em qualquer tipo de dispositivo cênico proposto pela livre concepção do espetáculo. O encenador, que hoje, censurado, trabalha inseguro e humilhado, em certo sentido, já começa condicionado pelos limites do espaço que dispõe ao ser alugada uma determinada sala. Mas esta liberdade não poderá ser confundida com a ideia de buscar uma linguagem isenta da contribuição do passado. A vanguarda pela vanguarda nada significa. Os saltos qualitativos surgem dos quantitativos. Um extraordinário pensador deste século já declarou: é preciso construir com os tijolos que existem, com os que nos deixaram. E Lênin se referia a construir uma sociedade nova! (PEIXOTO, 1989a, p. 231)

A presença do diretor na construção da resistência democrática na década de 1970

O processo pelo qual passou Fernando Peixoto é extremamente singular, pois, para ele, o debate político e estético não era meramente dicotômico. Esteve aberto a outras possibilidades e experiências, mas não compactou nem com o caminho sem volta, pelo menos, naquele momento, de Zé Celso M.

⁵ É importante destacar que as questões que nortearam o movimento *hippie* e a própria contracultura foram objetos de reflexão de Oduvaldo Vianna Filho em sua peça *Rasga Coração* (1974). Esta discussão foi por mim desenvolvida no Capítulo 4 do livro *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*.



Corrêa, nem com a luta armada. Optou por continuar atuante nos limites de sua coerência. Assim sendo, como se situar, na cena teatral, na década de 1970?

A luta pelo retorno do Estado de Direito era imprescindível e, diante dela, Fernando Peixoto não se omitiu. Apesar de nunca ter sido produtor teatral, ele, como ator e diretor, na maioria das vezes, compatibilizou suas posturas políticas e profissionais, especialmente, em virtude do círculo de sociabilidade ao qual sempre pertenceu. Todavia, isso não significou omissão perante as contradições entre capital e trabalho existentes no âmbito da cena teatral.

Os chamados 'artistas' vivem um conflito básico, que vivenciam muitas vezes até mesmo de forma consciente ou inconscientemente masoquista: são empregados assalariados, mas se recusam a se considerarem como tais. E estão presos a uma série de outros objetivos que em suas vidas é fundamental – em alguns a realização de algum projeto cultural ou social em termos de cultura, em outros a realização narcisista ou a desmedida busca da fama e do reconhecimento público. Para atingirem estes dois últimos projetos, aceitam tudo. Ou quase tudo. [...] Num texto sobre o significado da profissão ator, Bertolt Brecht dispensou, com inteligência, a distinção entre as diferentes motivações que podem justificar o exercício da atividade por um ator ou atriz, para colocar o problema em seu aspecto essencial: 'Em primeiro lugar vou falar da tua profissão, da indústria do espetáculo, da atividade que você escolheu exercer, não importa porque razões, esperamos que elas sejam as melhores. Na verdade, é indiferente o que você pretende fazer nesta profissão. O que você deve saber é o que farão de você. Os teatros de estado subvencionam os serviços que favorecem as ideias dominantes. Ou seja, as ideias daqueles que dominam, como daqueles que são dominados. É bom que você saiba que você é um empregado como qualquer outro empregado. (PEIXOTO, 1989b, p. 197-198)

Fernando Peixoto possuía clareza do seu lugar no mercado de trabalho e sabia que, como profissional, estava sujeito às oportunidades que surgissem. Apesar de não constituir caráter formal, nos anos 1970, ele desenvolveu suas atividades com grupos com os quais compartilhava a necessidade de fazer oposição à ditadura militar. Em verdade, os seus produtores eram, em sua maioria, artistas e antigos companheiros do Arena e do Oficina, que almejavam construir uma cena teatral que pudesse, ao mesmo tempo, denunciar o arbítrio e conclamar o retorno às liberdades democráticas.

Para que o intento fosse alcançado, o processo criativo não poderia ser desenvolvido por meio de uma linguagem direta. Ao contrário, essa alternativa de

luta materializou-se em uma estratégia conhecida como **linguagem da fresta**, que se notabilizou pelo uso da metáfora e de temas históricos, com vistas a tornar o passado um escudo, a partir do qual se poderia refletir sobre o presente.

O primeiro convite para direção ocorreu em 1972, quando jovens atores, integrantes do Núcleo 2 do Teatro de Arena, optaram por continuar a participar da cena teatral paulistana e fundaram o Núcleo. Mas, como e onde se apresentarem? Novamente, a rede de solidariedade atuou em favor de uma causa maior e Maurício Segall, que estava à frente do Theatro São Pedro, cedeu-lhes uma sala no piso superior do teatro, o *Studio São Pedro*.

Na verdade, era o Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Dulce Muniz, Hélio Muniz, marido da... e não é bem que eu cedi o Teatro São Pedro, não. Nós tivemos uma conversa e fomos fazer um trabalho conjunto. E, de fato, havia uma dicotomia no Teatro, havia o Teatro grande embaixo, setecentos lugares, que se prestava a grandes espetáculos, *ballet*, orquestra e tudo mais: o Estúdio para espetáculos menores, e que tinha uma vocação de você fazer um teatro que não fosse um teatro... popular não é o termo, realmente, mas um teatro mais coletivo, vamos dizer assim, de criação coletiva. E o Estúdio era. E a idéia era que esse Núcleo, que tinha um trabalho já feito no Arena, muito rico, se incorporasse a esse conjunto que era o Edifício São Pedro e começasse a participar dessa vida que era muito democrático lá. (SEGALL, 1996, p. 6)

O lugar fora definido, o texto selecionado e os atores escalados. Faltava escolher o diretor do espetáculo, que fosse capaz de propiciar um instigante diálogo entre arte e sociedade. O nome escolhido foi o de Fernando Peixoto que, pela primeira vez, dirigiria um texto brechtiano.

Apesar de haver participado intensamente das montagens de *Galileu Galilei* e de *Na selva das cidades*, foi essa direção que ampliou o **olhar brechtiano** de Fernando Peixoto para a cena. Um trabalho que fosse capaz de, por um lado, envolver o espectador em suas proposições e, por outro, suscitar reflexões sobre o espetáculo e sobre a sociedade que o acolhe. Desse ponto de vista, o tema não poderia ser mais apropriado. Em primeiro lugar, a peça era uma reflexão sobre a derrota de um processo revolucionário. Em termos factuais, falava-se sobre a derrocada da Liga Espartaquista, em 1918, na Alemanha. Em termos metafóricos, era um exercício de compreensão das recentes derrotas da esquerda brasileira, que tivera parte significativa de seus quadros morta



em combate e/ou nos porões da ditadura. Entre os que sobreviveram, muitos foram para o exílio. Todavia, os que aqui ficaram assumiram o compromisso de refletir sobre a derrota e criar condições de luta em outras bases.

Tambores na noite apontava um caminho e o interlocutor, nesse diálogo, não seria, como alguns tanto sonharam, os segmentos populares e sim os setores médios da população, aqueles que **voltam para casa**, como sintetizou Brecht. Enfim, como atuar nos limites da expectativa desse público potencial e não romper os compromissos assumidos na luta iniciada nos primórdios da década de 1960? Nesse ambiente, recuperar o estado de normalidade democrática passou a ser uma conquista histórica a ser obtida e *Tambores* apontava o caminho.

Ao Theatro São Pedro, agregaram-se profissionais, como o dramaturgo Carlos Queiroz Telles, os cenógrafos Helio Eichbauer e Gianni Ratto (este último também diretor teatral), o assistente de direção Mário Masetti, entre outros. Essa equipe, ainda em 1972, foi responsável por mais dois trabalhos: *A semana* e *Frei Caneca*, ambos de autoria de Carlos Queiroz Telles, com direção de Fernando Peixoto e cenários de Helio Eichbauer. No elenco, além de integrantes do Núcleo, para o espetáculo *Frei Caneca* foi convidado, a viver o papel-título, o ator Othon Bastos.

O projeto sobre os modernistas nasceu por iniciativa do próprio São Pedro, não com a perspectiva de investigar acontecimentos consagrados como a *Semana de Arte Moderna*, mas de refletir sobre o seu impacto no debate da década de 1970.

O texto de autoria de Carlos Queiroz Telles foi escrito em sintonia com as proposições cênicas de Peixoto e Eichbauer que, nesse momento, retomaram um diálogo iniciado em 1967, quando o primeiro interpretou Abelardo II e o segundo assinou os figurinos e os cenários de *O Rei da Vela*. Sob esse aspecto, os dois artistas foram fundamentais para a construção de um **olhar cômico, pois, juntamente com os demais integrantes do Oficina, foram artífices de uma releitura pública do Modernismo à luz do olhar antropofágico de Oswald de Andrade**.

As personagens, em cena, passaram a refletir sobre impacto dos acontecimentos de 1922. Com a utilização de vários recursos cênicos (*slides*, projeção cinematográfica, cartazes, implosão do espaço cênico), o diálogo entre passado e presente ocorreu a partir de muitas perguntas. 1922 indaga em 1972: Valeu à pena? O país mudou?

O texto de Queiroz Telles foi concebido tal qual um roteiro, em uma perspectiva coletiva. As rubricas descreveram a movimentação das personagens, no espaço do próprio Theatro São Pedro, com vistas a materializar uma ideia de não celebração nem da data, nem de um grupo. O objetivo era o de fornecer, ao espectador, o maior número de informações sobre o processo histórico, com ênfase nos impasses e nos conflitos inerentes a ele.

Já a peça *Frei Caneca*, que teve o texto dividido em dois atos, compostos por cinco cenas (três no primeiro e dois no segundo), trouxe momentos da vida de Frei Caneca quando menino e, posteriormente, como revolucionário em 1817 e 1824. Embora no palco fossem rememorados diferentes momentos históricos (1799, 1817, 1824), nos quais o rompimento dos laços coloniais e o estabelecimento da república fundamentavam o debate, a amplitude e a abrangência das discussões permitiram que o tema fosse atualizado, isto é, a liberdade poderia ser estendida a outras situações: como celebrar uma luta que no passado fora justa e, na década de 1970, era interpretada como subversiva?

Em verdade, o conteúdo temático ganhou contornos e significados contemporâneos a partir do momento em que os diálogos foram construídos e/ou ditos com intenções dúbias. Um exemplo desse procedimento ocorre quando o Cego diz ao Menino das Canecas “em tempo de tanta intriga, é melhor a gente não ter nome certo não”.

Essa advertência dita em palcos brasileiros, em meados de 1972, permitiu uma cumplicidade entre palco e plateia, isto é, por meio de um saber histórico comum, falava-se de algo que não poderia ser explicitado: a ditadura militar e os instrumentos com os quais ela governava a sociedade, fundados na repressão política e cultural.

Com efeito, percebe-se que o conteúdo histórico e as interpretações elaboradas estiveram a serviço da principal bandeira da resistência democrática: o Estado de Direito. Embora existissem temas importantes que também foram abordados, tais como: injustiça social, exploração do trabalho, entre outros, no campo da luta pela redemocratização eles tornaram-se auxiliares de uma luta maior.

Dessa feita, as datas, vistas como efemérides pelos órgãos governamentais, instantes de celebração e de afirmação da **identidade nacional**, para os artistas do Theatro São Pedro, tornaram-se oportunidades para questionar interpretações vistas como homogêneas em relação a esses símbolos.



Ainda no São Pedro, em 1973, Fernando Peixoto encenou um de seus trabalhos mais festejados: *Frank V*, de Friedrich Dürrenmatt, dramaturgo suíço que, embora não fosse um árduo defensor do socialismo, era um feroz crítico do sistema capitalista. Sobre ele, Peixoto fez a seguinte avaliação:

Há diferenças radicais entre a sua obra e a de Bertolt Brecht. Dürrenmatt não aceita a vinculação de Brecht ao movimento comunista, mas reconhece que a obra do poeta e dramaturgo alemão é uma sincera resposta ao nosso mundo, à nossa culpabilidade. Entretanto, se a perspectiva de Dürrenmatt não é diretamente política, é possível encontrar analogias entre a sua dramaturgia e a de Brecht.

O crítico Bernard Dort, referindo-se a *Frank V*, acentua que a perspectiva de Dürrenmatt é religiosa. É um religioso em quem a formação protestante oferece o instrumental para a revolta: o resultado é uma indignação profunda, implacável. Sob muitos ângulos *Frank V* é uma resposta à Ópera de três vinténs, de Brecht. Dürrenmatt acentua outros valores, mas conserva inúmeras colocações.

Mas não é, como *A Ópera*, um texto dialético. Antes, um paralelepípedo, arrancado das ruas do mundo em que vivemos. E lançado com fúria, cinismo e violência sobre as instituições e valores que garantem a sobrevivência de uma ordem socioeconômica injusta. Uma ópera não de mendigos, mas de milionários. Dirigida a um público que paga caro para ver teatro.

[...] A peça não é apenas a história de um banco: é a parábola do nosso mundo, da nossa sociedade, da nossa realidade.

Frank V é um paralelepípedo lançado contra determinados valores socioeconômicos e políticos. É um texto divertido ao extremo, mas também agressivo. Também queremos lançar este paralelepípedo contra o público. Mas não para feri-lo fisicamente. Este paralelepípedo deverá ficar parado, imenso, ameaçador. A um centímetro da cabeça do público. É preciso que o espectador encare de frente esta realidade que lhe é mostrada deformada, teatralizada. Sinta seu peso, seu significado: pense. Hoje, mais do que nunca, o teatro brasileiro está se encaminhando para desempenhar uma tarefa imbecil: anestesiá-lo, mistificá-lo, envolvê-lo num mundo mágico e falso da fuga e fantasia, reduzi-lo a objeto a ser hipnotizado. A diversão está, assim, a serviço do aniquilamento de cada um enquanto ser humano responsável e inteligente. A nós, ao contrário, interessa despertar o sentido crítico do espectador: mantê-lo vivo, atuante, consciente, respeitá-lo como ser humano livre, capaz de aprender e ensinar, capaz de discutir, refletir, modificar. (PEIXOTO, 1989a, p. 144-146)

Essa análise publicada originalmente no programa do espetáculo, além de propor uma interpretação sobre a montagem e o texto, apresentou-se como

um convite à reflexão e à necessidade do estabelecimento de uma consciência social. Para tanto, a proposta reflexiva estabeleceu uma relação de estranhamento com o próprio espetáculo, por meio da concepção brechtiana de Fernando Peixoto de compreender e fazer teatro, que assumiu, talvez, nessa encenação uma de suas formas mais acabadas. *Frank V* foi o último trabalho de Fernando Peixoto no Theatro São Pedro.

Ainda em 1973, Peixoto recebeu de Chico Buarque e Ruy Guerra um convite irrecusável: dirigir *Calabar, o elogio à traição*, espetáculo que seria produzido por Fernanda Montenegro e Fernando Torres. Com essa proposta, mais uma vez, ele se via em uma situação na qual teria oportunidade de colocar no palco um espetáculo que vinha ao encontro de suas expectativas como artista, cidadão e militante.

O tema da traição, nada mais adequado para um país que adotava como propaganda oficial *Brasil, ame-o ou deixe-o*. E, desse ponto de vista, estar contra o governo era estar na condição de traidor. Porém, escudados, mais uma vez, em acontecimentos históricos, os dramaturgos indagavam: o que é a traição? Em que condições, alguém pode ser taxado de traidor? Quem é que trai e quais as circunstâncias deste ato?

Compreender historicamente o mulato Calabar significava relativizar uma ideia que, sob a ótica dos militares, estava bem definida: traidor é quem se opõe ao regime militar. Mas, todos aqueles que se opuseram ao governo, estando mortos ou vivos, eram traidores do país?

Aquele espetáculo tinha como proposta estabelecer essa discussão em um musical, em que as músicas de autoria de Chico Buarque (algumas em parceria com Ruy Guerra) tornaram-se um capítulo à parte: *Tatuagem; Cala Boca, Bárbara; Vence na vida quem diz sim; Fado Tropical; Boi voador; Não existe pecado ao sul do Equador*; etc. Nesse aspecto, a peça era polissêmica, comportando distintas interpretações e apropriações diferenciadas.

Em uma produção que envolveu um elenco com mais de trinta atores, músicos, direção musical de Dori Caymmi, cenários e figurinos de Hélio Eichbauer, dentre os vários profissionais envolvidos, *Calabar* consumiu meses para seleção do elenco, de ensaios e concepção geral da montagem. E todo esse trabalho resultou em vão porque na véspera da estreia, no dia do ensaio geral para a censura, a encenação foi censurada. O que fazer? Fernando Peixoto registrou esses momentos da seguinte maneira:

31.10.73 – Bandeiras, telões de boca, mais objetos e mais adereços! A estrutura visual do espetáculo vai ganhando coerência e adquirindo peso na narrativa. A cenografia de Hélio tem um vigor épico expressivo. Mudei o ritmo do ensaio: só correções, transições, correção de certos detalhes. Principalmente no primeiro ato. Mas consegui ir até o fim. Ter passado tudo teria sido inútil. Consigo mais coerência interna na articulação das últimas cenas. Mas Anna e Bárbara ainda me preocupam. Não achamos os objetos certos para a paramentação de Bárbara. Ou é o texto, ou o encaminhamento de interpretação, ou minha concepção (que, aliás, é vaga e montada em cima de certa resistência que tenho, desde o início com esta cena). O ‘povo’ tem que ocupar mais espaço e ocupar melhor o espaço, que é bem maior, exige uma disposição cênica mais dinâmica. De resto, como sempre, a tarde foi cheia de baldes de água fria. Chegou Fernando com a carta da Censura, sobre a tal de ‘avocação’ da peça pra instância superior. Com esta palavrinha superior, esconde mentiras. A carta praticamente proíbe o espetáculo. Caracteriza uma censura econômica. É datada de 30 de outubro. A censura política nem chega a ser exercida. A censura foi censurada, proibida de proibir. Os gastos estão feitos. Que vai acontecer de agora em diante, se a proibição for mantida, com os produtores e os próximos espetáculos? Texto liberado não é mais garantia mínima.

07.11.73 – Continuam os ensaios. E as ameaças. Providências para filmar, como medida defensiva (guardar o que foi feito). Rose Lacreta assumirá a realização do filme/documento. A solidariedade é de todos: já temos três câmeras, profissionais dispostos a trabalharem na marra na imagem e no som. Estes últimos dias foram irritantes: exigiam certo heroísmo. Em certos momentos, claro, a vontade é largar tudo. Mas é esta nossa modesta frente de resistência: continuar. Ontem, dia 6, o ensaio foi feito de portas abertas. Cerca de duzentas pessoas. Nada está maduro, mas aplaudiram em cena aberta algumas cenas. Talvez tenha sido o primeiro e último espetáculo. [...] A vontade é engravidar o espetáculo de uma força política mais nítida e mais explicitada. Descubro, revendo uma cena já feita, o nível de autocensura que está enraizado no inconsciente: encontrei uma solução cênica sem dúvida correta e justa, mas tímida, acovardada. Só agora percebo isso. Só agora que sei que o espetáculo será proibido, percebo que esta cena deveria ser mais forte e seu significado deveria ter sido assumido cenicamente de forma mais consequente. A presença da censura me fez descobrir isso. (PEIXOTO, 1989b, p. 191-192)

Esses fragmentos sobre o processo de ensaio e as tensões decorrentes da ameaça da censura permitem que sejam entrevistados elementos que, muitas vezes, compuseram os bastidores dos ensaios teatrais. Nessas circunstâncias, a violência manifestava-se de outras maneiras: cerceamento

econômico, guerra psicológica, insegurança quanto à continuidade do trabalho, enfim, tolher o próprio espaço de atuação dos profissionais de teatro. Esse expediente tornou-se fórmula muito adequada para estrangular economicamente produtores, de porte médio, que investiam no teatro, não só com um negócio, mas como um projeto político e intelectual.

Após viver essa situação, Fernando Peixoto, ainda em 1973, irá dirigir, pela primeira vez, um espetáculo para a Othon Bastos Produções Artísticas: *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, que estreou em abril de 1973, no Teatro Guaíra, em Curitiba, e viajou para a maioria dos estados brasileiros, com lotação esgotada em quase todos os lugares em que se apresentou.

Essa montagem talvez seja a que mais representou os embates daqueles que optaram pelo teatro de resistência, pois, antes de qualquer ponderação, esse texto teatral é um instigante questionamento sobre o que significa fazer teatro em um momento de tensão e insegurança política e social.

Um grito parado no ar é uma representação do trabalho artístico em circunstâncias de opressão, materializadas no espetáculo pelas dificuldades financeiras: não conseguir pagar as prestações dos produtos adquiridos, manter o aluguel do espaço, quitar as despesas com o consumo de energia elétrica, além de não possuir verba para divulgar a estreia do espetáculo. Por meio de construções metafóricas, o espetáculo expunha a ação intensificada dos órgãos de censura e o asfixiamento das condições de produção, o que inviabilizou o surgimento e a continuidade de muitos trabalhos, aliás, prática que se tornou recorrente em períodos posteriores.

Essas novas condições exigiram de artistas e intelectuais, em geral, estratégias para a confecção de uma nova linguagem. E, sob esse aspecto, *Um grito parado no ar* é altamente exemplar, na medida em que esteticamente constrói os indícios dessa nova realidade, a começar pela própria concepção cênica, um palco semivazio, com uma mesa, alguns bancos, revelando a ausência de recursos. Por outro lado, essa opção também evidencia o privilegiamento da palavra no teatro, em uma resposta às propostas que decretavam a morte do texto e afirmavam, preferencialmente, a eficácia da imagem. Nessa linha de raciocínio encontram-se também as observações de Fernando Peixoto, diretor do espetáculo, ao dizer:

Guarnieri hoje encontrou um caminho válido e polêmico na falta de perspectiva do teatro brasileiro. Seu texto é uma tomada de posição, uma



declaração de princípios, a utilização consciente da linguagem teatral para uma reflexão crítica e impiedosa sobre o próprio teatro. Num momento de mistificação, de fugas, de misticismo, Guarnieri, talvez o dramaturgo brasileiro que melhor sabe provocar o riso e o choro na plateia, criando personagens marcados por um calor humano reconhecível e comovente, um escritor que sabe intuitivamente como criar situações emocionais irresistíveis, defende a vigência de uma arte racional, concreta como a verdade, livre e voltada para o potencial transformador dos espectadores. Apresentando seu grito parado no ar ele afirma ainda: *Sem dúvida a palavra não morreu e na medida em que é tolhida mais se demonstra viva.* [...] Guarnieri deixa evidente que boa parcela da crise do teatro brasileiro, do desespero de muitos de seus artistas, nasce de uma insegurança de trabalho, de ausências de condições materiais e psicológicas para o exercício da profissão. As causas de tudo isso são, em última análise, o trabalho idealista realizado sob a ameaça constante da censura, sobretudo da censura econômica, que hoje limita, mais que tudo, o desenvolvimento de um teatro livre, crítico, transformador, verdadeiro. (PEIXOTO, 1989a, p. 162-163)

Essas considerações, articulando o diálogo arte e sociedade, são extremamente profícuas, pois contribuem para que se explicita, de forma instigante, a historicidade da escrita e da cena teatral, legitimando-as como documentos de pesquisa, frutos de uma determinada época, e inseridos em embates culturais e disputas políticas, isto é, o código estético não deve ser apreendido acima dos conflitos de seu tempo, porque eles traduzem, no nível simbólico, representações que reelaboram projetos, lutas e sonhos de homens e de lugares específicos.

Um grito parado no ar talvez seja a tradução poética daqueles anos de chumbo para aqueles que optaram pela resistência democrática, pela luta estabelecida no dia a dia e, no âmbito teatral, para os que continuaram a ver nessa atividade artística um espaço significativo para o exercício da crítica ao *status quo*. Aliás, essas mesmas premissas nortearam Fernando Peixoto quando dirigiu *Caminho de volta* (Consuelo de Castro), em 1974, e *Ponto de partida* (Gianfrancesco Guarnieri), em 1976. A primeira organizou seus conflitos em uma agência de publicidade, com a finalidade de discutir sobre o impacto dessa atividade no campo das relações sociais, econômicas e afetivas. Já *Ponto de partida* nasceu de uma indignação: a morte do jornalista Wladimir Herzog, nas dependências do II Exército em São Paulo. Ambientada em uma aldeia medieval do século XII, discorria sobre quem poderia ter assassinado o poeta Birdo, que amanheceu dependurado em uma árvore,

recurso semelhante ao da peça *Calabar*. Em ambas, as personagens desencadeadoras dos conflitos estão ausentes da cena, mas são capazes de impulsionar a ação dramática através do elemento épico instituinte da narrativa.

Fernando Peixoto, em diversas oportunidades, afirmou que esse era um de seus trabalhos mais bem-acabados, que teve boa acolhida de público e crítica e ficou mais de um ano em cartaz. Posteriormente, vieram, em 1977, *Mortos sem sepultura* (Jean-Paul Sartre) e *Coiteiros* (José Américo). Em 1980, retornou a esse espaço teatral para dirigir a segunda versão de *Calabar, o elogio da traição*, produzida pela Othon Bastos Produções Artísticas e Renato Borghi.

Em síntese, as encenações de Peixoto, no decorrer da década de 1970, revelam, antes de quaisquer considerações, a presença de um artista que criou perspectivas para o florescimento de uma cultura de oposição. No entanto, com as redefinições políticas e culturais de meados da década de 1980 em diante, determinados temas e interpretações passaram a ser vistos como **superados** historicamente. Dentre as experiências suplantadas pela contemporaneidade estão as reflexões e os trabalhos da resistência democrática. Com isso, perspectivas teleológicas foram refutadas e o **presente** passou a ser a única temporalidade digna de indagação, como atesta a fala de Maurício Segall sobre o Teatro São Pedro, em evento ocorrido no Itaú Cultural, em São Paulo:

Eu acho que o Teatro São Pedro foi uma experiência muito importante enquanto viveu. Acho que ele não deixou sementes, o que é triste. Por isso que eu não gosto de falar muito. Eu vim aqui só mesmo para esse testemunho, porque para mim não é prazeroso isso. Nós fizemos muita coisa, mas teve repercussão? Eu diria que não. Eu acho que muitos de vocês, talvez 80%, antes de começar a ver o programa, 'Ah, vai falar o cara do São Pedro. O que é o São Pedro?', antes disso sabiam o era o Teatro São Pedro? Não sei. Acho que não. Acho que realmente não. Aí a responsabilidade, em boa parte, recai também sobre os críticos, sobre essa coisa toda, e também daquilo que diz a Mariângela aqui. Ela diz que isso talvez fosse inviável, era anacrônico, não tinha mais nada a ver, não era por aí, o que era bem possível: aliar um teatro meio comercial, meio não comercial, meio profissional, meio não profissional. A Companhia estava fazendo isso. Era talvez, como ela disse, anacrônico e deu no que deu. Deu em nada! Essa é a visão que eu tenho do São Pedro, infelizmente. Eu acho que se for para tirar algumas lições disso, agora que a gente reaviva um pouco, é rediscutir essa questão do teatro: o que é teatro popular, essas categorias de teatro? O que são esses públicos? A nossa postura de não levar teatro à periferia, mas ir à periferia para formar

grupos e fomentar grupos, era uma postura nossa. Era uma postura político-ideológica. (SEGALL, 1996, p. 18)

As questões apresentadas por Segall demonstram a importância de se refletir sobre esse momento de grande significação para as artes cênicas contemporâneas. Por esse motivo, retomando a inquietação com a qual este artigo se iniciou, acredito que uma das tarefas dos pesquisadores que se voltam para as experiências teatrais no Brasil seja a de compreender os motivos que justificam o **esquecimento** político e cultural de parte dos processos criativos da década de 1970 e, sob esse prisma, as realizações de Fernando Peixoto são um convite para que possamos mergulhar nesse caleidoscópio de projetos e percepções do mundo e das artes cênicas.

Referências bibliográficas

- BRANDALISE, I. Travessa do carmo. *In*: PEIXOTO, F. **Um teatro fora do eixo**: Porto Alegre: 1953-1963. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- GARCIA, S. (org.). **Odisseia do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- MIRANDA, C. Apresentação. *In*: PEIXOTO, F. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988. v. 9.
- PATRIOTA, R. **Antonio Fagundes no palco da história**: um ator. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- PEIXOTO, F. **Um teatro fora do eixo**: Porto Alegre: 1953-1963. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- PEIXOTO, F. Meus textos, meus livros e as teclas da velha máquina. *In*: PEIXOTO, F. **Teatro em aberto**. São Paulo: Hucitec: Primeiro Ato, 2002.
- PEIXOTO, F. No confessionário (De Porto Alegre, 1953, até São Paulo, 1963). *In*: PEIXOTO, F. **Um teatro fora do eixo**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- PEIXOTO, F. **Teatro em movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989b.
- PEIXOTO, F. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989a.
- SEGALL, M. Teatro São Pedro. *In*: SEMINÁRIO PELA PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO NO SÉCULO XX, 1., 1996, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1996. (cópia digitada).

Recebido em 16/4/2019
Aprovado em 12/06/2019
Publicado em 30/08/2019



sala preta
ppgac

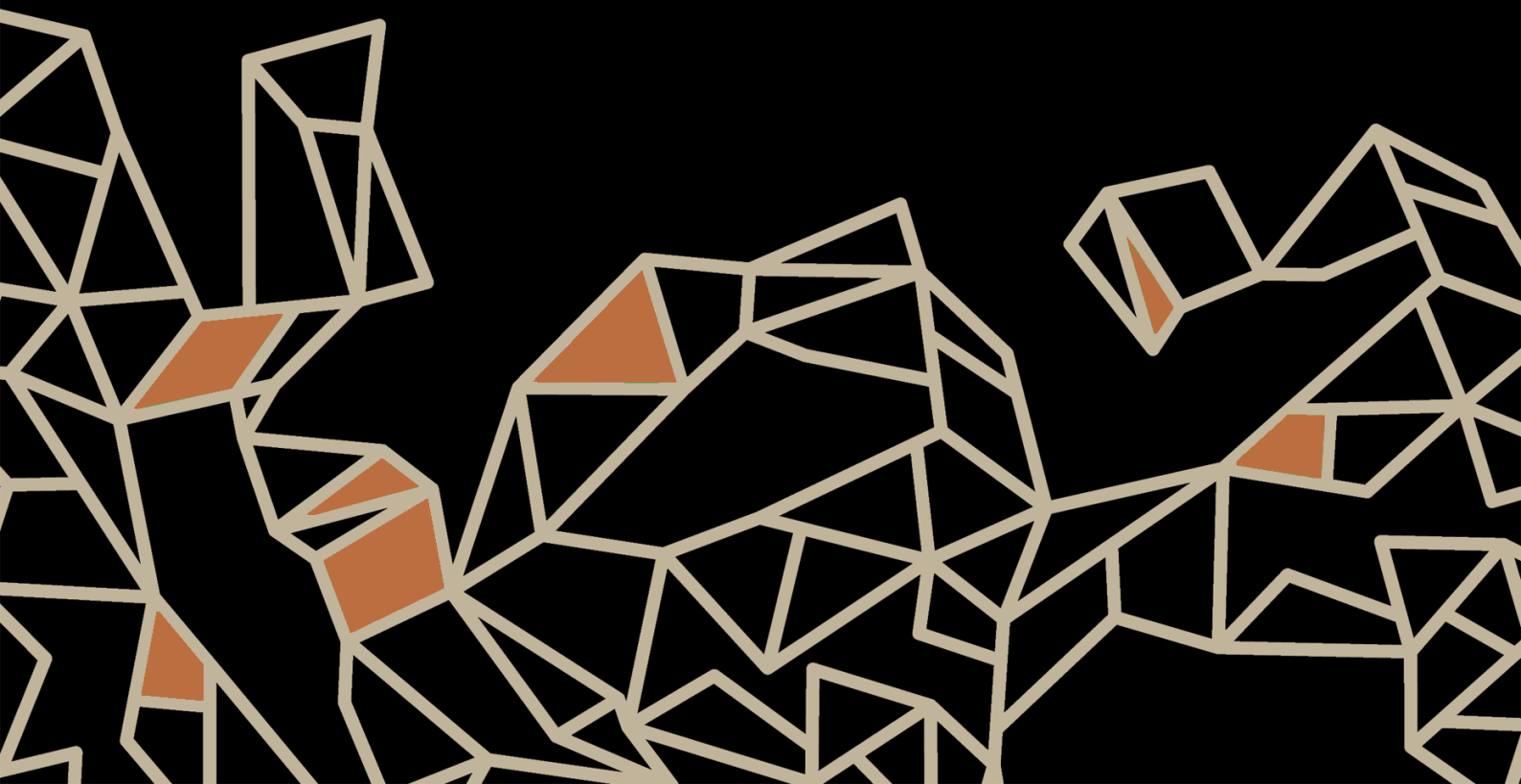
DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p371-373

Relação de Pesquisas

Lista de teses e dissertações a partir de 01/01/2019 até 28/06/2019

*Colegiado: 27 – ECA – Escola de Comunicações e
Artes Programa: 27005 – Artes Cênicas*

Total de teses de doutorado: 13
Total de teses de doutorado direto: 0
Total de dissertações de mestrado: 1



Teses de doutorado

2019

1. Título: *O dramaturgista no processo colaborativo de criação cênica: pensamento crítico em gesto*

Aluno: Antonio Luiz Gonçalves Junior

Orientador: Silvia Fernandes da Silva Telesi

Data da defesa: 18/06/2019

2. Título: *Formação de espectadores: trajetos de resistência de uma professora-mediadora teatral na educação escolarizada*

Aluno: Martha Lemos de Moraes

Orientador: Flávio Augusto Desgranges de Carvalho

Data da defesa: 17/06/2019

3. Título: *Corpo mnemônico: encruzilhando corporalidades populares brasileiras e histórias de vida num(a) giro(a) performativo(a) decolonial*

Aluno: Daniel Santos Costa

Orientador: Sayonara Sousa Pereira Data da defesa: 12/06/2019

4. Título: *Navegação rizomática: uma abordagem metodológica sobre a cena performativa contemporânea*

Aluno: Cleber de Carvalho Lima

Orientador: Marcos Aurélio Bulhões Martins

Data da defesa: 30/05/2019

5. Título: *Performances invisíveis: existências brutas*

Aluno: Fernanda Carla Machado de Oliveira Orientador: Maria Helena Franco de

Araujo Bastos Data da defesa: 22/04/2019

6. Título: *La Pocha Nostra: trajes de cena em performance*

Aluno: Sandra Regina Facioli Pestana Orientador: Fausto Roberto Poço Viana

Data da defesa: 16/04/2019

7. Título: *Reinventando gêneros: uma cartografia da cena performativa-política de Fortaleza*

Aluno: Manoel Moacir Rocha Farias Junior Orientador: Marcos Aurélio Bulhões Martins

Data da Defesa: 11/04/2019

8. Título: *Poética do Desmonte: experimentos cênicos antipatriarcais das Mal-Amadas grupo de teatro feminista*

Aluno: Maria Marta Baião Seba Orientador: Elisabeth Silva Lopes

Data da defesa: 05/04/2019

9. Título: *A técnica Meisner e as sementes do Sistema stanislavskiano plantadas em solo americano*

Aluno: Luciana Giannini Canton Orientador: Maria Thais Lima Santos

Data da defesa: 02/04/2019

10. Título: *O corpo que somos na experiência de cantar tradições*

Aluno: Cristiane Madeira Motta Orientador: Elisabeth Silva Lopes

Data da defesa: 01/04/2019

11. Título: *Temporalidades em dança e suas dramaturgias do corpo*

Aluno: Tatiana Melitello Washiya

Orientador: Maria Helena Franco de Araujo Bastos

Data da defesa: 25/03/2019

12. Título: *Poéticas do sacrifício (1960-1978): excesso e martírio na arte da performance à luz dos escritos de Georges Bataille e do Acionismo de Viena*

Aluno: Biagio Pecorelli Filho

Orientador: Marcos Aurélio Bulhões Martins

Data da defesa: 15/03/2019

13. Título: *A escuta do inaudível: os jogos músico-teatrais de Jean-Jacques Lemêtre*

Aluno: Marcello Amalfi

Orientador: José Batista Dal Farra Martins

Data da defesa: 11/03/2019

Dissertações de mestrado

2019

1. Título: *A arte da performance na escola pública: estudo de casos sobre os sentidos da subversão no universo escolar*

Aluno: Thiago Camacho Teixeira

Orientador: Marcelo Denny de Toledo Leite

Data da defesa: 26/06/2019

