

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

Fernanda Azevedo Correia de Souza

**A atualidade do teatro documentário:
Percurso histórico e estudo do trabalho cênico *Morro como um país***



São Paulo
2018

Fernanda Azevedo Correia de Souza

**A atualidade do teatro documentário:
Percurso histórico e estudo do trabalho cênico *Morro como um país***

Dissertação apresentada na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho",
como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

São Paulo

2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

S729a	<p>Souza, Fernanda Azevedo Correia de, 1973-.</p> <p>A atualidade do teatro documentário: percurso histórico e estudo do trabalho cênico Morro como um país / Fernanda Azevedo Correia de Souza. - São Paulo, 2018.</p> <p>156 f.: il. color.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.</p> <p>1. Teatro político brasileiro. 2. Teatro e sociedade.</p> <p>3. Companhias de teatro. I. Mate, Alexandre Luiz.</p> <p>II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p>
	CDD 792.0981

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

Fernanda Azevedo Correia de Souza

**A atualidade do teatro documentário:
Percurso histórico e estudo do trabalho cênico *Morro como um país***

Dissertação aprovada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com área de concentração em Estética e Poéticas Cênicas, pela seguinte banca examinadora:

Professor Doutor Alexandre Luiz Mate
Universidade Estadual Paulista – Unesp – Orientador

Professora Doutora Maria Silvia Betti
Universidade de São Paulo – USP

Professor Doutor Francisco Cabral Alambert Junior
Universidade de São Paulo – USP

São Paulo, 29 de junho de 2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a Alexandre Mate pela firmeza (sem perder a ternura) com que orientou este trabalho. A ele minha admiração por seu papel como professor, teórico, artista e militante.

Durante o processo de pesquisa, tive a sorte de fazer parte do Grupo Amorada (orientandos do professor Alexandre Mate). Querido(a)s Alexandre Falcão, André Murrer, Ângela Consiglio, Bárbara Tavares, Beatriz Calló (grande parceira!), Bob Souza, Eduardo Frin, Laura Melamed, Letícia Monteiro, Miguel Arcanjo, Rodrigo Morais e Simone Carleto (nossa líder!), com vocês ficou mais lúcida e prazerosa esta empreitada.

Agradeço à Maria Silvia Betti e Francisco Alambert por aceitarem fazer parte das bancas de qualificação e defesa desta pesquisa. As considerações apontadas no exame de qualificação foram de grande utilidade e me colocaram desafios para além deste trabalho.

Aos meus companheiros e companheiras de estrada da Kiwi Companhia de Teatro (integrantes e agregados), todo meu amor e respeito. Em especial à Fernando Kinas, meu parceiro de vida e profissão, com quem aprendo todos os dias (além de dar boas risadas).

Meu carinho e agradecimento também à amiga Carolina Abreu, pela paciência e generosidade ao corrigir e adequar este texto segundo as regras da ABNT (além de me convencer a respeito da importância social desta convenção).

Aos valentes camaradas do Teatro de Grupo de São Paulo e aos Movimentos Sociais que passaram pela história da Kiwi Companhia de Teatro, meus agradecimentos e minha disposição para a luta que segue.

Por último, mas não menos importante: obrigada Nilza, Ivo, Duzolina, Cícero, Paulo, Iolanda, Diana, João, João Marcos, Pedro, Gabriela, Aurora, João Pedro, Renata, Florência, Dione, Carlos, Ana Clara, Xica, Clara e Marcelo! Minha família de sangue e de coração! Que sorte imensa tê-la(o)s ao meu lado!

RESUMO

Esta dissertação discute alguns aspectos da atualidade do teatro documentário, sua função estética e política, especificamente no âmbito do teatro de grupo realizado na cidade de São Paulo, com foco na produção artística da Kiwi Companhia de Teatro, a partir da análise do trabalho cênico *Morro como um país*. Para isso foi importante traçar o percurso histórico de parte do Teatro Documentário (TD), em especial o que se reivindica da vocação política (em perspectiva materialista histórica), tendo como ambição trazer para a cena o debate das questões sociais, investigando-as à luz de nosso tempo.

Palavras-chave: Teatro Documentário. Teatro Político. Kiwi Companhia de Teatro. Morro como um país. Teatro de Grupo Paulistano.

RÉSUMÉ

Cette thèse discute certains aspects de l'actualité du théâtre documentaire, sa fonction esthétique et politique, en particulier dans le cadre du théâtre de groupe dans la ville de São Paulo, en se concentrant sur la production artistique de la Kiwi Companhia de Teatro, basée sur l'analyse du travail scénique *Morro como um país*. Pour cela, nous avons retracé le parcours historique du Théâtre Documentaire (TD), en particulier celui qui révendique la vocation politique (dans la perspective matérialiste historique), avec l'ambition d'amener sur la scène le débat sur les questions sociales, à la lumière de notre époque.

Mots-clé: Théâtre Documentaire. Théâtre Politique. Kiwi Companhia de Teatro. Je meurs comme un pays. Théâtre de Groupe de la ville de São Paulo.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Erwin Piscator e Peter Weiss - Ensaios da peça <i>O Interrogatório</i> , Berlim, 1965.....	22
Figuras 2 e 3: Maquete e desenho de W. Gropius para o Teatro Total de Erwin Piscator.....	59
Figura 4: Cenário da peça <i>Rasputin</i> , 1927.....	60
Figura 5: <i>As aventuras do bravo soldado Schweijk</i> , Berlim - Teatro da Praça Nollendorf, 1928.....	61
Figuras 6 e 7: <i>Sturmflut</i> , Berlim, 1926.....	66
Figura 8: Foto-montagem de divulgação do trabalho cênico <i>Teatro/mercadoria #1</i> , Kiwi Companhia de Teatro, 2006.....	88
Figura 9: Silhueta de Piscator para <i>Oba, estamos vivendo!</i> , 1927.....	101
Figura 10: Referência à silhueta de Piscator na peça <i>Frankenstein</i> , Living Theatre, 1965.....	101
Figura 11: Capa e contracapa do livro de Judith Malina, <i>The Piscator Notebook</i> (2012).....	104
Figura 12: Painel com desenhos de crianças, ESMA, Buenos Aires, 2012.....	125
Figura 13: Sótão, ESMA, Buenos Aires.....	126
Figura 14: Cena da peça <i>Morro como um país</i> , 2013.....	126
Figuras 15 e 16: Experiência de <i>Morro como um país</i> , ENFF, 2011.....	127
Figuras 17 e 18: Cenário e adereços da peça <i>Morro como um país</i> , 2014.....	137
Figura 19: Conteúdo do bilhete distribuído na cena 24 de <i>Morro como um país</i>	141
Figuras 20 e 21: Cenas da peça <i>Morro como um país</i> , 2013.....	143
Figuras 22 e 23: Cenas da peça <i>Morro como um país</i> , 2013.....	144
Figuras 24 e 25: Cenas da peça <i>Morro como um país</i> , 2013.....	146
Figura 26: Filipeta de <i>Morro como um país</i> , 2013.....	146
Figura 27: Debates após apresentações de <i>Morro como um país</i> , 2013.....	146

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. Toda arte é política.....	15
2. Apontamentos sobre as origens do Teatro Documentário.....	21
2.1. O teatro de agitação e propaganda – Experiência soviética e alemã.....	22
2.2. Jornal Vivo e Teatro Jornal – URSS, EUA e Brasil.....	34
2.3. Erwin Piscator - O <i>Teatro político</i> e seu contexto no início do século XX.....	44
2.4. Peter Weiss e as <i>Notas sobre o Teatro Documentário</i>	69
3. Algumas manifestações e debates sobre o Teatro Documentário na atualidade.....	81
3.1. O testemunho no Teatro Documentário.....	89
3.2. Estudo de caso: O Living Theatre e a influência do teatro piscatoriano.....	99
3.3. Teatro brasileiro e os materiais da realidade.....	104
4. Kiwi Companhia de Teatro - Breve histórico, princípios estéticos e políticos	111
4.1. Análise do trabalho cênico <i>Morro como um país</i>	118
Considerações finais.....	147
Referências bibliográficas.....	150

Introdução

Partimos da hipótese segundo a qual a linguagem do Teatro Documentário (TD) se apresenta, hoje, como uma ferramenta estética e política de compreensão e análise crítica da realidade, uma arte capaz de debater as principais questões civilizacionais de nossa época. Sendo assim, nesta dissertação vislumbra-se reunir material necessário para discutir a atualidade desta linguagem na sociedade brasileira, em especial no contexto do teatro de grupo de São Paulo, com foco na prática estética e política da Kiwi Companhia de Teatro.

Para tanto, no segundo capítulo, *As origens do teatro documentário*, nos dedicamos à contextualização histórica do teatro documentário que se reivindica da “vocação política”.¹ Teatro documentário - conceito e prática - que aparece nas primeiras décadas do século XX com Erwin Piscator e tem como um dos principais representantes na dramaturgia o escritor alemão, naturalizado sueco, Peter Weiss. Como as ideias e as a es não brotam como cogumelos, mas são o fruto material do espírito de uma época, para compreender as influências a que essas duas figuras do chamado teatro político foram submetidas, a experiência do teatro de agitprop soviético (em especial o jornal vivo) e suas ramifica es na Alemanha do início do século XX, passando pela experiência do *living newspaper* estadunidense, também serão debatidas no segundo capítulo desta disserta o.

Na sequência discutiremos as experiências quanto ao uso de documentos no teatro contemporâneo, incluindo as técnicas de teatro jornal trazidas dos Estados Unidos por Augusto Boal e exemplos atuais de utiliza o de material documental em algumas encena es de artistas e companhias de teatro estrangeiras e brasileiras. Serão investigadas duas grandes linhas de teatro documentário: uma de interven o política, preocupada com a revela o das estruturas sociais; outra cujo foco centra-se na narrativa individual, valorizando as subjetividades.

Entende-se por documento diversos tipos de material extraídos da realidade: matérias de jornais e revistas, artigos jornalísticos, textos científicos, quadros estatísticos, filmes documentários, fotografias, depoimentos e relatos reais, material historiográfico, manuais, declara es governamentais, fragmentos de obras artísticas (literatura, artes plásticas, cinema, dramaturgia, músicas) etc.

O foco fundamental desta análise estará colocado no trabalho desenvolvido pela Kiwi Companhia de Teatro na cidade de São Paulo, desde 2006. A pesquisa estética desenvolvida

¹ Ver Bernard Dort (1977), especialmente o capítulo “A voca o política”.

pela Companhia e uma análise dos procedimentos utilizados na criação do trabalho cênico *Morro como um país*, constituirão o quarto capítulo da dissertação. O interesse neste processo de trabalho e seus resultados deve-se, por um lado, pela proximidade e vivência que a pesquisadora tem como atriz na integralidade do processo de criação e produção artística (podendo assim acessar uma quantidade significativa de informações e experiências diretas da prática da linguagem documental). Acrescenta-se a isso a centralidade conferida à linguagem do teatro épico-dialético e documentário nos trabalhos cênicos da Companhia e a inserção dessas encenações no cenário do teatro de grupo paulistano.

A abrangência dos assuntos tratados nas montagens da Kiwi Companhia de Teatro - relações de gênero e a desigualdade produzida pelo sistema patriarcal em *Carne* (2010); o conceito de estado de exceção e a violência institucional em *Morro como um país* (2013); as mistificações contemporâneas (das religiões à mídia) e a necessidade do pensamento crítico em *Manual de autodefesa intelectual* (2015); o debate sobre a justiça e a imaginação política no contexto da arte de esquerda em *Material Bond* (2016); e a conexão entre o modo de funcionamento capitalista e os grandes desastres civilizacionais (o violento processo de colonização das Américas, as Grandes Guerras Mundiais, o neocolonialismo, a escravidão negra no Brasil e a fome no mundo) em *Fome.doc* (2017) - abrem oportunidades de experimentação sobre a eficácia desta linguagem estética na compreensão e no papel político do teatro diante de assuntos de relevância histórico-social.

Para dar suporte teórico ao trabalho, cotejando práticas e teorias, foram utilizadas as obras de Peter Weiss, em especial *Notas sobre o teatro documentário*, publicada em português no *Caderno de estudos Contrapelo n° 2* (2015), da Kiwi Companhia de Teatro; *Teatro político*, de Erwin Piscator (1968); *Piscator et le théâtre politique*, de Maria Piscator e Jean-Michel Palmier (1983); *Écrits sur le théâtre*, de Bertolt Brecht (1979); *Coisas de jornal*, de Eduardo Campos Lima (2014); *Agitprop: cultura e política*, organização de Iná Camargo Costa, Douglas Estevam e Rafael Villas Bôas (2015); *Le théâtre neo-documentaire, résurgence ou réinvention*, organização de Tania Moguilevskaia e Bérénice Hamidi-Kim (2013); a tese *O lugar da ficção*, de Fernando Kinas (2010); entre outro(a)s autore(a)s que se dedicaram ao estudo do Teatro Documentário. Também foram analisados materiais e textos produzidos pelos integrantes da Kiwi Companhia de Teatro, tais como programas das peças, artigos e entrevistas em revistas e jornais, diários de trabalho, além de materiais publicados por outros artistas e companhias nacionais e internacionais ligadas ao tema.

Levando em consideração que a práxis da Kiwi Companhia de Teatro dialoga com a

matriz do teatro político de Piscator/Brecht/Weiss, o trabalho está centrado nas ideias balizadoras destes pensadores e fazedores de teatro, cujos pressupostos mais significativos serão apresentados nesta dissertação. A pesquisa parte do princípio segundo o qual a realidade é inteligível e, portanto, pode ser debatida no teatro, no espaço público, na Ágora.

Para Tania Moguilevskaia (2013), o teatro defendido por Piscator e Weiss – em que a combinação da compreensão materialista da realidade política e social e o rigor científico da investigação constituem a base do texto (rompendo padrões da construção dramática hegemônica) e da representação - deveria não mais ter sobre o espectador um efeito exclusivamente emocional, mas endereçar-se deliberadamente à sua razão proporcionando-lhe a experiência coletiva do conhecimento e aprimoramento do olhar crítico sobre os acontecimentos sociais.

Para Weiss, a tarefa de um autor de teatro é representar incessantemente a verdade sobre as falsificações. Um efeito de desvelamento que faz eco à preocupação maior de Piscator e se junta àquela que Brecht expressa, por exemplo, no texto *Cinco dificuldades para escrever a verdade* (1934):

Hoje, o escritor que deseje combater a mentira e a ignorância tem de lutar, pelo menos, contra cinco dificuldades. É-lhe necessária a coragem de dizer a verdade, numa altura em que por toda a parte se empenham em sufocá-la; a inteligência de a reconhecer, quando por toda a parte a ocultam; a arte de a tornar manejável como uma arma; o discernimento suficiente para escolher aqueles em cujas mãos ela se tornará eficaz; finalmente, precisa ter habilidade para difundir entre eles. Estas dificuldades são grandes para os que escrevem sob o jugo do fascismo; aqueles que fugiram ou foram expulsos também sentem o peso delas; e até os que escrevem num regime de liberdades burguesas não estão livres da sua ação (BRECHT, 1967, p. 19).

Moguilevskaia aponta para o fato de que Piscator e Weiss, assim como Brecht - inseridos numa época em que a verdade tinha função revolucionária - terem construído proposições para um teatro político na crença de que o homem, consciente de sua condição social, poderia agir sobre o processo histórico, sobre uma realidade identificável (da exploração e da alienação) para transformá-la e melhorá-la (em uma perspectiva socialista). Mais adiante, no capítulo dedicado ao trabalho desses artistas, desenvolveremos estas questões.

Weiss, em *Notas sobre o teatro documentário* (1967) redefine os contornos desta modalidade teatral. Desse modo, o dramaturgo afirma ser este teatro “[...] parte integrante da vida pública e, neste aspecto, sua tarefa seria fazer a crítica da camuflagem” (WEISS, 2015, p. 9) - a quem servem os meios de comunicação de massa, por exemplo? -; a “crítica da falsificação da realidade” - porque e quem apaga personagens e fatos históricos? -; e a

“crítica da mentira” - quais as consequências de uma mentira histórica? Segundo Weiss, “o teatro documentário submete os fatos ao exame.” (idem, p. 11). A cena não mostra a realidade social do momento, não rivaliza com o seu conteúdo. Ela mostra a imagem de um “fragmento de realidade arrancado do fluxo contínuo da vida. [...] através de sua atividade analítica, de controle e de crítica, transforma a matéria real vivida e lhe confere uma nova função como expressão artística” (idem, p. 10-11).

Nesse sentido, a chamada técnica de montagem no teatro documentário faz com que o material documental, pela sua natureza e organização, ganhe uma função épica narrativa. Decupagem e colagem de materiais dramáticos de diferentes fontes (de um texto dramático a uma matéria jornalística, por exemplo) e linguagens (trechos de filmes, músicas e coreografias que interrompem a ação dramática) quebram o efeito de ilusão do teatro burguês e, potencialmente, trazem o espectador para o interior da cena, incentivando-o a tomar posição diante do que se passa no palco. O curso da história é rompido sendo ela colocada em perspectiva crítica.

Em sua reflexão sobre a crise do drama e da ficção no teatro contemporâneo, Fernando Kinas afirma que:

[...] parte do teatro contemporâneo, optando pelo real, refuta o drama em benefício da exposição imediata da realidade. São experiências que, problematizando ou negando a ficção, recorrem ao real e questionam pela raiz o regime da representação. As estratégias são múltiplas, podendo incluir a hipertextualização narcísica dos artistas e o recurso à confissão e ao depoimento; mas também podem incluir documentos que articulam críticas sistêmicas (KINAS, 2013, p. 153).

Para atender ao desafio de avaliar a pertinência deste teatro documentário, em especial o de assumida vocação política, é necessário, ainda, fazer a conexão entre a realidade social de um país e seus movimentos culturais.

Assim como não se pode negar a conexão entre a formação do indivíduo burguês e o nascimento do drama burguês, ou entre a ascensão do proletariado alemão e o teatro épico germânico (basta pensar nos milhares de sócios que sustentavam o Volksbühne), não se pode ignorar as relações umbilicais entre o capitalismo contemporâneo (espetacular, cognitivo, globalizado, financeirizado etc.) e o teatro feito hoje em dia (KINAS, 2013, p. 145).

Seria o teatro documentário uma resposta atual à “sociedade do espetáculo” (expressão usada por Guy Debord no livro de 1967 que leva este título)? Ou, uma parte deste teatro, ao contrário, integra-se a esta sociedade beneficiando-se da distopia pós-moderna?

Segundo Bérénice Hamidi-Kim “[...] a tendência política de análise marxista da realidade no Teatro Documentário de Piscator, após a queda da União Soviética, teria sido

suplantada por uma nova visão e prática do TD que recusa seus fundamentos históricos (a visão marxista de relações sociais)” (HAMIDI-KIN, 2013, p. 46).

Haveria hoje a coexistência de pelo menos duas vertentes políticas de práticas documentárias: um teatro de denúncia da realidade, que invoca uma visão crítica sobre o mundo e, por outro lado, um teatro identificado como pós-político, que se contenta em dar voz aos fragmentos de uma realidade que não poderia mais ser apreendida na sua totalidade. Os documentos utilizados por estas duas diferentes correntes seriam de naturezas distintas: documentos de caráter público - históricos, políticos, científicos etc -, que pressupõem a possibilidade de passar do particular ao coletivo, em contraponto a documentos subjetivos, escritos ou orais, de caráter privado que adquirem um valor absoluto (cf. HAMIDI-KIN, 2013).

Acusado, frequentemente, de tedioso, grave e maniqueísta pela corrente do "teatro do real", esta tradição crítica e política do TD vai na direção contrária das experiências que não pretendem demonstrar em suas obras os processos e as causas dos acontecimentos sociais. Hamidi-Kim afirma que

o real deste ‘teatro do real’ seria melhor definido como o ‘mundo’ em oposição à ‘realidade’, como o fluxo da vida que se manifesta sem formatação prévia e escapa a todo projeto de denúncia da realidade, desprovido de função crítica e cognitiva globalizantes, convidando o espectador a ver e sentir através da livre imaginação do indivíduo (idem, p. 50).

A palavra subjetiva de pessoas reais aparece como motor autêntico e legítimo da obra. "*Experts do cotidiano*", os atuantes são pessoas do mundo real, não são atores profissionais mas gente que fala em primeira pessoa sobre assuntos referentes às suas vidas (como os caminhoneiros da peça *Cargo Sofia*, de Stefan Kaegi, diretor do Rimini Protokoll).

Um estudo das obras de artistas europeus que se dedicam a esta linha de pensamento (como o diretor francês François Tanguy e o dramaturgo Michel Vinaver) aproxima este conceito de real da ideia de "não realidade" ou "anti-realidade". Se a realidade não pode mais ser enquadrada, delimitada, não seria mais questão de mostrar o material documentário para tirar dele uma lição sobre o caso particular e fazer do teatro um instrumento de denúncia, formação e transformação política. Este “teatro do real” seria responsável por fazer o luto da realidade, sem tomar partido e expressando um real fragmentado, composto de uma multiplicidade de elementos heterogêneos e contraditórios.

Mas, questiona Hamidi-Kim :

[...] seria possível mostrar os acontecimentos por si mesmos, separados das interpretações dos fatos?

Não seria este teatro anti-ideológico propenso a defesa de uma ideologia anti-revolucionária, no sentido de inibidora do pensamento crítico? A recusa em tomar partido não seria uma forma de tomada de partido? (HAMIDI-KIN, 2013, p. 51).

Na tentativa de entender como estas diferentes correntes se apresentam na realidade do teatro brasileiro e se contrapõem ou dialogam com os trabalhos da Kiwi Companhia de Teatro, é necessário identificar algumas formas de teatro documentário surgidas ao longo das últimas décadas: o biodrama, o teatro verbatim britânico, o documentário cênico, o teatro (auto) biográfico, o teatro jornal praticado no Brasil, o teatro doc russo, entre outros. Alguns aspectos dessas correntes serão apresentados, através de exemplos, no terceiro capítulo desta dissertação.

E, finalmente, este texto pretende refletir sobre algumas indagações: vivemos hoje um contexto de recepção hostil à uma arte crítica? Que estratégias traçar diante de uma conjuntura de despolitização geral e programada? O teatro documentário que pretende manter o corpo ideológico da linhagem Piscator/Weiss deve avançar modificando parte de seu formato original? Que questões e proposições ele nos traz? Até que ponto a linguagem do teatro documentário seria capaz de corresponder a esta ambição de unir imaginação e ousadia estética à politização?

Acreditamos que trazer para o debate os estudos sobre o teatro documentário e as diferentes maneiras em que ele se aplica na cena contemporânea, levando em conta o aparecimento, nos últimos anos, de material documental em diversos trabalhos cênicos e o pouco espaço de reflexão no Brasil sobre esta linguagem, pode abrir caminhos para a compreensão do papel do teatro na sociedade.

Os exemplos do passado podem nos ajudar nessa reflexão. Como o caso de Piscator, que viveu a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais e sofreu suas consequências. Diante de situações extremas de barbárie e desumanização, o diretor alemão teve que encontrar novas formas de revelação, compreensão e representação (ou apresentação) do mundo. Para ele, a história teria que ocupar o lugar de protagonista na cena para que avançássemos e pudéssemos nos reencontrar enquanto humanidade. Numa reflexão atual sobre a relação entre teatro e sociedade, em entrevista concedida ao *Le Monde Diplomatique*, o diretor e autor teatral inglês Edward Bond nos lembra que:

A arte deve responder ao perigo de uma época [...] A arte não é um remédio, ela fornece modelos de razão e de tensão que organizam nossa experiência e dão sentido para a vida. A função da arte é levar a realidade sobre o terreno da imaginação, de utilizá-la para interpretar e assim transformar o mundo social objetivo, de onde ela tira o élan de sua transformação (BOND, 2001).

Atualmente, diante da barbárie do sistema em que vivemos, que, cada vez mais, nos aproxima da falência do conceito de civilização e humanidade – guerras, refugiados, fome, sociedade do espetáculo, corrupção, golpes, financeirização, redução de direitos sociais, catástrofes ecológicas, violência institucional, racismo, sexismo, fundamentalismo religioso, crescimento da ideologia fascista -, é preciso encontrar uma forma artística que responda aos perigos de nossa época, uma arte rebelde, livre, criativa, que desafie o *status quo* e se atreva a exercitar a imaginação e a ação políticas.

Assim sendo, com a intenção de preparar as bases para o estudo do teatro documentário, nossa primeira reflexão, será a respeito da relação entre arte e política em contraposição à ideia de arte pela arte.

1. Toda arte é política

O primeiro passo para iniciarmos o debate sobre arte e política é deixar aparente, seguindo os “conselhos” de Bertolt Brecht, a estrutura, no caso teórica, que sustenta as reflexões presentes neste texto. Partimos do princípio segundo o qual a arte, assim como grande parte das esferas de pensamento e ação que organizam a vida humana, estão dentro do campo da política. Entendendo a palavra política como tudo que se refere à organização da pólis, da sociedade, da coletividade, enfim, tudo que diz respeito ao espaço público.

No caso do teatro, Bernard Dort apresenta assim a questão: “Em vez de ficarmos nos perguntando como o teatro pode ser político, não seria melhor refletir sobre o fato de que, de alguma maneira, o teatro sempre é político, ontologicamente? E falar de uma vocação política do teatro” (DORT, 1977, p. 366). Dito de outra forma: a conexão entre a arte e a dinâmica social (o estágio e as relações de suas forças produtivas) está presente no processo de criação e em seu resultado, na obra de arte. Analisar um trabalho artístico pressupõe entendê-lo à luz de seu contexto histórico-social.

Segundo Dort, para entender a questão que se coloca a respeito da vocação política do teatro (e a recusa ou aceitação de autores e diretores quanto à essa dimensão), é preciso analisar a relação entre palco e plateia. O autor identifica no final do século XIX – período de ascensão da cena naturalista burguesa e também quando se registra o aparecimento do encenador como figura central no fenômeno cênico, mediando a relação entre o mundo fechado do palco e a plateia formada por um público fragmentado – o momento em que o problema do teatro político (no mundo ocidental) se potencializa e redimensiona. Até então o teatro era, de algum modo, naturalmente político, havia uma experiência comum do espaço

cênico que fazia da plateia um todo (isso não significa que fosse um teatro de agitação e transformação social). Palco e plateia, considerando as experiências documentadas, espelhavam-se um no outro. Quando o palco torna-se “um lugar abstrato e autônomo, sobre o qual vela e reina sozinho o dono do palco, seja ele o autor ou diretor” (Dort, 1977, p. 372), a dimensão particular é separada da dimensão pública. A subjetividade do artista torna-se mais importante que a relação entre a cena e o público. O espectador vê-se aprisionado nas histórias individuais das personagens e assiste, normalmente de modo passivo e distante, a uma reprodução do mundo ideal e reduzido. Impedido de acessar o geral, o plano social, “[...] o espectador vê-se reduzido a contemplar a cena pelo buraco da fechadura” (idem, p. 371).

Um olhar sobre a questão da autonomia da arte

Peter Bürger, no capítulo II do livro *Teoria da vanguarda* (2008), analisa a questão da autonomia da arte na sociedade burguesa a partir da problematização do conceito de autonomia. O autor aponta que, "se definirmos autonomia da arte como independência dela em relação à sociedade, podem-se conceber várias interpretações" (BÜRGER, 2008, p. 82). Chegamos tanto ao conceito de “arte pela arte” até o seu contrário, entendendo a autonomia, também, como um fenômeno histórico e ideológico.

Bürger cita o historiador B. Heinz para exemplificar uma das possibilidades de entendimento do conceito de autonomia da arte:

Nesta fase em que o produtor se vê historicamente separado de seus meios de produção, o artista foi o único a ficar para trás, tendo passado longe dele a divisão de trabalho - não inteiramente sem deixar vestígios, é claro [...]. A razão para que o seu produto possa ter alcançado validade como particular, "autônomo", parece residir justamente na continuidade do modo de produção artesanal do artista, mesmo depois do advento da divisão histórica do trabalho (apud BÜRGER, 2008, p. 83).

Ou seja, a ideia de autonomia da arte ligada ao trabalho artesanal aparece aqui como uma forma do artista manter o domínio sobre o meio de produção, autonomia em relação à uma sociedade onde a divisão social do trabalho gera a alienação e separação entre as etapas de produção. Poderíamos situar esta reflexão nos primórdios do capitalismo europeu, na passagem do poder da corte para a burguesia. Em momento posterior, já com o aparecimento de um mercado das artes e da figura dos colecionadores ou *marchands*, quando as obras individuais ganham valor, o papel social do artista se transforma.

Para o historiador da arte Horst Bredekamp, os conceitos de “uma arte 'livre' (autônoma) se acham desde sempre ligados a perspectivas de classe: que a corte e a grande

burguesia protegem a arte como testemunha (de) dominação” (apud BÜRGER, 2008, p. 87). Em contraposição à autonomia, Bredekamp apresenta, positivamente, a arte comprometida, claramente dedicada a um propósito, que, inclusive, tem seus primórdios na arte eclesiástica, usada como forma de ensino dos princípios do cristianismo na dominação de povos conquistados (pensemos no teatro jesuítico no Brasil).

Analisando ainda as diferentes abordagens da ideia de autonomia: a partir do Renascimento, a autonomia conquistada pela arte (que se aproxima da ciência) em relação ao ritual, diferencia-se da visão de autonomia no Romantismo (momento marcado pelo aparecimento do “culto ao gênio”), quando a criação artística passa a ser vista como distinta das demais atividades sociais.

Não se trata aqui de um aprofundamento quanto à gênese do conceito de autonomia da arte mas entender como o conceito vem sendo utilizado na atualidade. Desse modo, é importante apontar a complexidade do assunto e as diferentes abordagens de acordo com os seus correspondentes períodos históricos. Interessa compreender que determinadas condições sociais fazem com que a arte se transforme em conteúdo de si mesma e perca sua conexão com a vida social. Desse modo, para Peter Bürger “[...] a *autonomia da arte* é uma categoria da sociedade burguesa. Ela permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital” (BÜRGER, 2008, p. 100). De certa forma, voltamos à reflexão de Bernart Dort, exposta acima, à respeito da discussão sobre teatro e política: quando o crítico identifica no teatro burguês do século XIX - que valoriza a autonomia da criação artística em relação ao público - uma ruptura entre a cena e a vida social concreta, entre o teatro e a vida pública.

Diante disso, para as vanguardas artísticas europeias do início do século XX, em meio a um período histórico de convulsão social (entre guerras, revoltas sociais, crises do capital e o processo da Revolução Russa), era preciso negar a arte burguesa – que valorizava a subjetividade do artista e a produção e recepção individual das obras – propondo uma arte coletiva, questionadora do conceito de gênio. Mais que obras vanguardistas, estes artistas produziram manifestos vanguardistas.

Bürger apresenta o exemplo de Duchamp:

Quando Duchamp, em 1913, assina produtos em série (um urinol, um secador de garrafas) e os envia a exposições de arte, é negada a categoria da produção individual. A assinatura – que justamente retém o individual da obra, ou seja, o fato de que ela se deve àquele artista -, impressa num produto de massa qualquer, transforma-se em signo de desprezo frente a todas as pretensões de criatividade individual (BÜRGER, 2008, p. 109-110).

Para os artistas das vanguardas históricas europeias, tratava-se de estabelecer, além de uma nova arte, uma "nova práxis vital" (idem, p. 106). Era preciso destruir a arte estabelecida e, ao mesmo tempo, criar uma nova forma de expressão capaz de colocar em cheque também a sociedade na qual aquela arte estava inserida. Nas palavras de Bürger, para os vanguardistas, "[...] somente uma arte [...] a que se acha inteiramente abstraída da (perversa) práxis vital da sociedade estabelecida, pode ser o centro a partir do qual uma nova práxis vital possa ser organizada" (idem). O movimento dialético entre práxis vital e arte, na tentativa da superação da arte autônoma, de fato não se concretizou. "Tal fato não ocorreu e, na verdade, nem pode ocorrer na sociedade burguesa, a não ser na forma da falsa superação da arte autônoma", afirma Bürger (idem, p. 113). Retomaremos a discussão sobre os limites políticos da arte das vanguardas históricas no segundo capítulo desta dissertação, tendo em vista a explicitação de críticas de Piscator aos projetos dadaísta e surrealista.

Com o fortalecimento da indústria cultural (em meados do século XX) e o desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação de massa, assistimos a uma falsa aproximação entre arte e vida. Uma aproximação que cria um efeito de ilusão (alguns meios de comunicação passam a produzir a verdade e tem o poder de divulgar suas versões da história para um grande número de pessoas), atomiza as experiências e explora o desejo de sucesso individual.

Ainda que se possa ver de forma positiva uma arte que pretende manter-se autônoma e apartada do tempo do capital (priorizando o tempo das relações humanas), a questão da autonomia/liberdade da arte na sociedade contemporânea, além de estar conectada às condições econômicas que definem a produção, é também um constructo ideológico. Usando a desculpa de isenção dos artistas em relação aos acontecimentos sociais, esta "arte pela arte", em geral, serve ao *status quo*, contribuindo para o sufocamento do pensamento crítico e impedindo a possibilidade de apreensão da totalidade do mundo.

Erwin Piscator já apontava, nas primeiras décadas do século XX, a impossibilidade de ser livre numa sociedade que não é livre. Uma sociedade que obriga a maior parte da população mundial a vender sua força de trabalho para ganhar tão somente a ração diária de alimento que lhe garante a vitalidade para vender-se no dia seguinte no mercado capitalista, não pode ser considerada livre. A arte está, portanto, atrelada à história e ao modelo de sociedade na qual se insere. Isso não significa, necessariamente, que a arte apenas responda aos acontecimentos sociais. Pode haver, nesse complexo jogo entre história e processos artísticos, propostas estéticas que estejam à frente de seu tempo e impulsionem a práxis social. A liberdade de imaginação é fundamental na criação artística e pode garantir o

aparecimento de alternativas políticas e sociais ainda não pensadas. Cabe aos envolvidos no processo artístico escolher de que lado se posicionam: do lado do apaziguamento social, do falseamento da realidade e da capitulação à forma-mercadoria ou do lado da resistência e da práxis revolucionária.

Por uma arte revolucionária independente

Nesse sentido, desfazendo-se da falsa ideia de autonomia da arte e avançando na discussão da relação entre arte e política, uma reflexão feita há 70 anos ainda nos parece atual. O manifesto de Breton, Rivera e Trotsky, *Por uma arte revolucionária independente* (1938), coloca o debate nesses termos:

A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade [...] Ao mesmo tempo, reconhecemos que só a revolução social pode abrir a via para uma nova cultura.

[...]

A oposição artística é hoje uma das forças que podem, com eficácia, contribuir para o descrédito e ruína dos regimes que destroem, ao mesmo tempo, o direito da classe explorada de aspirar a um mundo melhor e todo sentimento da grandeza e mesmo da dignidade humana.

[...]

Em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor qualquer figurino.

[...]

ao defender a liberdade de criação, não pretendemos, absolutamente justificar o indiferentismo político e longe está de nosso pensamento querer ressuscitar uma arte dita “pura” que de ordinário serve aos impulsos mais do que impuros da reação. Não, nós temos um conceito muito elevado da função da arte para negar sua influência sobre o destino da sociedade. Consideremos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir a luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior.

[...]

O que queremos: a independência da arte - para a revolução, a revolução - para a liberação definitiva da arte (apud FACIOLI, 1985, p. 35-46).

A convite da *Partisan Review*, Trotsky escreve em 17 de junho de 1938 o artigo A arte e a revolução. Neste texto o autor usa como exemplo de arte viva e revolucionária os afrescos de Diego Rivera sobre o Outubro soviético. A obra de Rivera falaria mais da Revolução Russa de 1917 do que a produção artística subserviente ao stalinismo. Os arranhões e manchas feitos por vândalos católicos e outros reacionários (incluindo os stalinistas) nos afrescos o tornam ainda mais potente, uma obra provocadora que traz em si um "fragmento vivo da luta social" (apud FACIOLI, 1985, p. 96).

Trotsky defendia que somente uma arte livre e desburocratizada poderia exercer uma função transformadora e contribuir na construção do socialismo. A defesa de independência

da arte, nesse caso, responde ao contexto histórico de apreensão do projeto revolucionário soviético pelo governo autoritário de Stálin e a transformação do Partido Comunista numa máquina burocrática que distanciava o povo do poder.

A arte, como a ciência, não só não precisa de ordens, mas não pode, por sua própria natureza, suportá-las. A criação artística tem suas leis, mesmo quando está conscientemente a serviço do movimento social. A criação intelectual é incompatível com a mentira, a falsificação e o oportunismo. A arte pode ser uma grande aliada da revolução, enquanto permanecer fiel a si mesma. (idem, p. 99).

Ao mesmo tempo, em uma perspectiva marxista, é tarefa do artista de esquerda a reflexão crítica à respeito do mundo em que vive e a tomada de posição ao lado da classe trabalhadora. Walter Benjamin, em *O autor como produtor*, afirma que “o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo” (BENJAMIN, 1985, p. 127). Tomar os meios de produção, superar “as esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção intelectual” (idem, p. 129) se apresentariam como pressupostos para o artista de esquerda engajado nas lutas sociais, aquilo que tornaria seu trabalho politicamente válido. O caráter pedagógico da obra e do artista, o caráter mediador, a não idealização do “intelectual puro” corresponderiam à forma de enfrentamento a ser defendida. Isto é, a forma capaz de compartilhar os meios de produção da arte, de desvendá-los e, assim, abrir portas para que outros produtores tomem posse das técnicas necessárias para produzir uma arte revolucionária. Porque a arte revolucionária só pode ser produzida e experienciada no seio de uma coletividade.

De acordo com as teses de Benjamin:

Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for a sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores. Já possuímos um modelo desse gênero [...]. É o teatro épico de Bertolt Brecht (BENJAMIN, 1985, p. 132).

Sobretudo em razão dos movimentos de luta e resistência ao longo dos tempos, temos bons exemplos de autores-produtores. Bertolt Brecht e seu teatro épico dialético que, conectado ao contexto histórico e tendo o homem no centro de suas experimentações como sujeito e responsável de suas ações, investigou os mecanismos sociais afim de transformá-los. Erwin Piscator e seu teatro proletário no início do século XX, um teatro de informação e formação política que, na busca de radicalidade estética que correspondesse às urgências

sociais do período, desenvolveu as bases do teatro político documental. O teatro de agitação e propaganda soviético e alemão, ferramenta de luta utilizada pelos trabalhadores nos períodos revolucionários. Frida Kahlo e Diego Rivera que estiveram ligados ao Partido Comunista Mexicano, aos camponeses zapatistas e participaram ativamente da vida política de seu país. Julio Cortázar que dedicou esforços e os direitos de alguns de seus livros à Revolução Sandinista na Nicarágua. Nos anos 1960 e 70, cineastas, escritore(a)s, artistas plásticos, de teatro e música que resistiram ao autoritarismo da ditadura civil-militar no Brasil (muitos foram perseguidos e exilados e, alguns, assassinados) e ousaram sonhar com uma nova ordem social baseada na justiça e na igualdade. E, espacial e temporalmente mais próximos de nós, as experiências de um sujeito histórico surgido nas últimas décadas no Brasil: o Teatro de Grupo. Cujas experiências paulistana traz exemplos de amadurecimento da reflexão política sobre a necessidade de trabalhar a partir de novos modos de produção, desenvolvendo uma práxis no sentido oposto à alienação da divisão social do trabalho e causando um estranhamento dentro da estrutura de funcionamento do mundo capitalista.

2. Apontamentos sobre as origens do Teatro Documentário

Neste capítulo nos dedicaremos a apresentar e organizar o material existente sobre as experiências que formam a base, segundo nosso ponto de vista, do teatro documentário político e materialista-histórico. Propomos colocar em evidência correntes de pensamento e práticas que, muitas vezes, são varridas para debaixo do tapete da história.

Os primeiros passos na direção de um teatro político documental contemporâneo, foram dados pelas experiências do agitprop soviético e sua vertente alemã, em especial os grupos que se dedicaram ao jornal vivo (ou teatro jornal). Também será destacado neste capítulo a versão estadunidense do teatro jornal (os *living newspapers*), praticada pelos artistas e grupos ligados ao *Federal Theatre Project* e sua releitura dentro do cenário brasileiro, realizada pelo Teatro de Arena.

A explosiva intervenção na vida artística e social alemã que significaram as encenações e as tentativas de construção de um teatro político-épico-documental por Erwin Piscator e equipe de colaboradores (entre os quais Bertolt Brecht) ganha, neste trabalho, um espaço de destaque.

Em seguida, nos dedicaremos a obra do cineasta, dramaturgo e artista plástico Peter Weiss. É ele, na segunda metade do século XX, quem irá sistematizar, em quatorze notas, os princípios do teatro documentário político e será capaz de criar uma dramaturgia

correspondente às propostas desse novo teatro. Weiss e Piscator trabalharam juntos, em 1965, na montagem de *O Interrogatório*, peça de Weiss e montagem de Piscator, na Freie Volksbühne, em Berlim Oeste.



Figura 1: Erwin Piscator e Peter Weiss. Ensaios da peça *O Interrogatório*. Berlim, 1965.

2.1. O Teatro de agitação e propaganda - Experiência soviética e alemã

Em 2007, os Coletivos de Comunicação, Cultura e Juventude da Via Campesina² publicaram a cartilha *Agitação e Propaganda no processo de transformação social*. A publicação fazia parte de um programa de formação política da juventude do campo e da cidade nos movimentos sociais ligados à Via Campesina, e tinha como objetivo o estudo das experiências históricas de agitação e propaganda e a construção de uma práxis revolucionária da classe trabalhadora capaz, nos dias de hoje, de interferir nos processos social, econômico, político e ideológico (VIA CAMPESINA, 2007).

Em 2015, os pesquisadores e militantes do Movimento Sem Terra (MST) Douglas Estevam e Rafael Villas Bôas e a professora aposentada da USP Iná Camargo Costa, organizaram e publicaram pela Expressão Popular o livro *Agitprop: Cultura Política*. Essa coletânea de textos está focada nas experiências de agitação e propaganda soviéticas e alemãs (entre o período da eclosão da Revolução Russa de 1917, a ascensão do nazismo na

² A Via Campesina é uma articulação mundial dos movimentos camponeses, nascida em 1992, que tem entre seus objetivos: a construção de relações de solidariedade, reconhecendo a diversidade do campesinato no mundo; a construção de um modelo de desenvolvimento da agricultura que garanta a soberania alimentar como direito dos povos de definir suas próprias políticas agrícolas; e a preservação do meio ambiente com a proteção da biodiversidade. Fonte: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/v/via-campesina>>. Acesso em: 17/01/2018.

Alemanha e a consolidação do stalinismo na URSS); na influência exercida por esta linguagem em território brasileiro, identificada nas experiências do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), no final dos anos 1950 e início dos 60; e na prática da “mística” desenvolvida pelo MST a partir dos anos 1990. *Agitprop: Cultura Política* representa um importante material de pesquisa sobre agitação e propaganda e coloca na ordem do dia o debate a respeito da arte e sua vocação política. O trabalho de tradução de textos sobre o agitprop histórico contidos no livro - produzidos pelo Grupo de Pesquisas Teatrais e Musicológicas do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS), da França - colocou à disposição dos leitores um importante material, de difícil acesso aos pesquisadores, militantes e grupos teatrais brasileiros.

Tais iniciativas demonstram a necessidade, por parte de movimentos sociais, intelectuais e artistas, de recuperar, em perspectiva crítica (diante da necessidade de reconfiguração das estratégias anticapitalistas), a “memória dos embates políticos e estéticos da classe trabalhadora no século passado” (VIA CAMPESINA, 2007, p. 7). A retomada das ações de agitação e propaganda como ferramenta de luta ganha urgência em um contexto de retrocesso de conquistas sociais, aumento da desigualdade e ascenso da violência institucional.

Começo a curta recuperação histórica deste “[...] conjunto de métodos e formas que podem ser utilizados como tática de agitação, denúncia, fomento à indignação das classes populares e politização de massas em processos de transformação social” (idem, p. 10) lembrando neste trabalho os escritos produzidos por movimentos populares organizados do século XXI. A preocupação de tais movimentos em trazer à tona a memória desta prática estética e política demonstra a atualidade e contundência das técnicas de agitação e propaganda desenvolvidas pelos revolucionários comunistas do início do século XX. Como afirmam Douglas Estevam e Rafael Villas Bôas, no caso brasileiro, “[...] a derrota que a luta popular e as esquerdas sofreram, em 1964, impôs não apenas a ditadura de 21 anos que destruiu frágeis bases da democracia brasileira, mas, às esquerdas, o retrocesso da memória da cultura política adquirida naquele período” (COSTA, ESTEVAM, VILLAS BÔAS, 2015, p. 16). Em seguida aos anos de trevas da ditadura brasileira, a falta de informação a respeito do trabalho complexo de agitação e propaganda fez com que esta fosse considerada uma tarefa “menor” entre o(a)s militantes brasileiro(a)s. Além disso, a burguesia conseguiu naturalizar a ideia segundo a qual “[...] o campo da estética deve ser desvinculado da vida política efetiva, pois disso depende sua qualidade” (idem, p. 16). Nas palavras de Miguel Stédile e Rafael Villas Bôas:

O agitprop resurge como demanda porque, via de regra, o problema de desinformação, analfabetização e alienação que vigoraram no começo do século XX ainda persistem, apenas com a diferença na forma de organização do poder. Isto é, o monopólio dos meios de comunicação de massa não existia da mesma forma nas décadas passadas, mas hoje ele é um dos principais mantenedores da desinformação e alienação.

Como ainda não possuímos os meios de produção e divulgação de massas que nos permitam combater o padrão hegemônico de representação da realidade, temos que seguir potencializando os métodos de trabalho de base e agitação baseados no contato real dos militantes com a população, inclusive porque o método do trabalho de base vinculado à agitação e propaganda é uma possibilidade que não foi apropriada pelas classes dominantes (idem, p. 47).

É preciso acrescentar mais uma diferença entre nosso tempo e o início do século passado: a mudança na forma de autorreconhecimento da classe oprimida como classe trabalhadora. Com as mudanças nas relações de trabalho, a subjetividade de classe sofreu alterações que desembocaram na perda de identidade e coesão entre os explorados pelo sistema capitalista. Uma das tarefas do “teatro político” atual seria, portanto, “nadar contra a maré” de tal imaginário social alimentado pelas forças neoliberais e reconstruir esta identidade de classe, sem perder de vista a diversidade das representações e a importância das lutas setoriais (mulheres, negritude, indígenas, lgbtts etc.). Nessa nova fase de luta contra-hegemônica os movimentos sociais de esquerda tem a seu favor o avanço tecnológico, que proporcionou o acesso aos meios de produção e equipamentos antes dominados somente pela indústria cultural e ampliou o alcance e distribuição da informação através da *internet*.

É por conta de sua natureza estética e política; da necessidade intrínseca de fazer as articulações entre o conhecimento histórico e elementos da conjuntura social (que ganha novas possibilidades com o avanço da tecnologia); da influência que exerceu na obra de Piscator, Brecht e diversos artistas engajados na luta de classes; da releitura feita na última década pelos movimentos sociais e sua inclusão nos processos de luta e combate à alienação; que a citação ao agitprop ganha sentido nesta dissertação.

Definição de agitação e propaganda

A expressão agitação e propaganda foi criada pelos revolucionários russos e diz respeito às diversas formas de agitação de massas - cinema, teatro, música, jornalismo, poesia, discursos e artes plásticas - que tinham por objetivo a divulgação dos projetos políticos da Revolução Comunista e construção do socialismo, além da criação e incentivo de uma cultura proletária. Era, ao mesmo tempo, função e estratégia - veículo de informação e formação de classe -, nascidas dos movimentos de cultura de trabalhadores organizados em

entidades e clubes operários, desenvolvidas e apoiadas pelo Partido Comunista e pelo Estado Soviético. As “brigadas de agitprop” russas eram formadas por soldados do exército vermelho, estudantes, operários e artistas que criavam e desenvolviam métodos de agitação - fazendo uso das mais diversas linguagens e meios (como os trens de agitprop, bibliotecas ambulantes, publicação de revistas e jornais) - segundo as demandas do contexto social no qual estavam atuando. O agitprop soviético teve também como premissa a apropriação de diversas referências: do teatro moderno aos gêneros tradicionais e populares. A partir de 1928 (consolidação do stalinismo na URSS), as experiências de agitprop entram em declínio, cerceadas e sufocadas pelo aparelho estatal (GARCIA, 1990).

Lunatcharsky, comissário de instrução pública da URSS, em 1918, define como tarefa do proletariado na frente cultural a autoeducação proletária dos trabalhadores, reproduzindo os termos do Programa da Proletkult - organização criada às vésperas de Outubro por ele, Bogdanov e adeptos das Teses de Abril, de Lenin. Lunatcharsky afirma que “[...] a cultura do proletariado que luta para se libertar é uma cultura de classe, muito definida e baseada na luta” (apud COSTA, ESTEVAM, VILLAS BÔAS, 2015, p. 26). É a luta pela “vitória sobre o individualismo burguês que mutila os seres humanos. [...] A palavra chave nesta luta é cooperação” (idem) .

O início das experiências de agitprop na Rússia e Alemanha

Mesmo tendo a mão forte do Partido Comunista ou do Estado - em especial no caso russo, a partir do fim da guerra civil e com a introdução da NEP³-, é da corrente do autoativismo que provêm as manifestações de agitação e propaganda. O “autoativismo” - herança dos espaços de encontro, divertimento e discussão de operários (clubes, círculos e estúdios) antes mesmo da Primeira Guerra Mundial e fruto das relações com os soviets, comitês de fábricas, sindicatos e associações profissionais -, foi o motor inicial das experiências de agitprop. “O autoativismo entende o teatro como um sistema de relações sociais (e relações de poder) que precisam ser transformadas” (COSTA, ESTEVAM, VILLAS BÔAS, 2015, p. 59). Nesse sentido, o autoativismo combate a separação entre a vida e a arte, a ideia burguesa de profissionalismo, a hierarquia nas relações de produção, a passividade do público, a tirania do encenador e a soberania do texto em relação aos demais

3 A Nova Política Econômica (NEP), aplicada pelo Estado Soviético a partir de março de 1921, na tentativa de salvar a economia russa, prejudicada pelo longo período de guerra e o boicote internacional, reintroduziu políticas antes proibidas pelo Partido (uma espécie de retorno controlado do capitalismo privado), como a permissão para a criação de empresas privadas no âmbito da indústria, do comércio, do entretenimento, publicações e da arte. Isso levou a um processo de profissionalização do teatro de agitprop, de sua submissão às “leis do mercado” e consequente enfraquecimento.

elementos da cena. É na abertura do trabalho aos espectadores, na coletivização da criação e acesso aos meios de produção, na socialização das informações, na explosão dos limites da cena (tanto ao sair dos teatros e invadir as ruas e locais de trabalho e encontro popular, quanto ao experimentar novas formas estéticas em contraponto ao teatro tradicional) e ao interferir concretamente nas decisões e lutas políticas e sociais que os coletivos artísticos autoativos da classe trabalhadora escrevem uma nova história.

Na Alemanha, a influência da Revolução Russa, dos artistas da vanguarda soviética e de grupos de agitação e propaganda (em especial A Blusa Azul - coletivo de jornal vivo que realizou apresentações em território alemão e incentivou a criação de diversos grupos no país) impactaram os trabalhos de trupes e diretores de teatro como Erwin Piscator e Bertolt Brecht. No entanto, a diferença de contexto histórico-social entre a Rússia e a Alemanha, nos primeiros anos da Revolução, implicou em mudanças de estratégia no agitprop praticado pelas trupes alemãs. O ambiente hostil às manifestações políticas na República de Weimar, colocou os grupos agitpropistas numa posição de oposição e resistência ao governo. Os embates frequentes com as forças policiais fez com que o grupo alemão Blusas Vermelhas (coletivo surgido a partir da influência da Blusa Azul) incluísse em parte de suas apresentações uma explicação didática de como os operários deveriam agir diante de uma abordagem policial.

O Teatro Proletário dos diretores alemães Rudolf Leonhard e Karlheinz Martin, assim como o de Piscator, a partir de 1920, alinhou-se aos princípios do Proletkult soviético⁴ e pode ser considerado como resultante dos avanços teóricos e técnicos das experiências de agitprop. A Liga por uma Cultura Proletária, em seu segundo manifesto, aproximando-se ainda mais da missão de entrelaçar cultura e divulgação do socialismo, espelhando as resoluções do Proletkult, retifica em seu segundo manifesto: “Os artistas hoje, os verdadeiros artistas, estão ao lado do proletariado: seu papel não é de ser guias, mas camaradas combatentes e entusiastas” (COSTA, ESTEVAM, VILLAS BÔAS, 2015, p. 17). Da mesma forma, em uma “[...] superação dialética dos limites identificados no trabalho com agitprop, Brecht elaborou o modelo e a dramaturgia das suas peças didáticas” (idem, p. 16).

4 Proletkult é a abreviação de *proletarskaia kouloura* que de significa cultura do proletariado. O Proletkult foi uma organização artística e literária ativa na União Soviética de 1917 a 1925 que pretendia fornecer as bases para uma verdadeira cultura proletária longe de qualquer influência burguesa. Seu principal teórico foi o escritor e político Alexandre Bogdanov. Enquanto os sindicatos se ocupavam dos interesses econômicos do proletariado e o partido comunista defendia seus interesses políticos, o Proletkult tinha por tarefa cuidar da vida cultural e espiritual dos trabalhadores. Dentre as personalidades importantes que fizeram parte desse projeto estão: Mikhail Gerasimov, Anatoli Lounatcharski, Alexeï Gastev, Fiodor Kalinine, Planton Kerjentsev e Vladimir Kirillov. Disponível em: <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Proletkoul>>. Acesso em: 12/02/2018.

Teatro – Principal linguagem

O teatro foi uma das principais formas de agitação e propaganda utilizadas pelos grupos de militantes agitpropistas. Além de abrigar outras linguagens (cinema, artes plásticas, música) no interior de sua estrutura, era uma potente ferramenta de contato direto com o público.

Iná Camargo Costa aponta três momentos no desenvolvimento do teatro de agitprop: no primeiro são artistas, estudantes e intelectuais de esquerda que se ocupam das práticas agitpropistas para atuar nos espaços da classe trabalhadora; em seguida, a própria classe trabalhadora se apropria dos modos de produção do agitprop e, por último, estas experiências são esmagadas pelo Estado totalitário (tanto na URSS, por Stalin quanto na Alemanha, por Hitler). (cf. COSTA, ESTEVAM, VILLAS BÔAS, 2015). Encontramos ainda, entre as trupes russas da primeira década da Revolução, concomitantemente aos grupos formados por amadores militantes, “trupes profissionais que modificaram seu modo de atuar e seu repertório antigos” (idem, p. 60) e as trupes paritárias, contando com atores profissionais, autoativos e militantes.

A pesquisadora Claudine Amiard-Chevrel identifica três vertentes iniciais do teatro de agitprop. “A primeira pratica o agitprop como um tipo específico de tratamento político da atividade teatral” (apud COSTA, ESTEVAM, VILLAS BÔAS, 2015, p. 62) introduzindo temas de atualidade aos textos existentes e linguagens tradicionais como o teatro de fantoches e o melodrama antigo até chegar à produção das peças de agitação, modificar seu repertório e estilizar o trabalho dos atores e cenários. Nesse caso não há uma ruptura radical com as práticas do teatro tradicional. A segunda vertente é a dos espetáculos satíricos - cabaré, teatro de variedades e revista política -, criados “à base do desmascaramento irônico dos modelos em voga antes da revolução” (idem). A terceira “ultrapassa os limites habituais da representação” (idem): ao “cenificar” momentos da vida cotidiana, em especial eventos públicos; como forma de acesso à informação (o jornal vivo); e “para treinamento por imitação do exercício do poder”, como, por exemplo, as encenações de tribunais revolucionários. No caso da segunda e terceira vertentes “o esquema habitual da intriga é abandonado em favor de algum modelo não teatral ou de formas de organização dos materiais de tipo inteiramente novo” (idem).

Subversão dos paradigmas e formas – Nasce um novo teatro

No movimento agitpropista da primeira fase russa (de 1916 até o início dos anos 1920) a combinação dos fatores: organização e formação do movimento operário,

participação popular (coletivização do trabalho) e participação da vanguarda (criação de uma nova arte)

[...] resultou num fenômeno que, analisado à distância, superou a si mesmo enquanto proposta e produto. Neste sentido, o teatro de agitprop representou uma subversão das formas tradicionais e uma radicalização dos procedimentos da vanguarda até o limite mesmo do seu não reconhecimento enquanto teatro (GARCIA, 1990, p. 19-20).

Período de explosão política e social, os anos 1920 exigiram da arte uma mudança de paradigmas e formas. O teatro entra na vida das massas em países como a Rússia e Alemanha não somente como resposta às necessidades políticas mas também como ferramenta de transformação capaz de repensar as relações sociais e propor uma nova forma de organização. O teatro de agitprop atinge as massas através de seus conteúdos - que passam a privilegiar a história e os acontecimentos sociais em lugar das subjetividades individuais -; através da proposta de novas formas estéticas; novas relações de produção (coletivização das decisões, deshierarquização das relações no interior dos grupos); e do contato estreito e direto com o público (o fim da divisão entre palco e plateia). Era a criação de uma cultura do proletariado que estava em jogo.

O teatro historicamente convencionado enquanto forma, a *forma-teatro*, é intencionalmente preterido, desmontado e reconstruído com base em manifestações consideradas menores (ou menos nobres) ou marginais do espetáculo: o cabaré, o circo, o teatro de feira. As estruturas dramáticas complexas (as peças longas) são rejeitadas em favor de estruturas mais simples (cenas curtas, esquetes, pantomimas, sainetes), a organicidade é substituída pela montagem. A universalidade, entendida enquanto expressão de valores essenciais permanentes da humanidade, é abandonada em prol de outros valores, derivados do homem em luta para desalienar-se nas suas relações sociais de trabalho e projetados para a construção da *utopia possível* (GARCIA, 1990, p. 77).

As transformações na cena vão acontecendo na medida em que avança a consciência de classe e artistas de vanguarda (cubo-futuristas, dadaístas, construtivistas etc) aliam-se aos operários formando novos grupos de agitprop. Maiakovski escreveu diversas peças de agitprop. Diretores como Meierhold e Piscator interessaram-se pelo teatro de agitação e utilizaram suas técnicas em algumas encenações. Hans Eisler compôs canções para trupes agitpropistas. Os artistas dadaístas pintavam painéis cenográficos para as intervenções. A arte de agitação e a vanguarda uniram-se na contramão do preceito de verossimilhança psicológica como procedimento artístico de reflexão do cotidiano e na renovação estética para a organização da “vida nova”. Sem abandonar os objetivos centrais de informar, educar e mobilizar os trabalhadores para a ação, as pesquisas formais de linguagem no campo teatral, calcadas na importância dada à relação com o espectador e no vínculo com a

atualidade, ganharam importância na primeira fase do movimento agitpropista russo e no teatro alemão da década de 1920, influenciado por ele.

De acordo com o texto *Aprenda com seu adversário*, publicado no jornal alemão *O porta voz vermelho* (1930) - provavelmente escrito por Max Vallentin: diretor do grupo de agitprop que levava o mesmo nome do jornal -, o alto nível de exigência política encontra correspondente no alto nível de exigência estética nos principais coletivos de agitprop russo e alemão (cf. VIA CAMPESINA, 2007).

Segundo os objetivos estabelecidos pelo integrante da Frente de Esquerda das Artes na URSS, Boris Arvatov, o novo teatro deveria “[...] utilizar uma técnica moderna, ser divertido, dinâmico e ligado à vida cotidiana, favorecer o contato com o público e trabalhar com temas da atualidade, sem se preocupar com sua reprodução” (COSTA, ESTEVAM, VILLAS BÔAS, 2015, p. 74).

A lógica que teria determinado a supressão de cenários das peças de muitos dos grupos de agitprop que atuaram na Rússia e Alemanha, decorreria, sobretudo, da necessidade de livrar-se de tudo o que fosse supérfluo para adaptar-se aos diversos locais de apresentação. Faz parte dos princípios deste teatro de agitprop recrutar o público em seu “meio natural”, ou seja, nas fábricas, lugares de formação, sindicatos, escolas e praças. No entanto, a partir de 1925, influenciado pelo cinema e pela vanguarda artística, o agitprop se sofisticava utilizando-se de novos recursos cênicos. Dos telões pintados e acessórios naturalistas da primeira fase, os cenários caminham em direção à abstração das formas geométricas e elementos gráficos, típicos do futurismo e construtivismo. Os figurinos também passam pela mesma transformação e tornam-se mais funcionais, simbólicos, em formas geométricas e cores vivas.

No espaço despojado do agitprop, o ator exerce o papel de executante de uma tese. Ele demonstra e comenta de forma sintética os acontecimentos. Não se identifica com nenhuma personagem mas apresenta-a ao público. As qualidades do ator de agitprop estão “[...] exteriorizadas, segundo parâmetros de flexibilidade, ritmo e destreza corporais, mais próximos do ginasta e do *clown*, da máscara, da farsa e do grotesco que nuances emocionais da interiorização psicológica” (GARCIA, 1990, p. 41). Dentre as características deste ator corresponderiam ainda: “[...] a polivalência na organização horizontal, competência na articulação dos objetivos políticos e flexibilidade estética no tratamento do conteúdo político” (idem, p. 42). Não há mais espaço para vedetes, o corpo anônimo e alegórico dos intérpretes ganha o centro da cena. Este novo conceito de interpretação tem proximidade

com a formulação de “ator biomecânico” proposta por Meierhold.⁵

Desde o início o teatro de agitprop lidou com o embate entre as estruturas cênicas e dramaturgias tradicionais e a necessidade de criação de uma nova linguagem. No princípio, adaptações de textos clássicos e a subversão de estilos como o melodrama, o circo, as formações corais, o teatro de bonecos, o teatro de feira, o cabaré literário e a revista, ganharam as cores do comunismo (Revista Vermelha, Cabaré Vermelho, por exemplo). Entre as formas que surgiram e se desenvolveram no escopo do teatro agitpropista (litmontagem, teatro fórum ou tribunal, teatro do invisível, jornal vivo etc.), o Teatro Jornal, é a forma que nos interessa e será detalhada adiante.

A tensão entre as “pequenas formas” combinadas do agitprop e o repertório de “maior envergadura” (muitas vezes defendido pelo Partido Comunista Alemão, por exemplo) era uma constante e o surgimento de novas proposições artísticas entrava em conflito com a ideia de acesso do proletariado à “grande arte”. A discussão em torno do uso das velhas formas, em especial em relação a dramaturgia, tomou grandes proporções, tanto na Rússia quanto na Alemanha do início de século XX.

O caráter pedagógico do teatro de agitprop

Estão entre as características das experiências de agitação e propaganda - para além da tarefa de levar às massas as proposições socialistas e comunistas, incitar a ação popular e desvendar as engrenagens sociais -, o intrínseco papel pedagógico desta atividade. A formação política ocorria no interior do processo de criação das peças de agitação, entre os próprios agentes da ação; e fora, na relação com o público para o qual aquele trabalho se destinava. Esse é um princípio que estará presente no conceito de “peça de aprendizagem” desenvolvido por Bertolt Brecht e Erwin Piscator. A não separação entre os que formulam as propostas de conteúdo e os que executam a forma resultante desse conteúdo, também faz parte do processo de aprendizagem. O povo tomando as rédeas da história e tornando-se sujeito e agente das transformações sociais caracteriza-se como premissa básica da esquerda revolucionária.

A revista alemã *Porta Voz Vermelho*, aponta em seu programa sobre a URSS o caminho para a construção da peça dialética. A agitação e a propaganda não podem estar separadas da educação e da formação política e técnica das trupes. E a ajuda mútua e troca

⁵ Técnica de encenação antinaturalista em consonância com os procedimentos artísticos do construtivismo russo no campo das artes plásticas e da arquitetura. Criada pelo diretor russo V. E. Meierhold como base para o trabalho do ator, a biomecânica centra-se no estudo das ações físicas: decomposição dos movimentos, análise dos seus significados, leveza e clareza de expressividade. Para maiores informações ver: SANTOS, Maria Thais Lima. *Na cena do Dr. Dapertutto*: poética e pedagogia em V.E. Meierhold. São Paulo: Perspectiva, 2009.

de informações e técnicas entre os grupos agitpropistas fazia parte do processo de aprimoramento da práxis política e estética.

Nessa perspectiva, a necessidade de ativação do espectador visava a formação de um novo público. A participação dos espectadores na cena deveria ser o último momento de uma relação estabelecida durante todo o processo de preparação do espetáculo. O espectador privilegiado não seria mais aquele que se surpreendesse com as cenas, mas aquele capaz de fazer as conexões existentes ao participar de todas as etapas da montagem. “A satisfação advinda do inesperado é uma emoção elementar. O prazer experimentado a partir de um determinado trabalho criador sobre a peça é de ordem muito mais elevada” (apud GARCIA, 190, p. 21), afirma Pavel Kerjentsev, integrante do Proletkult e diretor da Agência Telegráfica Russa – ROSTA.

Entre as estratégias agitpropistas de ativação da plateia estão: a diversidade de formas para manter acesa a atenção do público (em especial nos locais de maior dispersão); a estrutura dramática concisa; a apresentação de personagens-tipo e atalhos simbólicos (elementos cênicos ou ações capazes de sintetizar uma relação ou uma ideia); a justaposição de cenas (revelando conflitos); a presença de atores na platéia que incitam a participação do público nas cenas; narradores que conduzem a peça e falam diretamente com os espectadores.

Para além das estratégias cênicas e dramatúrgicas e da coletivização dos processos de trabalho, as trupes agitpropistas se preocupavam em tornar todas as informações do trabalho acessíveis ao público, através de “[...] programas bem elaborados, pondo-se à disposição do espectador o texto da peça, estudos críticos sobre a peça e o autor, cartões postais com reproduções de cenas e expondo os croquis de cenários e figurinos” (GARCIA, 1990, p. 21).

Para a professora de Estudos Teatrais da Universidade Sorbonne Nouvelle, Christine Hamon, dois modos de relação palco-plateia refletem bem as duas tendências do teatro de agitprop na URSS. A primeira tendência, “[...] derivada do teatro comício, das grandes festas populares, presente [...] nas declamações coletivas e nas pequenas peças salpicadas de heroísmo patético” (COSTA, ESTEVAM, VILLAS BÔAS, 2015, p. 97) tende para a afirmação da unidade entre os grupos (atuantes e público), em direção a uma certa identificação narcísica da sala com a cena, num movimento de entusiasmo coletivo. A segunda, ao contrário

[...] antes visa a dar ao público uma imagem crítica da realidade a fim de que ele a analise e a transforme. [...] Neste caso, o teatro não hesita em suscitar clivagens na sala. [...] A sala de espetáculos não é mais o espelho unânime da cena, ela se divide em função dos interesses próprios das pessoas

espectadoras (idem, p. 97).

Dessa forma, revelando as relações sociais e não encobrendo conflitos internos, a segunda corrente do agitprop estaria calcada na reflexão crítica da realidade e em seu exercício de apreensão dialética.

A multiplicação dos grupos e sua distribuição pelo território, abarcando os trabalhadores do campo e da cidade, corresponde a mais um componente pedagógico do agitprop soviético. Alguns coletivos, como o Teatro de Agitação de Leningrado (TRAM), mantinham cursos regulares e ateliês de criação cujo currículo contava com conteúdos como Sociologia, História da Arte, Dança, Cultura Física, Técnica de Jogo, Voz, Teoria Musical, Maquiagem, além do exercício de montagem de, pelo menos, dez peças anuais (GARCIA, 1990, p. 23). No início dos anos 1930 havia mais de trezentos grupos ativos formados pelo TRAM e sete mil inspirados pelo coletivo A Blusa Azul por toda URSS. No final da década de 1920, em especial por conta de uma excursão à Alemanha, as Blusas Azuis estenderam sua influência para além do território soviético o que resultou na formação de mais de oitenta grupos atuantes de agitprop fora da URSS (cf. GARCIA, 1990).

Dramaturgia e processo de documentação

A recusa em partir de um material dramaturgicamente pré-existente (correspondente à forma hegemônica), e o processo de coletivização do trabalho no interior das trupes agitpropistas, junto à necessidade de explicitar os conteúdos políticos atuais em uma linguagem transparente, de fácil e rápida assimilação pelo público, abrem espaço para o surgimento de uma nova dramaturgia.

Um conceito importante do agitprop deste período é não formar “especialistas” mas militantes que tivessem um vínculo com o trabalho como um todo. Por isso o estímulo à produção de textos coletivos, fundamentados na socialização das informações e educação política do grupo, esteve presente nas reflexões de diversas publicações da esquerda russa e alemã. Segundo o livro *Teatro da militância* (1990), a revista *Porta Voz Vermelho* apontava, em 1930, que entre cinquenta grupos de agitprop atuantes na Alemanha, trinta e cinco deles produziam suas próprias peças e treze contavam com a colaboração de um escritor. (GARCIA, 1990, p. 66).

O depoimento do encenador russo do Teatro Artístico do Exército Vermelho, V. L. Jemtchujny, localiza bem o momento de avanço de uma nova linguagem:

Tendo por meta não apenas a educação e a agitação mas também a pesquisa de novas formas teatrais e em consonância com a época, o ateliê do teatro amador do Exército Vermelho realizou suas primeiras experiências a partir do antigo repertório (em particular Ostrovski), tentando enfocá-lo sob nova ótica. Mas os membros do ateliê compreenderam, durante o trabalho, que a revolução do teatro não deveria começar assim. Não encontrando entre as peças revolucionárias atuais nada que seja digno de sua atenção, os trabalhadores do ateliê chegaram à conclusão que deveriam criar sua própria peça (mais concretamente, seu próprio argumento) (apud GARCIA, 1990, p. 27).

E, após meses de trabalho a partir de improvisações...

[...] chegamos à ideia de organizar a primeira ação coletiva...Decidimos chamá-la "ação coletiva" porque não podemos absolutamente aplicar-lhe os nomes de "espetáculo", de "representação" ou de "encenação". Esta "ação" é sobretudo ação [...] e a ação levada em conjunto por todo ateliê, com a participação do espectador e sob a direção geral do organizador e principal responsável pela obra (idem, p. 28).

O texto, agora maleável, fragmentado, conciso e adaptável de acordo com as circunstâncias, torna-se um instrumento em prol da agitação e da propaganda, não um fim em si mesmo.

As colagens de textos de diversas origens (litmontagens) - discursos políticos, poesias, notícias - foram tomando o lugar das adaptações de textos clássicos. Tal estrutura, desenvolvida a partir de roteiros de jogo, atendia melhor às necessidades de cenas curtas adaptáveis aos locais de apresentação e situações de prontidão vividas pelos grupos de agitação e propaganda. As comissões de dramaturgia no interior dos grupos assemelhavam-se às redações dos jornais. Era pela análise política que começavam as produções. Um editorial da *Porta Voz Vermelho*, de 1929, procura responder a pergunta sobre o quê escrever:

...basta, de fato, abrir os olhos e os ouvidos, prestar um mínimo de atenção à vida política e se encontrará material a rodo. A vida toda, em particular a política, não é senão uma sucessão de cenas. Basta estender a mão, agarrar isto ou aquilo, apimentá-la com espírito, acrescentar-lhe nossa opinião, tirar dela as consequências, e temos o que é preciso (apud GARCIA, 1990, p. 68).

Um dos integrantes do grupo *Porta Voz Vermelho*, em depoimento sobre o trabalho do coletivo, deixa claro os procedimentos de documentação adotados, também, no processo de encenação e interpretação. Em uma estrutura horizontal de trabalho, sem vedetes ou diretores centralizadores, o grupo partia da pesquisa de campo: um ou mais integrantes eram enviados para os locais onde se passariam as apresentações (em especial nas zonas rurais) para informar-se a respeito dos problemas locais. Assim que a diretriz para o trabalho fosse decidida, cabia ao ator-agitador “[...] documentar-se sobre seu próprio papel, de informar-se sobre as questões tanto de ordem política, quanto econômica ou social (pela leitura de

jornais, de brochuras políticas...)” (GARCIA, 1990, p. 68). Este material era trocado e as questões discutidas nos ensaios. Um jornal-mural com indicações de leitura, estratégias de jogo cênico e proposições de cenas servia de apoio ao processo de criação. Desenhados os conteúdos, o grupo começava um trabalho de improvisações de cenas onde buscava exprimir-se com “[...] naturalidade e simplicidade em termos de linguagem e de movimento” (idem, p. 69). A junção destas cenas, combinando diferentes formas teatrais - “[...] sainetes, coros falados, canções, cenas curtas etc” (idem) - e textos de diversas fontes deveria resultar em um “conjunto politicamente significativo” (idem).

2.2. Jornal Vivo e Teatro Jornal – URSS, EUA e Brasil

O jornal vivo do coletivo soviético Blusa Azul

O jornal vivo foi uma forma artística original surgida dentro do agitprop soviético, com uma estrutura que o aproximava do espetáculo de variedades. No início, o jornal vivo mantinha na encenação a mesma organização dos jornais impressos, mantendo uma divisão em blocos que mudavam de acordo com o editorial, ou seja, as notícias a serem apresentadas e o público para o qual eram destinadas (GARCIA, 1990, p.34-35).

Diante da alta taxa de analfabetismo e da necessidade de transmitir com rapidez as notícias da Revolução e os conteúdos políticos do Partido Comunista, os revolucionários russos são obrigados a criar substitutos para a imprensa. Desde leituras públicas de matérias e artigos de jornal - o “jornal vivo”- à organização de murais com manuscritos, pinturas e desenhos, que resultaram, dentre outras ações, nas “[...] célebres janelas de sátira (cartazes colados em vitrines vazias feitos por Maiakovski)” (COSTA, ESTEVAM, VILLAS BÔAS, 2015, p.14), até a prática do “teatro jornal” (um aprimoramento das técnicas do jornal vivo), que tornou-se uma das especialidades dos grupos de agitação deste período.

O coletivo A Blusa Azul foi o que melhor representou esta forma de agitprop na URSS. O grupo se autodefinia como “a forma clássica do jornal-vivo, teatralizado” (GARCIA, 1990, p. 35), que, a partir da encenação dos jornais da época configurava-se como “uma agitforma, um espetáculo de atualidade, nascido da Revolução, uma montagem de fatos políticos e eventos quotidianos efetuada à luz de uma ideologia de classe: a do proletariado” (idem). A Blusa Azul pretendia fazer do jornal vivo (posteriormente o teatro jornal) mais um método de agitação do que um gênero de teatro revolucionário. Sua intenção era criar um formato que pudesse servir como modelo a ser repetido, multiplicado e aprimorado.

As formas iniciais de jornal vivo da Blusa Azul iniciavam-se ao som de uma marcha. Em seguida eram trazidos os assuntos que seriam tratados naquele dia em forma de canção, realizado um editorial do tema principal, exposição breve dos assuntos secundários, “crônicas diversas, folhetins, telegramas, panorama político internacional, intervenções satíricas sobre questões de costumes, rubricas humorísticas, coplas cantadas” (idem, p. 35) e, por fim, uma saudação cantada em forma de marcha.

Para a elaboração dos jornais vivos, o coletivo dividia-se em comissões de dramaturgia, música, artes plásticas, entre outras. Cada parte da estrutura utilizava diferentes recursos de encenação de acordo com suas características. Quando o módulo estava apoiado na elocução de um texto eram utilizados recursos corais, além da recitação por uma ou mais figuras protagonistas que se ocupavam dos monólogos e diálogos. Os textos eram ilustrados pela movimentação de cena (demonstrações de virtuosismo físico e danças) e, normalmente ditos em versos, para facilitar a apreensão dos conteúdos. As personagens eram baseadas em tipos sociais, apresentados de forma maniqueísta, representando lados opostos de uma determinada disputa ideológica (em geral revolucionários e oprimidos X opressores, traidores da Revolução e inimigos do povo) ou correspondiam a abstrações ou coisas (um país, uma profissão, um inseto, uma moeda). A interpretação dispensava a análise psicológica das personagens. Cada ator ou atriz deveria, em primeiro lugar, ser um agitador político convicto e um bom ginasta, capaz de interpretar vários papéis. A cenografia e os figurinos eram simplificados, correspondendo, em geral, a bancos e cadeiras, telões pintados e acessórios de papelão (objetos, cartazes, placas). O grupo ganha o nome de Blusa Azul justamente porque seu figurinho era uma espécie de uniforme de trabalho: um blusão azul por cima de calças e botas, no caso dos homens, e, no caso das mulheres uma saia franzida e corpete sobre blusa branca bufante ou o mesmo uniforme dos homens acrescido de um lenço vermelho na cabeça.

A influência das tradições populares era uma característica forte nos grupos de jornal vivo e teatro jornal. A Blusa Azul inspirava-se muito mais nos espetáculos de tradição popular (fantoques, teatro de feira, demonstrações esportivas e virtuosas, circo e os *luboks*⁶) do que nas formas do teatro de variedades tradicional (operetas, *vaudeville* etc). Por conta dessa opção, depois de 1925, os grupos foram atacados por membros do Partido Comunista e dos Sindicatos que os acusavam de “primitivismo” artístico e defendiam uma arte de maior qualidade. Tal arte de “maior qualidade” correspondia, na verdade, a um retorno às velhas

6 Os *luboks* eram painéis pintados com crônicas de situações sociais que, nas apresentações de teatro jornal, eram recortados para que os atores colocassem suas cabeças e braços nas imagens afim de causar um efeito de animação. Ou, em alguns casos, os elementos desenhados eram destacados e animados por fios.

formas do teatro tradicional e profissional russo. Parte destas acusações faziam sentido na medida em que um teatro anti-ilusionista, com poucos recursos cênicos, acabava por centrar-se na qualidade dos textos e no domínio técnico do ator. Por isso, desde o princípio os dirigentes da Blusa Azul procuraram a fusão entre o teatro dos grupos autoativos (formados pelos operários dos clubes de trabalhadores e fábricas) e o teatro profissional. A presença de artistas e escritores como O. Brik, S. Tretiakov, V. Maiakovsky, entre outros, contribuiu no aperfeiçoamento das esquetes do teatro jornal.

O autoritarismo institucional dos “defensores da volta do realismo psicológico do século XIX” (COSTA, ESTEVAM, VILLAS BÔAS, 2017, p. 143), no entanto, não deu o tempo necessário para que os coletivos superassem seus problemas estéticos. Os diferentes níveis de desenvolvimento estético e político entre os grupos de teatro jornal que surgiram a partir da versão moscovita da Blusa Azul, espalhados por toda URSS, tornava mais difícil uma avaliação crítica conjunta. Por volta de 1930, já no período stalinista, por falta de verba e apoio institucional, a Blusa azul deixa de existir. Alguns dos grupos surgidos a partir desta experiência ainda continuaram por algum tempo, em especial os coletivos alemães. Mas no preâmbulo da Segunda Guerra Mundial, o fascismo e o nazismo deram os golpes finais nas manifestações deste teatro de agitação e propaganda.

Entretanto, não se pode negar que a Blusa Azul foi, como pretendia ser, uma página exemplar do teatro revolucionário, feito pelas massas e para as massas, germe de uma arte que traduz as lutas presentes e que organiza os lazes dos operários em formas originais, independentes do teatro profissional ligado à sociedade vencida (COSTA, ESTEVAM, VILLAS BÔAS, 2017, p. 143).

Prova de sua bem sucedida trajetória foi a capacidade de multiplicação deste coletivo, em menos de dez anos de atuação, dentro e fora da URSS. Em 1928, a Blusa Azul exibiu um balanço com números impressionantes: os grupos moscovitas haviam apresentado 13.200 espetáculos para 6.700.000 pessoas, os grupos das demais cidades soviéticas tinham realizado 6.317 espetáculos para 3.156.500 trabalhadores; na Alemanha, em 1927, foram oferecidos 100 espetáculos para 500.000 espectadores (COSTA, ESTEVAM, VILLAS BÔAS, 2017, p. 127).

Living Newspaper – um resumo da experiência do jornal vivo nos Estados Unidos

Dentre as florações tardias que nasceram das experiências da Blusa Azul, estão as *Guerrillas del Teatro del Ejército Centro*, formada pelos combatentes de esquerda na guerra civil espanhola (1936-1939) e a manifestação estadunidense do jornal vivo: os *living*

newspapers.

As condições que promoveram o surgimento desse método de agitação e propaganda nos Estados Unidos foram bem diferentes das condições soviéticas. Desde o princípio essa manifestação teve apoio institucional do governo estadunidense. O governo Roosevelt, na década de 1930, como parte da política para tirar o país da crise econômica depois da queda das bolsas em 1929, promoveu uma série de ações, dentre elas a criação do *Federal Theatre Project* (Projeto Federal de Teatro), que empregou mais de doze mil profissionais de teatro. Entre os artistas empregados estava uma nova geração interessada em “produzir uma arte que integrasse experimentação estética e luta política.” (LIMA, 2013, p. 86). Foram alguns destes artistas (em especial os que tiveram contato com artistas russos e alemães implicados no processo revolucionário soviético), em conjunto com uma equipe de jornalistas ligados ao combativo sindicato de profissionais da imprensa, os responsáveis pela elaboração dos *living newspapers*.

Os limites característicos de um empreendimento financiado por um Estado capitalista tiveram consequências políticas importantes. Diferente dos coletivos soviéticos, os *living newspapers* norte-americanos não poderiam fazer propaganda diretamente revolucionária. Para driblar este problema, os jornais vivos estadunidenses abordavam temas paralelos ao programa revolucionário, de interesse dos trabalhadores, como: a falta ou precariedade da moradia nas grandes cidades, as consequências da crise econômica para a agricultura, a repressão do Poder Judiciário contra o movimento sindicalista, a luta por direitos trabalhistas.

Os *living newspapers* eram baseados em apurado trabalho de campo e pesquisa realizados por uma equipe de artistas, escritores e jornalistas e traduzido em formato próximo ao dos agitprops soviéticos. No entanto, os limites da política reformista do Governo Federal atingiram também a forma artística dessa linguagem.

A dramaturgia partiu, inicialmente, do repertório do teatro operário estadunidense para, em seguida, tomar novas formas. Entre as estratégias de construção do texto e da encenação estavam: a transposição das falas dos jornais diretamente para a cena; a introdução de elementos anti-ilusionistas e didáticos; a presença de narradores ou mestres-de-cerimônia; o uso recursos anti-dramáticos; a criação de situações fictícias a partir de fatos reais; a introdução de assuntos históricos; o formato de revista; a utilização de palcos simultâneos; a aglutinação e entrechoque de discursos contrários; o uso de discursos políticos e falas de líderes sindicais; a alegorização dos temas; o uso de estatísticas em cena. Por força da conjuntura política, com a dificuldade cada vez maior de fazer a propaganda

política, recursos formais de aspecto dramático também foram introduzidos nos espetáculos. Com a crescente pressão feita pela mídia hegemônica e setores da burguesia estadunidense sobre o *Federal Theatre Project*, os aspectos naturalistas, ilusionistas e um destaque para as ações individuais foram ganhando mais espaço nas apresentações dos grupos.

A peça *Injunction Granted*⁷ é um exemplo desse conflito entre formas (utilização de recursos épicos e dramáticos) e conteúdos (reflexões de origem marxista e teorizações idealistas).

Embora o aspecto principal de *Injunction Granted* seja a narrativa cronológica e factual, outros conjuntos de elementos teatrais ocupam boa parte da peça. Trata-se de procedimentos essencialmente dramáticos por um lado, com o fito de estimular a plateia, e por outro lado, de recursos antidramáticos, como a pantomima (e a pantomima arlequinesca, mais especificamente) e a alegorização dos temas abordados. Tais elementos entram em choque com a rigidez dos fatos, constituindo com eles uma totalidade contraditória. (LIMA, 2014, p. 58).

Com o início da perseguição interna aos comunistas nos Estados Unidos, os esforços e orçamentos estatais desviados para participação do país na Segunda Guerra Mundial e os ataques da imprensa e do empresariado contra os grupos teatrais progressistas, encerraram-se os trabalhos do *Federal Theatre Project* em 1939 e, conseqüentemente, as experiências com o teatro jornal em terras norteamericanas.

No entanto, o impulso documentarista, tônica do teatro de esquerda estadunidense, deixa suas marcas e, anos mais tarde, será revisitado pelos grupos libertários, *off Broadway* e anticapitalistas como *Open Theatre* e *Living Theatre*. O autor e encenador Augusto Boal, chegando aos Estados Unidos em 1953, entra em contato com artistas de esquerda e é afetado pelas experiências remanescentes dos *living newspapers*. De volta ao Brasil (em 1955), além de montar alguns dos clássicos do teatro estadunidense dos anos 1930 no Teatro de Arena, Boal dará início às experiências de teatro jornal como forma de resistência, driblando a censura nos piores anos da ditadura-civil militar.

Teatro Jornal no Brasil

A influência direta das técnicas e princípios do teatro de agitação e propaganda soviético e europeu, e, em especial os procedimentos do jornal vivo praticados pelos revolucionários russos e sua adaptação estadunidense dos *living newspapers*, podem ser observados no teatro brasileiro do CPC da UNE e do Teatro de Arena.

⁷ A peça foi o terceiro jornal vivo encenado pelo *Federal Theatre*, em 1936. Estruturada em 28 episódios, em sequência cronológica, aborda a perseguição que o Poder Judiciário empreendeu contra o Movimento Sindical nos Estados Unidos.

Em fins dos anos 1950 e início da década seguinte, o Brasil passava por uma intensa transformação política e econômica. A aceleração do processo de industrialização e internacionalização da economia iniciados no período JK intensificaram as disputas sociais. Enquanto a produção brasileira crescia e o setor industrial investia em tecnologia para alavancar o projeto desenvolvimentista, o salário dos trabalhadores (em especial os menos qualificados) diminuía. A luta por direitos trabalhistas e aumento de salários (que sofriam perdas mensais também por conta da inflação), fez com que o operariado brasileiro iniciasse um intenso período de mobilizações. As principais bandeiras dos trabalhadores eram: a luta pelas reformas de base, uma reforma agrária radical e o combate ao imperialismo (estatização das empresas representantes dos bens garantidores da soberania nacional e nacionalização dos monopólios estrangeiros). Nesse momento, o Partido Comunista Brasileiro (PCB), representando os ideais da esquerda na política institucional, nos sindicatos e no campo da cultura nos anos pré-golpe, juntou-se aos trabalhadores em uma frente social anti-imperialista. (cf. LIMA, 2014).

Tanto o Teatro de Arena, fundado em 1953, na cidade de São Paulo, quanto o Teatro Paulista do Estudante – TPE, fundado em 1955 por artistas e estudantes (entre eles Oduvaldo Vianna Filho – Vianinha - e Gianfrancesco Guarnieri), era formado por jovens comunistas, muitos deles filiados ao PCB. A linha política desempenhada pelo partido teve como tradução no mundo teatral a afirmação de uma arte nacional, popular, ocupada em debater os problemas da realidade brasileira para transformá-la.

Com a fusão entre o TPE e o Arena e a chegada do dramaturgo e diretor teatral Augusto Boal, vindo de um período de estudos nos Estados Unidos (onde entrou em contato com os procedimentos de jornal vivo dos *living newspaper* e com o método de interpretação de Stanislavski), começou no Teatro de Area um processo de pesquisa que resultou na criação de um laboratório de interpretação e, em 1958, no Seminário de Dramaturgia (coordenado por Boal). Era necessário criar uma nova dramaturgia, que respondesse à realidade do país naquele momento.

Segundo o pesquisador Eduardo Campos Lima, o naturalismo stanislaviskiano experimentado pelo Arena foi fundamental para a criação de “formas brasileiras de interpretação e para uma dramaturgia nacional” (LIMA, 2014, p. 92). No entanto, este modelo de atuação foi considerado por alguns dos membros do Arena ineficiente no objetivo de aproximar o grupo de um público mais popular. Em função dessas diferentes opções estéticas, mas também políticas, parte dos integrantes do grupo (Vianinha entre eles) abandonou o Arena e fundou, em 1961, o Centro Popular de Cultura (CPC), posteriormente

vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE).

É justamente nas ações estético-políticas iniciais do CPC, apresentadas nas portas de fábricas, junto às associações de bairros, na rua e nos sindicatos que, segundo Iná Camargo Costa e Campos Lima, podemos encontrar as primeiras experiências de teatro de agitprop brasileiro e uma aproximação com as estratégias do jornal vivo europeu e estadunidense. “A divisão do trabalho em comitês que caracterizou a produção de jornais vivos desde o começo de sua história” (idem, p. 93) estava presente no modo de produção dessas pequenas peças de agitação do início do CPC. Como não houve preocupação em sistematizar essas experiências por parte do CPC, existe pouco material a respeito dos resultados desse encontro entre o teatro e as práticas sociais.

Ainda no começo da década de 1960, segundo consta em sua autobiografia, Augusto Boal afirma ter conversado com Vianinha sobre a possibilidade de encenar uma espécie de “revista noticiosa semanal” (LIMA, 2013, p. 86). Seria uma junção dos procedimentos do teatro de revista (profundamente conhecidos por Vianinha), com as técnicas e princípios do jornal vivo experienciado por Boal nos Estados Unidos e a revista política de Piscator.

O golpe civil-militar de 1964, além de instaurar o regime de exceção que se manteria por 21 anos no Brasil - calando a voz popular, criminalizando as organizações de trabalhadores, entregando o país nas mãos do capital internacional e eliminando pela força seus oponentes políticos - provocou um avanço do investimento na indústria cultural e nos meios de mídia. Esta indústria cultural nascente necessitava do trabalho dos artistas e intelectuais, grande parte deles ligados aos grupos de esquerda. Parcialmente protegidos por empresas de mídia, esses trabalhadores deram seguimento às suas atividades artísticas e militantes fora dela.⁸ Com o recrudescimento da repressão, após a implementação do Ato Institucional número 5 (AI-5), em dezembro de 1968, os artistas perderam a liberdade que ainda tinham de criação e difusão do pensamento de esquerda e novas formas de resistência precisaram ser descobertas. É neste cenário que se inserem as experiências mais concretas de teatro jornal no Brasil.

Em 1970, um grupo de jovens artistas, recém saídos de um curso no Teatro de Arena, ministrado pela psicanalista e atriz Cecília Thumim Boal (companheira de Augusto Boal) e pela diretora teatral Heleny Guariba (assassinada pelas forças do Estado logo depois), apresentaram uma proposta de continuação do grupo a Augusto Boal. Os atores Celso

⁸ A respeito da discussão sobre a relativa liberdade de criação dos artistas no período ditatorial de 1964 a 1968 (mais complexa do que pudemos expôr nessa dissertação), recomendamos a leitura do texto: SCHWARTZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 (p. 61-92).

Frateschi, Hélio Muniz, Dulce Muniz, Elísio Brandão, Denise Del Vecchio e Edson Santana, começaram então, a partir da sugestão do diretor, a estudar, fazer experiências de improvisação e criar técnicas de interpretação a partir da leitura crítica de notícias publicadas nos jornais da grande imprensa. Após três meses de trabalho os jovens apresentaram os resultados de seus experimentos a Boal que organizou cenicamente o material e sistematizou a pesquisa em alguns princípios e nove técnicas. Herdeiros da tradição de agitação e propaganda revolucionária, os jovens atores tinham como tarefa criar cenas simples e de fácil absorção para o público. Os espetáculos também deveriam ser capazes de transmitir as técnicas do teatro jornal para novos coletivos, incentivando assim a mobilização política.

O espetáculo *Teatro Jornal – Primeira Edição*, dirigido por Boal, “não parecia ser propriamente uma peça, não tinha praticamente texto algum, apenas uma introdução e a apresentação didática das técnicas desenvolvidas, seguidas, cada uma, por uma exemplificação prática” (LIMA, 2014, p. 101). Tratava-se de uma encenação antidramática, com a presença de um *Curinga* (uma espécie de narrador), que dava explicações, incitava a participação do público e organizava as cenas. Princípios básicos desse projeto artístico eram o da descontinuidade (os elementos da cena eram autônomos e justapostos entre si na intenção de comentarem uns aos outros) e da montagem de fragmentos da realidade (compostos, basicamente, de material jornalístico). Entre seus objetivos estavam a crítica à falsa totalidade do sistema capitalista e à mídia hegemônica e o desvelamento da ideologia da ditadura. Assim como veremos adiante ao falarmos sobre o teatro documentário proposto por Peter Weiss, no caso do teatro jornal praticado pelos grupos brasileiros a notícia jornalística é posta em cena para ser examinada criticamente. A relação com material jornalístico e com a informação é de enfrentamento. Era necessário revelar as mentiras publicadas pela imprensa e isso se dava através de técnicas em grande parte inspiradas no teatro materialista-dialético de Bertolt Brecht. Utilizando-se material do campo contrário, as cenas eram compostas a partir de notícias da mídia hegemônica liberadas pela censura.

Ainda segundo os preceitos do trabalho de Brecht, uma importância grande era atribuída ao aspecto pedagógico no teatro jornal do Teatro de Arena. Como estratégia pedagógica podemos citar o próprio trabalho de encenação. Centrado mais no método do que no conteúdo, as cenas procuravam trabalhar no sentido da construção conjunta da reflexão (entre atores e público). O espectador estaria diante de um modelo de pensamento crítico mais do que de uma determinada história. Outra estratégia era a organização de debates após as apresentações. Era neste momento que o público poderia colocar diretamente suas dúvidas, comparar interpretações e chegar à sínteses conjuntas.

Por fim, como pilar estrutural do trabalho estava a tarefa de multiplicar os grupos de teatro jornal. Assim como ocorreu com a Blusa Azul, o teatro jornal brasileiro se espalhou por São Paulo, formando, segundo depoimento do ator Celso Frateschi, cerca de 70 grupos (mais de 20% deles dentro da Universidade de São Paulo). Estes grupos, no princípio, eram orientados pelo núcleo do Arena e depois incentivados a seguir seus próprios caminhos recriando as técnicas de acordo com as necessidades da comunidade a qual pertenciam.

No texto escrito em 1971 por Augusto Boal - uma espécie de cartilha utilizada pelos atores - o encenador organiza esta experiência da seguinte maneira:

A forma de "teatro-jornal" tem vários objetivos. Primeiro, procura desmistificar a pretensa "objetividade" do jornalismo: demonstra que uma notícia publicada em um jornal é uma obra de ficção. A importância de uma notícia e o seu próprio caráter dependem de sua relação com o resto do jornal. [...]

O teatro-jornal é a realidade do jornalismo porque apresenta a notícia diretamente ao espectador sem o condicionamento da diagramação. Algumas de suas técnicas, como a do "improvisado" são a realidade mesma: aqui não se trata de representar uma cena, mas de vivê-la cada vez. [...] Neste caso, jornal é ficção, teatro-jornal é realidade. Em outras técnicas, porém, teatro-jornal é teatro, ficção: nas técnicas de ação paralela, ritmo, etc.

O segundo objetivo é tornar o teatro mais popular. Em geral, quando se pretende popularizar o teatro pretende-se impor ao povo um produto acabado, feito sem a sua participação, e às vezes sem os seus pontos de vista. [...] O teatro-jornal, ao contrário, pretende popularizar alguns meios de se fazer teatro, afirmando que o próprio povo deles se possa utilizar, para produzir o seu próprio teatro. [...]

Por isso, nesta primeira edição os meios são bem simples e por isso o espetáculo pretende ser apenas demonstrativo. Esta é a sua estética: o fino acabamento pertence a outra estética.

O terceiro objetivo consiste em demonstrar que o teatro pode ser praticado mesmo por quem não é artista, da mesma maneira que o futebol pode ser praticado mesmo por quem não é atleta. [...] Todo mundo pode fazer teatro como pode participar de uma assembleia e defender seus pontos de vista sem que para isso seja necessário fazer um curso de oratória. E, paralelamente, tudo é passível de um tratamento teatral: notícias de jornal, discursos, jingles, livros didáticos, a Bíblia, filmes documentários, etc. (BOAL, 1971, p. 57-60).

As nove primeiras técnicas, enunciadas e exemplificadas em cena pelos atores e atrizes do *Teatro Jornal – Primeira Edição* eram:

- Leitura simples: a notícia simplesmente lida por atores fora de seu contexto jornalístico produz outro efeito na relação direta com o espectador. Aqui o objetivo central é o de denúncia direta de determinados fatos.
- Improvisação: criação livre de cenas a partir de uma notícia. Nessa técnica os atores propunham um exercício de imaginação sobre o antes e o depois de um acontecimento. Os elementos geralmente não encontrados na imprensa (como os casos de tortura, por exemplo) apareciam em cena através das improvisações.
- Leitura com ritmo: os atores dão a um determinado texto diferentes ritmos e musicalidades de acordo com o sentido que pretendem passar.

- Ação paralela: enquanto a notícia é lida por um ator, ações cênicas produzidas pelo elenco a explicam ou criticam. As notícias são relativizadas pela encenação e a encenação pelas notícias. A influência brechtiana aparece na busca dos atores por gestos que materializam uma determinada ideia. O público é chamado a compor os sentido desse quebra-cabeças. Nesse teatro, épico por excelência, não há lugar para a passividade televisiva.
- Reforço: utilização de material conhecido pelo público (comerciais, filmes, frases famosas), incluídos no roteiro de uma cena. Essa evidente crítica à indústria cultural tem como função a refuncionalização de formas e conteúdos. Esses elementos da cultura de massa, tirados de seu contexto, ganham um novo sentido diante do público.
- Leitura cruzada: notícias diferentes são cruzadas na mesma cena na intenção de mostrar os contrastes entre elas e, assim, as contradições sociais. O exercício, em si, de acompanhar duas narrativas ao mesmo tempo, é também provocador de estranhamento (mais uma aproximação com o teatro dialético).
- Histórico: os atores trazem o máximo de elementos sobre um determinado acontecimento para que o público possa fazer as correlações entre o fato e o contexto social atrelado a ele. Mais um mecanismo teatral épico que ensina a pensar de maneira totalizante.
- Entrevista de campo: abrindo mão da solenidade dos monólogos interiores - estratégia usada quando um autor pretende revelar o pensamento de uma personagem -, os atores do teatro jornal revelam as intenções de um determinado discurso através da técnica da entrevista. Usando esse dispositivo do mundo do espetáculo, um discurso reacionário, por exemplo, torna-se contraditório e ridículo quando aparece em forma de perguntas e respostas.
- Concreção da abstração: como a violência era banalizada pela mídia, cabia aos atores, através dessa técnica, colocar a realidade em cena a ponto de chocar os espectadores e ressensibilizá-los. Os fatos eram expostos de maneira realista. Por exemplo: o sacrifício real de um animal, na cena, para simbolizar a morte de militantes nos porões da ditadura.

É interessante a reflexão de Campos Lima a respeito da “desconfiança da eficácia da arte como veículo da mensagem” (LIMA, 2014, p. 115). Assim como as vanguardas artísticas, também o teatro jornal brasileiro precisava extrapolar o campo da ficção para fazer a arte política necessária à urgência de tempos sombrios. Não bastavam as metáforas. Era o

momento do real destacar-se nas manifestações artísticas.

Em resumo, esse tipo de teatro documentário responde à necessidade de não paralisar o combate à ditadura no campo artístico. Em primeiro lugar, dando uma solução prática ao problema da censura pós AI-5 (ao retirar seu material de textos previamente aprovados pelos censores). Em seguida, colocando-se como veículo de agitação e propaganda - desvendando e denunciando os mecanismos de funcionamento da ditadura e fazendo a crítica dos meios de comunicação e da indústria cultural. Tudo isso através de um método de ensinamento do pensamento dialético.

Não é nosso objetivo refletir sobre os problemas que se apresentaram ou fazer um balanço das vitórias e fracassos desse projeto estético e político. Apenas registramos que, infelizmente, essa foi uma experiência interrompida muito rapidamente. Além de sofrer os limites impostos pela violência crescente do regime autoritário, o avanço da mercantilização da vida, o crescimento da indústria cultural e a fragmentação das forças de esquerda, até o final do ano de 1971, o teatro jornal perdeu alguns de seus principais organizadores. Augusto Boal partiu para o exílio em 1971. Uma parte dos artistas, integrada nos movimentos de guerrilha e luta armada, foi presa ou caiu na clandestinidade. Com muitas dificuldades financeiras o Núcleo do Arena manteve-se somente até 1972.

2.3. Erwin Piscator - O *Teatro político* e seu contexto no início do século XX

No início do século da “era dos extremos” (cf. HOBSEBAWM, 1994) - em meio a duas grandes guerras mundiais; diante do fracasso da reorganização da economia alemã pós Primeira Guerra Mundial na República de Weimar (1919-1933); diante também da ascensão do fascismo, salazarismo e do nazismo na Europa e de significativas crises do capitalismo nos países ocidentais (com a crise da bolsa de Nova York em 1929); influenciado pelas ideias e práticas comunistas da Revolução Russa e pelas expressões de resistência contra o sistema capitalista dos spartakistas alemães; em contato com os movimentos das vanguardas artísticas européias (em especial o dadaísmo e o expressionismo alemão) -; vindo de uma família de classe média alemã de tradição protestante, Erwin Piscator desenvolveu seu trabalho e abriu as portas para novas possibilidades estéticas e políticas no teatro.

Entretanto Piscator não era uma figura isolada naquela conjuntura. Ele fazia parte, ao lado de outros tantos artistas interessados na conexão entre arte e sociedade, de um grupo de pensadore(a)s que respondia ao chamado de sua época. Figuras como Ernest Toller, Bertolt Brecht, George Grosz, Vsevolod Meierhold, Vladimir Maiakovski, Sergei Tretiakov,

Alexander Tairov, Sergei Eisenstein, para ficar entre os alemães e russos, estavam em plena atividade no início do século XX. No entanto, segundo testemunha sua esposa, Maria Piscator, Erwin não foi influenciado diretamente pelas formas do teatro soviético na primeira fase de seu trabalho. Seu contato com correntes do expressionismo (ainda durante a Primeira Guerra), do dadaísmo, naturalismo, grupos de agitprop alemães e com as tentativas de criação de um teatro proletário alemão, representaram suas primeiras influências.

As inovações cênicas, alicerçadas em um projeto político revolucionário, propostas por Erwin Piscator, e já experimentadas ao longo de suas primeiras encenações – os coros proletários, a introdução de um narrador-comentador, o uso de cartazes, projeções, documentos e filmes cinematográficos, o trabalho com o desenho animado, a criação de máquinas e mecanismos que permitiam a encenação de cenas simultâneas (como a introdução experimental de esteiras rolantes, elevadores e dispositivos cenográficos) e a experimentação pioneira de um teatro de luz⁹ – forneceram a base para um teatro épico, pedagógico-político. O mundo em profunda transformação necessitava de um novo teatro, de novas formas artísticas. O trabalho realizado por Piscator exigiu uma mudança na dramaturgia, na interpretação dos atores, na relação com a cenografia e iluminação, além da integração com a linguagem cinematográfica.

Sem dúvida Erwin Piscator foi uma das figuras mais importantes do teatro moderno. Mas, diferente de seus contemporâneos como Brecht e Meierhold, deixou poucos escritos a respeito do teatro. Fato que dificulta o conhecimento e divulgação de seu trabalho. Ele foi “[...] o único diretor teatral do século XX cujo nome, por si só, constitui um programa, um manifesto, mais que uma técnica ou estilo” (PISCATOR, PALMIER, 1983, p. 19).

Segundo, Wolfgang Drews, na Alemanha do início do século XX, havia espetáculos políticos mas foi Piscator quem inaugurou o “teatro político”. Um teatro da coletividade, que abala, que desperta, que absorve. O palco como tribuna política. Um teatro de inventário dos acontecimentos históricos (cf. PISCATOR, 1968). O espaço teatral como parlamento onde decisões são tomadas em assembleia e onde o público (os legisladores) e os atores (os tribunos) participam da vida social, tomam posição e se lançam em ações práticas, para além das paredes do teatro. Um teatro épico documentário, teatro pedagógico, que estabelece novas relações entre palco e plateia. Arte desenvolvida como ciência. Um teatro da materialidade dos acontecimentos e das ideias, capaz de revelar as engrenagens políticas da

9 Mais informações a respeito das inovadoras formas de utilização da iluminação no trabalho de Piscator e seus contemporâneos pode ser encontrada na tese: SIMÕES, Cibele Forjaz: *À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à "Scriptura do visível"*. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-18112013-155400/pt-br.php>>. Acesso em: 08/12/2017.

história e da luta de classes, incitando o público à revolta e à transformação social. A criação de um programa para o teatro proletário e o coletivismo na arte que continha a desierarquização das relações de trabalho - a importância era deslocada do diretor e do autor teatral para o coletivo, para o processo colaborativo. Um projeto arquitetônico capaz de abrigar todas as ideias e realizações deste novo teatro - o Teatro Total -, que seria construído por Gropius e pela Escola da Bauhaus.

De acordo com Jean-Michel Palmier, podemos classificar as encenações de Erwin Piscator como as primeiras experiências do teatro épico contemporâneo. Ainda que não houvesse uma dramaturgia apropriada para este novo teatro político, pode-se considerar que as estratégias cênicas de Piscator (expedientes capazes de fazer surgir a realidade da vida social sobre o palco), em conjunto com as experiências de Bertolt Brecht e o trabalho de autores do chamado drama épico (como Ernest Toller, por exemplo) alavancaram a elaboração de uma nova dramaturgia épica. Este teatro épico documentário, desmascarando no palco a violência do mundo social e histórico, contribuiu para uma análise crítica dos acontecimentos históricos. Tal proposta significou não somente uma outra concepção de teatro, mas também uma outra concepção de mundo. Um mundo a ser transformado. Este era o teatro da objetividade, que cedia lugar aos eventos históricos e ao desenvolvimento político e econômico da sociedade, estava incluído no movimento dialético da vida e acompanhava de perto as mudanças que ocorriam no mundo à sua volta.

Piscator e Brecht dedicaram suas vidas à elaboração e experimentação do teatro épico, com algumas diferenças importantes entre eles. Segundo Maria Piscator, o teatro épico de Brecht tomou a forma de um teatro de parábolas, de alegoria. Enquanto para Piscator a busca da verdade, mostrando os fatos históricos em cena, com seu “vai e vem entre o destino coletivo e o destino individual” (PISCATOR, PALMIER, 1983, p.154), é que fazia com que o espectador visse “o mundo em movimento”, e compreendesse que “a essência da realidade é a luta, o conflito.” (idem). No entanto, mesmo sendo o teatro um instrumento da história, a sua missão não poderia se limitar a descrever os fatos históricos, ele deveria “tirar lições válidas para o presente” (idem). O teatro não deveria apresentar-se como um “espelho de uma época” mas sim como um “meio de transformá-la” (idem). “O teatro político deve se misturar à vida, não simplesmente a refletir”(idem).

Outra diferença entre esses significativos artistas do teatro épico está no fato de que Piscator não era dramaturgo, como Brecht. O texto era, para Piscator, um pretexto (talvez pelo fato de não ter encontrado, até quase o fim de sua vida, uma dramaturgia que correspondesse às suas propostas como encenador). O que lhe interessava na obra dramática

era a possibilidade de revelar as relações entre o homem e o universo histórico e social. Por isso, muitas vezes, segundo Maria Piscator, escolhia montar textos inacabados, pouco estruturados, que lhe davam mais liberdade, como encenador, de inserir material documental, de inverter e criar novas cenas. Será somente após a Segunda Guerra, na ocasião de sua volta para a Alemanha, que Piscator encontrará, através de autores como Peter Weiss, H. Kipphardt e R. Hochhuth, textos teatrais que corresponderão às exigências de seu teatro documentário.

Piscator descreve assim a diferença de procedimentos entre seu trabalho e o de Bertolt Brecht:

Brecht é meu irmão e, no entanto, nossa visão do conjunto de coisas é diferente. Brecht revela detalhes significativos da vida social. Eu estou tentando dar uma visão das coisas políticas na sua totalidade. Em certo sentido, podemos dizer que sua *Mãe Coragem* é um personagem atemporal. Eu teria tentado representá-la historicamente, mostrando a Guerra de Trinta Anos. Para mim, há uma realidade política em movimento. Brecht trabalha com determinados períodos, dos quais ele revela a estrutura. Eu prefiro mostrar um desenvolvimento contínuo (PISCATOR, PALMIER, 1983, p.171).¹⁰

Na intenção de trazer mais elementos para essa discussão, parece válida a provocação de Bernart Dort que começa por identificar dois caminhos do teatro político:

[...] ou atribuir um conteúdo e significações políticas ao mundo fechado e simbólico da cena, de modo que a plateia se veja constringida a aceitá-los ou rejeitá-los em bloco; ou inventar soluções cênicas novas, conseguir um acordo entre palco e plateia que não resulte da submissão ou da identificação de um ao outro (DORT, 1977, p. 373).

O caminho de Piscator seria, na visão de Dort: “Fazer do palco o local de uma história política total, completa. [...] Com Piscator é o encenador que transforma o privado em história, dotando o palco do poder de dizer tudo. Resta ao espectador dizer sim ou não. Piscator lhe recusa outra escolha” (idem).

E o caminho de Brecht: “[...] não instalar a história no palco, mas situar o palco e a platéia na história. Substituir um teatro fechado por um teatro aberto. Um processo de adesão ou de recusa, por um processo de compreensão. E não deixar a ninguém a última palavra: cabe à história pronunciá-la” (idem).

Partindo do livro *Teatro Político* (1968), obra de Piscator que abarca o período inicial de sua carreira na Alemanha de 1919 a 1930, e de relatos de Maria Piscator organizados por ela e por Jean-Michel Palmier no livro *Piscator et le théâtre politique* (1983), pretendemos trazer à luz alguns princípios balizadores daquele novo teatro.

¹⁰ Esta tradução do francês para o português, assim como as demais traduções de trechos do livro *Piscator et le Théâtre Politique*, são de responsabilidade da autora desta dissertação.

Com a ascensão do nazismo e o início das perseguições a trabalhadores, intelectuais, militantes e artistas na Alemanha, Piscator (assim como muitos de seus colaboradores, Brecht, entre eles), inicia uma saga passando por exílios em diversos países (URSS, França e EUA) até voltar para a Alemanha, no final dos anos 1950. O período do exílio nos Estados Unidos, mesmo contendo uma riqueza de informações para a compreensão da obra e pensamento do encenador alemão, não está documentada neste trabalho. Esperamos analisar esse período em um projeto futuro.

A experiência da Primeira Guerra

É na experiência como soldado na Primeira Guerra Mundial que Piscator adquire consciência política. Até então, o jovem ator de origem burguesa, que via a arte através do “espelho ardente da literatura”, sofre uma inversão de paradigma e passa a “[...] ver a literatura e a arte através do espelho ardente da vida” (PISCATOR, PALMIER, 1983, p. 23).

Em *Teatro Político* (1968), o diretor descreve a situação que irá marcar sua vida e sua profissão daí em diante. Na primavera de 1915, em pleno campo de guerra, atacados por uma chuva de granadas do exército inglês, entre cadáveres de ambos os lados, sua tropa é incumbida de cavar trincheiras de proteção. Enquanto seus colegas progrediam rapidamente, o jovem Erwin não saía do lugar. O sargento, praguejando, se arrasta até ele e pergunta o que está acontecendo. Piscator está paralisado de pavor. O sargento então o questiona: qual é a sua profissão? Ao que ele responde: ator de teatro. Nunca lhe pareceu tão inútil aquela profissão diante da situação que enfrentava.

Ainda como soldado Piscator inicia sua militância política e pacifista participando da organização de conselhos de operários e soldados e atuando em trupes que apresentavam espetáculos às tropas. A ideia de tais apresentações era levantar a moral dos soldados, mas já se podia notar um descompasso entre o que era apresentado em cena e a realidade de um público formado por pessoas mutiladas pela guerra. Piscator não concebia mais a guerra como um destino inevitável. Era necessário entender as forças políticas envolvidas neste conflito que destruía tantas vidas. E o teatro, para ele, assumia uma nova missão: a de tomar a realidade como ponto de partida.

Um exemplo da importância que o autor atribuía à vivência da guerra está nos primeiros parágrafos do livro *Teatro Político*:

A minha cronologia começa em 4 de agosto de 1914. A partir daí o barômetro subiu:
13 milhões de mortos
11 milhões de mutilados

50 milhões de soldados em luta
6 bilhões de tiros
50 bilhões de metros cúbicos de gás

Nisso que aí está, o que vem a ser “evolução pessoal”? Aí ninguém evolui “pessoalmente”. Outra coisa o faz evoluir (PISCATOR, 1968, p. 21).

Da arte à política

Chegando em Berlim, Piscator é atravessado pelo espírito revolucionário e conturbado do início dos anos 1920. A Revolução Russa dá seus primeiros passos e a esperança de um possível movimento revolucionário na Alemanha faz com que o jovem diretor filie-se à organização marxista revolucionária Liga de Spartacus, que teve entre seus fundadores Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht (assassinados em 1919 com a conivência da Social Democracia Alemã). A República de Weimer promove perseguições e censura artistas e pensadores. Essa é uma das razões da falência de algumas das primeiras investidas artísticas de Piscator, como o Teatro Tribunal e o Teatro Proletário. O desemprego e a crise financeira alemã, na medida em que se agudizavam, fortaleciam o sentimento nacionalista (que levou à ascensão do nazismo), e, ao mesmo tempo, abriam espaço para o surgimento de uma nova força proletária que clamava por mudanças sistêmicas.

Piscator, na busca por uma estética revolucionária, vê-se obrigado a afastar-se das principais correntes artísticas da época. Os expressionistas, que colocaram a guerra em cena, não eram capazes de ultrapassar o individualismo e o idealismo e, apesar da denúncia da força devastadora da guerra, seu lirismo exaltava uma humanidade abstrata. Os dadaístas empreenderam a importante tarefa de desafiar a arte burguesa mas não conseguiam se distanciar da burguesia. Para Piscator a arte deveria ser um meio e não um fim. Mesmo assim, é no círculo de artistas dadaístas que ele entra em contato com importantes futuros colaboradores: entre eles o caricaturista George Grosz e o pintor John Heartfield (cujo trabalho de fotomontagens representava verdadeira arma política). No Naturalismo alemão surge o povo, o proletariado, como classe. No entanto, o Naturalismo, com afirmava Piscator, “[...] não é revolucionário, marxista [...], em lugar de uma resposta, o que dá são explosões de desespero” (PISCATOR, 1968, p. 44). Naquele momento histórico, o Naturalismo, de certa forma, transformou o teatro em tribuna política, mas sua visão de valores ainda estava presa à sociedade de classes. O Construtivismo russo, ainda visto de longe, chegava ao conhecimento dos artistas alemães através das experiências de agitprop reproduzidas na Alemanha por alguns grupos de trabalhadores e artistas. Piscator aproximou-se da linguagem da agitação e propaganda, a ponto de fazer apresentações em fábricas, associações e demais espaços não teatrais com elenco formado, muitas vezes, pelos

próprios operários.

Em meio ao turbilhão de influências e tentativas de representação do mundo, nasce para Piscator o conceito de *Zeittheater* (teatro do tempo), que lhe parecia a única forma possível de denunciar e criticar a situação social, mostrando o encadeamento entre os acontecimentos e suas causas. Para dar forma a este conceito o diretor alemão traz para cena a vida cotidiana - através de diversos tipos de documentos históricos e com o auxílio da técnica (maquinaria cenográfica, projeções e filmes, aparatos de iluminação etc) - sendo acusado, inclusive por membros do Partido Comunista, de “matar” a arte (na verdade, o que estava em vias de ser exterminado era o efeito de ilusão e fantasia que os críticos da época acreditam ser a essência da “boa” arte).

Leo Lania, amigo e colaborador de Erwin Piscator, escreve:

[...] a desromantização da arte abriu a via ao romantismo da vida cotidiana, e passamos da arte pura ao jornalismo, à reportagem, da literatura à verdade: da fabricação gratuita de fábulas sentimentais ou de mistérios psicológicos à inflexível descrição de prisões, de fábricas, de lojas, de máquinas, de mais-valor e de luta de classes (PISCATOR, PALMIER, 1983, p. 155).

Naquele momento de efervescência social também são inaugurados clubes e associações culturais de trabalhadores, em especial na cidade de Berlim, onde organizam-se eventos de música e teatro, além de cabarés políticos. O Partido Comunista e Sindicatos de trabalhadores se ocupam da criação e manutenção de Casas de Espetáculos, financiadas com a contribuição de seus associados, entre elas a Volksbühne.

As experiências de formação de um novo teatro

No inverno de 1919, Piscator inaugura o Teatro Tribunal, em Königsberg. Aí ele encena obras de alguns escritores expressionistas (Ernst Toller, Frank Wedekind, August Strindberg, Carl Sternheim) com uma releitura realista. As apresentações eram voltadas para um público de estudantes e intelectuais progressistas. A ideia era elaborar uma forma de teatro entre a agitação (cuja missão era apresentar em cena as mensagens socialistas), educação (através do teatro atores e público exercitavam um olhar crítico em relação à sociedade) e transformação do mundo (o teatro como ensaio de formas de participação social, espaço de assembléia onde acontece o debate político).

Fruto da mesma linhagem da formação de grupos de trabalhadores envolvidos com a cultura em clubes e associações culturais, surge, em 1920, em Berlim, em parceria com Hermann Schüler e Rudolf Leonhard, o Teatro Proletário. Este deveria ser um teatro “do” proletário, não “para” o proletário. Teatro de propaganda que pretendia riscar a palavra arte

para intervir na atualidade, fazer política. Abre-se o diálogo entre jornalismo e teatro, diante da necessidade de tratar da realidade cotidiana, do dia a dia. Os espetáculos aconteciam em salas e locais de assembleia. Era preciso agarrar o público em seu ambiente. Os cenários eram simplificados, em razão das precárias condições de trabalho. Mas já se pensava a cenografia como um elemento dramaturgico. O foco das encenações estava no fator pedagógico (esclarecimento, saber, conhecimento compartilhado entre artistas-trabalhadores e público). “Era o teatro proletário a substituir o palco da humanidade” (PISCATOR, 1968, p. 2).

As teses sobre teatro político, de agitação e proletário, ainda se confundiam naquele momento. E Piscator admite que suas teorias foram fruto dos acontecimentos do pós Primeira Guerra, muito mais do que invenções de sua cabeça.

O Teatro Proletário era sustentado pelos sócios do Partido Comunista e pelos Sindicatos de trabalhadores. O que não tornava menos difíceis as tentativas de criação de uma estética revolucionária. O proletariado estava preso às concepções de arte burguesas e clamava pelo direito de acessar a “boa arte” por preços módicos, não estava aberto para o nascimento de uma proposta ousada de um teatro proletário – cuja temática e a forma correspondessem às necessidades desta classe social.

O homem simples vê no teatro o “templo das musas”, onde só se pode entrar de casaca e correspondente boa disposição. Considera um ultraje ouvir, no meio dos ornatos de púrpura e de ouro, alguma coisa sobre a “horível” luta de todos os dias, sobre salários, horas de trabalho, dividendos e lucros. Essas são coisas de jornal. No teatro, o que deve dominar é o sentimento, é a alma; por cima do cotidiano os olhos se abrem para um mundo de beleza, grandiosidade, verdade. O teatro é uma arte de dia de festa, que o trabalhador raramente pode desfrutar (PISCATOR, 1968, p. 42).

No centro do programa do teatro proletário de Piscator estava a criação de uma verdadeira empresa de propaganda, de ação revolucionária, que trataria dos temas da guerra, da luta de classes, da alternativa socialista diante da barbárie. Para alcançar tais objetivos era preciso que as encenações fossem simples na estrutura e na expressão, com ações claras e sem ambiguidade sobre a mensagem revolucionária. A intenção artística estava subordinada à política. O foco estava na luta de classes e na maneira de propagar esta luta. As apresentações visavam a atingir não somente a sensibilidade do público mas também, e principalmente, sua razão. Introduzia-se um novo elemento no espetáculo: o fator pedagógico. A produção, a escolha de repertório e os temas a serem trabalhados eram decididos por um comitê de trabalhadores. Todos os envolvidos – equipe artística e técnica – tinham os mesmos direitos e deveres (PISCATOR, PALMIER, 1983, p. 27).

No início eram proletários que trabalhavam como atores, como no agitprop soviético. A ideia inicial era a formação, através do teatro, de “[...] uma sociedade humana, artística e também política” (PISCATOR, 1968, p. 54). Após algumas experimentações Piscator chega à conclusão de que, nem sempre, o proletário é capaz de se representar ou fugir da caricatura. Um ator preparado tecnicamente para assumir uma personagem poderia causar um maior efeito de realidade. Era preciso, entretando, exigir deste ator também o domínio intelectual do papel, levando em conta seu “conteúdo mental, político e social”. Só assim ele poderia atingir “objetividade dramática” e se colocar “a serviço de uma causa” (idem).

Para Jean-Michel Palmier, é neste período de experiências do Teatro Proletário, com a produção de *A hora da Rússia* (1920) - uma pioneira tentativa de conjugar teatro e realidade -, que aparece o primeiro elemento conscientemente didático e épico: um mapa que mostrava a posição geográfica dos países e sua significação política nas cenas representadas.

Uma saborosa história sobre o “início do teatro épico” exemplifica este novo tratamento dado para a arte cênica e sua relação com o público. Piscator descreve a situação ocorrida durante a apresentação da peça *O Mutilado*, num 01 de maio, para uma plateia de operários. John Heartfield, responsável por preparar um telão que deveria ser usado na encenação, atrasa-se e, quando chega ao local da apresentação, a peça já havia começado. Sem fôlego, com o rosto avermelhado e o telão nas mãos, ele interrompe a ação dos atores, está decidido a pendurar o telão! Piscator pede para que ele deixe o espetáculo continuar mas, diante de sua recusa a encenação é interrompida para que o público seja consultado. Finalmente, Heartfield ganha a disputa e o espetáculo reinicia após a montagem do telão. Desde então Piscator considera, humoristicamente, Heartfield o fundador do teatro épico.

A respeito da montagem da peça *Bandeira Vermelha* (última montagem do Teatro Proletário, em 1921), destacamos este trecho:

A novidade fundamental nesse teatro é que a ação e a realidade se entrosam de maneira inteiramente especial. Não se sabe muitas vezes se a gente está no teatro ou numa assembleia, e tem-se a impressão de que se deve intervir e colaborar, de que se deve apartear. Desaparece a fronteira entre o espetáculo e a realidade... O público sente que contemplou a vida real, que é espectador, não de uma peça de teatro, mas de um trecho da verdadeira vida... Que o espectador é incluído na peça, que tudo o que desenrola no palco lhe diz respeito (PISCATOR, 1968, p. 58).

Sem apoio suficiente do Partido Comunista (que não estava disposto a sustentar as experimentações necessárias e rebeldes à estética burguesa deste teatro proletário e o acusava de fazer apenas propaganda), com falta de dinheiro (um alto índice de inflação pesava sobre as cabeças da população alemã) e sofrendo com a perseguição policial do

governo da República de Weimer, o Teatro Proletário fecha suas portas em 1921.

No entanto, o sucesso de algumas de suas encenações – pela primeira vez, os operários viam suas próprias vidas colocadas em cena e se sentiam incluídos no debate cultural – fez com que o Teatro Proletário virasse um meio de propaganda respeitado e fosse imitado por diversos grupos na Alemanha.

De 1923 a 1924, Piscator aluga o Teatro Central e dá uma resposta política ao repertório da Cena Popular (Volksbühne). Era uma tentativa de fazer a cena popular proletária. No entanto, sem o apoio do partido comunista e da direção da Volksbühne, para manter o teatro, era necessário atrair também um público da pequena e média burguesia, intelectuais progressistas e estudantes. As encenações desta fase recuperaram experimentações naturalistas, desta vez com maior esforço de conexão com a realidade social. Foram montados textos de Máximo Gorki (*Os pequenos burgueses*), Leon Tolstói (*O poder das trevas*), Romain Rolland (*Virá o tempo*) e Franz Jung (*Annemarie*). Piscator considera esta fase como um retrocesso político em relação ao projeto anterior, do Teatro Proletário. Apesar da curta duração e da perda de capital, o Teatro Central possibilitou uma “[...] penetração mais profunda na vida teatral de Berlim” (PISCATOR, 1968, p. 58).

A Volksbühne, segundo Piscator, curvou-se ao gosto burguês. Os muitos sócios vindos dos sindicatos lhes deram poder econômico, no entanto, a comissão artística e intelectual da Cena Popular não soube construir um espaço de arte que correspondesse à radicalidade política presente nas lutas dos trabalhadores. A direção do Teatro ocupou-se em oferecer arte às massas uma arte que “eleva o homem”, que lhe leva a esquecer seu cotidiano. “Deem-nos peças que nosso público queira ver”(idem, p. 65), diziam.

Em todas as frentes a luta era feroz, mas na terceira, na frente cultural, os adversários se abraçavam, soluçantes ou serenos. Aquilo era um terreno santificado. (...) Era aquele o lugar em que havia uma humanidade, uma igreja universal, a única pacificadora, e em que desaparecia qualquer diferença de condição social e educação (PISCATOR, 1968, p. 63).

Mesmo com as diferenças políticas e estéticas, em 1924, Piscator foi convidado a encenar *Bandeiras*, de Alfons Paquet – - na Volksbühne. Esta peça foi um marco na carreira de Piscator, foi a primeira vez em que ele conjugou arte e documento. *Bandeiras* era um drama épico, assim como *Tecelões*, de Hauptmann. A diferença, segundo o jornalista Leo Lania, é que era uma “peça de tese”, “[...] uma epopéia única da luta proletária pela libertação” (apud, PISCATOR, 1968, p. 68), sem heróis. Um poema, um romance dramático, um caminho para o épico que viria, segundo Alfred Döblin, por um “novo palco”. Teatro

épico traduzido aqui por Piscator como “[...] ampliação da ação e do esclarecimento dos seus segundos planos” (PISCATOR, 1968, p. 69), capaz de perturbar a estrutura dramática e de colocá-la em função do desenvolvimento épico dos acontecimentos. E, para isso, seria necessária a aplicação de meios cênicos até então estranhos ao teatro: telas de projeção, projeção de textos intermediários e de fotografias, um elenco numeroso (56 atores). Era o início de um caminho: a construção de uma dramaturgia política e uma revolução técnica no teatro.

Na mesma época Piscator volta novamente suas atenções para o teatro de agitprop. Em parceria com o Organismo Internacional de Ajuda aos Operários (I.A.H) - criado em Berlim em 1921 para socorrer a população soviética vítima da fome -, o diretor alemão organiza *soirées* de variedades. A influência dos cabarés europeus e das modas estadunidenses – com músicos, canções, acrobacias, discursos, atualidades, cenas com atores e cinema - será transformada em um estilo de revista com fins de propaganda política.

A forma da revista (no caso a Revista Política) abre novas possibilidades de ação direta no teatro. Sua natureza anti-psicologizante era capaz de derrubar qualquer espécie de muro entre a plateia e o palco. Sua estrutura policrônica e épica correspondia à intenção de apresentar vários assuntos em cena e de colocá-los em debate com o público. Os exemplos trazidos à cena eram confrontados com os espectadores, provocando-os a se perguntarem e encontrarem respostas às situações apresentadas. As relações políticas eram expostas nas cenas, cumprindo uma função pedagógica. Não havia ambiguidade nas posições políticas e era importante que as cenas fossem claras e diretas.

Em 1924, o Partido Comunista queria fazer uma grande festa e encomendou a Piscator uma encenação. O teatro passa a ser visto pelos dirigentes partidários como uma importante ferramenta de propaganda. Em parceria com o escritor Felix Gasbarra (que se tornaria membro da equipe de dramaturgistas do *Piscatorbühne*, mais adiante) surge a *Revista Vermelha (Roter Rummel)*. Seguindo a linha de trabalho próxima do agitprop alemão, com sketches que colocavam figuras opostas em conflito (um comunista e um nazista, por exemplo), uma importância dada a música e a projeção como elementos dramáticos e uma grande liberdade para a improvisação, esta revista de apelo comunista obtém um grande sucesso. As apresentações nos bairros populares de Berlim não só foram recebidas com entusiasmo, como incentivaram o aparecimento de uma série de associações teatrais proletárias e espetáculos realizados por atores-operários.

Em meio à prática desse teatro proletário e de agitação, um importante conceito começa a ganhar espaço no trabalho do encenador: o “teatro documentário”. Nos espetáculos

“o documento político constituía a base mesmo do texto e da representação” (PISCATOR, PALMIER, 1983, p. 30). O teatro documentário representava, para Piscator, um degrau acima na construção do teatro épico. Era um teatro em relação direta com o mundo contemporâneo, uma ferramenta política capaz de levar o espectador a uma tomada de consciência no contato direto com fragmentos da realidade trazidos para a cena. Um teatro de tese, de colagem de documentos, de revelação da realidade, de intervenção política. Um teatro que não pretendia tomar o lugar da realidade mas esperava despertar, através de pedaços da realidade arrancados do curso da vida, uma visão da totalidade das engrenagens que ordenam o mundo social e os acontecimentos históricos. Mais tarde, Peter Weiss sistematizará esta linguagem nas *Notas sobre o teatro documentário* (1967).

A montagem de *Apesar de tudo!*, na Grosses Schauspielhaus, em 1925, constituiu o primeiro exemplo em que o documento aparece como fundamento do texto e da encenação. A origem do projeto foi montar uma gigantesca revista política (envolvendo mais de 2.000 pessoas) que deveria mostrar os principais momentos da luta revolucionária na história da humanidade (da revolta de Spartacus à Revolução Russa) de forma abreviada, em episódios didáticos. Este projeto foi substituído, em meio a discussões políticas à respeito da pertinência temática, por um espetáculo encomendado para o congresso do Partido Comunista Alemão (KPD). O escritor comunista Felix Gasbarra, então colaborador dos projetos de Piscator, sugeriu que uma parte do plano anterior fosse extraída, com foco no período do início da Primeira Guerra Mundial até o assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht. O nome da peça - *Apesar de tudo!* - foi tirado do último discurso de Liebknecht.

Alguns críticos do período acreditavam que o uso do filme nas peças de Piscator era influência direta do teatro russo soviético. Mas, segundo o diretor, naquela época, na Alemanha, não se sabia muito sobre as encenações do teatro de Meierhold, Tairov ou Vakhtangov. Piscator só entrará em contato com o pensamento e a prática desses encenadores a partir dos anos 1930, durante seu exílio na URSS. Em *Apesar de tudo!*, mesmo representando uma continuação dos experimentos iniciados em *Bandeiras*, o filme torna-se parte orgânica da cena, apresenta-se como documento e linguagem. Para Piscator a utilização do cinema não era um mero artifício técnico mas sim fazia parte de uma forma de teatro baseada na filosofia histórico-materialista. Neste teatro o destino individual estava à disposição dos eventos históricos. O filme era um dos meios de demonstrar a “[...] ação recíproca entre os grandes fatores humanos-sobre-humanos e o indivíduo ou a classe.” (PISCATOR, 1968, p. 81). A projeção de cenas de ficção, assim como filmagens de cenas reais da guerra causaram um enorme impacto no público.

Piscator acreditava que o efeito de propaganda política se fortalecia quanto mais aprimorada fosse a forma artística e técnica. *Apesar de tudo!* foi um trabalho de criação singular. A construção de um cenário irregular de praticáveis, em formato de terraço, sobre um palco giratório, possibilitando a visão de diferentes planos cênicos, a montagem do discurso entremeado de recortes de jornais, declarações, folhetos, fotografias e filmes de guerra e da revolução, personagens e cenas históricas¹¹, tinham por objetivo trazer a realidade para dentro da cena e provocar uma reflexão crítica a respeito dos processos históricos.

Pela primeira vez tínhamos pela frente a realidade absoluta, por nós próprios experimentada, uma realidade que apresentava os mesmos momentos de tensão e pontos culminantes dramáticos que o drama poetizado, uma realidade da qual brotavam as mesmas poderosas emoções, com uma condição: a de ser uma realidade política (PISCATOR, 1968, p. 83).

A estreia de *Apesar de tudo!* foi um grande sucesso. Os sindicatos organizaram os trabalhadores para assistirem as sessões. Era um público que tinha vivido aquelas situações.

O teatro, para eles, transformara-se em realidade. Em pouco tempo cessou de haver um palco e uma plateia, para começar a existir uma só grande sala de assembleia, um único campo de luta, uma única grande demonstração. (...) Quando, por exemplo, à votação dos democratas sociais sobre o crédito de guerra (cena teatral) se seguiu o filme mostrando um ataque e os principais mortos, o que se indicou não foi apenas o caráter político do fato; pelo contrário, ao mesmo tempo se realizou um estremecimento humano, ou seja, fêz-se arte (idem, p. 83-4).

Prova de que um teatro revolucionário pode se tornar uma arma perigosa, foi o fato de que, mesmo com o apelo da equipe artística do espetáculo, grande afluência das massas e aceitação pública do trabalho, as autoridades responsáveis decidiram pelo término das apresentações.

Origem e formação do Teatro de Piscator (*Piscatorbühne*)

Enquanto crescia o interesse da imprensa alemã de esquerda à respeito da relação entre arte e política, a Volksbühne estava, como apontado anteriormente, atrelada a uma concepção burguesa de arte, que pretendia levar, a preços populares, “boas” (e antiquadas) representações aos operários.

A tensão provocada pelas encenações de Piscator – que caminhavam em sentido contrário ao ideal da “boa arte” defendida pela Cena Popular – chega ao limite quando Piscator monta *Tempestade sobre Gottland* na Volksbühne, no início de 1927, e é acusado

¹¹ A representação das personagens de Rosa Luxemburgo, Liebknecht e de integrantes do governo foi considerada “perigosa” e inconveniente pelo Partido Comunista.

pelo conselho administrativo do Teatro de ser “tendensioso” e transformar a peça num comício comunista. Na visão do diretor, o trabalho devia corresponder à atualidade política.

O teatro tem de tornar-se instrumento de nossa vontade de uma nova sociedade! Deve, conscientemente, colocar-se a serviço das ideias sociais e políticas que exigem uma transformação das condições atuais. Precisamos de um teatro, que, clara e energeticamente dê expressão artística à vontade viva em nós (PISCATOR, 1968, p. 140).

O conselho de administração da *Volksbühne*, formado por seus fundadores socialistas, exige que partes do filme usados na encenação sejam cortados. Este fato gerou um debate social intenso e fez com que diversos artistas, militantes de esquerda e figuras públicas assinassem um documento em favor da encenação e contra a censura do conselho. A *Volksbühne* se viu obrigada a convocar uma assembleia de sócios, que contou com a presença de mais de duas mil pessoas! Esse número mostra a importância social que o teatro tinha na Alemanha daquele período. O escritor Ernst Toller, solidário a Piscator, compareceu à assembleia e fez um discurso sobre sua concepção de teatro, acompanhado de figuras como o poeta Kurt Tucholsky. Os partidos, da esquerda à extrema direita alemã, foram obrigados a se posicionar. “A luta por um teatro novo tornou-se a luta pela transformação da Alemanha” (PISCATOR; PALMIER, 1983, p. 35).

Após trabalhar durante anos à convite de teatros representativos das forças populares, financiados pelo Partido Comunista e por sindicatos de trabalhadores, Piscator se vê diante da necessidade de criar um espaço que pudesse reunir as condições técnicas e políticas para a construção de novas perspectivas artísticas.

Um teatro que se incumbisse dos problemas de nossa época, que fosse ao encontro da necessidade do público de ver produzida sua existência, um teatro sem solenidade, sem escrúpulos, encontraria o mais forte interesse geral, e seria ao mesmo tempo um negócio (PISCATOR, 1968, p. 145).

No verão de 1926, Piscator aproveitou uns dias de licença concedidos pela Cena Popular (*Volksbühne*) e fez uma viagem ao sul da França para trabalhar com Ernst Toller em sua nova peça. Em companhia de Toller, Erich Engel, Wilhelm Herzog e Otto Katz, apareceram os primeiros esboços da ideia de fundação de um teatro e jornal composto pela intelectualidade da esquerda alemã. Piscator pretendia que este novo empreendimento se mantivesse, independente de instituições alheias a ele. Visto que, diferente de outros teatros berlinenses, cuja programação era, na opinião de Piscator, velha e enfadonha, esta nova proposta representaria os anseios e as necessidades reais da classe revolucionária.

O projeto era ambicioso. O que estava em jogo não eram mais espetáculos bem ou

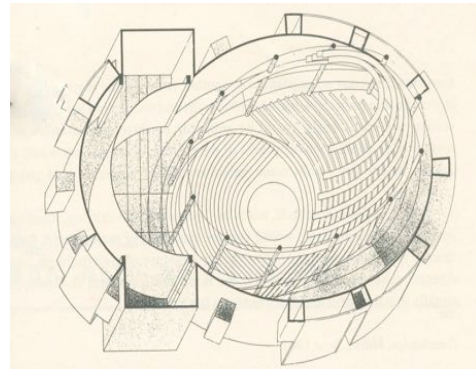
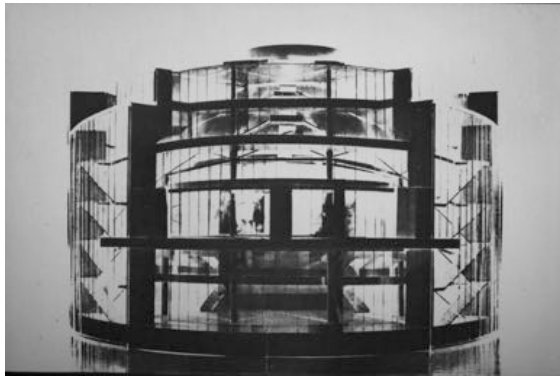
mal sucedidos, mas sim um espaço que proporcionasse, através de recursos técnicos (arquitetura, iluminação, possibilidades cenográficas, sonorização, projeção cinematográfica), artísticos (trabalho coletivo, experimentação e formação permanentes) e políticos, a construção de um “novo princípio dramatológico” que correspondesse às mudanças sociais daquela época: o Teatro Total (cf. PISCATOR, 1968). Uma nova casa de espetáculos seria concebida por Walter Gropius e Piscator, e erguida pela Bauhaus. Era preciso romper com a forma de palco que dominava o teatro naquela época, com suas hierarquias de classe e separação entre palco (considerado até então como o lugar da ficção) e plateia. E a arquitetura foi o primeiro passo desse projeto de renovação do teatro.

O edifício projetado por Gropius previa a construção de palcos simultâneos, arena circular, palco central e palcos laterais, mobilidade possibilitando mudanças de cenário, um corredor que levasse o ator a entrar na massa de espectadores e mover-se no meio deles, câmaras de projeção deslocáveis (no lugar de uma tela surge a ideia de espaço de projeção, podendo atingir toda plateia). A sala de espetáculos teria a capacidade de receber uma grande quantidade de espectadores (porque um teatro revolucionário deveria atingir o maior número possível de pessoas) e se adaptaria a diferentes projetos de encenação. A utilização dos meios técnicos mais avançados tinha como objetivo permitir a participação ativa do público e sua percepção integral dos fatos cênicos expostos na cena, exprimindo a realidade das relações sociais.

Walter Gropius assim explica a utilidade dos dispositivos técnicos no estabelecimento de uma outra relação entre a cena e o público:

O objetivo deste teatro não consiste, portanto, na acumulação material de dispositivos e truques técnicos apurados; pelo contrário, todos eles são meros meios e fins para se fazer com que o espectador seja arrebatado para o meio do fato cênico, pertença espacialmente ao palco, nada lhe ficando oculto atrás do pano (PISCATOR, 1968, p. 151).

Para o arquiteto, as três formas existentes de palco, até então, – a arena circular (do circo romano), o anfiteatro (grego e romano) e o palco italiano (caixa óptica) – fariam parte da estrutura do seu “teatro sintético”, no qual estas três possibilidades estariam presentes e poderiam ser usadas simultaneamente (PISCATOR, PALMIER, 1983, p. 38).



Figuras 2 e 3: Maquete e desenho de Gropius para o Teatro Total de Erwin Piscator.

Inicia-se o projeto. Possibilidades de financiamento aparecem através de contatos da célebre atriz Tilla Durieux com figuras da burguesia alemã. Admiradora de Piscator, a atriz consegue a quantia necessária para uma primeira montagem do Teatro de Piscator. Para esta empreitada é alugado o Teatro da Praça Nollendorfplatz, em Berlim. Pela primeira vez Piscator tinha “carta branca” para escolher seu repertório e trabalhar livremente. O mecenas “desinteressado” de um amador das artes abriria as portas para a prática de um teatro proletário e revolucionário. Na verdade, a única exigência do financiador foi que a denominação “teatro proletário-revolucionário” fosse retirada. O empreendimento viria a chamar-se “Teatro da Praça Nollendorf”.¹² No momento em que o teatro alemão passava por uma crise financeira e via seu lugar cada vez mais tomado pelo cinema, esta “estranha” exigência não pareceu impedimento a Piscator e seus companheiros para que o negócio se efetivasse.

Na experiência prática de construção de um novo teatro, Piscator e sua equipe levaram à cena trabalhos de grande sucesso de público - como *Ôba, estamos vivendo* (que tratava da Revolução Alemã, 1927), *Rasputine* (a respeito dos fundamentos da Revolução Russa, 1927) e *As aventuras do bravo soldado Schweijk* (sátira épica de Jaroslav Hasek, que expunha a barbárie da guerra e o conluio entre exército, igreja e Estado, 1928) -, mas também sofreram alguns importantes fracassos de público e crítica que lhes empurraram para um poço sem fim de dívidas e compromissos, resultando no fim dessa empreitada poucos anos depois.

O “engenheiro do teatro”

Muitas vezes acusado de ser mais um “engenheiro teatro” do que encenador, e de

¹² Atualmente este teatro abriga um banco, depois de ter sido uma igreja evangélica e um cinema pornográfico. Trajetória que muito se parece com o destino de diversos espaços culturais no Brasil.

destruir os textos dramáticos que montava, Piscator justificava suas invenções pela falta de uma dramaturgia que desse conta dos aspectos sociais e políticos em ebulição naquele momento histórico. Era preciso colocar os acontecimentos em cena, abrir espaço para o real, dar foco aos mecanismos sociais. As lacunas entre a arquitetura e a literatura teatral disponíveis e as necessidades revolucionárias obrigaram Piscator e sua equipe a buscarem nas inovações tecnológicas uma saída cênica para este impasse. A técnica, neste contexto, funcionava como uma maneira de elevar o cênico ao histórico. Tal reforma do aparelho cênico visava abandonar a antiga forma do teatro de caixa, em busca de novas possibilidades. Além disso, segundo o diretor, “[...] as revoluções mentais e sociais sempre estiveram estreitamente ligadas às revoluções técnicas” (PISCATOR, 1968, p. 158). Somente a partir da Revolução Russa surge a oportunidade da classe trabalhadora e dos artistas revolucionários tomarem posse das grandes salas de teatro, terem Acesso ao maquinário cênico e decidirem sobre seu uso na construção do teatro proletário. Portanto, dominar os aparatos técnicos mais avançados era função política do teatro revolucionário. Nesse teatro épico, político e documental, o cenário não era decorativo mas sim “construtivo”. A música e as projeções integravam organicamente a dramaturgia. Ator, diretor e o autor deveriam estar em sintonia no objetivo comum de defender a tese central da obra.

Os exemplos de dispositivos cênicos criados são variados. No caso da montagem de *Rasputine*, a ideia de um globo terrestre, onde todos os acontecimentos se desenrolavam e entrelaçavam, ampliando o destino do personagem para o destino da própria Europa, resultou na construção de um “palco global” que deveria dar rapidez a troca de cenários. O efeito do filme projetado na superfície oval resultou em uma imagem de peculiar plástica e vida. Muito antes do termo “política global” ou “globalização”, Piscator havia encontrado uma forma cênica de demonstrar a interdependência dos fenômenos políticos e o crescimento da onda revolucionária na Rússia.



Figura 4: Cenário da peça *Rasputin*, 1927.

Outro exemplo interessante são as esteiras rolantes criadas para a encenação do romance épico-satírico *As aventuras do bravo soldado Schweijk*. Para ilustrar de forma irônica todo o conjunto da guerra e a manipulação da personagem central diante dos acontecimentos era necessário “[...] enfileirar o maior número possível de episódios os mais impressionantes possíveis” (PISCATOR, 1968, p. 214) criados pelo autor Jaroslav Hasek. O uso de diversos tipos de marionetes em cena (meio-marionetes, tipos próximos da marionete e meio-homens, inspiradas nos bonecos políticos realizados por dadaístas como Grosz, Heartfield e Schlichter) representando as figuras da vida social e política austríaca, e máscaras de papelão utilizadas pelos atores, ilustrando tipos sociais, compunham este mundo “fantástico” da guerra, no qual o único elemento inteiramente humano é o homem simples, o soldado Schweijk. Gorsz realizou mais de trezentos desenhos para esta montagem e um desenho animado em que marionetes do exército, da polícia e da igreja efetuam uma série de contorcionismos, demonstrando o conluio entre estas três instituições e sua responsabilidade na manutenção da guerra. Este trabalho lhe rendeu um processo por sacrilégio. Estas foram algumas das formas encontradas para encenar aquele romance de denúncia da barbárie da guerra, além da adaptação do texto realizada pela equipe de dramaturgos que contava com as presenças de Brecht, Gasbarra e Lania.

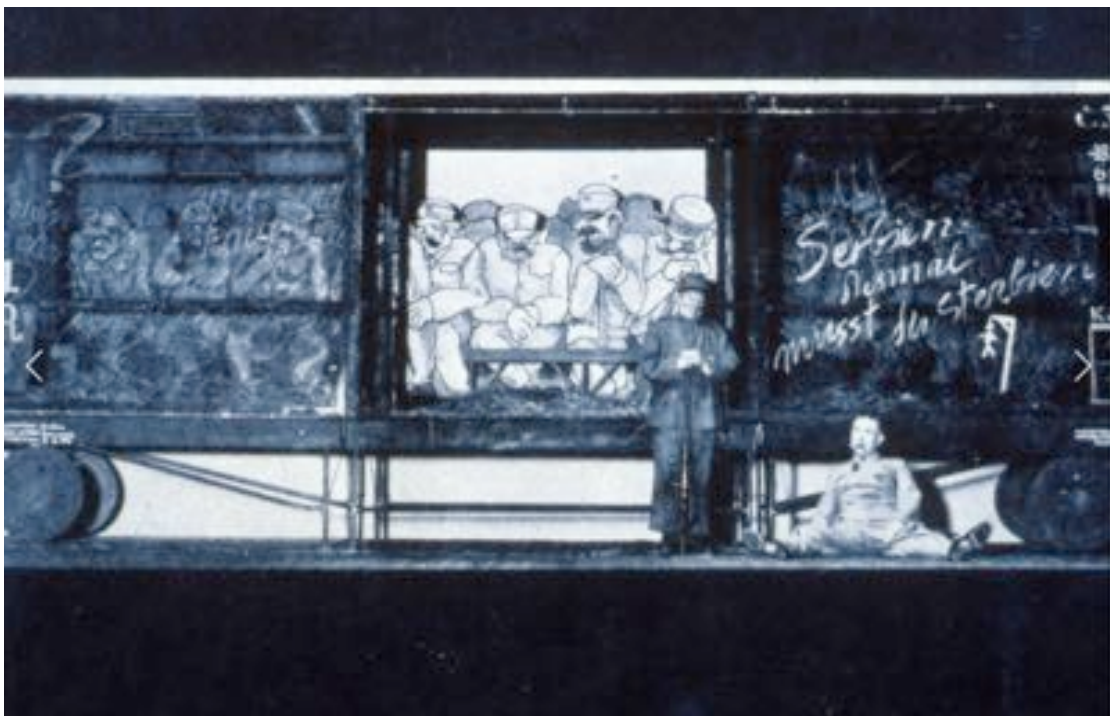


Figura 5: *As aventuras do bravo soldado Schweijk*. Berlim - Teatro da Praça Nollendorf, 1928.

A iluminação também desempenhou um papel importante no conjunto do teatro de Piscator. O encenador desenvolveu a tese de imaterialidade da cena. Segundo Piscator, desde que um corpo humano pôde ser iluminado, ele ganhou uma nova dimensão no espaço, que ultrapassou sua fisicalidade. As proporções das figuras humanas e dos objetos sofrem modificações de acordo com a iluminação do espaço, seus gestos e imagem mudam. Piscator buscou dar uma nova plasticidade para a cena através da iluminação. Sua ideia era criar uma “música de luz”, um jogo de ritmos através da luz, que envolveria os corpos, lhes permitindo ganhar outras formas. Diferente de encenadores que utilizaram estas técnicas para criar um efeito de ilusão (como as experiências dos expressionistas e de Max Reinhardt), Piscator via nas novas possibilidades do uso da luz cênica o “elemento que permite ao diretor de clarear, no sentido estrito, um aspecto da realidade, de trazer à luz, de clarear os fatos” (PISCATOR, PALMIER, 1983, p.159).

Uma nova dramaturgia

Uma das linhas fundamentais da “dramatologia sociológica” (PISCATOR, 1968, p. 153) proposta por Piscator era a refuncionalização da posição da criatura humana no teatro. O trauma causado pela Primeira Guerra Mundial sepultou de vez uma visão de humanidade. “A geração de 1914 morreu na guerra, mesmo que tenha escapado às balas” (idem, p. 154). Uma nova “entidade viva” se colocava e exigia do Estado uma outra relação social. O espírito da época era agora o novo herói do drama, não mais o indivíduo e sua vida particular, “[...] os fatores heróicos da nova dramatologia são o tempo e o destino das massas”. (idem, p. 155) O novo indivíduo, que não perde sua personalidade e sentimentos, não vive mais, tão pouco, seu destino de forma isolada. Os fatores políticos e econômicos de seu tempo são determinantes na formação desse homem. Seus conflitos estão em relação com a posição que ele ocupa na sociedade, a classe a qual pertence. A cena deveria, então, corresponder a esta mudança para um ponto de vista histórico-materialista do desenvolvimento da humanidade. A ligação entre a vida e o teatro era possível através da conexão da cena com a política e a economia, e enfim, com o social. Essa seria a imagem que corresponderia à realidade.

A pesquisa historiográfica era um dos passos iniciais nos projetos de Piscator. Mesmo partindo de um texto teatral, de um drama épico ou de um romance, a equipe de dramatologia (formada, no período, por nomes como Bertolt Brecht, Leo Lania e Felix Gasbarra) se empenhava em esgrimir o material com elementos da atualidade, depoimentos históricos, números e estatísticas. Novas cenas poderiam ser criadas e juntar-se ao texto para

dar mais precisão política à temática abordada.

Para Piscator “[...] a missão do teatro revolucionário consistia em tomar como ponto de partida a realidade, e elevar a discrepância social a elemento da acusação, da subversão e da nova ordem” (PISCATOR, 1968, p. 156).

No programa da peça *Rasputine*¹³, o escritor Leo Lania aprofunda o debate a respeito dos limites entre história e política. Os documentos colocados em cena tem a missão de trazer ao conhecimento os acontecimentos e figuras que marcaram a história, expondo as lutas entre diferentes forças sociais, mas não bastam somente como elemento educativo. É necessário “[...] contemplar os documentos do passado à luz do presente mais atual” (idem, p. 191) O fato da história deixar de ser pano de fundo para tornar-se personagem faz explodir a forma dramática em vigor até o momento. “O essencial não é o arco interno do fato dramático, é o curso épico” (idem). Somente o drama “documentalmente demonstrável” poderia fazer a ponte entre passado e presente. Nesse caso, o uso cênico de projeções interrompendo a ação dramática causavam o efeito de “[...] perspectivas recortadas pelo projetor da história na última treva do tempo” (idem).

A obra dramática, assim como os demais elementos do teatro, deveria servir a uma tese. Era possível montar os clássicos, desde que eles pudessem ser modificados de acordo com as necessidades daquela época. O texto não representava mais o centro da montagem. A música, o cinema, o cenário, a iluminação, a estrutura arquitetônica também faziam parte da dramaturgia.

Trabalho coletivo e formação permanente

Cabe ressaltar aqui também as tentativas de Piscator em reformular as relações de trabalho em seu teatro, abolindo a hierarquia em favor da coletividade. Ele acreditava que somente o trabalho coletivo tornaria possível tal empreendimento. Cada um compreendendo-se como uma parte cujo objetivo seria formar um todo harmônico, engrenagens de uma máquina bem azeitada. Desse modo: “A coletividade acha-se estabelecida na própria essência do teatro. Nenhuma outra forma de arte, salvo a arquitetura e a música orquestral, se volta tanto como o teatro para a existência de uma sociedade imbuída das mesmas ideias” (PISCATOR, 1968, p. 165).

Uma das experiências positivas realizadas neste período foi a formação de um

13 A edição de cadernos pedagógicos (programas da peça distribuídos ao público) era mais uma forma de aproximação das encenações com o público. A intenção era permitir que tivessem maior Acesso ao material documentário exposto na peça afim de tornar os acontecimentos e mecanismos cênicos mais claros aos olhos do espectador.

Estúdio com jovens atores. O desejo de um laboratório permanente de pesquisa e trabalho prático (paralelo aos compromissos adquiridos pelo teatro profissional) baseava-se na conclusão de que esse novo teatro deveria ser consequência de um processo de formação democrático e contínuo. Libertos da obrigação de chegar a resultados impostos por contratos, a experimentação cênica e as discussões sobre o trabalho eram tão ou mais importantes que o espetáculo. Nesse grupo também os dramaturgos poderiam pôr à prova seu trabalho e modificá-lo na prática direta dos ensaios em parceria com o encenador, os atores e toda a equipe técnica. Também faziam parte desta “arena preparatória” (idem, p. 169) cursos, conferências políticas, exercícios físicos e estudos cênicos e literários. Os atores eram divididos em grupos de trabalho. Tais grupos realizavam as tarefas de criação, elaboração da formação e produção.

Para Brecht “[...] foi Piscator quem empreendeu a tentativa mais radical de imprimir ao teatro um carácter educativo” (apud PISCATOR, 1968, p. 4). Entendendo aqui a questão pedagógica de forma mais ampla: não se tratava apenas de formação técnica do conjunto de artistas envolvidos no projeto mas de um teatro dialético que propunha uma experiência de conhecimento do qual faziam parte os artistas e o público. O processo de aprendizado dava-se nos ensaios, durante as apresentações (na grande assembleia formada com o público) e na vida social (já que o teatro serviria como um disparador para a tomada de consciência e ação revolucionária).

Piscator tentará repetir a experiência do Estúdio durante os anos 1940, período em que trabalha como professor no *Dramatic Workshop* da *New School for Social Research*, nos Estados Unidos. Naquela nova conjuntura ele encontrará outras dificuldades para levar adiante este projeto: a própria cultura do país e a sua condição de exilado político.

O trabalho de ator/atriz

Também acusado, pela crítica burguesa alemã daqueles anos, de dedicar pouca atenção ao trabalho de interpretação, Piscator defende-se argumentando que o ator, assim como todos os elementos da cena, cumpre um papel importante no sucesso do espetáculo. Se a princípio o intérprete treinado no teatro burguês e acostumado a expor seus atributos individuais em cena teve dificuldades em integrar-se ao maquinário cênico e ao diálogo com o filme projetado, no momento em que ele entende-se como parte de uma engrenagem, percebe que os demais elementos estão ali para auxiliá-lo, para apoiá-lo na construção do seu papel. Um novo estilo de interpretação se impõe.

Com o tempo, formou-se nos meus espetáculos algo como um novo estilo dramático, duro, homogêneo, despido de sentimento. Ao mesmo tempo estabeleceu-se uma nova concepção dos deveres do ator em face do seu papel. Distante da caricatura, do esboço apenas externo dos caracteres, distante igualmente da caracterização superdiferenciada, descritiva até nas derradeiras ramificações da alma, como se tornara uso (PISCATOR, 1968, p. 97).

Pertencente a uma geração que “[...] colocou-se em consciente oposição à supervalorização do sentimento” (idem, p. 98), o caráter do ator deveria ser “[...] autêntico, duro, homogêneo e aberto” (idem), em sintonia com a construção aberta de um palco feito de madeira, tela e aço. Assim como a arquitetura cênica, o trabalho do ator também era uma realização científica e amadurecida. “Só com domínio intelectual do assunto é que o ator consegue configurar seu papel.” (idem). Mais precisamente:

Cada palavra deve estar no centro em relação à obra, assim como o ponto médio em relação à periferia do círculo. Quer dizer que no palco tudo é calculável, tudo se entrosa organicamente. Para mim, igualmente, o ator, que eu vejo no efeito total do meu trabalho, deve sobretudo exercer uma função, tal qual a luz, a cor, a música, o cenário, o texto. Exerce-a melhor ou pior, evidentemente, de acordo com seu talento [...] o ator consciente de sua função cresce com ela, e dela recebe o seu estilo. Não precisa mais da ideia casual, não precisa mais do arabesco de caricatura. [...] basta-lhe [...] apresentar a sua própria substância mental e física (PISCATOR, 1968, p. 98-9).

A utilização do filme

A utilização do filme nas montagens cênicas, uma das marcas do trabalho de Piscator, tinha função dramatológica, como documento e linguagem. Era, mais que experimentação formal, produção de conteúdo, empregado de maneira orgânica e funcional em relação direta com os acontecimentos desenrolados no palco. Também era imagem em contraste com a palavra, comentário satírico, dispositivo épico-dialético que fortalecia uma forma teatral baseada na filosofia histórico-materialista.

Podemos destacar pelo menos três tipos de utilização do filme nos trabalhos do encenador: o filme instrutivo ou didático - que “[...] apresenta os fatos objetivos, tanto os atuais como os históricos, elucidando o espectador sobre o assunto” (PISCATOR, 1968, p. 201), é um documento histórico; o filme dramático – que “[...] intervém na evolução da ação e é um “substituto de cenas” (idem); e o filme comentário – que acompanha coralmente a ação, como um coro moderno.

Para Bernard Diebold:

Se o antigo coro era o espectador ideal, era a voz da sabedoria, era aquele que previa o destino, o espírito orientador, o coletivo da voz de Deus e do povo [...] com efeito mais profundo, o filme de Piscator preenche exatamente a mesma função psíquica. Também nesse caso o coro da massa fala ao

coletivo e como fado. Também nesse caso, em primeiro lugar se invocam os deuses e as forças do tempo, antes que o destino particular do indivíduo se distinga do destino que diz respeito a todos nós (apud PISCATOR, 1968, p. 204).

Em *Rasputine*, como em *Tormento sobre a Terra de Deus*, o filme é usado como projeção de destino futuro (mostra o futuro das personagens que agem sobre o palco). Ainda em *Rasputine*, é projetado um grande calendário desenhando os principais eventos políticos do período.



Figuras 6 e 7: *Sturmflut*, Berlim, 1926.

Em *As aventuras do bravo soldado Schweijk*, as animações dos desenhos de Grosz são projetadas intensificando os momentos satíricos e lançando uma crítica ácida sobre as instituições apoiadoras da guerra: a igreja, o exército e a polícia.

O teatro como tribuna política

Piscator relata a confusão causada na crítica teatral e na imprensa de sua época que buscavam ler com as lentes do teatro burguês as inovações de seu teatro. Se, por um lado, eram obrigados a admitir que uma nova força estética se apresentava - “[...] a tecnicização, a introdução do filme, o aparecimento de armações cênicas independentes etc” (PISCATOR, 1968, p. 187) - não eram capazes de fazer a conexão necessária entre esta forma e sua proposta política: o socialismo e o fim da sociedade de classes. Parte da crítica burguesa se inquietava, no entanto, com o efeito que tais encenações poderiam causar nas massas populares.

Seu teatro continuava tão provocador e revolucionário quanto antes e, assim como em momentos anteriores (lembremo-nos do caso da censura imposta pela *Volksbühne* ao espetáculo *Tempestade sobre Gottland* e da mobilização social em torno daquele acontecimento), nas montagens realizadas entre os anos de 1927 e 1930, os escândalos não foram menores.

Em *Rasputine* Piscator sofre dois processos de difamação, um impetrado pelo antigo conselheiro do czar e outro pelo imperador Guilherme. No primeiro caso se vê obrigado a mudar o nome da personagem que correspondia ao conselheiro e, no segundo caso, para poder continuar com as apresentações, tem que suprimir da peça a personagem do imperador. No lugar das falas de Guilherme, os atores passaram a ler o veredicto do tribunal que censurou a peça, o que acrescentou forte efeito crítico e irônico à encenação. Segundo algumas testemunhas, Piscator teria convidado o próprio imperador para vir representar seu papel.

Na estreia da peça *Óba, estamos vivendo!* (em 13 de setembro de 1927), quando uma personagem grita: “Só há uma coisa a fazer: se enforcar ou transformar o mundo”, a juventude presente na sala de espetáculo se levanta e canta, acompanhada pelos atores, o hino da Internacional Comunista. Parte do público, que tinha pago caros ingressos para assistir ao bom “teatro de agitação comunista” é tomado de surpresa pois não imaginava que o teatro poderia se transformar numa manifestação política. (PISCATOR, PALMIER, 1983, p. 40).

Esta experiência artística revolucionária, mais do que um “espelho do seu tempo” capaz de agir somente no mundo das ideias, deveria funcionar como uma mola propulsora da ação social. “A missão do teatro revolucionário consiste em tomar como ponto de partida a realidade, e elevar a discrepância social a elemento da acusação, da subversão e da nova ordem” (PISCATOR, 1968, p. 156).

As palavras de Piscator funcionariam como provocação ainda hoje, à sociedade da pós-verdade e do fim da História:

Quem, à arte do nosso tempo apresenta outras exigências, faz, consciente ou inconscientemente, que se verifique o desvio ou entorpecimento de nossas energias. Não podemos deixar que irrompam na cena impulsos ideais, éticos ou morais, quando as suas molas verdadeiras são políticas, econômicas e sociais. Quem não quer ou não pode reconhecer isso, não vê a realidade. E igualmente não pode o teatro dar vazão a outros impulsos, se pretende ser realmente o teatro atual e representativo da nossa geração (PISCATOR, 1968, p.157).

O ideal de uma arte que se extraísse dos problemas materiais e pudesse desenvolver-se “segundo suas próprias leis” só seria possível numa sociedade sem classes. E, para libertar-se das amarras da política, o teatro deveria “[...] partindo de si, empreender a luta contra a sociedade, para de novo tornar-se fato cultural, central, de uma sociedade.” (idem). Esta mesma reflexão, de certa forma, está presente no manifesto *Por uma arte revolucionária independente*, de Breton, Rivera e Trotsky (FACIOLI, 1985).

A escolha de seus colaboradores revela esta preocupação em atingir um grande efeito estético sem permitir que a forma esvazie o projeto político. Além de Bertolt Brecht, foram seus companheiros de trabalho o músico dadaísta Walter Mehring, o pintor John Heartfield (conhecido pela agressividade de suas pinturas), o corrosivo desenhista e caricaturista George Grosz, os escritores Felix Gasbarra e Leo Lania (também grandes entusiastas dos assuntos da atualidade). Alguns dos autores encenados por Piscator nesta primeira fase de sua carreira, profundamente marcados pelos traumas da guerra, como Ernst Toller, Georg Kaiser e Friedrich Wolf, também serviram ao objetivo de trazer as discussões políticas da atualidade para o espaço cênico (PISCATOR, PALMIER, 1983).

Brecht relata, como testemunha, sua experiência ao lado de Piscator na construção deste teatro/tribuna:

Foi Piscator quem empreendeu a tentativa mais radical de conferir ao teatro um caráter didático. Eu participei de todas estas experiências e não havia uma que não visasse desenvolver a função didática da cena [...] As experiências de Piscator, pela primeira vez, criaram no teatro um caos perfeito. Ao mesmo tempo em que transformavam a cena em uma sala de máquinas, elas faziam da sala um local de reunião. Para Piscator, o teatro era um parlamento e o público um corpo legislativo. Diante deste parlamento, realizávamos uma representação plástica de grandes assuntos políticos que exigiam uma decisão (apud PISCATOR, PALMIER, 1983, p. 171).

Fim de um período

Na última parte de *Teatro Político* (1968), Piscator dedica-se à análise crítica de seus erros e da conjuntura histórico-política-social que levaram seu Teatro à falência. Após alguns sucessos de público e crítica e outros retumbantes fracassos, como as montagens que sucederam *Conjuntura* (trabalho cênico mais sóbrio, sem grandes extravagâncias de direção, sobre a rede de negócios internacionais envolvendo a comercialização do petróleo, o Teatro de Piscator vê-se afundado em dívidas (impostos e fornecedores que não foram pagos, salários e aluguéis atrasados). Administrar um empreendimento de tamanha radicalidade artística e política, voltado para o proletariado, em um período de crise financeira (o número de desempregados crescendo assustadoramente) e crise social (no fim da década de 1920 cresce o nacionalismo alemão que abrirá caminho para a ascensão de Hitler ao poder) era tarefa hercúlea. Juntou-se a isso a falta de habilidade administrativa que fez com que o diretor financeiro do Teatro tomasse a decisão de alugar uma segunda casa teatral para não atrasar a estreia de espetáculos com os quais já estavam comprometidos, justamente no momento em que a crise financeira e política na Alemanha atingia em cheio o setor artístico.

O que importa, realmente, nesta discussão, é perceber como, naquela época, o público-alvo deste teatro revolucionário não só não tinha como sustentar financeiramente a

sua existência como não estava preparado política e esteticamente para tais experiências radicais. Desse modo, concluiria Piscator: “Formar um teatro proletário no seio da estrutura social de hoje é uma impossibilidade” (PISCATOR, 1968, p. 143).

Por outro lado, o público burguês, que pagava os ingressos mais caros e enchia as salas em busca das inovações estéticas e dos excelentes artistas do “teatro político”, quando via saciado seu desejo de surpresa abandonava sem qualquer culpa as cadeiras da plateia. Também os financiadores dos espetáculos, pertencentes à esta mesma camada social, deixavam de aportar recursos ao Teatro de Piscator.

A empresa teatral alemã, mesmo sua versão mais radical, não conseguia fugir totalmente do modo de funcionamento capitalista. Piscator tinha consciência do paradoxo em que se encontrava e soube, junto com sua equipe de colaboradores, manter vivos os princípios revolucionários da arte que praticavam durante os anos de existência daquele empreendimento teatral. As encenações eram custosas, o novo teatro exigia novas formas, grandes salas de espetáculo. Diante de um cenário social que apontava para mais um dos grandes desastres humanitários do século XX - a Segunda Guerra Mundial -, não só as experiências de Piscator como grande parte dos intelectuais e artistas progressistas da esquerda alemã tiveram seus projetos interrompidos e partiram para o exílio.

2.4. Peter Weiss e as *Notas sobre o Teatro Documentário*¹⁴

Peter Ulrich Weiss, filho de um pequeno industrial judeu e de uma célebre atriz alemã de origem suíça, nasceu em Neubabelsberg, nos arredores de Berlim (Alemanha), em 8 de novembro de 1916. Ainda adolescente, com a chegada de Hitler ao poder, refugiou-se com sua família na Inglaterra e em seguida na Tchecoslováquia, até se estabelecerem na Suécia. A experiência da Segunda Guerra Mundial e da resistência ao nazi-fascismo marcou a obra de Weiss por toda sua vida.

Pintor, cineasta, escritor e dramaturgo, Peter Weiss é autor de importantes romances como *Ponto de fuga* (1964) e *Uma estética da resistência* (romance autobiográfico em três volumes, terminado um ano antes de sua morte, em 1981, que trata da resistência ao

14 Informações importantes para a construção deste resumo biográfico foram obtidas nos seguintes endereços eletrônicos: <<http://remue.net/spip.php?article714>> e <<http://revueperiode.net/le-film-comme-etude-dialogue-entre-peter-weiss-et-harun-farocki/>>. Também foram consultados os seguintes livros: WEISS, Peter. *Informes*. Madrid: Alianza/Lumun, 1969; _____. *Marat/Sade*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004; _____. *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*. Paris: Éditions Du Seuil, 1968; _____. *O Interrogatório*. São Paulo: Grijalbo, 1970.

nacional-socialismo e fascismo na Europa) e peças como *A perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat representada pelo grupo teatral do Hospício de Charenton sob a direção do Marquês de Sade*, conhecida também por *Marat-Sade* (1964); *O Interrogatório* (1965), *O canto do fantoche Lusitano* (1967); *Discurso sobre os preâmbulos e o desenvolvimento da interminável Guerra da Libertação Armada do Vietnã contra a Opressão e as Tentativas dos Estados Unidos da América de destruir os Alicerces da Revolução* (1968), algumas vezes abreviada para *Discurso sobre o Vietnã*; *Trotsky no exílio* (1969), entre outros textos dramáticos, romances, ensaios e artigos.

Ainda durante a juventude na cidade de Estocolmo, no início da década de 1950, Weiss fundou, junto a estudantes e jovens artistas, o *Experimental Film Studio*. Seus primeiros filmes foram inspirados no cinema da *avant-garde* europeia, no cinema fantástico e expressionista de Meliès, Feuillade, Wiene ou Murnau, ou ainda nos surrealistas Man Ray, Buñuel, Dulac, Cocteau e Maya Deren. Outra influência complementar foram os filmes de Jean Epstein, Jean Vigo, Joris Ivens ou Dziga Vertov. Weiss pertencia a uma tradição do cinema que se ocupava em inventar uma nova linguagem e uma nova cultura audiovisual. Trabalhou em seu cinema documentário o conceito de “estrangeirização” do real, demonstrando a artificialidade e estranheza de certos comportamentos sociais. Seus filmes experimentais ganhavam a forma de ensaios. Sua obra cinematográfica era um convite ao estudo da realidade, traduzindo-a em imagens que demonstravam não somente o caráter intolerável desta realidade social mas também a necessidade de a transformar.

O artista dedicou os primeiros anos de sua carreira profissional à pintura. A ficção e a dramaturgia entraram mais tarde na sua vida. Entre as primeiras influências na escrita de Weiss estão o tcheco Franz Kafka, o alemão Hermann Hesse e o norte-americano Henry Miller. Sua atividade literária inicial era de teor subjetivo e autobiográfico (por exemplo, os romances *Despedida dos Pais*, 1960, e *Ponto de fuga*, 1962). Sua primeira (e desconhecida) peça – *A torre* - só foi escrita em 1950. O interesse do artista em debater os problemas universais e temas político-sociais aparecem depois de seu contato com artistas e intelectuais cubanos, no primeiro período da crise econômica na Ilha (causada pelo embargo norte-americano a partir de 1961) e de seu contato com o texto *O Vigário*, do dramaturgo Rolf Hochhuth. (ROSENFELD, 1997, p. 234).

Dentre as produções artísticas de Weiss, daremos destaque nesta dissertação ao seu trabalho como dramaturgo – em especial à peça *O Interrogatório*, que marcou o início de seu trabalho artístico de engajamento socialista e das experiências com uma dramaturgia baseada no documento - e como formulador teórico do teatro documentário.

Hoje considerado um dos principais dramaturgos alemães do pós-guerra, responsável pela renovação do teatro alemão, ao lado de Rolf Hochhuth (autor de *O Vigário* e *Os Soldados*) e Heinar Kipphardt (*O Caso Oppenheimer*), Peter Weiss se inspirou nos princípios estéticos e políticos de Erwin Piscator e Bertolt Brecht e foi capaz desenvolvê-los diante das novas exigências impostas ao teatro a partir dos anos 1950.

Weiss passou a ser reconhecido internacionalmente a partir de seu texto teatral *Marat-Sade*, escrito em 1964, montado pela primeira vez em Berlim no Schillertheater, em seguida encenado por Peter Brook, em Londres, em 1965, e adaptado para o cinema pelo mesmo diretor em 1967.¹⁵ Da década de 1960 até os primeiros anos de 1970 sua produção teatral voltou-se para os assuntos de interesse político e social – os crimes do nazismo, o colonialismo e neocolonialismo europeu nas terras africanas, o imperialismo norte-americano e a guerra do Vietnã, o processo da revolução russa - e na elaboração de uma nova dramaturgia capaz de traduzir estes acontecimentos históricos para a cena: o teatro documentário.

A peça *Marat-Sade*, embora apoiada em fundamentada pesquisa histórica e utilizando-se de trechos extraídos diretamente da obra do Marquês de Sade, é ainda uma criação ficcional que coloca em conflito, em situação fictícia, o individualismo rebelde do escritor Sade e o coletivismo revolucionário do político jacobino Marat. A narrativa se dá em três registros temporais: no ano de 1808 (período em que Napoleão estava no poder) vivem as personagens do Hospício de Charenton (entre elas o próprio Marquês de Sade); em 1783, data do assassinato de Jean Paul Marat representado pelos internos do Hospício; e no tempo presente da apresentação, pois a discussão é dirigida ao público contemporâneo. “A estrutura da peça dentro da peça [...] é tipicamente brechtiana, épico-narrativa, já que o caso é narrado como se se passasse no pretérito.” (ROSENFELD, 1997, p. 236). A crise da indecisão entre as causas individuais e as coletivas, será resolvida nos trabalhos seguintes de Weiss. Sua escolha pelas causas coletivas aparece nitidamente na próxima peça, *O Interrogatório*.

Figura comprometida com a política de seu tempo, entre os anos de 1963 e 1965, Weiss assiste ao longo processo de acusação de crimes de guerra de vinte e dois oficiais nazistas em Auschwitz, no tribunal da cidade de Frankfurt. Este tribunal tem um papel importante na conscientização da população alemã a respeito da barbárie produzida pelo

¹⁵ *Marat-Sade* foi montado pela primeira vez no Brasil em 1967, por Ademar Guerra, no extinto Teatro Bela Vista, depois transformado em Teatro Sergio Cardoso. Uma tradução da peça em português foi publicada pela Editora Peixoto Neto, em 2004, na coleção “Os grandes dramaturgos”. Recomendamos também a crítica à montagem brasileira de Sábato Magaldi: “Peter Weiss e Marat/Sade”, In: *O texto no teatro* (p. 468-472), Perspectiva, São Paulo, 1989.

nazismo. Em 1964 ele visita os campos de Auschwitz. A partir das notas e da transcrição cotidiana dos testemunhos e debates do Tribunal de Frankfurt, Weiss escreve *O Interrogatório* – um oratório formado por onze cantos tripartidos, em alusão à Divina Comédia de Dante Alighieri. A peça foi encenada simultaneamente em dezesseis teatros alemães do leste e oeste, no dia 19 de agosto de 1965, uma delas dirigida por Erwin Piscator. *O Interrogatório* foi encenado no Brasil durante a ditadura civil-militar, em 1970, por Celso Nunes, no Teatro São Pedro, em São Paulo.¹⁶

O Interrogatório é uma tentativa poética de trabalhar a memória do holocausto, de dar voz às vítimas de uma história de horror que desmontou conceitos de razão basilares na sociedade ocidental desde o Iluminismo. Como formulou o filósofo frankfurtiano Theodor Adorno, seria impossível escrever poemas depois de Auschwitz. A dramaturgia de Weiss precisava encontrar uma nova linguagem que fosse adequada ao tema sem ferir sua dimensão ética, sem banalizar o sofrimento das vítimas. Alguns dos caminhos percorridos por artistas do pós-guerra conduziram à explosão da linguagem ou à impossibilidade de comunicação – recorrente no teatro de Beckett -, à recuperação das palavras através do recurso lírico – como nos poemas de Paul Celan -, ou, no caso do teatro político de Peter Weiss, à documentação crua da linguagem. Segundo Peter Hanenberg, na escritura de Peter Weiss

[...] a memória tem dupla perspectiva: o respeito pelos mortos e a condição vital dos vivos. Esta dupla perspectiva implica, por isso, um olhar para trás, mas também para frente, um cuidado para com o passado e uma atenção cuidadosa com o presente. É precisamente esta dupla perspectiva que Weiss adapta nas suas obras, tanto no teatro como na prosa (HANENBERG, 2012).

Em *O Interrogatório*, Auschwitz não é trazido diretamente para a cena. A realidade do campo de concentração é debatida na estrutura de um tribunal onde os agressores são réus e as vítimas são testemunhas. Na peça as personagens (advogados, promotores, vítimas, acusados e testemunhas) são apresentados por números, dificultando assim a identificação do espectador com essas figuras. Os responsáveis, no entanto, são nomeados (a identidade real dos nazistas é exposta na cena), enquanto as vítimas tem sua intimidade protegida. O autor também não se preocupa com a elaboração das características psicológicas das personagens e cada ator ocupa-se de mais de um papel. A obra fala sobre o processo de desumanização produzido pelo nazismo e vai além, ao investigar as causas que permitiram tal barbárie. O foco está em demonstrar que “[...] esta engrenagem desumana (dos campos

16 Para mais informações ver a crítica de Sábato Magaldi: “Peter Weiss e Marat/Sade”. In: *O texto no teatro* (p. 473-475), São Paulo: Perspectiva, 1989.

de concentração), que deforma a todos, sem exceção, continuaria funcionando hoje como antes” (ROSENFELD, 1997, p. 239). De fato, assim como ocorreu na ditadura civil-militar brasileira, muitos dos criminosos nazistas chegaram a ser recompensados após os prejuízos causados pela derrota da Alemanha na Segunda Guerra, em especial as grandes empresas que financiaram e apoiaram os crimes nazistas. Infelizmente, nos dias de hoje, com o crescente avanço das forças fascistas na Europa e nas Américas, vemos o quanto a advertência de Peter Weiss fazia e faz sentido.

É através da voz autêntica das personagens que vivenciaram esta história que o dramaturgo contrói sua linguagem. A dimensão emocional ou moralizante dá lugar à exposição dos fatos. Diante do horror dessa experiência humana só a palavra testemunhal, tal como foi proferida no Tribunal de Frankfurt, tem lugar na narrativa dramática. Mas o teatro documental de Weiss, embora fiel ao conteúdo factual, torna-se obra artística ao ser revisto e organizado pelo olhar do autor. Preocupado em tomar partido ao lado dos oprimidos da história, a montagem do material faz parte do projeto de encontrar uma forma literária que permita, livre de dogmatismos, o entendimento dos mecanismos sociais. Um exemplo disso está nas notas de instrução que antecedem a peça:

Na montagem desta peça não deverá haver a intenção de reconstituir o tribunal onde foram instaurados os processos sobre os campos de concentração. Para o autor esta reconstituição não faria sentido, do mesmo modo como não teria sentido uma reconstituição do campo. Centenas de testemunhas compareceram perante o tribunal por ocasião dos interrogatórios. A confrontação das testemunhas e dos acusados, as declarações e as respostas, sempre estiveram carregadas por forte emoção. De tudo isso, deve transparecer apenas um resumo. Os diálogos devem mostrar os fatos, como foram expostos no processo. As experiências e confrontações pessoais devem ceder lugar ao anonimato. Despojados de seus nomes, as testemunhas do drama tornam-se simples porta-vozes. [...]

Ao contrário das testemunhas, cada um dos 18 acusados representa uma figura bem determinada: seus nomes foram recolhidos do processo verdadeiro. [...]

As pessoas que são nomeadas neste drama, não devem entretanto ser novamente acusadas. Eles apenas emprestam suas identidades ao autor, como símbolos de um sistema que criou muitos homens culpados e impunes (WEISS, 1970, p. 9-10).

Em 1967 Weiss escreve *O canto do fantoche lusitano* – sua crítica direta ao colonialismo português -, que estreou em Estocolmo no mesmo ano. A peça, fiel ao estilo documental, aparenta, no entanto, uma espécie de revista política.

Peter Weiss participou, em abril de 1967, do Primeiro Tribunal Russel, em Estocolmo, contra a guerra do Vietnã. Em julho deste ano viajou para Cuba a convite do pintor cubano Wilfredo Lam. Em 1968 visitou o Vietnã do Norte com sua esposa Gunilla Palmstierna-Weiss e escreveram juntos o livro *Notas sobre a vida cultural na república do Vietnã*, onde procuraram descrever a forma como a cultura e a história de luta popular e

campesina vietnamita contribuíram na resistência deste povo contra o maior poder militar do mundo moderno (os Estados Unidos da América). No mesmo ano Weiss escreveu sua peça sobre a guerra do Vietnã. *Discurso sobre o Vietnã* é de “feitio altamente estilizado, curiosa mistura de parábola e historiografia” (ROSENFELD, 1997, p. 239). Também em 1967 o dramaturgo filiou-se ao Partido da Esquerda ou Partido Comunista da Suécia (VPK), aos 52 anos de idade.

Em 1969, ainda no calor das revoltas de Maio de 1968, o escritor encontrou-se com Alain Krivine (integrante da Liga Comunista Revolucionária), em Paris e com o economista e militante trotskista Ernest Mandel, em Bruxelas. Dessas conversas viriam a inspiração para a criação da peça *Trotsky no exílio* – uma análise crítica da Revolução de 1917 a partir da biografia do revolucionário Leon Trotski, desde sua saída forçada da União Soviética em 1929 até seu assassinato pelo stalinismo nos arredores da cidade do México em 1940.

É em 1967 que Weiss organiza suas ideias sobre o teatro documentário. “Considerado um dos textos mais significativos dos anos 1960 no campo do teatro crítico, *Notas sobre o teatro documentário*, inscreve-se na tradição do teatro político que não abre mão da invenção estética. O texto contribuiu para redefinir os contornos desta modalidade teatral fecunda, ainda pouco conhecida e exercitada no Brasil.” (KIWI, 2015, p. 8).

Olivier Neveux destaca três pontos que caracterizam o teatro de Peter Weiss:

[...] é recusado todo recurso à imaginação, seu método é dialético e o teatro possui uma vocação demonstrativa. Suas dimensões estão ligadas: a ausência de ficção necessita um tratamento dialético (sem o qual o documento terá valor de verdade) dos documentos ordenados em razão de uma tese. A realidade não se descobre “inocentemente”. O trabalho de investigação é rigoroso, mas orientado: ele é imantado por aquilo que busca e pela dinâmica que ele tem como tarefa defender (NEVEUX, 2016, p. 33).

O teatro documentário de Piscator tinha por modelo o jornal. Foi a forma de aproximação dos assuntos da atualidade encontrada pelo diretor alemão, considerada mais eficaz na apreensão e conhecimento da realidade do que as propostas apresentadas pelo naturalismo. É neste ponto que o teatro documentário de Peter Weis difere de seu antecessor. A proposta do dramaturgo inverte esta equação: o jornal e os grandes meios de informação são a contra-referência. Tratava-se, no caso de Weiss, de construir um teatro documentário que se contrapusesse à documentação estabelecida (a dos meios de comunicação hegemônicos), reconhecida socialmente como verdade. Contra a narrativa dos grandes discursos, uma nova dramaturgia dos documentos invisíveis na história oficial. Documentos estes demonstrados e dialetizados através do tratamento formal dado pelo dramaturgo

(NEVEUX, 2016, p. 33).

Diante da dificuldade em acessar materiais importantes para o estudo do teatro contemporâneo e da ausência de tradução dos mesmos para o português, reproduzimos abaixo o texto *Notas sobre o teatro documentário*, escrito por Peter Weiss. A tradução de Fernando Kinas foi feita a partir do cotejamento de diversas traduções do texto original e está publicada na “Biblioteca Crítica”, do Caderno de Estudos *Contrapelo 2*, da Kiwi Companhia de Teatro.

Notas sobre o Teatro Documentário (1967)¹⁷

Peter Weiss

O teatro realista do nosso tempo que, desde o movimento do *proletkult*, o *agitprop*, os experimentos de Piscator e as peças didáticas de Brecht, conheceu numerosas formas, pode ser designado hoje como *teatro político*, *teatro documentário*, *teatro de protesto*, *antiteatro* etc. Considerando a dificuldade em estabelecer uma classificação para as diferentes formas desta expressão dramática, tentaremos aqui tratar uma das suas variantes, aquela que se ocupa exclusivamente com a documentação de um tema, e por isso pode ser chamada de *teatro documentário*.

1. O teatro documentário é um teatro de relatório. Interrogatórios, atas, cartas, quadros estatísticos, comunicados da Bolsa, balanços de bancos e indústrias, declarações governamentais, discursos, entrevistas, declarações de personalidades conhecidas, reportagens jornalísticas e radiofônicas, fotografias, filmes e outros testemunhos do presente constituem a base da representação. O teatro documentário renuncia a toda invenção, usa material documentário autêntico difundido a partir da cena, sem modificar o conteúdo, mas estruturando a forma. Diferente das informações incoerentes que nos chegam diariamente de todas as partes, mostra-se na cena uma seleção que se concentrará em um tema determinado, geralmente social ou político. Esta seleção crítica, assim como o critério segundo o qual estes fragmentos da realidade se ajustam, garantem a qualidade desta dramaturgia do documento.

¹⁷ Caderno de estudos *Contrapelo 2*. Disponível na versão online: <<http://www.kiwiciadeteatro.com.br/outros-trabalhos/>>. Acesso em: 27/04/2018.

2. O teatro documentário é parte integrante da vida pública, tal como nos é apresentada pelos meios de comunicação de massa. A tarefa do teatro documentário será determinada, neste aspecto, por uma crítica em diferentes níveis.

a. Crítica da camuflagem. As notícias da imprensa, rádio e televisão são orientadas de acordo com os pontos de vista de grupos de interesse no poder? O que eles nos escondem? A quem servem as exclusões? Que círculos se aproveitam desta camuflagem, desta modificação, desta idealização de determinados fenômenos sociais?

b. Crítica da falsificação da realidade. Porquê se apagam da consciência uma personagem histórica, um período ou toda uma época? Quem reforça sua própria posição eliminando certos fatos históricos? Quem tira proveito de uma alteração consciente de certos processos cruciais e significativos? A que camadas da sociedade importa dissimular o passado? Como se manifestam as falsificações realizadas? Como elas são recebidas?

c. Crítica da mentira. Quais são as repercussões de uma mentira histórica? Como se manifesta uma situação atual fundada sobre mentiras? Quais são as dificuldades com as quais teremos que contar para descobrir a verdade? Que organismos influentes e que grupos de poder farão o possível para impedir o conhecimento da verdade?

3. Mesmo que os meios de comunicação tenham alcançado um alto grau de difusão e nos façam chegar notícias de todas as partes do mundo, continuam ocultos para nós, em suas motivações e correlações, os acontecimentos mais importantes que caracterizam nosso presente e nosso futuro. São inacessíveis para nós os materiais dos responsáveis, que poderiam nos colocar a par sobre atividades das quais somente vemos os resultados. O teatro documentário que, por exemplo, queira ocupar-se do assassinato de Lumumba, de Kennedy, de Che Guevara, do massacre da Indonésia, das discussões internas durante as negociações de Genebra sobre a Indochina, do último conflito no Oriente Médio e dos preparativos do governo dos EUA para a guerra do Vietnã, encontra-se confrontado a uma obscuridade artificial sob a qual ocultam suas manipulações aqueles que detêm o poder.

4. O teatro documentário se opõe aos grupos cuja política consiste em tornar cego o observador e nebuloso seu objeto de estudo, ele se insurge contra esta tendência dos meios de comunicação de massa em manter a população num deserto de embrutecimento e imbecilização;

ele está na mesma situação que cada um dos cidadãos do Estado que procura fazer sua própria investigação, mas se encontra com os pés e as mãos atados, limitado no final das contas a usar o único meio que lhe resta: o protesto público. Do mesmo modo que a manifestação espontânea nas ruas, com cartazes, bandeiras e slogans escandidos em coro, o teatro documentário representa uma reação contra situações presentes, com a exigência de colocá-las a claro.

5. A manifestação na rua, a distribuição de folhetos, o desfile em cortejo, o trabalho de massa na multidão, são ações concretas de eficácia direta. Em sua improvisação, possuem uma força dramática, seu desdobramento é imprevisível, a cada instante podem radicalizar-se pelo choque com as forças da ordem e colocar assim em evidência a contradição violenta existente nas relações sociais. O teatro documentário, que reproduz uma síntese da temática latente do nosso tempo, tenta conservar a atualidade na forma de se expressar. Sem dúvida, ao compor o material para uma representação fechada, fixada num tempo determinado e dentro de um espaço limitado, com atores e espectadores, o teatro documentário estará submetido a certas condições distintas daquelas que regem a ação política imediata. A cena do teatro documentário não mostra a realidade do momento, mas a imagem de um fragmento de realidade arrancado do fluxo contínuo da vida.

6. Na medida em que ele mesmo não elege a forma de espetáculo em plena rua, o teatro documentário não pode rivalizar com o conteúdo da realidade de uma autêntica manifestação política. Ele jamais alcança a dinâmica que nasce da exposição de pontos de vista tal como acontece nas cenas de rua. A partir da sala do teatro não se pode provocar as autoridades políticas e administrativas do mesmo modo que pode ser feito nas manifestações contra centros governamentais, administrativos e militares. Mesmo quando se liberta do marco que faz dele um meio artístico, mesmo quando abandona as categorias estéticas, mesmo quando não quer ser nada acabado, mas uma simples tomada de posição e uma ação militante, mesmo quando dá a impressão de surgir no instante mesmo e de agir sem preparação, o teatro documentário será sempre um produto artístico e deve continuar a sê-lo, se quiser justificar sua existência.

7. Porque um teatro documentário que pretenda ser antes de tudo uma tribuna política e que renuncie a ser uma realização artística, coloca-se a ele mesmo em cheque. Neste caso seria mais efetiva a atuação política prática no mundo exterior. Somente quando, através de sua atividade analítica, de controle e de crítica, transformou uma matéria real vivida e lhe confe-

riu uma nova função, como expressão artística, somente então ele adquire plena validade no debate crítico travado com a realidade. Nesta cena a obra dramática pode se converter num instrumento de formação do pensamento político. É preciso, entretanto, deixar claro quais são as formas de expressão específicas do teatro documentário, que se diferenciam de certos conceitos estéticos tradicionais.

8. A força do teatro documentário reside na sua capacidade de construir, a partir de fragmentos da realidade, um exemplo utilizável, um modelo esquemático dos acontecimentos atuais. Ele não se situa no centro dos fatos, mas, ao contrário, toma a atitude daquele que observa e analisa. A técnica da montagem e da colagem lhe permite ressaltar detalhes claros e eloquentes do material caótico da realidade exterior. Confrontando pontos contraditórios, ele chama a atenção sobre um conflito latente e graças aos documentos reunidos tenta propor uma solução, lançar um apelo ou formular uma questão fundamental. O que em uma improvisação aberta, um happening com tintas políticas, leva a uma tensão difusa, a uma participação emocional e à ilusão de um engajamento na atualidade, no teatro documentário é tratado de modo atento, consciente e refletido.

9. O teatro documentário submete os fatos ao exame. Mostra a maneira diferente de considerar os acontecimentos e as manifestações. Mostra as motivações que estão na fonte destas diferenças. Uma das partes tira proveito de um acontecimento que prejudica a outra parte. Os dois campos se enfrentam. Ilumina-se a relação de dependência entre eles. Descrevem-se os subornos e extorsões que servem para manter de pé esta dependência. A coluna das perdas aparece ao lado daquela dos lucros... E os que lucram se defendem, apresentam-se como defensores da ordem, mostram como administram seus bens. Em oposição a eles estão aqueles que perdem. Nas suas filas estão os traidores que esperam uma possibilidade de ascensão pessoal. Os demais se esforçam em não perder ainda mais do que já perdem. Um choque incessante de desigualdades. Olhares lançados sobre estas desigualdades que a transcrição concreta torna insuportáveis. Injustiças tão evidentes, tão óbvias que exigem uma intervenção imediata. Situações tão fraudulentas que somente a violência pode transformá-las. Debatem-se opiniões opostas sobre o mesmo tema. Comparam-se afirmações com situações reais. Promessas e compromissos são seguidos de ações que estejam em contradição com elas. Investigam-se os resultados das ações tramadas em centros ocultos de planificação. Quem fortaleceu assim sua posição e quem sofreu as consequências? Documentam-se os silêncios e as evasivas das pessoas implicadas. Apresentam-se os indícios. A partir de um exemplo conhe-

cido são tiradas as conclusões. Certas personagens conhecidas são definidas como representantes de determinados interesses sociais. Não são expostos conflitos individuais, mas comportamentos sociais e economicamente condicionados. O teatro documentário, em contraste com a situação conjuntural externa, que se consome rapidamente, interessa-se pelo "exemplar", não trabalha com personagens dramáticas, nem com evocação de atmosferas, mas com grupos, campos de força, tendências.

10. O teatro documentário toma partido. Muitos de seus temas só podem conduzir a uma condenação. Para um teatro assim, a objetividade aparece, sob certo ângulo, como um conceito que serve de desculpa a um grupo de poder para justificar seus atos. O chamado à moderação e à compreensão aparece como um grito daqueles que temem perder seus privilégios. Os atos de agressão dos colonizadores portugueses contra Angola e Moçambique, o comportamento da República da África do Sul contra populações africanas, as agressões dos Estados Unidos da América contra Cuba, contra a República Dominicana e o Vietnã somente podem ser apresentados como crimes unilaterais. Na descrição das invasões e genocídios, é lícita a técnica do "preto e branco", sem a menor condescendência em relação aos agressores, e com toda a solidariedade possível pelos explorados.

11. O teatro documentário pode tomar a forma de um tribunal. Mesmo neste caso ele não pretende igualar a autenticidade de um tribunal de Nuremberg, de um processo de Auschwitz em Frankfurt, de um interrogatório no Senado norte-americano ou de uma sessão do Tribunal Russell. Entretanto, ele pode dar uma interpretação original de tais questões e dos pontos de litígio evocados na sala de audiência real. Graças à distância que ele desfruta, pode completar os debates a partir de pontos de vista ausentes do caso concreto e original. As figuras que aparecem na ação se situam num contexto histórico. Paralelamente à exposição de seus atos, mostra-se o processo do qual eles surgiram e se chama a atenção sobre as consequências que subsistem. Suas atividades ilustram a demonstração do mecanismo que continua a exercer influência sobre a realidade. Tudo o que não é essencial, todas as divagações podem ser suprimidas em favor da proposição adequada do problema. Perde-se os efeitos de surpresa, a cor local, os elementos sensacionais, mas ganha o que tem valor geral. O teatro documentário pode também incorporar o público no seio dos debates de uma forma que é impossível numa sala de processo real. Ele coloca o público em pé de igualdade com os acusados ou os acusadores; pode fazer dos espectadores membros de uma comissão de investigação,

pode levá-los à compreensão de um complexo de fenômenos ou provocar em grau extremo uma atitude de oposição.

12. Outros exemplos para o trabalho formal do material documental:

a. Notícias ou fragmentos de notícias podem ser inseridos em intervalos precisos e limitados com a intenção de criar um ritmo. Passagens breves, consistindo de um único elemento, uma exclamação, são seguidos por longas unidades complexas. Uma citação é seguida da descrição de uma situação. Uma situação, através de uma quebra brutal, transforma-se no seu contrário. Um protagonista isolado se enfrenta com uma série de recitantes. A estrutura se compõe de fragmentos antitéticos, de enumerações de exemplos análogos, de formas contrastantes, de proporções variáveis. Variações sobre um mesmo tema. Desenvolvimento gradual de um processo. Introdução de elementos discordantes, de dissonâncias.

b. Trabalho estilístico sobre o material documental. Nas citações destaca-se o que é típico. As figuras são caricaturadas, situações são simplificadas para torná-las contundentes. Os *songs* ou canções têm a função de apresentar relatos, comentários, resumos. Introdução do coro e da pantomima. Interpretação gestual da ação, paródias, uso de máscaras e atributos decorativos. Acompanhamento instrumental. Efeitos sonoros.

c. Interrupção no desenvolvimento do relato. Inclusão de uma reflexão, um monólogo, um sonho, uma visão retrospectiva, um comportamento contraditório. Estas rupturas no curso da ação, que criam uma insegurança, podem produzir o efeito de um choque, elas mostram como um indivíduo ou um grupo são afetados pelos acontecimentos. Exposição de uma realidade interna como resposta a certos processos externos. Mas estes deslocamentos não devem criar confusão, ao contrário, devem ressaltar a multiplicidade de níveis do acontecimento. Os meios utilizados não devem ser jamais um fim em si mesmos, mas devem apresentar uma experiência demonstrável.

d. Explosão da estrutura. Nenhum ritmo calculado, apenas material bruto, compacto ou fluido, na descrição da luta social, na exposição de uma situação revolucionária, na informação sobre os campos de batalha. Intervenção da violência no choque das forças. Mas aqui também não se deve ficar sem explicar ou resolver a rebelião em cena, a expressão do terror e a

indignação. Quanto mais denso é o material, mais necessário é chegar a uma visão de conjunto, a uma síntese.

13. As tentativas do teatro documentário de encontrar uma forma de expressão convincente estão ligadas à busca de um lugar de representação apropriado. Se permitimos que o trabalho aconteça em uma sala comercial, com ingressos caros, o teatro documentário ficará preso no sistema que ele pretende combater. Se ele acontece fora do *establishment*, ficará relegado aos locais frequentados, em geral, por um pequeno círculo de partidários da mesma opinião. No lugar de influenciar eficazmente a realidade, ele não faz mais do que demonstrar o pouco que pode diante dos defensores da ordem estabelecida. O teatro documentário deve conseguir penetrar nas fábricas, escolas, ginásios de esportes, salas de reuniões. Assim como ele se liberta das regras estéticas do teatro tradicional, deve colocar constantemente seus próprios métodos em questão e criar novas técnicas adaptadas às situações novas.

14. O teatro documentário só é possível quando toma a forma de um grupo de trabalho estável, com uma formulação política e sociológica, e capaz de fazer uma investigação científica com a ajuda de arquivos abundantes. Uma dramaturgia do documento que recua diante de uma definição, que se contenta em mostrar um estado de coisas sem esclarecer os motivos de sua existência, ou a necessidade e a possibilidade de sua superação, uma dramaturgia do documento que pára no gesto de um ataque desesperado sem tocar o inimigo, uma tal dramaturgia se desvaloriza a si mesma. Por isso o teatro documentário enfrenta esta produção dramática que tem como tema principal seu próprio desespero e sua própria cólera, e que se aferra à concepção de um mundo absurdo e sem saída. O teatro documentário afirma que a realidade, não importa o quanto ela se mascare de absurdo, pode ser explicada em todos os seus detalhes.

3. Algumas manifestações e debates sobre Teatro Documentário na atualidade

Iniciamos esta discussão apontando algumas diferenças de procedimentos estéticos e políticos na relação com o material documental. Falaremos também da opção do teatro contemporâneo em introduzir o real no jogo cênico. O uso do testemunho como forma de aproximação com a realidade através de experiências singulares também será abordado. Citaremos alguns trabalhos que rompem com os pressupostos do drama e se aproximam do que podemos entender por teatro documentário - desde a linguagem da *performance* até

algumas formas de teatro documentário surgidas a partir da segunda metade do século XX na Europa, Estados Unidos e América Latina.

Parte das vanguardas artísticas do início do século XX abriram o caminho para uma arte que pretendia tomar as rédeas de seu tempo, reorganizando (ou desorganizando) o conceito de humanidade, em especial após os períodos de guerras e grandes crises econômicas. Algumas destas propostas limitavam-se a reconhecer a derrota de um projeto de humanidade e da possibilidade racional de compreensão do mundo, enquanto outras reconheceram na exploração de classes e no sistema capitalista as causas da barbárie e tomaram partido ao lado dos explorados. Raymond Williams identifica duas correntes do teatro de vanguarda:

[...] uma tendência estava se movendo para aquela nova forma de dissidência burguesa que, na sua própria ênfase na subjetividade, rejeitou o discurso de qualquer mundo público como algo irrelevante para as suas preocupações mais profundas. A liberação sexual, a emancipação do sonho e da fantasia, um novo interesse pela loucura como uma alternativa à sanidade repressiva e uma rejeição da linguagem ordenada como uma forma de dominação oculta, embora rotineira, todas essas preocupações eram vistas como a dissidência real, uma tendência que culminou no surrealismo e no “teatro da crueldade” de Artaud, rompendo tanto com a sociedade burguesa quanto com as formas de oposição a ela que haviam sido geradas dentro de seus termos. Por outro lado, a tendência oposta e mais política defendia a renúncia total da burguesia, com o propósito de passar da dissidência para a filiação consciente à classe trabalhadora: o primeiro teatro soviético, Piscator e Toller e, por fim, Brecht.” (WILLIAMS, 2011, p. 82-3).

O final dos anos 1960 e início dos 70 foram repletos de rebeldia: na política, nos costumes, na cultura e na arte. A arte da *performance* avança neste terreno e propõe uma explosão do modelo dramático e a recusa da ideia de re-presentação. Inspirada no dadaísmo, no futurismo, no surrealismo e na Bauhaus (guardadas todas as diferenças com estas fontes inspiradoras), a *performance* herda destes movimentos, além do “espírito lúdico”, a busca de “[...] envolvimento do público na atividade artística” (GLUSBERG, 2005. p.12), uma liberdade em mesclar as diversas linguagens artísticas e o interesse em diminuir a “[...] distância entre a vida e a arte” (idem), muitas vezes convertendo os artistas em “[...] mediadores de um processo estético-social” (idem) ou ainda transformando-os na própria obra.

No entanto, parte da *performance* e do *happening* dos anos 1970, assim como muitas experiências cênicas contemporâneas, abdicaram da capacidade que arte tem de “ler” o mundo. “Abdicar do 'sentido', sob as mais diversas alegações, é um sinal clássico de falência do pensamento, ou estratégia diversionista, indissociável de injunções políticas e históricas precisas, sejam elas conhecidas ou não, assumidas ou não, por aqueles que abdicam” (KINAS, 2016, p. 49).

Se por um lado identificamos grupos e artistas influenciados pela experiência teatral de Piscator e a teorização feita por Weiss, portanto, de um teatro documentário de posicionamento ideológico claro, que pretende investigar a verdade e revelar mecanismos de poder -, podemos distinguir outras tendências de TD contemporâneas: um teatro neo-documentário que recusa a matriz marxista e propõe uma ausência de ponto de vista (como se isso fosse possível); outro que expõe uma oscilação permanente entre objetividade e subjetividade do processo, entre posicionamento cidadão e delegação de julgamento ao espectador; o que convida a uma interdisciplinaridade das formas que incorporam o espectador nos dispositivos cênicos, próximo da performance e da instalação; e um teatro voltado para as narrativas do eu, que investe sua energia no debate da micro-política (cf. HAMIDI-KIM, 2013).

No livro *Les théâtres du réel*, Maryvonne Saison reconhece no teatro o “lugar da política”, do encontro entre a arte e o público, um chamado para o embate de ideias. O desejo do teatro contemporâneo de “confrontar o real”, no entanto, não se traduz apenas pelas obras preocupadas em fazer o debate político em cena. A mudança, analisada pela autora, estaria no deslocamento da dimensão política para a prática mesma da representação (cf. SAISON, 1998).

A representação ligada à tradição teatral, segundo Saison, corre o risco de tornar-se peça de museu, objeto de fetiche, prisioneira de códigos elaborados no passado, desconectada das questões da sociedade atual. Estaríamos vivendo, pelo menos dos anos 1980 para cá, uma nova crise da representação. Como o real, nos dias de hoje, estaria oculto nas práticas sociais (a ficção tomou conta dos discursos públicos e oblitera o acesso aos fatos), irrompe a necessidade de trazê-lo para a cena. E parte do teatro contemporâneo teria como característica, além da busca e inserção do “real” na produção artística (vejamos mais adiante o que a autora denomina como “real”), a recusa da espetacularização da representação. Esta recusa, que já aparece em Artaud, é elevada ao plano de discussão política e estética a partir das provocações de Guy Debord, no final dos anos 1960.¹⁸

Em certo momento, na experiência francesa de renovação da tradição combativa do teatro, o artista passa a engajar-se pessoalmente, para além de sua prática artística. Em lugar do “realismo da política”, surge a reivindicação de um “realismo ético”. Em razão da guerra da Bósnia, por exemplo, artistas reunidos no Festival de Avignon, em 1995, lançaram um manifesto e ameaçaram uma greve de fome caso às autoridades não tomassem providências contra a barbárie humanitária causada pelo conflito em curso. Frases como “[...] é essencial

18 Ver: DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*, Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

que os artistas consigam sair do simbólico” de Ariane Mnouchkine ou “[...] há um momento onde dizer, escrever, não é mais suficiente. É necessário que o corpo do artista seja implicado”, de Olivier Py, ilustram o reaparecimento deste cidadão-artista e seu engajamento concreto na realidade (SAISON, 1998, p. 19-20). Não que esta seja uma postura original, desde a década de 1960 Pier Paolo Pasolini bradava que a verdadeira tragédia de todo poeta era a de atingir o mundo só metaforicamente.

Como é possível, hoje, “fazer falar o mundo”, desvelar a realidade? (idem, p. 21). Para Saison, há dois caminhos: representar o mundo em cena através de documentos de fora do teatro ou inscrever o teatro na estrutura social e dar a palavra àqueles que não tem acesso a ela. É à segunda opção que ela dedica seus esforços no livro citado acima. O que diferenciaria essa aproximação com o real nos dias de hoje da sua presença no teatro político das primeiras décadas do século XX seria o fato de se partir não de uma realidade dada que necessita apenas da confirmação do público, mas sim de uma realidade apresentada através de um testemunho próximo do que parece inacreditável, inverossímil ou inadmissível. Testemunhos que se prestam a colocar em dúvida o real, tal como acedemos a ele, capazes de “[...] rasgar o tecido do que cremos ser o mundo.” (idem., p. 26). Assim, “[...] o teatro atualiza, torna sensível ou designa uma realidade que nós não podemos nem perceber, nem mostrar, diretamente” (idem, p. 12).

De fato, na visão da autora, deve-se atentar para a diferença entre os termos “real” e “realidade”. Segundo Saison, é como se, hoje, “[...] o real tomasse o lugar da realidade, da qual fazemos, pouco a pouco, o luto: forçado a renunciar à representação de uma realidade explodida e caótica, o teatro atual procura se reconectar com um real que não se dá mais ao trabalho de reconstruir a realidade.” (idem, p. 41). O cineasta Robert Kramer, afirma: “A definição de uma realidade é uma construção política [...] O poder está na possibilidade de definir o que é real” (apud MÉTAIS-CHASTANIER, 2011, p. 20). Se não se pode mais colocar um pensamento a respeito do mundo em cena, resta-nos trazer parte deste mundo, de forma bruta, para dentro da obra de arte. O testemunho como forma de invocar o real sem o desejo de representar uma realidade (político-social).

E este real produziria, segundo Saison, um efeito unificador, na medida em que o espectador cumpre a função de intérprete-leitor e ressignifica o real apresentado transformando-o em realidade (visão de mundo). Artista e público seriam participantes de um evento que se traduz e ganha sentido no encontro, no momento da representação. Evento teatral este que não se interessa em reproduzir a realidade, mas sim a angústia de não poder tocá-la. Por isso o foco na “presença” e na relação entre esta presença (muitas vezes de um

não artista, mas de uma “pessoa-documento”) e o público. A experiência do mundo se daria na troca dialógica entre tais figuras implicadas no jogo cênico através da linguagem e a verdade se produziria a partir de tal troca. Para o diretor Claude Régy, o espetáculo não se dá mais na cena mas sim na mente dos espectadores. Cabe ao artista sugerir mais do que afirmar algo; não buscar algum sentido, mas suscitar no público diversas interpretações da obra (SAISON, 1998, p. 86-7).

Conclui Saison que o lugar do político, no “teatro do real” contemporâneo, passa pela “[...] rejeição da política em seu sentido tradicional. A política evoca a ideologia, a ilusão” (idem, p. 62). A rejeição à produção de uma compreensão e leitura da realidade levaria a busca de uma alteridade enquanto si mesma. A mediação realizada pelo artista entre a arte e a vida, necessária à recepção da obra, apresenta-se como garantia da qualidade dos documentos e da proposta estética e a distingue da experiência comum, ordinária. A representação cênica “[...] mobiliza um poder de imaginar, criador de realidade” (idem, p. 25). O diretor Stéphane Braunschweig, exemplo dessa tese, convoca um “teatro do chamado” em lugar de um teatro crítico. Para esta geração de artistas o lugar da política não se apresenta mais como o lugar propício para o diálogo. É no teatro que se abre um novo espaço de acolhimento após o desmoronamento das grandes ideologias. Nesse sentido um novo olhar sobre o político na arte substitui a política como prática institucional. Um “espaço da palavra” deve se abrir e a linguagem mesma precisa ser reinventada. Esse “espaço da palavra” se dá quando o teatro deixa de repercutir os discursos estabelecidos e se esforça em desestabilizá-los, tanto o discurso marxista quanto o anti-marxista (idem, p.66).

Nos parece razoável, no entanto, considerar que não é somente a crise da sociedade que desmonta a representação teatral, mas também a vontade dos artistas em buscar novos procedimentos estéticos de representação e compreensão do mundo, assim como fizeram Brecht e Piscator. Como já dissemos anteriormente, a arte não está a todo momento, necessariamente, respondendo mecanicamente ao curso da história. Ela também pode ser propositora e indutora de novas visões de mundo.

Na busca por novos procedimentos, verificamos a diferença de objetivo entre duas experiências de teatro documentário. De um lado, o teatro de Peter Weiss - que, no texto *O Interrogatório*, utiliza atores para mediar o material documental de sua dramaturgia (causando um efeito de distanciamento) e tem como objetivo apresentar uma visão política sobre os acontecimentos através da montagem crítica de trechos de discursos e depoimentos reais. De outro lado, as encenações de Stefan Kaegi, diretor do Rimini Protokoll - que, desconfiando da possibilidade de reflexão e apreensão da realidade pela arte, estabelece

como garantia de acesso ao real a presença de não atores, chamados por ele de “experts do cotidiano”. Aqui cabem algumas perguntas sobre os trabalhos do Rimini Protokoll: até que ponto seria desejável, sob o ponto de vista ético, que o artista aproprie-se do campo do social colocando em cena figuras excluídas ou exóticas, trabalhando a partir de suas histórias? Tal atitude não denotaria um certo oportunismo por parte do artista? Que relação se estabelece entre o artista-organizador e este “expert do cotidiano”? A empatia estabelecida entre palco e plateia através dos documentos pessoais (ou ainda das pessoas-documento) seria o suficiente para estabelecer ou revelar algo da união entre arte e sociedade?

Se, em parte, podemos considerar que a crise do teatro contemporâneo está ligada à crise política e à crise da ideia de representação do mundo, como declara Maryvonne Saison, fica difícil concordar com algumas das conclusões da autora. Tão pouco a crença no poder da “presença” e da sincera troca entre pessoas que se dispõe a viver coletivamente uma determinada experiência teatral conduz, necessariamente, à produção concreta de novos sentidos e interpretações do mundo.

A tese de que vivemos em um mundo desordenado e impossível de ser representado pode nos levar, como artistas e seres políticos, a um aparente impasse cuja única saída seria nos voltarmos para os discursos do “eu interior”. E, de certa forma, assim como no drama burguês, o indivíduo e suas angústias voltariam ao centro da cena, já que as utopias e os grandes discursos ideológicos tombaram pelo caminho (como insistem os ideólogos do fim da política). Caberia, então, ao artista desesperançado o papel de cronista de si mesmo, na tentativa de recuperar algo de humanidade no mundo contemporâneo. A polifonia de múltiplas vozes solitárias, testemunhas de uma realidade feita em pedaços, presente em diversas obras do chamado “teatro do real”, aproximar-se-ia mais da explosão do pensamento crítico da pós-modernidade do que de uma “coralidade trágica” moderna (que alguns críticos alemães atribuíam ao trabalho cinematográfico presente nas montagens de Piscator).

Em contraponto a tal pensamento, o dramaturgo e diretor marxista Edward Bond, vê no teatro a possibilidade de rehumanização do humano a partir da conexão profunda entre o teatro e a sociedade, entre o pensamento e a história. Seu conselho aos atores é que se ocupem mais da vida concreta do que da subjetividade das personagens, que se perguntem sempre a respeito das circunstâncias que determinam as ações e as relações estabelecidas na peça. A personagem (seja ela extraída da ficção ou do “mundo real”) serve ao teatro enquanto modelo representativo de uma determinada relação social. O que deve ser mostrado no teatro é a situação, para que todos (atores e público) cheguem ao conhecimento

da verdade.

É claro que uma personagem não pode ser interpretada. Você deve interpretar uma vida. Eu repito: uma personagem não pode ser interpretada. Isto é um paradoxo mas é a verdade

A vida de um homem é explicada pela vida de todos os homens. Você não precisa compreender sua personagem. Você precisa compreender a sua vida. Você precisa de uma maneira para mostrar esta compreensão. Um homem é ele mesmo ou ele é todos os homens.

Você deve interpretar todos os homens. Este é o teatro da razão. Interpretar esta compreensão. Interpretar o aprendizado.

Não reproduza. Analise! Deixe que sua representação mostre que você compreende a História. As mudanças que o homem faz e que fazem o homem.

[...]

O teatro é isto: 'Homem: aquele que busca e descobre o conhecimento'. Os homens buscam e quando eles encontram o que é verdadeiro eles o reconhecem. É por isso que eles são chamados de homens. Este é o antigo truque que os atrai ao teatro.¹⁹

Se por um lado é preciso levar em conta aspectos da contemporaneidade, como a crise não só da representação no campo simbólico, mas também a crise da representatividade na política, não podemos abandonar nosso olhar sobre a força motriz que diz respeito ao político e ao social desde a invenção do capitalismo: a luta de classes. É ela ainda o motor, a engrenagem que move a estrutura social em praticamente todos os países do planeta. Se é verdade o que afirmou Walter Benjamin que “[...] nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1985, p. 225), não parece haver escapatória ao teatro que busca fazer a análise crítica da realidade a não ser expor, através de estratégias estéticas e políticas precisas, as entranhas do processo social e fazer oposição a todo sistema produtor de desumanização, longe da melancolia e do niilismo pós-modernos.

Terry Eagleton, em *As ilusões do Pós-modernismo* (1998), localiza o início da pós-modernidade em fins da década de 1960 e início da década 1970 (momento de reconfiguração do capitalismo contemporâneo) e a caracteriza como:

Uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência de identidades (EAGLETON, 1998, p. 7).

19 Trecho retirado do roteiro da peça *Material Bond*, da Kiwi Companhia de Teatro. O texto integral pode ser consultado no *Caderno de Estudos Contrapelo nº 3*. Versão online: <<http://www.kiwiciadeteatro.com.br/outros-trabalhos/>>. Acesso em 05/02/2018.

Nesta linha de pensamento, o filósofo marxista Daniel Bensaïd, em *Os irredutíveis – teoremas da resistência para o tempo presente* (2008), se pergunta:

Por que nós, que jamais fomos verdadeiramente modernos, deveríamos acordar de repente pós-modernos? Por que nós, que jamais fomos indiferentes, deveríamos nos descobrir de repente cínicos? Por que nós, que jamais renunciamos a rir de tudo – mas não com qualquer pessoa -, deveríamos a partir de agora nos contentar em zombar de nada? (BENSAÏD, 2008, p.97).

Parece necessária uma ressignificação da história e da tradição cultural, mas isso não quer dizer, necessariamente, abrir mão de fazer as correlações que nos permitam compreender o mundo. E compreender o mundo significa reconhecer como as forças políticas e sociais se organizam, quem sai ganhando nessa história e como podemos interferir em tal mecanismo. O movimento de múltiplas possibilidades de pontos de vista (mesmo incluindo nele a visão dos oprimidos da história), que desemboca no sentimento nostálgico de uma consciência desencantada, não pode ser a única resposta do teatro atual para os novos desafios que se colocam. A multiplicidade de imagens, a serviço de um trabalho de montagem produtora de sentido, pode, ao contrário, colocar às claras os mecanismos de construção da sociedade e ser uma forma de impedir a falsificação da realidade. O cinema de Jean-Luc Godard é um exemplo dessa espécie de montagem que intensifica a imagem, co-relaciona documentos e confere à experiência visual um poder que as nossas certezas ou hábitos visíveis pacificam ou velam. Se produz aí uma ética entre imagem-documento e história. Para Godard a montagem é o que “faz ver”, produz uma forma pensante e inteligível, é a arte de tornar a imagem dialética. É exatamente isso que faz também Peter Weiss com *O Interrogatório*.



Figura 8: Foto-montagem de divulgação do trabalho cênico *Teatro/mercadoria #1*, Kiwi Companhia de Teatro, 2006.

3.1. O testemunho no Teatro Documentário

Alguns elementos nos ajudam a identificar as diferenças de projeto entre as proposições distópicas (pós-modernas) e as de matriz materialista-histórica. Entre eles: a escolha do tema (micro ou macro política), as fontes e os documentos utilizados (individuais ou históricos), a coleta das informações e o trabalho de pesquisa, a transformação do material e o impacto esperado ou desejado sobre o público.

Uma estratégia frequente nas experiências teatrais atuais diz respeito ao uso do testemunho. Acreditamos que uma breve análise deste recurso pode ajudar no reconhecimento de algumas diferenças de abordagem no teatro documental contemporâneo.

A palavra testemunho vem do latim *testimonium*, derivado de *ter*, três. A testemunha seria uma terceira parte, em princípio desinteressada, em relação às outras duas.²⁰ No direito romano a testemunha era a terceira pessoa que assistia a um processo como sustentação a uma das partes envolvidas (MÉTAIS-CHASTANIER, 2011, p. 3).

“O *theatron* (grego) quer dizer *o lugar de onde se vê*, ou seja, o espaço no qual nós assistimos algo como tesmunhas, como terceiros, à um acontecimento, à uma ação que se desenrola” (idem, p. 2).

A palavra testemunho está ligada, portanto, ao universo da ficção, do juramento de verdade, de um ponto de vista do acontecimento, da verdade subjetiva, da prova irrefutável, da experiência vivida, da necessidade de contar, da memória coletiva, da única forma de acessar a catástrofe, do voyerismo.

Em 2011, a revista francesa *Études Théâtrales* dedicou dois números à discussão do uso do testemunho no teatro contemporâneo. Jean-Pierre Sarrazac, no editorial da revista, faz a seguinte observação:

Do ponto de vista teatral existem dois grandes tipos de testemunho. Um pode ser dito político e outro íntimo. E não está interdito que eles possam se combinar. Uns e outros, em todo caso, se distinguem (do teatro tradicional) por uma sorte de separações em relação à ação, pela sua função de olhar sobre os acontecimentos que constituem a fábula. O denominador comum a estes dois testemunhos é que eles não seriam personagens que agem no sentido aristotélico e personagens dotados de objetivos de ação, como precisa Hegel. Neles, ao contrário, há uma certa passividade. De uma parte, o personagem brechtiano, que se apresenta como testemunha ocular de um acontecimento, de um acidente – de uma “cena de rua”. De outra parte, o homem como testemunha de si mesmo, quer dizer, de seu próprio sofrimento. [...] O “gesto de testemunhar” [...] concerne tanto a escrita quanto a montagem cênica e o jogo do ator. É nisto que ele constitui um “dispositivo” para o teatro moderno e contemporâneo.

20 Verificar: <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/testemunho/>>. Acesso em : 23/011/2017.

(SARRAZAC, 2011).

Vejamos: na *Cena de rua*, de Brecht, a descrição da testemunha “obedece a uma finalidade prática, há um compromisso social” (BRECHT, 2005, p. 98-102). Como teatro épico, teatro de uma época científica, a testemunha-narrador pretende “[...] suscitar no público uma atitude crítica” (idem). O ator-narrador “apresenta a situação, não a imita” (idem), “[...] apresenta a pessoa descrita como alguém que lhe é estranho (terceira pessoa)” (idem). Há uma atitude de duplicidade do narrador: “[...] as opiniões e sentimentos de quem descreve e quem é descrito não estão sintonizadas. Eles não se fundem” (idem). O efeito de distanciamento ou efeito de estranhamento “[...] desnaturaliza os acontecimentos e relações apresentados, possibilita ao espectador uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social” (idem). A testemunha, nesse caso, corresponde à figura do Narrador do teatro épico-dialético – “teatro altamente artístico”, que “[...] demonstra um conteúdo complexo e, além disso, aprofunda uma preocupação social” (idem).

Em *Magia e técnica, arte e política*, no texto dedicado ao Narrador, Benjamin trata da diferença entre romance, narrativa e informação. Ele denuncia o empobrecimento da narração, já na primeira metade do século passado, em função do imediatismo da informação. Para o filósofo o ato de narrar requer experiência e sabedoria, traz em si a possibilidade de troca e comunicação entre narrador e ouvinte, apresenta histórias a partir da vivência e, assim, é um importante veículo de transmissão de conhecimento e memória. Quem escuta ou lê uma história está em companhia do narrador enquanto quem lê um romance pratica uma ação solitária. A individualidade necessária ao romance é quebrada na narrativa pela influência do meio social. A narração também deixaria um espaço aberto de interpretação na medida em que abre mão dos aspectos psicológicos das personagens envolvidas (ou trabalha na direção de uma concisão psicológica) e, por isso também, manteria sua força e atualidade em vários períodos históricos. A narração tem a potencialidade de tornar-se memória universal, pertence a várias épocas e locais. A marca do narrador também está impressa na história narrada. Cada pessoa que ouve com atenção pode tomar posse e recontar esta história, agora atravessado pelo sentido de sua época. Benjamin afirma ser a memória a mais contundente de todas as faculdades. É a memória que permitirá ao narrador se apropriar do curso das coisas (cf. BENJAMIN, 1985).

Como o narrador de Benjamin, que conjuga o olhar, o gesto, sua própria vida e a matéria-prima da vida humana para dar sentido e função à história narrada, o testemunho no teatro documentário pode funcionar (a depender dos objetivos estético-políticos envolvidos)

como fio de união entre o individual e o coletivo, o teatro e a história.

Seguiremos nossa análise a respeito do testemunho como documento no teatro contemporâneo, tomando como referência o texto da pesquisadora Barbara Métais-Chastanier, *Temoigner pour le réel* (2011). Segundo a autora podemos encontrar no mundo das artes cênicas diversas formas de uso do testemunho e da testemunha: tanto estratégias estéticas que fazem do testemunho (mesmo que pessoal) a crítica de uma situação ou a revelação de um mecanismo social; quanto testemunhos narcísicos, que desenvolvem um método de exposição de si mesmo, que nos convidam, como um voyeur, a entrar na intimidade de determinadas figuras (como fazem alguns programas televisivos, numa perspectiva mercadológica).

Se o teatro, a televisão, e mais recentemente as mídias sociais, são espaços de debates públicos, onde a palavra íntima pode ser exposta, quais seriam as estratégias éticas e estéticas (e também políticas) que permitiriam que a testemunha fosse algo além de um caso excluído como exemplo, um oficial da singularidade, um nome para ilustrar algo ou tocar os sentimentos das pessoas através do processo de identificação?

A resposta não estaria numa espécie de alteridade do espaço teatral em relação aos demais, mas na forma como esta palavra testemunhal é inserida em um dispositivo cênico: no texto, na montagem, no espaço, na relação com o público (que encontra ou não um lugar para si nessa enunciação), na escolha de quem enuncia (atores ou não atores), na relação com a sociedade e com a história.

No entanto os depoimentos podem ser organizados em relação aos demais elementos no trabalho cênico de forma a banalizar a narrativa individual transformando-a num clichê esvaziado de sentido, exercício narcísico, uma porta aberta ao *voyeurismo* ou uma jogada de *marketing*.

Testemunho como um “outro” olhar sobre a história

Métais-Chastanier (2011) identifica no final da primeira década do século XX, após a Segunda Guerra Mundial, uma abertura no campo da sociologia, história e filosofia às “pequenas histórias”. Surge a desconfiança no projeto de sociedade baseado no desenvolvimento da ciência - que teria desembocado na racionalização do extermínio dos judeus, ciganos, comunistas e homossexuais pelos nazistas, na destruição das cidades de Nagasaki e Hiroshima pela bomba atômica e nos demais horrores vivenciados durante a Segunda Guerra. É nesse contexto histórico-político que o recurso ao testemunho vai ganhar o centro das pesquisas no campo das ciências sociais e, em seguida, das artes.

Mais do que uma exaltação às subjetividades, o recurso do testemunho apresenta-se como uma nova forma de tentar compreender a história. Em muitos casos, no pós-guerra, será priorizada a palavra dos sobreviventes dos campos de concentração em lugar dos documentos oficiais. Tais testemunhos, na verdade, seriam a única forma de acessar uma experiência extrema, limítrofe entre o humano e o desumano, quase impossível de ser descrita, como a vida nos campos de concentração.

Esses depoimentos corresponderiam não só à necessidade de libertação do horror para os que estiveram nos campos de extermínio, o acesso a um evento de amplitude mundial ou uma forma de investigação dos crimes de guerra. Mas seriam capazes também de acessar uma memória coletiva e engajar os que recebem as informações na criação de uma consciência crítica da história. “Fragmento do real tomado do mundo e moldado enquanto narrativa” (MÉTAIS-CHASTANIER, 2011, p. 22) o testemunho “[...] oscila entre matéria bruta, uma luz do passado e a intrigante persistência do presente” (idem). Acesso ao real através do que parece insignificante, “[...] ele (o testemunho) desafia ainda mais do que o documento porque dá carne e corpo e faz com que a história se dê, agora, sob os auspícios do singular” (idem).

A partir do fim dos anos 1960 se amplifica e confirma o espaço do testemunho, o gosto pelas histórias de vida, pelas confissões. As mudanças comportamentais e políticas geradas pelas revoltas de Maio de 1968 (na Europa e EUA, e sua influência nos países latinoamericanos) proporcionaram uma aproximação entre a experiência pessoal e o acontecimento. É o que sublinha Roland Barthes no artigo A escritura do acontecimento (original de 1968). Há uma nova dimensão da história sendo construída a partir dos discursos extra-oficiais contra uma versão “científica” oficial da história (esta contada pela classe dominante no poder: igreja, exército, políticos). Uma espécie de história escrita a “contrapelo”, como afirmava Benjamin. “A ênfase muda da veracidade do enunciado (o documento e o que ele contém) para a verdade da fonte do enunciado (a testemunha e sua fala)” (MÉTAIS-CHASTANIER, 2011, p. 27). O risco desse tipo de testemunho é

[...] um risco à altura de sua virtude: se ele permite entrar na fragilidade do vivido, na complexidade e multiplicidade das experiências singulares que estão presentes [...] o testemunho pode, igualmente, contribuir para um esfacelamento do entendimento das questões políticas, históricas e sociais em favor de uma valorização dos afetos, aproximando o que escuta e o que fala, proporcionando uma relação empática que é bem intencionada mas impede toda forma de engajamento, entendimento e responsabilidade em relação à realidade (idem, p 22).

Algumas vezes o testemunho apresenta um sintoma social mas não abre

possibilidades de acesso ao conhecimento dos agentes e estruturas políticas que estão na origem do sintoma, outras vezes ele é o instrumento que garante o acesso à memória coletiva.

O desenvolvimento do testemunho vem responder a um duplo desejo: no presente, ele é um instrumento que permite outras percepções do imediato, com outras visões particulares do acontecimento no momento em que ele acontece (hoje temos ferramentas como o facebook, o twitter e outras formas de comunicação via internet) [...] e do ponto de vista do passado, o testemunho oferece uma garantia de persistência do real no presente, não permitindo o esquecimento, funcionando como um indutor de memória (idem).

O presente e o passado dos acontecimentos são os dois “salvos” pela possibilidade do testemunho – ponte entre o pessoal e o coletivo, o indivíduo e a comunidade, o passado e o presente, a memória e o esquecimento.

O recurso do testemunho nas artes e a importância dada a ele no centro dos dispositivos cênicos contemporâneos – a encenação de um tribunal, a entrada de não atores em cena que expõem ao público suas experiências pessoais, o uso de material biográfico do artista, ou a nomeação de personagens históricos e a utilização de seus discursos - são estratégias usadas para atender a um efeito de verdade cênica.

O testemunho como forma de narrar um acontecimento traumático

Tratando da questão do olhar sobre um acontecimento traumático, da ética no uso do testemunho ou de como abordar esteticamente determinados acontecimentos históricos, o artigo de Métais-Chastanier recupera o pensamento de Roland Barthes. O crítico escreveu em *A mensagem fotográfica* (texto original de 1961): “A fotografia traumática (incêndios, naufrágios, catástrofes, mortes violentas, tiradas “ao vivo”) são destas onde não há nada a dizer” (apud MÉTAIS-CHASTANIER, 2011, p. 5). Para Barthes, a representação direta do evento não deixaria espaço algum para quem entra em contato com a imagem traumática.

Em resposta a tal provocação de Barthes, Métais-Chastanier destaca o exemplo do trabalho fotográfico de Olivier Culmann, do Grupo Tendance Floue. Na exposição *Autour*, o artista apresenta fotos de pessoas comuns, passantes, em torno das ruínas do World Trade Center depois do atentado de 11 de setembro de 2001. O fotógrafo escolhe o olhar do outro para representar, aquele que duvida, se interroga e observa. “Capta a imagem no gesto da verificação, rouba uma dúvida, abre espaço para o oblíquo” (MÉTAIS-CHASTANIER, 2011, p. 4). A imagem refratária procura “[...] capturar e compreender o evento pelo vazio causado” (idem). Não havia mais nada a ser visto da catástrofe, mas as pessoas continuavam

indo ao local na tentativa de tentar ver algo, de compreender o ocorrido.

Para o filósofo George Didi-Huberman, “[...] o ato de ver não é igual ao ato de tornar as evidências visíveis a um par de olhos [...] Ver é inquietar o olhar [...] Ver é sempre uma operação do sujeito, por isso uma operação fendida (atravessada), inquieta, agitada, aberta” (apud MÉTAIS-CHASTANIER, 2011. p. 8).

No caso de *Autour*,²¹ Culmann pretende colocar-se fora do campo, não tomar partido. A palavra cabe ao que testemunha a ação, ao que vê, não à cobertura midiática (como na “sociedade do espetáculo”). Olivier Culmann opta pelo olhar sem alvo na promessa de um “outro” visível, de “[...] um real que se recusa ao enquadramento” (idem, p. 6). Esse olhar transversal seria capaz de trazer a presença de uma ausência, fora da sideração causada pelo choque, pela violência do acontecimento.

Buscar a verdade do acontecimento fora do próprio acontecimento, dar-lhe uma dimensão humana através de pontos de vista singulares, decidir o lugar para onde aponta a lente fotográfica - que olhares serão captados: da população, dos poderosos, dos responsáveis pelo ataque -, fugir da imagem espetacularizada da mídia hegemônica, entre outras decisões tomadas pelo fotógrafo, configuram, segundo nossa opinião, uma tomada de posição. Por mais que o artista queira entregar ao espectador a responsabilidade de criar sentido ele também assume um ponto de vista como testemunha organizadora do discurso apresentado na obra. O que pode acontecer é que, a depender das escolhas tomadas, este ponto de vista originário esteja mais ou menos explícito para quem entra em contato com a obra.

Ainda a respeito da questão do tratamento ético e estético no uso da imagem/testemunho de histórias traumáticas, no texto *Imagem-montagem ou imagem-mentira*, Didi-Huberman faz uma análise comparativa entre os filmes *Shoah*, de Claude Lanzmann, *História(s) do cinema*, de Jean-Luc Godard e *Noite e nevoeiro*, de Alan Resnais:

Todo ato de imagem é arrancado à impossível descrição de um real. [...] Os artistas, em particular, recusam vergarem-se ao irrepresentável, embora conheçam a sua experiência *esvaziante*. [...] Goya e Picasso [...] trituraram o irrepresentável de todas as formas possíveis para que este deixasse escapar outra coisa que não o silêncio puro. Nas suas obras, o mundo histórico torna-se obsessão, ou seja, flagelo de imaginar, proliferação das figuras [...] num mesmo turbilhão de tempo (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 160).

Para o cineasta Claude Lanzmann, *Shoah* (obra cinematográfica de 1985) não é um filme sobre o holocausto mas um acontecimento originário. Nenhuma imagem, nenhum

21 Algumas fotos desta série podem ser vistas em: <<http://tendancefloue.net/exposition/autour-new-york-2001-2002-olivier-culmann/>>. Acesso em: 18/03/2017.

texto, seria capaz de traduzir a catástrofe que representou a morte de milhões de judeus pelo nazismo. Só a palavra das testemunhas que viveram essa experiência (e sobreviveram aos campos de extermínio) pode contar algo sobre o ocorrido. Há uma postura ética em relação ao relato do horror. *Shoah* seria uma resposta aos filmes lançados pela indústria cultural (os filmes de Spielberg sobre o holocausto, por exemplo). *Shoah*, na visão de Didi-Huberman, traz de volta os rostos, os testemunhos e as próprias paisagens através de uma montagem centrípeta, um elogio da lentidão em mais de nove horas de filme centrado nos testemunhos de sobreviventes dos campos de concentração.

História(s) do cinema (1998), de Godard, ao contrário, é montagem que põe em polvorosa os documentos, as citações, os excertos de filmes num espaço jamais preenchido, uma montagem centrífuga, um elogio da velocidade, segundo o filósofo. É através do choque e sobreposição de imagens de arquivos que se produz sentido. Nesse caso é a voz em *off* do diretor que faz as vezes de narrador, caracterizando-se como testemunha distanciada responsável por “costurar” o conjunto de referências.

Noite e nevoeiro (realizado 30 anos antes de *Shoah*), de Alain Resnais, mistura imagens de arquivo do período da guerra com imagens dos campos após a liberação e tem como fio condutor o testemunho de dois sobreviventes do holocausto. A diferença é que as vozes testemunhais são narradas por um ator, causando efeito de distanciamento (brechtiano) que instaura um “tempo crítico”, propício não à identificação, mas à reflexão política. O filme anti-espetacular de Resnais, utilizando-se de expedientes épicos - a música composta por Hans Eisler (um dos parceiros musicais de Brecht), que se recusa a sublinhar e, portanto, banalizar a ação; o testemunho dos sobreviventes dos campos, distanciados através da voz de um ator; o recurso das imagens de arquivo em PB em contraposição às imagens em cor do presente (paisagens vazias que levam a pensar na violência do genocídio nazista que se persiste no tempo presente) -, consegue representar o irrepresentável e colocar-nos diante do horror para refletir sobre a atualidade.

Formas de utilização do recurso do testemunho no teatro

Retornando ao campo do teatro, podemos evocar um grande número de peças ou de projetos teatrais que utilizam o recurso do testemunho em cena. Tanto no processo de criação da obra: através de entrevistas realizadas pela equipe de trabalho; de enquetes sociais ou jornalísticas; de relatos pessoais dos atores envolvidos na obra etc. Quanto na representação da obra, na condição de signo do real: com presença de testemunhas do cotidiano - os “*experts*” do Rimini Protokoll e das experiências de Biodrama realizadas por Vivi Tellas;

com o aparecimento em cena de personalidades públicas (políticos, jornalistas, artistas convidados) - como na peça *Cantata para um bastidor de utopias*, da Cia do Tijolo ou *Teatro/mercadoria #1*, da Kiwi Companhia de Teatro -; com testemunhos reais enunciados pelos atores – como em *Morro como um país*, da Kiwi Companhia de Teatro ou nos procedimentos do Teatro de Verbatim britânico -; com relatos pessoais dos atores levados para a cena e ditos por eles mesmo ou por outros do elenco - como em *Ficção*, da Cia Hiato ou *Festa de Separação* e *Conversas com meu pai*, de Janaína Leite.

Segundo Métais-Chastanier, a entrada da testemunha substitui a relação binária e frontal do observador e da coisa vista, a relação triangular, reflexiva, mediatizada, de um “[...] olhar passado de mão em mão, de imagem em imagem” (MÉTAIS-CHASTANIER, 2011, p. 27). Mais que imagens, “são as vozes que entram agora no espaço teatral e o espectador será convidado a se juntar a esta subjetividade coral” (idem), das vozes das personagens, do autor, do diretor, dos atores. “Lugar onde coabitam subjetividade e objetividade” (idem).

Todas são tentativas de, através do testemunho, reencontrar, retornar a um evento, torná-lo presente. Existe a ambição comum de compartilhar o real e lhe reconstituir. As diferenças se apresentam nos objetivos: acessar uma memória coletiva e compreender o mundo a partir de determinada experiência individual (que é sempre social), ou, ao contrário, apresentar exemplos que constatarem uma determinada situação, sem a preocupação em ultrapassar a experiência subjetiva de um indivíduo determinado. Dito de outra forma: testemunho como documento da realidade ou testemunho como ficção de si mesmo.

Exemplos

Um exemplo de uso do testemunho como forma de acessar a memória coletiva através da polifonia de vozes individuais (não, necessariamente, interessado em apresentar uma síntese do acontecimento) é a peça *11 de Setembro 2001*, do dramaturgo francês Michel Vinaver. Nela, segundo Vinaver, a dramaturgia busca um olhar humilde – mais perto do solo. A peça foi escrita nas semanas seguintes ao atentado das Torres Gêmeas. Sua forma aproxima-se de uma cantata, composta por oratórios, árias (a uma, duas ou três vozes), partes corais e anotações feitas no local por um jornalista. O trabalho se configura como uma montagem musical, um encontro de muitas vozes singulares (políticos, terroristas, sobreviventes, pessoas que estavam nos aviões etc), reunidas a matérias da imprensa, além de uma reconstituição sonora do acontecimento (alusão ao som dos aviões se chocando contra as torres). A aposta do texto está na forma como se dá a montagem daqueles

fragmentos de notícias, vozes e sons e não na criação ficcional imaginada pelo autor. Os nomes reais das vítimas e demais pessoas envolvidas no atentado são enunciados de forma discursiva – as “personagens” se apresentam no momento em que surgem em cena pela primeira vez, na tentativa de dar ao acontecimento uma escala humana. A palavra testemunhal, neste caso, toma o lugar dos fatos, apresenta-se. Vinaver define assim o trabalho: “O que me motivou, foi o desejo de fixar o acontecimento fora de todo comentário, nu em seu imediatismo. Talvez contra o apagamento da memória, contra o trabalho de esquecimento. [...] Refletir o evento em vez de pensar sobre ele” (apud MÉTAIS-CHASTANIER, 2011, p. 13-4).

Em *Rwanda 94*²², do Coletivo belga Groupov, “[...] os nomes próprios, respeitando cada singularidade, tem valor de enunciado político”, escreve o pesquisador Olivier Neveux (idem, p. 13). O mesmo acontece em *O Interrogatório* de Peter Weiss, quando o autor nomeia somente os carrascos e guarda em silêncio respeitoso os nomes das vítimas do holocausto judeu. Diferente de *11 Septembre 2001*, cuja enunciação dos nomes próprios vem restituir ao acontecimento o tamanho do humano e, portanto, mostrar o outro lado da questão, fora das interpretações da imprensa, dos discursos políticos e das responsabilidades individuais, em *Rwanda 94* (assim como em *O Interrogatório*) os nomes dos acusados pelo massacre de quase um milhão de ruandeses são pronunciados para expor as responsabilidades políticas, coletivas e históricas. Os nomes, neste ponto de vista, são o critério da procura pela verdade e do desvelamento dos mecanismos sócio-políticos.

A diferença de abordagem no valor acordado aos nomes aparece também nesta “outra voz”, comum a *11 de Septembre 2001* e *Rwanda 94*, aquela do(a) jornalista. Em *Rwanda 94*, a jornalista guia o espectador na construção do pensamento crítico, atravessando os meandros da história, de forma dialética entre a dúvida política e a curiosidade algo superficial. Enquanto em *11 de Septembre 2001* o jornalista se coloca na mesma posição do autor, como mais uma testemunha, um narrador ou organizador anônimo das vozes que contam a história. O jornalista de Vinaver representa uma voz exterior ao acontecimento, como um observador. Já em *Rwanda 94* o objetivo da jornalista é organizar um saber comum a partir de uma autêntica investigação.

22 A peça do Groupov aborda o assassinato de quase um milhão de pessoas – a maioria da etnia Tutsi – em Ruanda, em 1994. Reconhecido como o terceiro grande genocídio do século XX, o caso é fruto da violência da colonização belga no país africano e foi tratado com descaso pelas Nações Unidas. Mais informações sobre o Groupov e *Rwanda 94* podem ser encontradas em: <<http://groupov.be/index.php/spectacles/show/id/9>>. A Filmagem da peça, realizada em 2005, no Théâtre de la Place à Liège, por Marie-France Collard e Patrick Czaplinski está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wO06-qa1ffc>>. Acesso em: 10/10/2017.

Se a abordagem do Groupov é processual e histórica, a de Michel Vinaver procura realizar somente um trabalho notativo, congelando o tempo no momento em que ocorre o acontecimento. No caso de *11 de Septembre 2001* parece não haver, por parte do autor, o desejo de expor uma conexão entre os fatos, de entrelaçar os momentos testemunhais a outros documentos históricos capazes de apontar os responsáveis pelo acontecimento.

O testemunho confessional facilita a identificação, impede o olhar distanciado, crítico. Portanto, se o testemunho não está contido dentro de uma estrutura que possa ressignificá-lo e trazê-lo para o campo da história, corre-se o risco de limitar o horizonte político da obra.

A narrativa de Yolande Mukagasana, sobrevivente do genocídio ruandês, que interpreta seu próprio papel em uma cena testemunhal no início de *Rwanda 94* - “Eu não sou uma atriz, eu sou uma sobrevivente do genocídio de Ruanda” (GROUPOV, 2002, p. 15), diz Yolande -, é seguida de quase seis horas de peça, cujas demais cenas procuram trazer à luz todos os agentes políticos e aspectos sociais que levaram ao genocídio. Em determinado momento da peça o diretor Jacques Delcuvelierie, ele próprio, entra em cena, apoiado por uma minuciosa pesquisa histórica, para apresentar ao público, na forma de conferência, a rede de poder envolvida no episódio.

Rwanda 94, trabalho produzido por um coletivo artístico em parceria com atingidos pelo genocídio (Yolande Mukagasana também assina o roteiro) é um importante exemplo da utilização de diversas estratégias documentais (testemunho, teatro verbatim²³, uso de arquivos históricos, presença em cena das pessoas que viveram as experiências narradas, utilização da música como dramaturgia da cena, coralidade épica etc) na construção de um trabalho artístico que recorre à memória de um acontecimento passado como instrumento de reflexão na construção do presente ou, como ilustra o subtítulo do trabalho “Uma tentativa de reparação simbólica em relação aos mortos para o uso dos vivos”. A ideia brechtiana de “utilidade”, aplicada neste trabalho cênico, dá a dimensão de sua responsabilidade política. Trata-se de dar ao acontecimento as explicações necessárias para que ele seja analisado e

23 O teatro verbatim (ou teatro de citação) é um tipo de teatro documental construído a partir das palavras exatas faladas por pessoas reais. A técnica surgiu na Inglaterra no final dos anos 1970. Uma peça de teatro verbatim usa exclusivamente depoimentos reais em sua dramaturgia, sem que nada extra seja escrito ou apresentado. No entanto, muitos dramaturgos britânicos têm frequentemente combinado depoimentos reais com cenas escritas ou usado discursos e entrevistas em vez de usar somente depoimentos gravados. Existem também subgêneros do teatro verbatim, como o "verbatim de tribunal" (em que a dramaturgia é tecida a partir dos áudios ou transcrições de testemunhos dados nas cortes do país). No Reino Unido, o termo 'verbatim' refere-se especificamente ao uso do depoimento falado, considerando-se 'documentário' quando utiliza outras fontes, tais como artigos de jornais, diários e cartas. Definição disponível em: <<http://teatoverbatim.com.br/historia.html>>. Acesso em: 16/06/2017.

não entendido como fatalidade, para que ele seja usado como exemplo ou modelo. Em *Rwanda 94*, mais do que uma apresentação dos acontecimentos históricos o que se transmite é um método histórico-materialista para organizá-los e articulá-los.

3.2. Estudo de caso: O Living Theatre e a influência do teatro piscatoriano

O Living Theatre transita entre as proposições do mundo da *performance*, do *happening* e do teatro político piscatoriano e representa uma importante expressão do teatro de esquerda estadunidense. De vertente anarquista e pacifista, o coletivo sofreu a influência direta do teatro de Erwin Piscator. A diretora e atriz Judith Malina - fundadora do Living em parceria com o artista plástico e ator Julian Beck – estudou no Dramatic Workshop, dirigido por Piscator na década de 1940, em Nova Iorque. Julian Beck, mesmo não inscrito oficialmente na Escola, assistiu a muitas palestras e trabalhos coordenados pelo diretor alemão.

Alguns dos dispositivos e estratégias criados pelo Living Theatre são relatados no livro *Notas sobre Piscator*, de Judith Malina (2017), e mostram a conexão entre o teatro praticado pelo Living, ao longo de sua trajetória, e a práxis do diretor alemão. O anarquismo pacifista do grupo e a influência do ambiente libertário, rebelde e socialmente conturbado dos anos 1960²⁴, condicionaram a releitura dos princípios do trabalho de Piscator e traduziram-se em novas formas e conceitos de teatro político.

Em especial o apreço pelo ritual e a maneira como exercitaram as propostas de participação do público apresentam dissonâncias, segundo nossa análise, em relação às teses de Piscator. Mesmo que, como relata Malina (idem, p. 260), ao fim de sua vida, o diretor tenha voltado seus pensamentos para a necessidade de um teatro como culto, um teatro de fé, de contato e reação direta, não encontramos nenhum material que comprovasse uma aproximação concreta de seu trabalho com uma práxis ritual, tão cara aos artistas da década de 1960 e a algumas vertentes do “teatro do real”. Quanto ao apelo à participação do público, as estratégias piscatorianas estão centradas na ênfase da consciência de classe e seu propósito seria preparar os trabalhadore(a)s para a tomada do poder. O fazer político e a transformação social são as finalidades deste teatro. Palco e plateia, nesse caso, integram-se na medida em que os mecanismos sociais são expostos através das estratégias cênicas do

24 Além do Living Theatre, neste período, outros grupos teatrais como The Open Theatre, Bread & Puppet e The Performance Groupe, representavam o “teatro de guerrilha” estadunidense, cujo foco estava no protesto contra a Guerra do Vietnã, na visão anticolonialista e no apoio às guerras de independência na África, na crítica à sociedade de consumo e à exploração capitalista, na luta por direitos raciais, de gênero e nas liberdades civis, e no apoio às ocupações das fábricas e implementação de modelos de autogestão dos trabalhadores.

teatro épico e da utilização de documentos reais, correlacionando o conteúdo dramático aos acontecimentos históricos do passado e da atualidade. O sentido de comunidade, nesse caso, se dá pelo reconhecimento de classe. Enquanto que, no caso de algumas das experiências performáticas da segunda metade do século XX (certas montagens do Living, entre elas), o sentimento de comunidade não está necessariamente relacionado ao reconhecimento de classe, mas está na busca de um sentido de humanidade perdido em um passado idealista, tribal: onde, supostamente, havia um equilíbrio social ainda não contaminado pela desigualdade do sistema capitalista. O encontro entre palco e plateia gera, nesse tipo de experiência, uma espécie de epifania coletiva libertadora que não ultrapassa, em muitos casos, o momento da presença cênica e não se traduz em organização política para fora do espaço teatral.

O ideal da “bela revolução anarquista não violenta” (idem, p. 269) defendido pelo Living, entra em choque com alguns dos pressupostos políticos de Piscator. Como comunista, formado sob inspiração da Revolução Russa de 1917, Piscator não via solução para a miséria humana fora da revolução (que se apresenta de forma violenta, já que a classe dominante jamais cederá espaço espontaneamente à classe trabalhadora) e subsequente supressão do sistema capitalista. Na luta de classes, para ele, os partidos comunistas, apesar de suas contradições, cumpriam um papel político decisivo como força organizadora de transformação social.

Levando em conta as diferenças de estratégia política, estética e visão de mundo entre o projeto piscatoriano e o do Living Theatre, o relato de Malina permite vislumbrar a reverberação das teses deste importante homem do teatro político no trabalho de um dos coletivos artísticos mais significativos do pós Segunda Guerra Mundial. Os exemplos desta influência são muitos.

As criações cenográficas (algumas delas concebidas por Julian Beck), como o cenário em retângulos sobrepostos com dispositivos de iluminação de *Doctor Faustus Lights the Lights*; a estrutura de três andares e a presença de um enorme perfil masculino (desenhado com um tubo de luzes) em *Frankenstein*, diretamente inspirado nos cenários das montagens alemãs de *Oba, estamos vivendo!* e *Rasputin*; uma estrutura de escadas em *A Destruição da Torre do Dinheiro*, em correspondência direta às escadas de Jessner²⁵, que Piscator considerava a melhor forma para representar a configuração da estrutura social capitalista (com os mais pobres ocupando a base da pirâmide e os mais ricos o topo); ou

25 Leopold Jessner (Königsberg 1878 - Hollywood 1945). Diretor alemão que influenciou o teatro e o cinema da República de Weimar. Ver: CORVAN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, 1995.

ainda a divisão do palco mostrando forças opostas em luta e o uso de plataformas inspiradas no estilo construtivista em *Us*. O exercício radical de um teatro de palco nu, sugerido por Piscator, aparece na montagem sem cenário, figurinos ou adereços de *Mistérios e peças menores*, pensada para ser apresentada uma única vez no American Center de Paris mas que ficou por quarenta anos no repertório do Living, ou ainda em *Antígona*, de Brecht, encenada pela Companhia em 1967. O palco nu de Piscator, em certo sentido, lembra a necessidade objetiva de um teatro de intervenção rápida, de simplicidade, que poderia ser realizado sem grandes recursos ou adaptar-se a uma situação de perigo, típico do teatro de agitação e propaganda russo no período pré-revolucionário.



Figura 9: Silhueta de Piscator para *Oba, estamos vivendo!*, 1927.

Figura 10: Referência à silhueta de Piscator na peça *Frankenstein*, Living Theatre, 1965.

Na linha das peças de agitprop, que muito influenciaram o trabalho de Piscator no início de sua carreira com o Teatro Tribunal e o Teatro Proletário, o Living desenvolveu uma série de intervenções cênicas de rua, incluídas no ciclo intitulado *O legado de Caim*. Criadas especialmente para serem apresentadas no Brasil durante o período da ditadura civil-militar, quando aqui estiveram em 1970. Estas apresentações resultaram em três meses de prisão e posterior expulsão do Brasil dos integrantes do grupo. Outra característica das encenações do grupo estadunidense, que comprova a influência do teatro de agitação das vanguardas históricas do início do século XX, é a apresentação de trabalhos cênicos construídos para públicos específicos de trabalhadores, como em *A torre do dinheiro*. E

também, apresentações em locais representativos das forças de comando social - bancos, cadeias, ministérios -, que terminavam em verdadeiras manifestações populares contra o poder instituído. A parceria com movimentos sociais e encenações criadas para denunciar opressões e violências de Estado - como a guerra do Golfo, o drama dos imigrantes de guerra, o encarceramento de prisioneiros políticos na Itália do fim dos anos 1970 (*Resistenza*) ou a pena de morte nos Estados Unidos (*Not in My Name*), são outras influências do teatro político de agitação (tão caro a Piscator).

As relações com presidiários²⁶, viciados (*A Conexão*), moradores de rua (*The Body of God*), inseridos no trabalho cênico como documentos vivos e atuantes, podem ser comparadas, segundo Judith Malina, ao que fez Piscator em *As aventuras do bravo soldado Schweik*, quando colocou pessoas com deficiências físicas na cena do desfile dos soldados feridos de guerra diante de Deus.

A utilização de materiais da atualidade no teatro - em conexão com o que Piscator denominava de *Zeittheater* (Teatro do Tempo) -, como em *Cárcere* (que culminou na prisão dos integrantes do Living e fechamento de seu teatro, em Nova Iorque), além das experiências com a utilização de notícias de jornal lidas em cena pelos atores, em *The Zero Method* (inspiração vinda também da experiência estadunidense dos *living newspapers*), mostram outros elementos tirados do teatro documentário de Piscator. Nessa mesma linha, em alguns dos trabalhos cênicos do Living Theatre estão representadas em cena figuras reais e históricas, seguindo o exemplo de Piscator em *Rasputin* e na peça *Prometheus in the Winter Palace*, onde as personagens de Zeus e Prometeu aparecem como Lênin e o anarquista Alexander Berkman, respectivamente.

A importância dada à figura do narrador(a), no caso do Living, segundo Malina, procura diferenciar-se em parte da noção de Piscator, em cujos trabalhos a figura do narrador adquiria um ar professoral, ajudando o público a pensar e fazer as ligações necessárias para a compreensão dos conteúdos políticos da peça. Em seus trabalhos, o Grupo estadunidense defende a participação “livre” do público e sua capacidade de fazer conexões sem o intermediação direta dos artistas. No entanto, em *Age of Anxiety*, Judith Malina assume o papel de uma espécie de narrador, representando a voz da direção e esclarecendo as ideias da

26 Julian Beck, Judith Malina e alguns integrantes do Living Theatre estiveram no Brasil, ao início dos anos de 1970, a convite do Teatro Oficina. Durante o Festival de inverno de Ouro Preto, o Grupo foi preso, sob acusação de posse de maconha. Treze integrantes do Grupo foram levados à prisão do DOPS em Belo Horizonte. O caso ganhou repercussão mundial e um abaixo-assinado foi organizado contra a prisão dos artistas, com assinaturas de John Lennon, Marlon Brando e Bob Dylan. Com tamanha visibilidade, o governo da ditadura civil-militar decidiu liberar o grupo e expulsá-lo do Brasil.

peça através da leitura de um texto em versos. Em *The Connection* as personagens do dramaturgo e do produtor aparecem como narradores e os atores interpelam diretamente o público.

Em *Faustina* o Grupo procurou exercitar a tese de ator objetivo introduzida por Piscator, quando uma atriz destaca-se dos demais e dirige-se ao público, apresentando-se pelo próprio nome e incitando-o à ação. Este papel acabou sendo executado por um ator, na figura de um xamã surreal, já que todas as atrizes se recusaram a fazê-lo. Naquele momento, os atores e atrizes do Grupo ainda não se sentiam preparados para assumir o discurso em primeira pessoa.

Em *The Zero Methode*, encenado em 1992, o elenco interrompe o curso da peça para abrir uma discussão direta com o público sobre a recepção da apresentação. Um típico exemplo do princípio de teatro como parlamento, tão presente nas formulações de Piscator. Experiência parecida de debate público em meio ao trabalho cênico também acontece na encenação de *Dream of Water* (peça sobre a construção da barragem de Três Gargantas, na China), em que os atores do Living discutem com o público assuntos referentes à administração da água pelas empresas públicas e privadas.

Na relação com a dramaturgia existente, assim como Erwin Piscator, Malina e Beck sentiam-se à vontade para fazer cortes e adaptações nos textos, de acordo com as necessidades da atualidade política, cultural e social. Além disso, alguns dos textos escolhidos pelo Grupo foram montados ou estavam entre os planos de montagem de Piscator, como a peça *Homem Massa*, do escritor Ernest Toller.²⁷ Ainda sob o ponto de vista da dramaturgia, em consonância com a importância dada aos processos econômicos por Piscator, Hanon Reznikov escreveu uma peça para o Living baseada no livro de Fernand Braudel, *Civilização material, economia e capitalismo: 1400-1800*.

A prática de criação coletiva, tão cara ao diretor alemão desde o início de sua carreira e exercitada com mais profundidade nos Estúdios e Laboratórios que coordenou no Piscatorbühne e no Dramatic Workshop, estiveram também presentes em todo o processo do Living. De acordo com Judith Malina, não só na forma de organização interna do Grupo - onde todos os integrantes discutem e participam das decisões estéticas, políticas e organizacionais da Companhia - como nas práticas de criação coletiva das oficinas oferecidas pelo Living para novos atores, estão presentes os princípios básicos que Erwin Piscator ensinou aos estudantes do Dramatic Workshop (MALINA, 2017, p. 283).

²⁷ Piscator planejara encenar o texto em 1921 mas foi impedido com o fechamento de seu teatro pela polícia da República de Weimar.

Nas considerações finais de *Notas sobre Piscator* (2017), a diretora se questiona a respeito do significado de “teatro político” no século XXI. Para ela, o novo teatro político não está na escolha de conteúdos sociais “politicamente corretos” ou na utilização de recursos épicos na cena. O teatro político de esquerda começa na coletivização das informações, poderes e criação entre os elementos do grupo (ou de um determinado projeto artístico) e na relação transparente com o público. “O novo teatro político, como Julian Beck exclamava na cena final de *Paradise Now!*, está nas ruas” (MALINA, 2017, p. 285). As massivas manifestações anticapitalistas das últimas décadas, ao disputarem as ruas das cidades com os poderes institucionais, juntando militantes de diferentes matizes - feministas, anarquistas, movimentos negros, comunistas e socialistas - no tema unificador de combate ao capital e suas mazelas, recorreram às expressões artísticas como ferramenta de luta. É preciso que o teatro esteja atento a este movimento. Se a abolição do capitalismo está ou não no horizonte, não se sabe, diz Malina, mas é preciso estar nas ruas, com o povo. E assim, como afirmava Brecht sobre o trabalho de Piscator, “[...] servir a humanidade com os meios do teatro” (MALINA, 2017, p. 288).

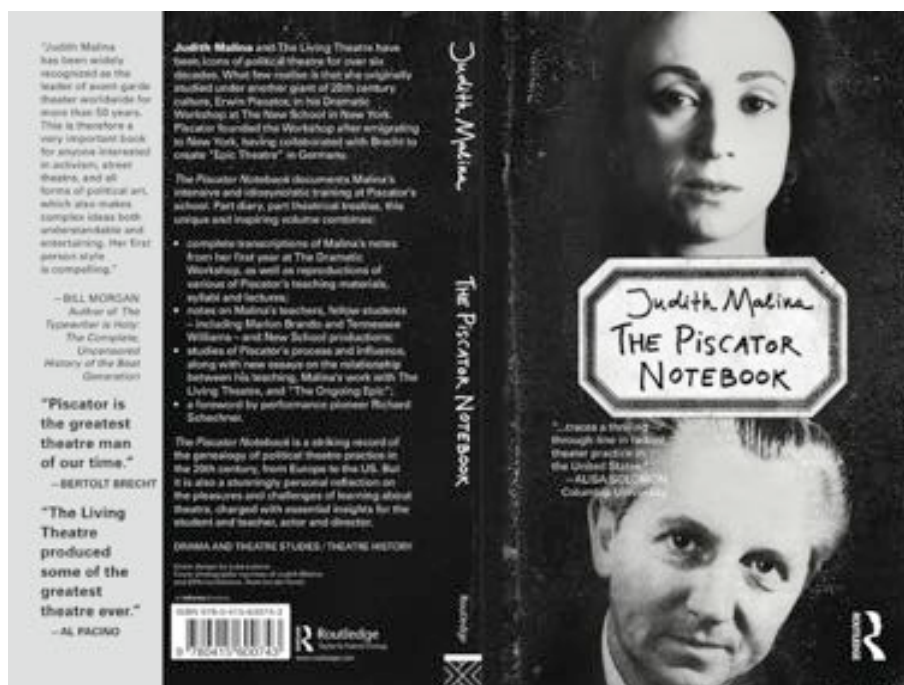


Figura 11: Capa e contracapa do livro de Judith Malina, *The Piscator Notebook* (2012).

4. Teatro brasileiro e os materiais da realidade

Antes de iniciar a análise do trabalho cênico *Morro como um país*, é importante

apontar brevemente exemplos de artistas e grupos teatrais brasileiros que optaram por utilizar, mesmo que não com regularidade, material documental em suas criações. Retornaremos, rapidamente, aos trabalhos de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e Boal, dos anos 1960 e 70. Conectados com as propostas do teatro revolucionário de esquerda vindas de fora do país, os dois diretores e dramaturgos brasileiros experimentaram algumas das técnicas e estratégias do teatro documental em suas montagens e textos teatrais.

Já destacamos, no capítulo 2, os trabalhos iniciais do CPC (sob a batuta de Vianinha) e sua proximidade com o jornal vivo do agitprop europeu. Vale ainda comentar um outro exemplo de procedimentos documentais na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. Trata-se da peça *Brasil – Versão Brasileira*, escrita em 1962.

Impregnado pela atmosfera política do momento e, provavelmente, influenciado pelo teatro político-documentário de Erwin Piscator, Vianinha constrói uma “composição dramática que usa conflitos desencadeados de forma linear e que, por meio dos recursos cênicos, dispõem de efeitos de distanciamento, sobretudo os slides e o coro.” (LEÃO VIEIRA, 2005, p. 4). Como descreve a historiadora Thaís Leão Vieira, as situações cênicas, que substituem a composição por atos, mostram com clareza os embates políticos através de personagens opostas (assim como nas criações do teatro de agitprop europeu). Os cento e doze slides que permeiam a peça, acompanhados por uma Voz que comenta o conteúdo das projeções, tem como função expôr, através de imagens e textos, a atual conjuntura política do país. As rupturas no curso narrativo devem ser percebidas pelo público e os slides muitas vezes fazem contraponto com o que acaba de ser dito no palco (mostrando contradições dialéticas que não se resolvem no interior do texto). Os recursos épicos adotados pelo dramaturgo permitem significar historicamente as personagens.

Entre as situações da peça está uma reunião onde as personagens representantes do poder – o presidente do Banco do Brasil e principal acionista da Refinaria Capuava, um representante da Confederação das Indústrias no Conselho Nacional de Petróleo, o Presidente da República e o empresário da Esso no Brasil (Lincoln Sanders) – discutem a respeito das irregularidades na construção da Refinaria de Duque de Caxias. A Voz (uma espécie de narrador), reforçada pelos coros, alerta sobre o lucro das empresas privadas nos negócios relacionados à Petrobrás e a ameaça que isso representa ao petróleo brasileiro. Uma cena onde o Presidente do Sindicato dos Metalúrgicos reproduz a ideologia da meritocracia e é questionado por militantes comunistas problematiza a questão das relações entre as lideranças sindicais e o poder estabelecido.²⁸ Outro aspecto que aproxima *Brasil – Versão*

28 Uma análise da peça *Brasil – Versão Brasileira* pode também ser encontrada no terceiro capítulo da

Brasileira do teatro documental de Erwin Piscator - além da utilização dos slides, do coro épico, do narrador -, diz respeito à ambição de colocar em cena o jogo de poder do capitalismo internacional envolvendo o debate sobre o petróleo, temática trabalhada por Piscator em *Conjuntura*, encenada no fim da década de 1920.

Outro exemplo de aproximação das técnicas documentais é o *Show Opinião*, dirigido por Augusto Boal, logo após o golpe de 1964. Segundo Iná Camargo Costa, *Show Opinião* é um típico exemplo de “cenificação”²⁹, tomando como matéria prima a história de três músicos envolvidos com a indústria cultural em tempos de contrarrevolução. Os depoimentos de um retirante, um sambista e uma mulher de classe média (representante da bossa nova) - baseados em dados reais das vidas destes artistas - são apresentados através de músicas e relatos. A crítica à indústria cultural e ao imperialismo estadunidense (também no campo simbólico) se dá, entre outras estratégias, na execução de paródias musicais de rocks. A denúncia das condições precárias em que vivem os artistas negros e os imigrantes camponeses nas grandes metrópoles brasileiras, regidas pelo Capital, também fazem parte da temática desenvolvida no *Show Opinião*.

Com relação ao Teatro de Arena, *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), também dirigidos por Augusto Boal, apresentam procedimentos semelhantes ao teatro épico de Piscator e Brecht. A “desvinculação entre ator e personagem, uso contínuo de canções, ausência de unidade de estilo, projeções, exposição de documentos e caricaturização das personagens” servem “para discutir, a partir da fábula histórica, a conjuntura política mais urgente pós 1964” (LIMA, 2014, p. 95).

Em *Arena conta Zumbi*, os autores Boal e Guarnieri, incluem alguns dos procedimentos do teatro jornal na dramaturgia e encenação. A exortação ao heroísmo de Zumbi era entremeada por materiais da imprensa da época – incluindo os discursos de generais brasileiros. Ao mesmo tempo em que faziam (através da intersecção entre ficção e elementos do real) a crítica à esquerda pecebista (que adotou uma política etapista,

dissertação: MENEZES, Manoela Paiva. *A contradição entre drama burguês e teatro épico na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. 2017. 101 p. (Mestrado em História da Filosofia, Ética e Filosofia Política) – UNESP, Marília, 2017 (p. 61-76). Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151991>>. Acesso em: 17/05/2018.

29 Dentre os tipos de agitação e propaganda do teatro político soviético, a “cenificação” corresponde a uma espécie de reinvenção do teatro de revista (existente na Europa desde o século XVIII, pelo menos). Na Alemanha, como parte das experimentações do teatro documentário de Erwin Piscator, ganhou o nome de *Revista Vermelha*. Seu eixo temático está baseado em algum acontecimento histórico. Através da técnica da montagem ou colagem, os materiais documentais (relatos, discursos, pesquisas) são introduzidos na trama. Nos anos da revolução russa, as cenificações eram usadas para lembrar as datas importantes (como o aniversário da Revolução de Outubro, por exemplo), apresentadas, normalmente, em celebrações festivas. Para mais informações a respeito das formas de agitprop e sua relação com o teatro de Augusto Boal ver: <<http://augustoboal.com.br/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/>>. Acesso em: 13/05/2018.

reformista, de aliança com a burguesia), defendiam a continuidade e radicalização da luta da esquerda contra o regime de exceção em vigor.

O *Sistema Curinga* – que propunha uma estrutura fixa para as peças, formada por: dedicatória, explicações dadas ao longo da encenação, a divisão do texto em cenas breves comentadas pelo coro, entrevistas e, ao fim, exortação – aparece pela primeira vez em *Arena conta Tiradentes*. É responsabilidade do *Curinga*, além de dar as explicações necessárias ao público e fazer a ligação entre o material ficcional e a realidade atual (assim como o narrador épico), desempenhar, a todo momento, qualquer um dos papéis da peça e realizar entrevistas que revelem as verdadeiras intenções e sentimentos das personagens. Em suas falas, ao trazer dados da realidade em tom de conferência, o *Curinga* pode utilizar recortes de notícias de jornal, fazer a leitura de documentos ou ainda projetar imagens (slides ou filmes).

Exemplos recentes no teatro brasileiro

Damos agora um salto no tempo para chegar mais perto da produção de teatro documental da última década, com o recorte para o que foi produzido no âmbito do teatro de pesquisa e de grupo no Brasil. Escreveremos somente a respeito de duas experiências paulistanas, com as quais tivemos contato direto, e não será possível fazer uma análise minuciosa dos demais trabalhos cênicos citados. Nas considerações finais desta dissertação procuraremos refletir a respeito dos diferentes motivos que levaram artistas do início do século XXI a buscar uma aproximação com o real nas suas produções artísticas.

Dentre os muitos exemplos de pesquisa e obras brasileiras contemporâneas - que apresentam entre si diferentes abordagens no uso dos documentos - estão os trabalhos da Cia Teatro Documentário (SP), Cia Hiato (SP) e NAC – Núcleo de Artes Cênicas (SP); a pesquisa da atriz e dramaturgista Janaína Leite (SP) e da diretora Cristiane Jatahy (RJ); as peças *Jacy* e *A invenção do Nordeste* - do Grupo Carmin (RN), *Luis Antônio-Gabriela* – de Nelson Baskerville e Cia Mugunzá (SP), *Opus 15* – da Cia Antropofágica (SP), *Hotel Mariana* – com direção de Herbert Bianchi (SP) a partir da técnica de teatro verbatim, *Deve haver algum sentido em mim* – direção de Jefferson Miranda (RJ), *Contos Negreiros* – com textos de Marcelino Freire e direção de Fernando Philbert, *Vida e Preto* – da Companhia Brasileira de Teatro (PR). Apontaremos a seguir alguns aspectos de duas destas experiências: as produções da Cia Teatro Documentário e da atriz e dramaturgista Janaína Leite.

A Cia Teatro Documentário, como o próprio nome diz, tem o teatro documental como base de sua práxis teatral. O pesquisador e diretor Marcelo Soler é membro fundador

da Companhia, criada em 2006, na cidade de São Paulo, e publicou pela Editora HUCITEC o livro *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção* (2010). No livro, resultado da dissertação defendida na Escola de Comunicação e Artes da USP, Soler investiga a potencialidade pedagógica do teatro documentário na intersecção entre memória, documento e arquivo. Na tese *O campo do teatro documentário: morada possível de experiências artístico-pedagógicas* (2015), além de apresentar pressupostos para o que entendemos por documento e o que identificamos como teatro documentário, sob uma perspectiva materialista histórica, Soler defende a existência de um “campo documental”, do qual fariam parte várias possibilidades de teatro documentário.

A Cia Teatro Documentário, guiada pelas pesquisas de Soler, dá atenção especial ao caráter pedagógico da linguagem documental. Há diferenças de procedimentos entre suas encenações mas, em todos os casos, a questão ética na relação estabelecida com os objetos e pessoas documentadas aparece como premissa básica. No que diz respeito à recepção, o grupo trabalha com o conceito de “pacto documental”:

[...] que provoca diferenças no modo como a fruição do espectador acontecerá em relação a um espetáculo com dramaturgia convencional. A partir do momento em que o espectador enxerga um espetáculo como documentário, a relação que ele vai construir com a obra se dará de forma distinta, mesmo que não possamos falar em uma oposição total entre ficcional e documentário (SOLER, 2018).

Longe da lógica de mercado, que transforma espectadores em consumidores, o grupo procura estabelecer novas relações de sociabilidade e contato com a memória. Nos projetos artísticos da Companhia ações artístico-pedagógicas, abertas ao público e desenvolvidas durante o processo de ensaios e pesquisa dos espetáculos, funcionam como “dispositivos de coleta desse material documental” (idem).

Assistimos, em julho de 2016, no Cemitério da Vila Mariana, em São Paulo, *Terra de deitados – Documentário Cênico sobre a Morte na Vida da Grande Cidade*, que fazia parte do projeto artístico *Terra de deitados*, apoiado pela Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Nessa peça o próprio local onde se passa a encenação já é um documento: um cemitério na cidade de São Paulo. A escolha por fazer apresentações pelos cemitérios da cidade, em especial o da Vila Mariana diz respeito à temática debatida pelo grupo no projeto: o cemitério como microcosmo da cidade. Os artistas procuram demonstrar que, não só a vida, mas também a morte, não é igual para todos. Enquanto alguns tem o direito à memória, a outros (em geral das classes sociais menos favorecidas) lhes é negado um lugar na história. Além disso, no cemitério da Vila Mariana está o jazigo de uma personagem real da história

de *Terra de deitados*.

Fez parte do processo de pesquisa e ensaios desse trabalho cênico o contato direto (através de oficinas, entrevistas e debates) com os funcionários de diversos cemitérios na cidade de São Paulo. Alguns desses funcionários tornaram-se atores da peça e suas participações foram resultado do trabalho conjunto com os integrantes do grupo. Os “não atores”, segundo relato de Marcelo Soler, tinham consciência de seus papéis na encenação, acesso às informações de todo o processo e recebiam cachê, assim como os demais componentes do elenco. A dramaturgia de *Terra de deitados* conta a história da cidade de São Paulo, sua explosão demográfica, as relações desiguais de trabalho e o choque entre a modernidade e a pobreza presentes na metrópole latinoamericana. A história gira em torno de uma família que vem do interior do Estado na promessa de uma vida melhor na grande cidade, perde seu patriarca em um acidente de trabalho em uma das fábricas da poderosa família Matarazzo e se vê obrigada a manter o silêncio e não reivindicar seus direitos diante da ameaça velada dos patrões. Em meio a ficcionalização da história real desta família, surgem em cena documentos históricos e íntimos, estatísticas e relatos pessoais que nos localizam em tempos e espaços precisos, conectando-nos com os problemas atuais através da memória de um passado de opressão, nem tão distante assim. A montagem começava na recepção do cemitério Vila Mariana (com a participação dos funcionários do cemitério) e terminava no túmulo (real) do patriarca da família retratada.

Terra de deitados é, portanto, exemplo de uma narrativa documental que parte da ficcionalização de um evento real e particular para acessar o histórico e coletivo. Um trabalho que mistura atores e não atores em relação horizontal. Ele apresenta diversos tipos de contato com o documento: o dispositivo cênico, a memória coletiva, os depoimentos, arquivos históricos e íntimos.

Como Antígona, os atores-documentaristas deste processo caminham na contramão, vasculham documentos e memórias, reconstróem narrativas para poder proporcionar um luto digno a quem foi explorado até dentro do caixão. Aquém e além do Estado ou de qualquer outro poder, *Terra de deitados* é a construção de uma poética da justiça, mesmo que contrária às leis estabelecidas.³⁰

Outro exemplo é o apresentado pela atriz, diretora e dramaturgista Janaína Leite, integrante do Grupo XIX de Teatro, mas que desenvolve trabalho de pesquisa independente deste grupo. Sua dissertação de mestrado ocupa-se do estudo das autobiografias. Um dos

30 Trecho de texto de apresentação da peça, escrito pelo Prof. Dr. da Universidade de São Paulo e Diretor do Teatro da USP/TUSP, Ferdinando Martins. Retirado do site da Companhia: <<http://ciateatrodocumentario.com.br/terra-de-deitados--documentario-cenico-sobre-a-morte-na-vida-da-grande-cidade/>>. Acesso em: 20/05/2018.

resultados de sua pesquisa acadêmica é o livro *Auto Escrituras Performáticas – Do Diário à Cena*, publicado pela Editora Perspectiva em 2017. Mais do que delimitar um conceito de teatro autobiográfico, a pesquisadora se dedica a lançar questões a partir dos eixos: memória e trabalho com arquivos, depoimento pessoal e autorepresentação. Apoiando-se, especialmente, em teóricos da pós-modernidade, nos estudos psicanalíticos, na bibliografia sobre teatro documentário e “teatros do real”, e na teoria literária, o foco principal do trabalho é a perspectiva autobiográfica. “Ou seja, a memória que queríamos investigar não era a memória coletiva, a memória histórica, mas a memória do ponto de vista do sujeito” (LEITE, 2017, p. 20). Aliando teoria e prática, nos últimos anos Leite tem criado, junto a uma equipe de colaboradores, documentários cênicos (termo usado pela artista) e trabalhos que exploram as narrativas autobiográficas. Alguns exemplos são as peças *Festa de Separação* (2009), *Conversas com meu pai* (2015) e *Baseado em fatos reais* (2016).

No trabalho *Conversas com meu pai* - que assistimos em junho de 2017 nas Oficinas Culturais Oswald de Andrade (São Paulo) -, o exercício de “escrita do eu” toma a forma de um *work in process* (uma obra em processo, inacabada). A relação conturbada entre o pai que sofreu uma traqueostomia e a filha que tem uma doença degenerativa que a deixará surda, serve de fio para uma narrativa que aborda a problemática da comunicação: o pai que não fala e a filha que não escuta. A comunicação entre eles é feita através de cartas e bilhetes que a atriz expõe ao público no início do trabalho.³¹ Faz parte do trabalho cênico a própria incapacidade da artista em dar um formato final à obra. O erro e a impossibilidade de chegar a uma síntese são assumidos na dramaturgia e a encenação nos apresenta as três versões possíveis de roteiro trabalhados pela equipe, contadas de trás para frente (na tentativa de se aproximar da origem do processo). Os materiais da sua história de família – fotos, cartas trocadas entre pai e filha, áudios de entrevistas com as irmãs e das conversas em família, objetos trazidos da casa do pai morto – e do processo de montagem da obra – maquetes de cenário, vídeos, tentativas de roteiro – se relacionam sem que se crie uma narrativa cronológica entre eles. Através da elaboração de alguns estudiosos da arte, como Renato Cohen (que utiliza a expressão “vicissitudes do percurso”), Jean-Claude Bernardet (que fala sobre uma “estética do esboço”), além dos conceitos de “narrativas enviesadas” e “des-identidades”, a artista justifica a opção por fazer do processo em si o fio narrativo da peça. A tensão entre o que é colocado em cena e o elemento disparador do processo, ou entre a representação e o referencial que a motivou, assume lugar de destaque na obra. Os limites

31 Na verdade não se sabe se os bilhetes e cartas originais estão em cena. É mostrada apenas uma caixa de sapatos que conteriam esses escritos.

entre memória e documento, experiência e representação também são caros ao trabalho.³²

Diferente de *Terra de deitados*, da Cia Teatro Documentário, o testemunho e demais elementos documentais em *Conversas com meu pai*, não parecem estar à serviço de um projeto de compreensão da totalidade. Ao contrário, no caso dessa proposta cênica, os elementos documentais entram em choque. Não há a intenção de criar uma narrativa coesa, que aponte para determinado caminho além de si mesma. A história de vida da artista deve criar um ambiente propício à identificação, relacionado, segundo nossa visão, à ideia de experiência universal. No lugar da revelação do conflito para além do indivíduo, a narrativa se constrói a partir do eu interior, na prática contrapondo-se aos grandes discursos.

Poderíamos seguir com outros exemplos e identificar muitos dispositivos documentais utilizando inúmeros espetáculos produzidos por artistas brasileiros. Nossa tarefa agora, entretanto, consiste em analisar o percurso e um trabalho cênico específico da Kiwi Companhia de Teatro.

4.1. Kiwi Companhia de Teatro – Breve histórico, princípios estéticos e políticos

Como fazíamos? Lembro que íamos para cama às 2 e 3 da manhã e que debaixo da cabeça, em lugar da almofada, púnhamos uma madeira. Não porque faltassem almofadas, mas porque temíamos não acordar a tempo. Só com uma atividade assim intensa é possível a um poeta apresentar-se hoje diante de um público operário.

Maiakovski

“Estejam prontos!”. Estejam prontos para o imprevisível, para o improvável, para o acontecimento!

Tucholsky (a respeito da atitude política de Lenin)

O humor que vale para mim é aquele que dá um soco no fígado de quem oprime.

Henfil

Na luta de classes, todas as armas são boas: pedras, noites e poemas.

Paulo Leminski

A Kiwi Companhia de Teatro surgiu em 1996 na cidade de Curitiba e produziu uma quinzena de montagens teatrais. Na primeira fase, que durou até 2005, já havia a preocupação, em especial dos seus fundadores Fernando Kinas e Marina Willer, em estabelecer uma conexão forte entre a realidade social do país e a produção artística.

Em 2006 a Kiwi mudou sua sede para a cidade de São Paulo e, desde então, tem

32 A explicação dos conceitos citados neste parágrafo e mais informações do processo da peça podem ser encontrados em: LEITE, Janaína. *Auto Escrituras Performativas*, São Paulo: Perspectiva, 2017 (p. 115- 135).

atuado junto ao movimento de teatro de grupo da cidade na luta por políticas públicas de cultura, em defesa de uma visão de arte e cultura como direito social e, portanto, autônoma em relação às leis de mercado. A Companhia reconhece no mecanismo das leis de incentivo baseadas na renúncia fiscal um dos exemplos de privatização da arte e da cultura. A esse respeito, segue trecho do artigo *Midas e a política cultural*, publicado no caderno de estudos *Contrapelo n° 2*:

Quando a arte e a cultura se submetem à forma-mercadoria, produção, gestão e fruição de bens simbólicos incorporam-se progressivamente à sociabilidade do capital. Toma forma, então, um debate que envolve dois grandes campos. De um lado, discute-se a especificidade da arte e da cultura, suas características, a relação que estabelecem com o poder político e as suas eventuais capacidades críticas, ou, ao contrário, o papel de amortecedoras das insatisfações sociais. De outro lado, discute-se os sistemas de subvenção, apoio e financiamento da arte e da cultura, analisando a parte que caberia à iniciativa privada, à sociedade civil organizada e ao Estado, avaliando os riscos tanto da cooptação e do dirigismo, quanto da omissão.

A reflexão consequente deveria associar estes dois grandes conjuntos de questões: a dimensão política, social, antropológica e filosófica da cultura e a economia da cultura. Debater esta última não significa, bem-entendido, confundir arte e cultura com business. A discussão subjacente supõe, justamente, refletir criticamente sobre os significados da integração da arte e da cultura no modelo mercantil, investigando as funções que lhe caberiam dadas as determinações habituais do capital, como a busca do lucro. A cultura, nesta perspectiva crítica, teria um papel decisivo no processo civilizatório e de emancipação humana. Civilização compreendida como desfetichização, desenvolvimento da capacidade simbólica, ampliação das liberdades e criação de espaços democráticos. Portanto, é razoável admitir a existência de um movimento dialético entre produção material da vida e as chamadas obras do espírito. Em outras palavras, o debate sobre as formas assumidas pela cultura e pela arte se dá em um ambiente concreto (histórico) e complexo. A abordagem, neste caso, deve ser não idealista (nela não cabe a arte pela arte, a finalidade sem fim e suas derivações) e não fatalista (refutando, por exemplo, as armadilhas do pensamento único). A dimensão cultural, sob esta ótica, só pode ser compreendida a partir das relações de produção e das forças produtivas em jogo de mão dupla, dialético (KINAS, 2013, p. 59).

Em São Paulo, no momento em que a Companhia se instala na cidade, ainda estava vivo parte do debate iniciado pelo movimento Arte Contra a Barbárie, responsável pela elaboração da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Uma das pautas frequentes das reuniões entre grupos teatrais participantes do movimento girava em torno da avaliação do desenvolvimento da Lei, desde sua implementação em 2012.

É nesse contexto histórico e, em grande parte, por conta da conquista material e concreta de uma lei estruturante para o teatro no município de São Paulo, que o grupo conseguiu se estabelecer na cidade e manter um trabalho de pesquisa e formação entre 2006 e os dias de hoje.

A Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, que começou a funcionar em 2002, instituiu o principal programa público municipal de apoio ao teatro que se tem notícia no Brasil. Ela é um marco para as políticas públicas de cultura e tem servido como referência para movimentos artísticos, gestores culturais e agentes políticos da área cultural. As vinte e seis edições do Programa de Fomento,

até agora, enriqueceram o panorama teatral da cidade de São Paulo, tanto pelo amadurecimento estético e político do trabalho realizado pelos núcleos artísticos, quanto pelo surgimento de novos coletivos, espaços e práticas teatrais. O aumento da criação e a qualificação das pesquisas estão associados à ampliação do público e à formação de uma geração capaz de refletir sobre sua situação e sobre a sociedade de maneira mais complexa e crítica. O Programa mostrou, assim, a viabilidade e a necessidade de um modelo de política cultural independente das injunções do mercado. [...]

O Fomento ao Teatro tem conseguido, não sem dificuldades, mostrar um caminho alternativo ao sistema hegemônico de política cultural baseado na renúncia fiscal. Ele demonstrou a viabilidade da opção política de investimento público direto em arte e cultura e reconheceu, na prática, a produção artística e cultural como direito social. O modelo que a Lei de Fomento consolidou expressa, além da recusa das renúncias fiscais, a recusa da “política do balcão” que, através de emendas parlamentares ou outros mecanismos, destina verbas públicas sem critérios mínimos de transparência e igualdade de Acesso (KINAS, 2015, p. 62 e 69).

A Companhia foi selecionada pelo Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo: em 2007, com o projeto *Teatro/mercadoria – Espetáculo e miséria simbólica*; em 2010, com *Carne – Patriarcado e capitalismo*; em 2012, com *Morro como um país – A exceção e a regra*; em 2015 – com *Manual de autodefesa intelectual*; e, em 2016, com *Fome.doc*.

Atualmente, a Kiwi Companhia de Teatro é formada por integrantes fixos e artistas colaboradores em diversas áreas: Fernanda Azevedo, Fernando Kinas, Luiz Nunes, Daniela Embóm, Eduardo Contrera, Luciana Fernandes, Elaine Giacomelli, Maria Carolina Dressler, Maíra Chasseraux, Vicente Latorre, Renan Rovida, Clóvis Inocêncio, Julio Dojcsar, Marcia Moon, Madalena Machado, Heloísa Passos, Clébio Souza (Dedê), Aline Santini, Luiz Gustavo Cruz, Maysa Lepique, Filipe Vianna, Paulo Fávori, Camila Lisboa, Marina Willer, Paulo Emílio Buarque de Holanda, Gavin Adams e Marie Ange Bordas.

Entre os últimos trabalhos cênicos da Companhia estão: *Teatro/Mercadoria #1* – a partir de textos canibalizados de Walter Benjamin, Pier Paolo Pasolini, Guy Debord, Rosa Luxemburgo, entre outros, o trabalho debate a questão da mercantilização dos bens simbólicos; *Carne – Patriarcado e capitalismo* – onde a relação entre os sistemas patriarcal e capitalista resulta em um roteiro de cenas constituído de materiais documentais como: jornais, revistas, estatísticas de violência contra as mulheres, trechos de romances, poemas e livros históricos etc; *Morro como país* – trabalho documental que debate o conceito de estado de exceção e procura traçar a ligação entre as violências das ditaduras latinoamericanas, o processo de colonização das Américas, os acordos espúrios entre capital e Estado e a permanência dos mecanismos de violência institucional nos dias atuais; *Manual de autodefesa intelectual* – aborda através de quadros interligados por números musicais e cenas de mágica, as diversas formas de mistificação (das religiões à mídia, passando pela política institucional, as crenças populares e a indústria cultural) que impedem a formulação

do pensamento crítico; *Material Bond* – montagem a partir de textos teóricos sobre teatro e trechos ficcionais e poéticos do dramaturgo marxista Edward Bond, cuja temática central está na questão do lugar ocupado pela justiça e a violência na sociedade contemporânea e o papel da imaginação na ressignificação do sentido de humanidade; e, *Fome.doc* – trabalho cênico também inspirado nas técnicas e princípios do teatro documentário, que discute, sob diferentes ângulos, a fome no mundo. Este trabalho partiu de textos de Josué de Castro, José de Alencar, Carolina Maria de Jesus, Primo Levi, do poeta palestino Mahmoud Darwich, da jornalista e escritora Eliane Brum, entre outros materiais documentais (músicas, imagens etc.)

Além das peças, o grupo realizou leituras dramáticas de autores como Samuel Beckett, Franz Kafka, Hilda Hilst, Elfriede Jelinek, Heiner Müller, Julio Cortázar, Martin Crimp e Plínio Marcos; organizou cursos, oficinas e debates sobre a encenação e a dramaturgia contemporâneas e temas sociais relacionados aos projetos artísticos desenvolvidos; fez intervenções urbanas (muitas vezes apresentadas em manifestações organizadas pelos movimentos sociais parceiros) e o evento multiartístico *festa&ideias* – que reúne coletivos artísticos e sociais em ambiente de troca de ideias e experimentação de trabalhos.

A Companhia publica, desde 2013, o *Caderno de Estudos Contrapelo*, cujo nome faz referência à reflexão de Walter Benjamin sobre a necessidade de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1985). A publicação pretende registrar, organizar e apresentar a reflexão sobre os trabalhos da Kiwi e, ao mesmo tempo, debater temas da atualidade social e da relação entre arte e política. Por isso *Contrapelo* não é uma revista, mas um caderno de estudos, colocando-se como um espaço aberto de investigação para instigar o debate público.

Ao longo de sua trajetória, a Kiwi Companhia de Teatro tem procurado reunir três aspectos em seus trabalhos cênicos: material não convencional (textos considerados “não dramáticos”, por exemplo), temas relacionados à formação social e à realidade do país (sem deixar de fazer a conexão com a realidade internacional) e a indagação sobre os próprios processos criativos. Sendo assim, um dos objetivos da Companhia responde à necessidade de, simultaneamente, fazer e pensar o teatro, contribuindo para a construção de pensamento crítico à respeito da sociedade brasileira.

Em entrevista à *Carta Maior*, em 2014, a Kiwi Companhia de Teatro explica:

Os projetos que a gente desenvolve partem de inquietações ou indagações que têm muita relação com o contexto social. Eles surgem a partir de uma espécie de diagnóstico, de análise do ambiente em que vivemos, também do ponto de vista internacional.

[...]

Queremos fazer com que o teatro discuta "mecanismos". Como o teatro dá conta disso? Não é só contar o que aconteceu, mas revelar o mecanismo que permitiu a emergência deste ou daquele fenômeno. Essa é a nossa ambição e para isso tentamos unir inovação formal com conteúdos críticos (KIWI, 2014).

Em trecho de entrevista cedida ao jornal *Esquerda Diário*, em abril de 2018, a Companhia posiciona-se em relação ao impacto da realidade política atual nas artes:

Nós partimos do princípio que a arte é uma manifestação política. Entendendo política como tudo o que diz respeito à pólis, à organização social. Mesmo os que defendem a visão de autonomia da arte estão manifestando uma evidente posição política e, muitas vezes, com empenho para dissimular este posicionamento. Se mesmo em tempos de expansão da indústria cultural, da transformação de todas as instâncias da vida em mercadoria e de retrocesso social, algumas manifestações artísticas conseguem furar o bloqueio do moralismo retrógrado, da ignorância programada e dos ideais neoliberais, é natural que as forças obscurantistas que sempre ocuparam posições de poder se manifestem e ataquem estes setores rebeldes e desobedientes.

A crise política e social atual atinge o conjunto dos trabalhadores e trabalhadoras, entre eles, obviamente, a categoria artística. Os artistas sofrem há muitos anos com a falta de assistência social e direitos trabalhistas, além de uma política cultural regida pelas leis de mercado -exemplificada pelas leis de renúncia fiscal que beneficiam os grandes empresários através da isenção de impostos, garantindo assim a divulgação de suas marcas e construindo um capital simbólico a um custo muito baixo. Desde o início do período de "redemocratização" pós ditadura civil-militar boa parte da decisão sobre a produção cultural está nas mãos dos departamentos de marketing de empresas privadas ou de capital misto (como a Petrobrás), principalmente através da lei Rouanet. Poucos foram os projetos de socialização e democratização do Acesso à produção e fruição dos bens simbólicos implementados pelos governos que se seguiram ao período da ditadura brasileira.

Embora reconhecendo diferenças de tratamento, a criação de programas e editais mais democráticos e a abertura para o diálogo com a sociedade civil a respeito da construção de uma política de Estado para a cultura e as artes no Brasil durante os 13 anos de governo petista, também é preciso reconhecer que houve poucos avanços estruturais. Os programas e iniciativas destes sucessivos governos não se transformaram em leis que garantiriam a arte e a cultura como direitos sociais perenes; caminhou-se quase nada em relação aos processos de distribuição de verba pública através do Fundo de Nacional de Cultura e ao aumento de orçamento do Ministério da Cultura. Com o golpe de 2016, os trabalhadores da cultura, que já viviam em estado de precariedade, são brutalmente atingidos, em primeiro lugar, com a extinção do Ministério da Cultura e, depois de seu retorno por conta da pressão social, pela diminuição das verbas (que fica em penúltimo lugar entre as dotações dos ministérios) e a transformação do MinC em carcaça inútil, sem poderes, sem verba e sem voz ativa.

O aumento das perseguições políticas e dos ataques por parte dos setores obscurantistas e de extrema direita, porque eles sempre existiram!, representam a nova fase da luta de classes que o golpe de 2016 potencializou. Este recrudescimento da violência talvez se explique pela força crítica das manifestações culturais e artísticas, apesar das inúmeras formas de apaziguamento, apagamento e também de acomodação a que estamos submetidos (KIWI, 2018).

Um pilar do trabalho da Kiwi é a relação com movimentos sociais e a presença de colaboradore(a)s externo(a)s vindos de diversas áreas (história, sociologia, jornalismo, cinema etc) no processo de pesquisa, elaboração e execução dos projetos. Ao longo da última década, fizeram parte da equipe de consultore(a)s teóricos: o(a)s filósofo(a)s Paulo Arantes, Edson Teles e Isabel Loureiro, o(a)s jornalistas José Arbex Jr., Tatiana Merlino e

Alípio Freire, as ativistas e ex-presas políticas Amelinha Teles e Criméia de Almeida, o cientista social José Correa Leite, a historiadora Angela Mendes de Almeida e o procurador da República Damião Trindade, entre outro(a)s pensadore(a)s que, através de conversas internas ou abertas ao público e artigos escritos para o caderno de estudos *Contrapelo*, contribuíram com a práxis da Companhia. Entre alguns dos movimentos sociais e organizações parceiras do passado e do presente estão: União de Mulheres de São Paulo, Mães de Maio, Cordão da Mentira, Movimento Sem Terra (MST), Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), RUA – Juventude Anticapitalista, Luta Popular, Sarau do Binho, Perifatividade, Uneafro, Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos, Defensoria Pública do Estado de São Paulo, Comissão da Anistia, as Comissões da Verdade do Estado e Município de São Paulo, IDEA – Arte, drama e educação nacional, entre outros.

Um elemento fundamental para a Companhia diz respeito às relações de solidariedade e trocas artísticas estabelecidas entre os grupos teatrais da cidade de São Paulo. Considerado como um novo “sujeito histórico”³³, os grupos teatrais paulistanos ganharam fôlego, em especial, a partir da implementação do Programa de Fomento ao Teatro. Nos últimos dez anos, um conjunto de companhias que compartilha os princípios de uma arte crítica e de responsabilidade social, tem se mantido em contato. Desta movimentação resultaram atos e eventos artísticos coletivos, e ocupações e manifestações públicas em parceria com movimentos sociais. Exemplos importantes são: as ocupações da sede paulista da Funarte nos anos de 2009 e 2011 (com o objetivo de pressionar o governo nacional a tomar atitudes em relação à política cultural do país); a construção de uma sede de teatro no Assentamento Irmã Alberta, do MST, no bairro de Perus; a criação (ainda em processo) da Escola de Teatro Dialético, que reunirá coletivos artísticos e movimentos sociais em projeto de intervenção social, formação popular, artística e política.

Os trabalhos da Companhia foram apresentados em diversas cidades brasileiras e participaram de vários festivais e encontros de teatro e *performance* dentro e fora do país (Bogotá, Los Angeles, Recife, São José do Rio Preto, Salvador, Rio de Janeiro, Curitiba, Florianópolis, entre outros). Em todas as viagens a equipe fez contatos e organizou encontros com grupos artísticos locais e coletivos sociais, para troca de experiências e possíveis futuras parcerias.

Entre as viagens realizadas, em 2008, a Companhia representou o Brasil no

33 A respeito desse assunto, recomendamos a leitura da tese: MATE, Alexandre Luiz. *A produção teatral paulistana dos anos 1980: rabiscando com faca o chão da história: tempo de contar os prejuízos em percussão de andança*. 2008. 340 p. Tese (Doutorado de História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Seminário Internacional de Performance e Feminismo Actions of Transfer – Women's Performance in the Americas, organizado pela Universidade da Califórnia (UCLA), em Los Angeles, nos Estados Unidos. Como um dos resultados deste encontro, as atrizes da Kiwi produziram, em parceria com as artistas Maysa Lepique e Daniela Ricieri, o documentário *Actions of transfer – O olhar brasileiro*, com apoio institucional da Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres do Governo Federal. E, dando seguimento aos contatos estabelecidos em Los Angeles com mulheres *performers* das Américas e às experiências que resultariam no trabalho cênico *Carne*, em agosto de 2009, a Kiwi Companhia de Teatro apresentou em Bogotá (Colômbia) a *performance Carne – Histórias em pedaços* no 7º *Encuentro Ciudadanias en Cena*, organizado pelo Instituto Hemisférico de Performance y Política.

A respeito das opções estéticas da Companhia, segue um trecho da entrevista cedida à jornalista Tatiana Merlino, em 2013:

A trajetória do grupo está ligada à tradição do teatro crítico, de inspiração marxista e brechtiana. Com grande regularidade, o grupo utiliza princípios e técnicas do teatro épico documentário, sobretudo aquele que se desenvolveu associado aos movimentos de contestação e revolta popular, como a Revolução Russa e as agitações dos anos 1960. Procura-se ainda integrar nos trabalhos tanto a herança de parte das vanguardas históricas européias, como as reflexões e práticas do teatro contemporâneo, que recusa marcadores clássicos do teatro ocidental, como personagens, conflito entre subjetividades, progressão dramática etc. [...]

Há uma aposta na ampliação do espaço de reflexão e crítica através de ações múltiplas [...] Nós reconhecemos a necessidade de ampliação do diálogo com o público e de um teatro com vocação crítica, portanto, não basta fazer o chamado teatro de pesquisa, é necessário também debatê-lo antes, durante e depois dos processos de criação (KIWI, 2013).

A Companhia encara também como desafio, navegar na contramão das formas consagradas pela indústria cultural. “Se não arranjarmos novas formas, então o melhor é não termos nada”, já anunciava Tchekov pela boca da personagem Treplev, em *A Gaiivota*. Como falar ao público de hoje, com a urgência necessária que nossa época exige, sem reproduzir as fórmulas da arte da classe dominante? Ou, como utilizar tais formas em chave de paródia ou ressignificando-as? Como manter uma comunicação ativa com o público - formado por elementos da classe trabalhadora, para quem os trabalhos da Companhia são endereçados? São questões que levaram os integrantes da Kiwi a criar seus próprios roteiros dramaturgicos e buscar uma encenação que possibilite ao público entrar em contato com as diversas camadas de informação e significados apresentados pelo texto na cena. Nesse esforço junta-se a produção de material gráfico – programas dos trabalhos cênicos e o caderno de estudos *Contrapelo*, por exemplo.

A socialização da informação e criação de um ambiente propício à reflexão coletiva –

tanto entre os integrantes da equipe de trabalho, quanto na relação direta com o público -, é premissa básica para a criação de um processo não hierárquico, que somente o trabalho coletivo é capaz de promover. Assim como sugeriu Guy Debord:

[...] a comunidade é a verdadeira natureza social do homem, a natureza humana[...] Uma verdadeira comunidade e um verdadeiro diálogo só podem existir onde cada um pode ter acesso a uma experiência direta dos fatos e onde todos dispõem dos mesmos meios práticos e intelectuais para decidir sobre a solução dos problemas (JAPPE, 1999, p. 61).

A procura por novas formas estéticas e relacionais não diz respeito à luta entre o velho e o novo, mas significa uma busca por canais de comunicação e expressões simbólicas capazes de reorganizar a percepção sobre o mundo e ativar a imaginação política. Nesse sentido a Companhia aproxima-se do pensamento do escritor e pesquisador teatral Robert Abirached, ao analisar o teatro brechtiano:

O único meio que resta para desbloquear as engrenagens emperradas da mimese, restituindo-lhe uma ação sobre o mundo, é de submeter à uma dúvida sistemática todos os elementos constitutivos e todas as referências ordinárias da representação, interrogando-se novamente sobre a natureza do real e do teatral hoje em dia, reavaliando a relação da sensibilidade e da cultura modernas com o aristotelismo, estudando as estruturas dos diversos públicos de teatro e suas capacidades de adaptação [...] (ABIRACHED, 1978, p. 272).

4.1. Análise do trabalho cênico *Morro como um país*³⁴

D. Clélia, minha velha,

Vou te fazer um pedido, minha senhora, que parece bastante louco, mas tem suas razões de ser. Eu queria receber de você um presente de natal. Se desse prá chegar no Natal, seria tão bom, velha. Eu quero duas manguinhas, daquelas manguinhas coco, duas manguinhas não pesam muito, você põe num embrulho bem empacotadas, primeiro a senhora se informa por outras pessoas bem informadas se se pode mandar frutas por avião prá Alemanha, porque muitas leis de saúde internacional impedem isso, pela transmissão de doenças, a senhora sabe, nós somos pobres e pobre tem muito bicho. Se for proibido (o que é bem provável) a senhora despista bem as manguinhas, fantasia elas de outra coisa, mas eu queria as manguinhas e a senhora sabe como que eu sou quando tou querendo uma coisa, né? Vou botar a carta expressa hoje, dia 15. Ela deve chegar aí no dia 18. Então a senhora corre e compra (ou busca) as mangas e vê o jeito melhor de enviar. Se não chega no Natal, chega no Ano Novo, já tá bom. A senhora pode cobrir elas com pé-de-moleque, é um bom despiste, e pé-de-moleque também é muito bom. Pensei em te pedir isso porque, como você já mandou as florzinhas, faria por mim uma loucura assim, né não?

Mãe, tu me desculpa porque eu não tenho um presente prá você. Também te mandar chucrute alemão seria de bastante mau gosto. Os *kuchen* daqui (bolos e tortas) são bons, mas não tanto que se queira mandar por avião prá você, que conhece o segredo do biscoito de polvilho e do

34 Para escrever este texto foram pesquisados e utilizados documentos internos da Companhia - rascunhos, diários de trabalho e memórias pessoais -, textos do projeto enviado para a comissão julgadora da 20ª edição do edital de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, informações contidas nos relatórios de atividades produzidos para a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, entrevistas dos integrantes do grupo à diversos veículos de mídia, textos do programa da peça, críticas do trabalho cênico, cartas, manifestos, mensagens direcionadas ao grupo pelo público, artigos e matérias presentes no caderno de estudos *Contrapelo I*. Parte deste material pode ser encontrado no site da Companhia: <<http://www.kiwiciadeteatro.com.br/>>.

O trabalho cênico *Morro como um país* trata das diferentes formas de violência institucional, utilizando-se de depoimentos, análises históricas, canções e imagens para investigar o conceito de “estado de exceção”, a violação aos direitos humanos, o papel da arte nas sociedades atuais e as consequências da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) na vida do país. A dramaturgia e a encenação inspiram-se nos princípios e técnicas do teatro épico-dialético e documentário e no trabalho do diretor russo V.E. Meierhold.

O contexto social brasileiro no período da criação de *Morro como um país* (2013-2014) - as recentes mobilizações de rua de 2013, o aniversário de cinquenta anos do golpe de Estado organizado pela burguesia e pelos militares no Brasil e a entrega do relatório final da Comissão Nacional da Verdade em 2014 – faz parte da justificativa que levou a Companhia a dedicar-se à temática em pauta. Junta-se a tais motivos o histórico de violência das classes dominantes contra a população, que tem sido a regra nas relações sociais dos países latinoamericanos desde as invasões coloniais até os dias de hoje. Passados cinquenta e quatro anos do golpe e quase trinta anos do fim da ditadura, a amnésia política ainda reina. Não é por acaso que nossa triste história de golpes políticos, diante da tímida ascensão da classe trabalhadora, vem se repetindo. Para bem da verdade, a violência física (torturas, assassinatos, encarceramento em massa) nunca deixou de existir como prática institucional no tratamento da população pobre e negra no Brasil.

O roteiro da peça é composto, além de depoimentos de ex-presos políticos das ditaduras civil-militares na América Latina (são feitas referências diretas aos regimes ditatoriais do Uruguai, Argentina e Chile), de uma ampla documentação (fotos, filmes, arquivos confidenciais, músicas etc) de diferentes períodos históricos sobre os temas expostos. Também integra o roteiro, um trecho da novela *Morro como um país*, que dá nome ao projeto, escrita por Dimitris Dimitriadis (nascido em Tessalônica, na Grécia, em 1944). O texto, inédito no Brasil, trata da Ditadura dos Coroneis (1967-1974), um dos períodos mais violentos e repressivos da história grega.

A exceção e a regra - Gênese do projeto artístico

35 Maria Auxiliadora Lara Barcelos (Dorinha ou Dodora) foi militante política da VAR-Palmares e lutou contra a ditadura civil-militar brasileira. Detida e vítima de torturas, foi uma das presas políticas trocadas pelo embaixador suíço, sequestrado pela guerrilha em 1970. Banida para o Chile, Dorinha viveu no México e em vários países europeus. Atormentada pela memória e pelas dores da violência que sofreu, suicidou-se em Berlim, em 1976.

Como todo processo criativo da Kiwi Companhia de Teatro, *Morro como um país* nasce da necessidade de debater publicamente os graves problemas da sociedade contemporânea. No caso desse trabalho o foco estava no que Paulo Arantes chama, partindo das reflexões de Giorgio Agambem, de “estado de exceção permanente”.

Esse Estado bifurcado [Estado oligárquico de direito] é uma das "n" consequências da remodelagem do país a partir dos 21 anos de ditadura. Basta pensar no que acontece todos os dias no país. Trata-se de um outro consenso, também sinistro e indiferente, senão hostil, a tudo que nos reúne aqui. Um Estado de exceção que não é o velho golpe de Estado, mas um novo modo de governo do capital na presente conjuntura mundial, que já dura 30 anos (apud BARBOSA, 2012).

Portanto, para além da “luta por direitos humanos”, o trabalho tinha como tarefa incluir no âmbito da pesquisa e da criação artística dimensões mais abrangentes, capazes de abordar os modelos de sociedade e de Estado gestados tanto nos períodos de “normalidade institucional” como naqueles períodos considerados de exceção.

Para analisar com maior precisão este trabalho artístico é necessário entender, além do contexto social no qual a obra *Morro como um país* foi criada, as relações estabelecidas no percurso do trabalho.

Em 30 de março de 2009, Fernanda Azevedo e Fernando Kinas, assistem na França, no Théâtre MC93 Bobigny, a montagem dirigida por Anne Dimitriadis do texto *Morro como um país*, de Dimitris Dimitriadis, que daria nome ao trabalho cênico da Kiwi alguns anos mais tarde. Embora não escrito para a cena, *Morro como um país* tem sido montado em importantes teatros ao redor do mundo. Do texto de Dimitriadis foi aproveitado, além do título, um trecho em que a personagem - única voz desta narrativa - descreve como se dá a morte de uma nação. Segue abaixo uma parte do monólogo:

Detesto este país. Devorou-me as entranhas. Eu digo a você, porque desejamos juntos que estas entranhas fossem fecundas, e este desejo nos uniu durante noites e noites... e as outras horas do dia, quando um milagre, de súbito, nos fazia esquecer o terror que corria nas ruas como nas nossas veias... Os noticiários de pesadelos que nos impediam até de nos olharmos... lidos por apresentadores completamente loucos... os uivos que se sobrepunham até às sirenes das ambulâncias... [...] Detesto este país. Ele me devorou as entranhas, devorou. Eu o detesto. Detesto-o, detesto-o. [...] Mas este país não me deixa querer, não me deixa ser a vida, dar a vida. Como um câncer, devorou os meus seios, o meu cérebro, os meus intestinos, rolou todas as pedras nos meus rins e os devastou, conspurcou todas as fontes por onde devia correr o meu leite, reuniu toda a sua terra nas minhas veias e me apodreceu o sangue, se pôs inteiro no meu coração e o devastou à força de enfartes e de embolias. Os seus costumes demoliram-me os pulmões, a sua história me fez tremer, da cabeça aos pés [...] e eu sinto sempre o seu jugo sobre a minha nuca, a minha língua está sempre atada pelo seu balbucio, tenho suores frios só de ver a sua vulgaridade... [...] Este país é a nossa peste. Ele nos matará, nos liquidará. Como escapar? Ele bebe o nosso sangue. Não me deixa mais dormir, me roubou o sono. Como eu vou viver sem sono? (CONTRAPELO, 2013, p. 29).

O grego Dimitris Dimitriadis é poeta, tradutor, romancista, dramaturgo e ensaísta. No

final dos anos 1960, o jovem dramaturgo, que estudava teatro na Bélgica, decide voltar a seu país para “mergulhar” na realidade. A realidade grega naquele momento era a da violenta ditadura dos coronéis (1967 a 1974). Sobre tal realidade, Dimitriadis se recusa a falar diretamente, tamanha a violência do acontecimento. Passados alguns anos sem escrever, em 1978, nasce, a pedido do Instituto Goethe, a novela *Morro como um país*. O texto, de grande força poética e considerado o trabalho com conteúdo mais explicitamente político do autor, traduz a violência da ditadura grega em uma narrativa torrencial.

Com uma obra pouco comum, que explora as zonas obscuras do humano, seu teatro tem como influência primordial, segundo o próprio autor, a tragédia grega. Seus textos não representariam, no entanto, um retorno à tradição, mas uma releitura moderna das matrizes do teatro ocidental. Alguns de seus escritos, considerados monstruosos, tiveram dificuldade de entrada no cenário teatral europeu.

Este movimento natural, para além do que possa ser escrito, representado, lido, compreendido, palpado – apenas neste sentido, metafisicamente – não é mais nada a não ser uma corajosa afirmação do efêmero, a expressão de uma rara reconciliação da literatura com o presente. É por isso que produz um corpo discursivo vivo, que pede para ser dito, para ser falado, para ser declamado, que deseja o palco para existir (KONDYLAKI, 2007).

Morro como um país, assim com outras de suas obras, foi composta como um canto e, nesse caso específico, para uma única voz humana. O texto não é autônomo, ele precisa ser “cantado” de uma única vez, da primeira à última nota, e somente encontra sua finalidade na cena (idem).

“Eu escrevo um teatro que busca fazer aparecer as estruturas mais profundas do homem” (DIMITRIADIS, 2009). Esta afirmação é, de certa maneira, um problema para a Companhia. Para Dimitriadis o teatro constitui a tentativa do homem de se conhecer, de pensar sobre sua existência perdida e mortal. A aproximação que o autor faz entre a vida e a arte diz respeito à ideia de que somos feitos da matéria do desconhecido. As paixões humanas não teriam, necessariamente, um lastro social. Este pensamento não se aproxima da práxis da Kiwi Companhia de Teatro. O interesse da Kiwi no texto de Dimitriadis, além do reconhecimento da força poética da obra, responde ao desafio de trabalhar com materiais “não dramáticos” e buscar em terras e tempos distantes (neste caso, a Grécia dos coronéis) acontecimentos que tenham a capacidade de revelar aspectos da nossa realidade, realizando assim dois desvios típicos do teatro épico-dialético. Apesar das tentativas, por parte da crítica francesa, de neutralização do seu caráter político mais evidente – que o próprio autor prefere não contestar -, a narrativa grega *Morro como como país* tem a contundência e o

excesso que convém à desmesura da violência exercida pela ditadura civil-militar brasileira. Na montagem da Kiwi Companhia de Teatro, o material literário de Dimitriadis serve como ponto de partida para a investigação de diferentes formas de violência institucional, em diferentes épocas e lugares. Tal material, por ser um fragmento retirado de uma obra representativa de determinado contexto ganha, no roteiro de Fernando Kinas, *status* de documento.

É comum no trabalho de pesquisa continuada dos grupos que um projeto artístico seja fruto, de certa forma, do processo anterior, como no caso do projeto *Morro como um país – A exceção e a regra*. Enquanto a Companhia tratava da relação entre patriarcado e capitalismo no projeto *Carne* (2010-2011), apresentava-se a necessidade de aprofundar a questão da violência institucional. É, portanto, da práxis da Companhia, em relação constante com realidade social brasileira, que nascem as proposições artísticas.

Alguns dos parceiros e parceiras de movimentos sociais, que acompanharam *Carne*, permaneceram no processo de *Morro como um país*. Entre ele(a)s o coletivo Mães de Maio da Baixada Santista - mulheres que enfrentaram a polícia e o aparato violento do Estado quando decidiram denunciar o assassinato de seus filhos pela PM paulista em maio de 2006 - e as irmãs Amelinha Teles e Criméia de Almeida - militantes da esquerda brasileira e ex-presas políticas da ditadura civil-militar que, além de fundarem uma das organizações feministas mais importantes do Brasil (a União de Mulheres de São Paulo) também fazem parte do Comitê de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos, responsável, entre outros feitos, pela investigação relacionada a vala comum no cemitério do bairro de Perus, em São Paulo, onde foram enterrados corpos de militantes políticos, assassinados pelo aparato estatal da ditadura brasileira.

A este(a)s colaboradore(a)s juntaram-se em São Paulo: o Coletivo Merlino, Comissão da Verdade Rubens Paiva da ALESP e Comissão Nacional da Verdade, Frente de Esculacho Popular, Cordão da Mentira, Movimento Mães de Maio, Coletivo Quem, UNEAfro, além da presença de importantes pensadore(a)s e ativistas como o(a)s jornalistas André Caramante, Tatiana Merlino e José Arbex Jr., a historiadora Angela Mendes de Almeida, o sociólogo Marcelo Ridenti, o ativista do movimento negro Douglas Belchior, o jornalista e poeta Alípio Freire, o ex-preso político e deputado estadual Adriano Diogo, o procurador Damião Trindade, os filósofos Paulo Arantes e Edson Teles, a militante Débora Maria, o diretor teatral e advogado Idibal Pivetta (codinome César Vieira), o diretor da Companhia Antropofágica Thiago Vasconcelos, a Companhia Estável de Teatro, entre outro(a)s.

Nas viagens do projeto pelo Brasil a Companhia aumentou sua rede de contatos e

parcerias. Fizeram parte do projeto: os grupos teatrais Piollin (Paraíba), Teatro de Caretas, Expressões Humanas e Teatro Ninho (Ceará), e os coletivos responsáveis pela Sede das Companhias (Rio de Janeiro); além dos movimentos e organizações sociais como Instituto Boal e Tortura Nunca Mais (RJ); o coletivo de intervenção artística Aparecidos Políticos (Ceará); e também figuras centrais no debate de direitos humanos como advogado e atual deputado estadual do PSOL pelo Ceará Renato Roseno, ex preso(a)s políticos organizado(a)s nos Comitês pela Memória, Verdade e Justiça do Ceará, Paraíba e Rio de Janeiro e integrantes do Comitê da Anistia.

Morro como um país, mais que uma encenação teatral, foi um projeto múltiplo a respeito da violência de Estado ontem e hoje, que incluía no debate a participação do capital financeiro e industrial, do alto empresariado e da cúpula da igreja católica na política de repressão implementada pelos regimes autoritários. Interessava à Companhia, além de reavivar a memória dos períodos ditatoriais para dissecá-la e entender seus mecanismos, identificar o quanto continua presente em nosso país um modelo “oficial” de opressão e dominação através da violência contra a população, mesmo em períodos de “paz” e “democracia”. “Ou seja, a violência institucional atual - cujas ações da polícia militar e civil constituem a face mais visível - comprova a existência contínua de um modelo desigual, brutal e excludente da sociedade.” (KINAS, 2013, p.19). O capitalismo necessita de um estado de exceção permanente (que se anuncia de diversas formas, a depender do momento histórico) para impôr suas regras. Assim, a matança da juventude pobre e negra nas periferias e nos cárceres brasileiros e a perseguição e assassinatos de lideranças políticas nos campos e cidades não deixa nada a dever às bárbaras torturas e assassinatos dos períodos “oficiais” de exceção. Os esquadrões da morte de ontem correspondem às milícias de hoje. Os drones usados nas ações de guerra de hoje lembram os “vãos da morte” de ontem. A empáfia autoritária das Forças Armadas nos ronda como uma ameaça constante. A grande mídia continua golpista. A aparente sensação de normalidade que vivemos hoje - mesmo após o *impeachment* (ou golpe parlamentar) de 2016, que destituiu a presidenta do Brasil - em muito se parece com a estratégia de maquiagem de conflitos usada pelos ditadores de 1964. A corrupção das instituições brasileiras de ontem ganhou novos contornos mas continua presente. O Instituto Millenium - que tem entre seus formadores de opinião intelectuais e importantes figuras públicas brasileiras - repete as práticas do IPES nos anos 1960. O ex-ministro da Fazenda do General Ernesto Geisel, Delfin Netto, continua influenciando o jogo político (o intelectual tem sido constantemente convidado para

conversas sobre a conjuntura política pelo “campo progressista”³⁶ e escrevendo sobre economia em veículos de mídia importantes em pleno regime “democrático”. Enfim, a relação entre passado e presente foi um ponto fundamental na criação do *Morro como um país*.

Foi necessário um longo período de pesquisa antes de iniciarem as experiências cênicas que materializariam tal reflexão, transformando-a em teatro. Durante o processo de criação de cenas e mesmo no período das apresentações, o material teórico era constantemente revisitado. A variada documentação produzida sobre os regimes de exceção e temas correlatos (comissões da verdade, justiça transicional etc.) constituíram objeto de pesquisa para a Companhia. Esta documentação incluía livros, teses e dissertações, brochuras, panfletos, cartas, diários, leis, relatórios, estatísticas. Também foram analisadas produções artísticas (romances, peças teatrais, filmes, instalações, cartuns, músicas, pinturas) que, pela escolha temática ou procedimentos formais, contribuíram para o trabalho.

Entre os materiais impressos analisados estavam: *Luta, substantivo feminino* (Secretaria de Direitos Humanos); *Combate nas Trevas* (Jacob Gorender); *O que resta da ditadura* (Edson Teles e Vladimir Safatle); *A ditadura envergonhada, derrotada, escancarada, encurralada* (Elio Gaspari); *Le théâtre en écrit* (Dimitris Dimitriadis); *Extinção* (Paulo Arantes); *Pedaços de morte no coração* (Flávio Koutzii); *Direitos humanos no Brasil* (Rede Social de Justiça e Direitos Humanos); *Brasil nunca mais*; *Memórias do cárcere* (Graciliano Ramos); *Merlino presente!* (Coletivo Merlino); *Cartas da mãe* (Henfil); *Mães de maio, do luto à luta* (Mães de maio); *Tribunal brasileiro* (Instituto Rosa Luxemburgo); *O que resta de Auschwitz* (Giorgio Agamben); *Memórias do exílio* (vários autores); *Murro em ponta de faca* (Augusto Boal); *Cartas da prisão* (Frei Beto); *Liberdade, liberdade* (Flávio Rangel, Oduvaldo Vianna Filho e Millôr Fernandes); *A esquerda e o golpe de 64* (Dênis de Moraes); *Intolerância e resistência, testemunho da repressão política no Brasil* (Janaína de Almeida Teles); *O massacre* (Eric Nepomuceno); *A ditadura militar no Brasil* (José Arbex Jr.); *Obras escolhidas* (Walter Benjamin); *Jornais Pasquim, Opinião, Movimento e Em tempo*; *Viver e morrer no Chile* (Sérgio Augusto de Moraes); *Hegemonia às avessas* (Francisco de Oliveira); *A revolução brasileira* (Caio Prado Júnior); *Mata!* (Leonencio Nossa); *Teatro, comunicação e censura* (org. Cristina Costa); *As cartas que não chegraram* (Mauricio Rosencof); *Cultura e política 1964-1969* (Roberto Schwarz); *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro* (Cristina Costa); *O fantasma da*

36 Ver matéria de Mario Sergio Conti para a Folha de São Paulo, em 24/04/2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/04/ciro-e-haddad-se-reunem-e-falam-sobre-frente-de-centro-esquerda.shtml?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=compfb>. Acesso em: 25/04/18.

revolução brasileira (Marcelo Ridenti); *Tiradentes, um presidio da ditadura* (Alípio Freire, Izaías Almada, J.A de Granville Ponce); entre dezenas de outros.

Entre os filmes podem ser citados: *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski); *Vala comum* (João Godoy); *Mourir à 30 ans* (Romain Goupil); *Diário de uma busca* (Flávia Castro); *Marighella* (Isa Grinspum Ferraz); *Z* (Costa Gavras); *O dia em que não nasci* (Florian Cossen); *Lamarca* (Sérgio Rezende); *Dawson ilha 10* (Miguel Littín); *Memória do saque* (Fernando Solanas); *Hércules 56* (Silvio Da-Rin); *Cabra-cega* (Toni Venturi); *São Paulo S.A.* (Luiz Sérgio Person).

Nas artes plásticas: Antônio Henrique do Amaral, Artur Barrio, Cildo Meirelles, Horst Hoheisel/Andrea Knizz, Marcelo Brodsky, Rosangela Rennó, Asociación de fotógrafos independientes do Chile, Antoni Muntadas, Claudio Tozzi, Malú Urriola/Nadia Prado, Opinião 65, Mostra Pare, IV Salão de Brasília.

Na fase de ensaios foram realizadas visitas a centros de memória e documentação, entre os quais o Instituto Vladimir Herzog e o Memorial da Resistência (instituição dedicada à preservação de referências das memórias da resistência e da repressão políticas do Brasil). Entrevistas com especialistas e ex-participantes de movimentos de luta contra a ditadura também foram incluídas no roteiro de estudos da Companhia.

Em dezembro de 2012, parte da Companhia viajou para Buenos Aires, na Argentina, em busca de material das ditaduras do cone sul da América Latina. Visitas acrescentaram elementos importantes à pesquisa: à Escola de Mecânica da Armada (ESMA), ao recém inaugurado Parque de la Memória (museu ao ar livre situado ao lado de um braço do mar Atlântico, perto do lugar onde foram resgatados pedaços de corpos de pessoas jogadas dos “voos da morte), ao escritório da Liga Argentina por los Derechos del Hombre e ao local conhecido como “El Olimpo” (uma garagem de automóveis usada como centro clandestino de detenção, tortura e extermínio pelos militares argentinos).



Figura 12: Pannel com desenhos de crianças, ESMA, Buenos Aires, 2012.

Na ESMA, o grupo fotografou um painel de desenhos de rostos de desaparecidos políticos criado por crianças numa das atividades pedagógicas desenvolvidas nas escolas argentinas para preservar a memória daquele período histórico. Esta foto foi usada na capa e contra-capa do Caderno de Estudos *Contrapelo n° 1*. Foi na ESMA também que encontraram fotos da maternidade onde as presas políticas davam à luz e depois tinham seus filhos tomados pelos oficiais e do sótão onde ficaram aprisionados os militantes de esquerda, muitos deles anestesiados e jogados por aviões no oceano Atlântico e no Rio da Prata. A imagem deste sótão, situado no prédio do Cassino dos Oficiais, influenciou na escolha do local onde a peça estreou em São Paulo.



Figura 13: Sótão, ESMA, Buenos Aires.



Figura 14: Cena da peça *Morro como um país*, 2013.

Hoje a ESMA - um dos mais importantes centros de detenção e tortura argentino, onde foram assassinadas milhares pessoas –, com seu enorme complexo formado por trinta prédios, transformou-se em um grande centro de memória. Lá funcionam, além da sede de organizações de direitos humanos – como as Avós da Plaza de Maio -, o Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, onde estava em cartaz o espetáculo *Museu Ezeiza*, do coletivo Cooperativa Ezeiza.³⁷

Diferente do Brasil, a Argentina instituiu sua Comissão da Verdade logo após a queda da ditadura civil-militar. Hoje, diversos espaços usados pelo poder autoritário do passado foram transformados em centros culturais e de pesquisa abertos ao público.

Para compartilhar socialmente a reflexão gerada no processo de pesquisa de *Morro como um país*, foi necessário criar um projeto artístico que extrapolasse a forma do trabalho cênico. Diversas ações – debates, exposições de filmes, exposição de cartazes da ditadura,

³⁷ Sob a direção de Pompeyo Audivert, o trabalho - uma espécie de instalação cênica - recria o Massacre de Ezeiza: momento chave na história Argentina, quando houve o enfrentamento entre o grupo de esquerda Montoneros e o sindicalismo de direita da CGT, em 20 de junho de 1973.

intervenções urbanas e cenas curtas experimentais, publicação de manifestos, trocas entre grupos de teatro – tiveram como função fazer a síntese deste debate.

Outro dado importante é o fato de que este projeto só foi possível através do apoio de um programa de política cultural da cidade de São Paulo, conquistado através da organização da categoria teatral paulistana: o já citado Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Não fosse a ação política dos grupos teatrais da cidade, que compreenderam ser necessária a criação e manutenção de um espaço de desenvolvimento social proporcionado pela arte, fora das leis de mercado, provavelmente, o grupo não teria conseguido dar materialidade ao Projeto *Morro como um país – A exceção e a regra*. Portanto, esta é uma confirmação de que os modos de produção determinam a criação artística. Em outras palavras: o desenvolvimento artístico está intrinsecamente relacionado ao processo histórico das forças de produção.

Antes mesmo do início “oficial” do projeto, em maio de 2012, com o apoio do Programa de Fomento, duas experiências em torno do *Morro como um país* já tinham sido realizadas. A primeira delas ocorreu na Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF), em novembro de 2011, com a participação de lideranças comunitárias e artistas de coletivos teatrais. O trabalho, que explorou aspectos relacionados à privação da visão e à experiência de sujeição, utilizou como referência publicações de órgãos de polícia e inteligência, como o Manual Kubark, produzido pela CIA em 1963.³⁸



Figuras 15 e 16: Experiência de *Morro como um país* na ENFF, 2011.

A segunda experiência foi realizada na sede da Companhia, em dezembro do mesmo ano, reunindo artistas, intelectuais e parceiro(a)s do projeto: a Defensoria Pública do Estado de São Paulo, Núcleo Pavanelli, Companhia Buraco do Oráculo, Isabel Loureiro, Paulo

38 Esta experiência está brevemente documentada em vídeo e acessível no endereço: <<http://www.youtube.com/watch?v=hGk8QZp5eEw>>. Acesso em: 23/02/2018.

Arantes, Companhia Antropofágica e Instituto Rosa Luxemburgo. A programação incluiu a leitura de trechos do texto *Morro como um país*, a exibição do média-metragem *Cartas da Mãe*, que aborda a ditadura civil-militar brasileira através das cartas escritas pelo cartunista Henfil³⁹ e uma discussão com os participantes.

Para ilustrar a rede de ações que sustentaram o projeto artístico, segue abaixo uma rápida descrição das atividades realizadas entre os anos de 2013 e 2014.

A) Enquanto a Companhia mantinha sua política de repertório, apresentando o trabalho cênico *Carne* em espaços comunitários e teatros, em parceria com movimentos feministas e coletivos de mulheres, aconteceram trocas de experiências organizadas em oito sessões de trabalho entre a Kiwi e as Companhias Antropofágica, Buraco do Oráculo, Estável e Coletivo Quem. Dessa forma os grupos, além de se fortalecerem politicamente, tiveram mais uma oportunidade de repensar a atividade estética em espelhamento direto com os trabalhos desenvolvidos por colegas de percurso.

B) Intervenções urbanas a partir dos materiais de *Carne* e *Morro como um país* foram criadas⁴⁰ e apresentadas em dias específicos de manifestação popular: dia latino-americano pela legalização do aborto (28 de setembro), dia internacional de luta das mulheres (08 de março), ato de lembrança dos 49 anos do golpe militar de 1964 (31 de março de 2013), atos organizados pela Frente de Esculacho Popular denunciando a impunidade de torturadores da época da ditadura, desfile político-carnavalesco do Cordão da Mentira⁴¹, entre tantos outros eventos organizados pelos movimentos sociais parceiros do projeto. Em concordância com a tese agitpropista de ampliação da ação estética e política para além dos espaços da cena, integrantes da Companhia tornaram-se membros de algumas destas organizações: a Frente

39 *Cartas da mãe*, direção e roteiro de Marina Willer e Fernando Kinas, pode ser encontrado nos endereços: <<https://www.youtube.com/watch?v=MLfRebRwz-Q>>, <http://www.culturabrasil.org/henfil_cartas_da_mae.htm> e <http://portacurtas.org.br/filme/?name=cartas_da_mae>.

40 Durante as apresentações da peça *Morro como um país* a Companhia recebia muitos pedidos para que o trabalho fosse apresentado em comunidades carentes de equipamentos de cultura. Diferente de *Carne*, esta montagem era de difícil adaptação para espaços não teatrais. A Kiwi, consciente de sua tarefa política de colocar o teatro à serviço da classe trabalhadora, dos estudantes e da população das periferias das cidades e do campo, cria a intervenção cênica *Três metros quadrados* utilizando algumas cenas de *Morro como um país* e acrescentando outras que não haviam sido incluídas no trabalho cênico. *Três metros quadrados* foi apresentado em vários municípios brasileiros, em salas de aula, auditórios, salões de festa de sindicatos e espaços comunitários, praças, centros culturais de bairros periféricos de grandes cidades, na Escola Nacional Florestan Fernandes e, até, em teatros.

41 Esta é uma experiência que mereceria um relato mais detalhado, tamanha a riqueza das propostas estéticas e políticas que compoem as ações deste agrupamento e sua proximidade com os princípios de agitação e propaganda soviético e alemão (com uma releitura influenciada pela cultura brasileira do samba). Fundado por músicos saídos do “Samba da Vela”, da zona Sul de São Paulo, hoje, o Cordão da Mentira conta com a participação de diversos grupos de teatro, artistas e movimentos sociais do Estado de São Paulo. Aconselhamos a leitura de alguns documentos publicados pelo coletivo, que podem ser encontrados no seguinte endereço: <https://www.facebook.com/cordaodamentira/?ref=aymt_homepage_panel>. Acesso em: 12/09/2017.

de Esculacho Popular e o Cordão da Mentira, entre elas.

C) Outra atividade relevante foi a realização dos Seminários *A exceção e a regra* e *Organizar o escândalo*. O primeiro tinha por objetivo fazer um debate sobre a herança persistente, na vida nacional, de aspectos relacionados à ditadura civil-militar (1964-85) e teve como participantes: José Arbex Jr, Paulo Arantes, Edson Teles, Amelinha Teles, Angela Mendes de Almeida, Dulce Muniz, Thiago Vasconcelos, César Vieira e a Companhia Estável.⁴² Neste dia foram feitas homenagens ao trabalho do diretor José Renato, fundador do Teatro de Arena de São Paulo, e à militante política contra a ditadura e companheira de Carlos Mariguella, Clara Charf. A provocação lançada pelo segundo Seminário, teve como norteador a ideia, atribuída a Bertolt Brecht, de que uma das tarefas do teatro seria a de “organizar o escândalo público”. Essa tese foi recuperada pelo diretor teatral Matthias Langhoff, ao colocar em debate a função cívica e subversiva do teatro. Partindo desse debate, o Seminário *Organizar o escândalo* reuniu os seguintes pesquisadores e artistas de diferentes horizontes: Grupo Dolores Boca Aberta, Evaldo Mocarzel, Peu Pereira, Movimento de Saraus, Vídeo Popular/Coletivo Estudo de Cena, Companhia Antropofágica, Coletivo Quem, Cordão da Mentira e Frente de Esculacho Popular.

D) Integrando essa fase do trabalho, foi publicada a primeira edição do Caderno de Estudos *Contrapelo*. Essa edição continha: editorial escrito pela Companhia; as sessões Biblioteca Crítica (com a tradução de textos sobre teatro inéditos em português) e Poemas e Quejandos (com textos e poemas que alimentaram o imaginário do trabalho em questão); um dossiê sobre a Companhia com críticas, relatos e o roteiro do trabalho cênico *Morro como um país*; e a rubrica Aqui e Agora, com artigos dedicados a assuntos da realidade social do país e temas correlatos às pesquisas estéticas da Companhia.

E) Por último, fechando as ações previstas no âmbito do projeto apoiado pelo Fomento ao Teatro, aconteceu a quinta edição do evento multiartístico *feira&ideias*, no Espaço Cultural Latino Americano - ECLA (reconhecido local de encontros e reuniões de grupos de esquerda da cidade de São Paulo), com a participação dos coletivos que acompanharam e construíram junto com a Kiwi Companhia de Teatro todo processo de criação e reflexão do projeto *Morro como um país – A exceção e a regra*.

42 O Seminário foi registrado em vídeo e está disponível no seguinte endereço: <<https://www.youtube.com/watch?v=s1aYiCSAN0E>>. Ainda à respeito deste Seminário, recomendamos a leitura da reportagem da jornalista Bia Barbosa e a resposta à matéria e às provocações surgidas no debate, escrita pelo então governador do Rio Grande do Sul, Tasso Genro. Ambas foram publicadas no Portal Carta Maior e estão disponíveis em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Direitos-Humanos/-Brasil-forjado-na-ditadura-representa-Estado-de-excecao-permanente-/5/25670>> e <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/%27Estado-de-Excecao-no-Brasil-%27/4/25641>>.

Em 2014 a Companhia foi contemplada pelo Prêmio Funarte Myriam Muniz de circulação de espetáculos e pelo edital Marcas da Memória - um curioso programa do Ministério da Justiça brasileiro que apoiava projetos artísticos dedicados aos temas da memória, verdade e justiça. Através destes apoios a Kiwi pôde estender parte de suas ações para os Estados do Rio de Janeiro, Brasília, Ceará e Paraíba.

Infelizmente, hoje, nenhum deste dois estímulos existem mais. O Ministério da Cultura quase foi extinto no início do governo Michel Temer (2016) e hoje funciona com um orçamento irrisório. Não que tivéssemos uma política exemplar de cultura nos governos anteriores, muito menos um percentual do orçamento nacional digno da riqueza cultural e artística do nosso país, mas projetos e editais estavam em andamento e havia um pequeno espaço “democrático” de disputa e cobrança das ações governamentais por parte da sociedade civil organizada.

Em março de 2014, a Companhia recebeu o Prêmio Shell de Interpretação pelo trabalho de Fernanda Azevedo em *Morro como um país*. Em 2014 completavam-se cinquenta anos do golpe civil-militar no Brasil. Na ocasião a Companhia fez um debate interno para decidir como se posicionar diante da possibilidade de receber um importante prêmio teatral patrocinado por uma empresa petrolífera que apoiou regimes ditatoriais, em especial na Nigéria, e é responsável pela poluição e destruição ambiental nos países onde explora petróleo, com destaque para o caso das Ilhas do Caribe. A Kiwi decidiu aceitar a indicação ao prêmio diante da possibilidade de se posicionar publicamente e dar eco ao protesto contra a hipocrisia vivida no Brasil - onde grandes empresas e o capital financeiro conseguem manter sua reputação intacta mesmo apoiando regimes autoritários. No dia da premiação, a atriz Fernanda Azevedo, após os agradecimentos de praxe, leu o trecho de um texto do escritor uruguaio Eduardo Galeano, denunciando o apoio oficial da Shell à ditadura nigeriana.

Dentro dos limites da importância que o teatro tem no Brasil, o protesto da Companhia no dia da premiação teve repercussão na mídia e nas redes sociais. O debate público limitou-se, na maioria dos casos, ao questionamento sobre a atitude tomada: se a atriz deveria ou não ter aceito o prêmio. Diante dessa mesquinha polêmica – a Companhia posicionou-se publicamente através do texto *Miséria*:

A 26ª edição paulistana do Prêmio Shell de Teatro, em março de 2014, provocou alguma discussão em função do discurso da atriz Fernanda Azevedo [...]

O discurso em questão, além dos agradecimentos - de praxe, mas também sinceros - à comissão julgadora, da qual fizeram parte pesquisadores de teatro que merecem nosso respeito, e às demais

concorrentes ao prêmio de melhor atriz, fez referência à personagem Antígona, para quem “passado abandonado jamais se torna passado” e, como finalização, citou algumas linhas de um artigo do escritor uruguaio Eduardo Galeano, em que ele analisa a colaboração ativa da Shell com a ditadura nigeriana em meados dos anos 1990. Eis o trecho citado: “No início de 1995, o gerente geral da Shell na Nigéria explicou assim o apoio de sua empresa à ditadura militar nesse país: 'Para uma empresa comercial, que se propõe a realizar investimentos, é necessário um ambiente de estabilidade. As ditaduras oferecem isso.'”

Morro como um país, trabalho cênico pelo qual a atriz recebeu a premiação, discute o conceito de “estado de exceção permanente”, as violências praticadas pelo Estado, as ditaduras do cone-sul (com referências à ditadura dos coronéis na Grécia e ao genocídio em Ruanda) e o papel da arte e da cultura diante de graves crises sociais. Em uma das nossas cenas mencionamos a Ultragás, empresa dirigida nos anos 1960 por Henning Boilesen, que apoiou e financiou a ditadura civil-militar brasileira. [...]

Ou seja, investigar e denunciar, por todos os meios, a conivência entre empresas e regimes ditatoriais, fazem parte do nosso trabalho. No caso da Shell, além do apoio à ditadura nigeriana, que resultou na condenação da empresa e consequente pagamento de uma compensação de 15,5 milhões de dólares aos familiares de ativistas assassinados, há material consistente sobre sua conivência com a ditadura civil-militar brasileira, o que, infelizmente, não consistia exceção entre as grandes corporações empresariais, comerciais e financeiras que atuavam na época.

Até agora, quase nada sobre estes fatos foi publicado na imprensa e nas redes sociais. Fala-se, no entanto, sobre a “incoerência” da atriz em criticar a Shell e aceitar o prêmio, incluindo o valor em dinheiro, oito mil reais. [...]

Em 1847, Marx publicou *Miséria da filosofia*, ironizando uma obra de Proudhon (*Filosofia da miséria*) e assentando as bases de uma nova concepção de história. Nosso tempo é de uma inacreditável miséria. Não custa lembrar que cerca de um bilhão de pessoas passa fome todos os dias. Mas além da gravidade deste fato, também é miserável saber que muitos que fazem três refeições diárias são capazes de negar o direito à crítica e incapazes de enxergar ou denunciar o modelo social em que vivemos. [...]

Nada disso, no entanto, é novo. Como não é novo dar golpes militares, manipular informações e ideias, torturar as palavras e oficializar o cinismo, para manter, ampliar ou readquirir privilégios. Como disse o presidente da Shell, no lugar da luta de classes, precisamos todos de um “ambiente de estabilidade”, não é verdade?⁴³

Este acontecimento não se compara, em importância social, com os debates em torno dos trabalhos de Piscator na Alemanha pré-Segunda Guerra Mundial – quando, por exemplo, mais de duas mil pessoas - entre sócios do teatro, intelectuais, escritores, artistas e políticos - se reuniram para discutir questões importantes levantadas pela encenação de *Tempestade sobre Gottland*. No entanto, a atitude da Companhia, em coerência com sua práxis teatral, conseguiu ultrapassar o espaço da cena e abrir uma brecha no real, de onde foi possível tocar diretamente o tecido social e sentir sua espessura.

Para maiores informações a respeito do projeto *Morro como um país*, e sobre o trabalho da Kiwi Companhia de Teatro, conferir o dossiê incluído no site do coletivo.⁴⁴

43 Texto publicado em 25/03/2014 na página de facebook da Kiwi Companhia de Teatro: <<https://www.facebook.com/KiwiCompanhiaDeTeatro/>>.

44 Disponível em: <<http://www.kiwiciadeteatro.com.br/>>. Acesso em: 05/05/2018.

Morro como um país – Cântone sobre a memória, a verdade e a justiça. Contra a fabricação do consenso e a política do esquecimento

Duas definições para cânone:

Forma musical baseada na imitação, uma melodia é executada em duas ou mais partes diferentes, repetindo-se indefinidamente.

Composição musical que em sua forma mais simples, consiste na imitação do tema inicial a intervalos determinados. Proveniente da Idade Média, os cânones assumiram uma grande complexidade e encontraram sua maior expressão na música contrapontística de J. S. Bach, sobretudo em sua Arte da fuga.

Caderno de Estudos *Contrapelo* n° 1

Eu não posso escutar a rádio França Internacional e montar *O Misanthropo*.

Bruno Meysat (entrevista para o jornal *Le Monde*)⁴⁵

Depois de discorrer sobre as condições que deram origem ao projeto *Morro como um país – A exceção e a regra*, resultando na encenação da peça de mesmo nome, e fazer um histórico das relações estabelecidas e ações realizadas ao longo da execução do projeto, nos dedicaremos a análise das cenas contidas na montagem à luz das contribuições do teatro épico-dialético e documentário expostas ao longo desta dissertação.

Extraímos do texto de apresentação do projeto *Morro como um país – A exceção e a regra* (2012) alguns princípios da encenação e dramaturgia. A encenação procurou escapar, como escreveu Roland Barthes sobre o *Círculo de Giz Caucásico*, da 'impostura dos bons sentimentos'. No lugar do jogo psicológico e da descrição de atrocidades, o trabalho cênico *Morro como um país* pretende revelar processos sociais da realidade latino-americana. Nesse sentido, o material poético presente no roteiro – a novela de Dimitriadis, a dramaturgia de Edward Bond ou a *Antígona* de Brecht - funciona como um importante aliado de uma narrativa que se ocupa em trazer para o debate público experiências de difícil representação. Além disso, a conjunção de material documental e poético-ficcional evita a dimensão meramente lírica, nostálgica e catártica que o tema pode induzir (sobretudo pelo recurso aos depoimentos e às descrições de violências). Esta opção minimiza os riscos da banalização e do *pathos*, armadilha que tentativas semelhantes (tanto no teatro, como no cinema) nem sempre souberam evitar. Não são incomuns um estilo de interpretação exagerado (sentimentalismo e *overacting*), as facilidades retóricas e certa simplificação dramática nas tentativas de representação de acontecimentos traumáticos (cf. KIWI, 2012).

45 Reflets et questionnements d'un monde en crise. Reportagem de Brigitte Salino para o *Le Monde*, em 05/07/2012. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2012/07/04/reflets-et-questionnements-d-un-monde-en-crise_1728757_3208.html>. Acesso em: 26/04/2018.

A pesquisadora teatral Mei Huá faz a seguinte apreciação crítica do trabalho:

Ficção e realidade. Perplexidade. Comoção proveniente da seriedade do assunto e da exposição arguta do horror mesclado a impressões líricas. As repetições retomam o passado presentificando-o. Mais que isso. “Eu sou os que foram”, frase do escritor uruguaio Mauricio Rosencof, delinea e ideia da impossibilidade de se separar presente e passado [...] (HUÁ, 2013, p. 40).

Em *Morro como um país* estão em jogo aspectos íntimos e públicos, individuais e coletivos; a articulação entre a pequena e a grande história, entre o teatro do eu e o teatro do mundo. A estratégia do desvio - como nas parábolas brechtianas ou no situacionismo de Guy Debord – foi uma das formas artísticas utilizadas para abordar os temas e fazer a ligação entre passado e presente, apresentando caminhos para a reelaboração de um projeto futuro de nação.

Para tal, muitos foram os procedimentos cênicos e dramaturgicos adotados. O trabalho possui também diversas camadas de compreensão que vão se sobrepondo e, em conjunto, procuram abrir espaço para o pensamento crítico sobre a realidade social. Para a Companhia, a sala de apresentação deve se transformar em uma grande assembléia (ou parlamento) onde se dá o debate público a respeito da atualidade do país. O teatro pode ser o espaço para se pensar juntos o que ainda não foi pensado. Todos os elementos cênicos estão à serviço das teses apresentadas. A história entra em cena como personagem central - como queria Piscator -, em chave dialética - como aplicou Brecht.

A atriz apresenta-se no início da peça e revela ao público aspectos de sua vida pessoal, o procedimento repete-se em outras ocasiões criando o vínculo entre a história íntima-individual e a história coletiva-social. Se levarmos em consideração a afirmação do antropólogo argentino Néstor García Canclini de que: “[...] a identidade é uma construção que se relata” (apud FREIRE, 2007, p. 21), o discurso dramático seria uma forma de representá-la e “[...] convertê-la em um bem comunitário, corroborando a essência dos núcleos sociais afetados e suas verdadeiras necessidades e características específicas” (idem). Sendo assim, o testemunho pessoal, nesse caso, além de “ímã” de ligação entre fragmentos do passado e o momento presente, está a serviço da criação de um ambiente e uma identidade comum que facilita o acesso ao debate de ideias. A atriz, que expõe sua biografia em cena, também é documento representativo, não de um indivíduo mas de uma coletividade em um determinado tempo histórico e contexto social. O ano e o local de seu nascimento, ao lado de todas as demais datas e lugares apresentados ao longo do trabalho situa a narrativa no tempo e no espaço.

(Cena 1)

Boa noite. Meu nome é Fernanda Azevedo. Eu nasci em 1973, na cidade do Rio de Janeiro. [...] Eu tenho uma sobrinha e um sobrinho pequenos. Eles ainda não sabem o que significa a palavra ditadura.

(Cena 2)

Décadas antes, em 1964 – eu Fernanda, que nasci em 1973, tinha menos 9 anos – o jovem negro Daniel Hamm foi preso pela polícia numa rebelião no Harlem.

(Cena 7)

Meu nome é Maurício Rosencof, eu tenho 38 anos e sou um dos fundadores dos Tupamaros, no Uruguai. Eu fui preso em Montevideo em 1973 – ano em que eu, Fernanda, nasci.

(Cena 11)

Em duas semanas seguidas de 1972 – eu, que nasci em 73 tinha “menos um ano” - aconteceram mortes muito próximas de nós.

(Cena 29)

Maria Auxiliadora Lara Barcelos, ou Dorinha [...] se suicidou na Alemanha em 1976 – eu, Fernanda, tinha três anos.

Apesar de se tratar de um monólogo, constantemente as vozes coletivas se apresentam no palco. A forma coral – estratégia fundamental do teatro épico - ganha materialidade nas imagens construídas pela encenação. Um exemplo de coralidade é a cena em que os rostos de pessoas assassinadas pela ditadura e pela polícia militar aparecem em fotos estampadas nas vinte camisetas que a atriz despe de seu corpo no início do trabalho e volta a vestir na penúltima cena. A “narratriz” (expressão utilizada por Mei Huá, 2013), assume seu lugar de tribuno e veículo de passagem para que todas essas vozes se expressem. A frase de Maurício Rosencof: “Eu sou os que foram”, explicita a posição assumida pela atriz. Um paralelo à frase “Nossos mortos tem voz”, que o movimento Mães de Maio leva escrita em cartazes nas manifestações de rua.

A polifonia é característica de um teatro documentário que lida com a montagem de diferentes fontes documentais. Em *Morro como um país* são utilizados os seguintes documentos: imagens (os rostos de militantes políticos nas camisetas da atriz, fotos e filmes projetados na tela que compõe o fundo do palco); textos (manuais de tortura, trechos de obras poéticas, testemunhos e relatos); músicas (representativas de determinados períodos históricos); dispositivo cênico (que reproduz o sótão que servia de cárcere na ESMA); jogos infantis (memória do imaginário infantil); a própria atriz (que faz de si mesma um documento).

As “cenas de testemunho” são um exemplo de uso da técnica do Teatro Verbatim, em que as palavras proferidas por pessoas reais em determinadas circunstâncias são repetidas pelos atores. O tupamaro Maurício Rosencof, o ex-presos político e jornalista Alípio Freire, a militante do movimento Mães de Maio Ednalva Santos e a ex-presos política e militante da VAR-Palmares Maria Auxiliadora (Dorinha), “emprestam” suas palavras à atriz que as profere em primeira pessoa.

A estratégia de desvelamento da realidade através da repetição histórica – recorrente nas encenações da Companhia – sugere que é preciso estar atento para o fato de que a tragédia pode se repetir como farsa. *Em Morro como um país* partituras corporais e frases são repetidas pela atriz ao longo da peça. Um dos gestos que aparecem em três ocasiões, corresponde a um exercício de biomecânica utilizado pelo encenador Meierhold, onde os braços executam, em 12 tempos, diferentes posições. Mais que uma demonstração de destreza e coordenação, inserido na obra analisada, o exercício simboliza ao mesmo tempo a repetição mecanizada de uma tarefa e a produção de uma ação anti-intuitiva – que não corresponde ao fluxo natural do movimento cotidiano. Essa seria uma camada a mais de compreensão: é necessário “nadar contra a maré”, não seguir o fluxo cego dos acontecimentos, deslocar-se na direção oposta, causar ruído ou “estranhamento”.

“A figura musical do cânone é [mais] uma metáfora destas repetições, desses retornos constantes do mesmo, embora com aparência de novo” (KINAS, 2013, p. 20). Este recurso musical está presente na peça, em especial, através da música de Steve Reich – *I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them* e *Piano Phase* – e de Jacob Van Eyck, a partir de uma composição do século XVI de Philippa de Marniz – *Variações sobre Wilhelmus Van Nassouwen*. A saber, *Piano Phase* é a base musical sobre a qual a atriz executa o “exercício dos 12 tempos” de Meierhold.

Como uma assinatura da Companhia (uma espécie de repetição que serve para marcar sua posição política), o *Hino da Internacional Comunista* está presente em *Morro como um país*, assim como em outros trabalhos cênicos da Kiwi Companhia de Teatro. A *Internacional* é executada como valsa ao final da cena 29 (depois do testemunho de Dorinha). Também representa uma homenagem da Companhia à memória dos combatentes do passado e faz referência às encenações de Piscator.

A ideia de repetição está presente também na cenografia. Um relógio de barbearia, no fundo do palco, com o mostrador e mecanismo invertidos, nos lembra a todo momento que “o tempo avança recuando”⁴⁶. A atriz chama a atenção do público para o relógio em vários

46 Frase presente no roteiro de *Morro como um país* e repetida pela atriz algumas vezes durante a peça.

momentos da encenação e, na cena 26 ele se “transforma” no sábio Tirésias, de *Antígona*.

Na dramaturgia documental de *Morro como um país*, a montagem dos arquivos entrecruza diferentes contextos e temporalidades em cenas justapostas que demonstram a semelhança das estratégias de violência utilizadas por diversos agentes institucionais e ajuda a desnudar as engrenagens de um sistema econômico e político responsável pela barbárie capitalista. O jornalista e pesquisador Eduardo Campos Lima, resumiu dessa forma a questão: “[...] por que as ditaduras e as violações contínuas de direitos humanos são necessárias? A peça deixa claro que o funcionamento regular do modo de produção capitalista é garantido de todos os modos quando há qualquer sinal de que ele pode ser ameaçado” (LIMA, 2013b).

Ainda a respeito da estratégia de repetição, destacamos a cena 17 – “Pentatol sódico: o soro da verdade”. O foco aqui está na ideia do “pensamento circular”, como a imagem da cobra que morde o próprio rabo. Nesse momento o público é convidado a participar de uma experiência de paralogismo: duas afirmações são apresentadas e, quando colocadas lado a lado e repetidas como certezas absolutas, uma afirmação acaba por desmentir a outra.⁴⁷ O absurdo de uma lógica fabricada aparece no momento que o jogo de repetição se estabelece. Em seguida a atriz descreve os efeitos do pentatol sódico – “[...] substância química que provoca o efeito de sedação”⁴⁸ - e como tal substância era utilizada pelos torturadores na intenção de forjar confissões de crimes não cometidos pelos prisioneiros políticos.

Considerando que, a partir do momento em que os fragmentos do real são destacados e colocados em um dispositivo cênico eles se transformam em ficção, a potência e o diferencial do teatro documentário residiria

[...] na sua capacidade de construir, a partir de fragmentos da realidade, um exemplo utilizável, um modelo esquemático dos acontecimentos atuais. Ele não se situa no centro dos fatos, mas, ao contrário, toma a atitude daquele que observa e analisa. A técnica da montagem e da colagem lhe permite ressaltar detalhes claros e eloquentes do material caótico da realidade exterior (WEISS, 2015, p. 11).

Nesse sentido, a cenografia funciona como uma importante aliada. O cenário e os adereços, de Julio Dojcsar, transitam entre a descrição e a sugestão de ambientes, construindo um espaço indutor de ficção sem o recurso à ilusão cênica convencional. Em cena, além do relógio de barbearia, há um manequim de madeira articulado com 1,80 (que representa as figuras autoritárias e repressoras); uma bateria ao lado de uma penteadeira

47 Segundo o Dicionário Informal paralogismo é um raciocínio falaz, ou seja, falso mas que tem aparência de verdade. Ver: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/paralogismo/>>. Acesso em: 04/04/2018.

48 Trecho da peça *Morro como um país*, cujo roteiro está no Caderno de Estudos *Contrapelo n° 1*. Disponível em: <<http://www.kiwiciadeteatro.com.br/outros-trabalhos/>>. Acesso em: 01/05/2018.

(área que funciona como camarim, fazendo menção ao espaço da indústria cultural); uma cadeira com espaldar em forma de grade (utilizada pela atriz nas cenas dedicadas aos depoimentos); um aquário (tanque com água), um refletor com tripé (que ilumina a atriz durante nas cenas testemunhais); um porta-chapéus (onde ficam pendurados as bijuterias e o figurino de Carmem Miranda); uma bancada para objetos (que lembra uma mesa de instrumentos cirúrgicos); e uma área demarcada em vermelho no chão, medindo cerca de três metros quadrados (que será revelada pela atriz, mostrando uma espécie de rasgo vermelho no chão de lona, na cena dedicada ao relato de Maurício Rosencof).



Figuras 17 e 18: Cenário e adereços da peça *Morro como um país*, 2014.

O teatro documentário, segundo Peter Weiss, não pretende substituir a vida, nem tomar o lugar das manifestações de rua e do envolvimento político necessário às lutas do cotidiano. Tanto Weiss como Piscator acreditavam que a contundência política desse tipo de discurso estaria, entre outras coisas, em não abrir mão de ser teatro. Mesmo porque, no momento em que os documentos do real são organizados e introduzidos em um dispositivo cênico, pode-se dizer que passam a fazer parte de uma estrutura ficcional (como apontado no parágrafo anterior). Da mesma forma, Marcel Duchamp ao produzir obras como *La Roue bicyclette* ou *Fontaine*, não está se referindo à realidade, ele a cita, a apresenta e cria um ruído ao colocá-la como obra de arte. Junta-se à obra criada a partir dos elementos do real, o contexto social no qual ela foi produzida e no qual ela será recebida. A arte documental seria, portanto, algo que está entre o acontecimento e a representação do acontecimento. Mesmo se tratando de um recorte fiel de elementos reais, como em *O Interrogatório*, de Weiss, não deixa de ser teatro.

A problemática a respeito das linhas divisórias entre real e ficção perpassa todos os elementos da encenação de *Morro como um país*, inclusive o trabalho de interpretação. A atriz, além de narradora, corifeia, mediadora e tribuno, assume-se como documento.

Em *Rwanda 94*, Yolande Mukagasana, segundo o diretor Jacques Delcuvelierie, “interpreta no limite”, e isso nada tem a ver com uma abordagem dramática, sentimentalista ou visceral (artaudiana). O limite está no fato de, mesmo não sendo atriz (Yolande apresenta-se como sobrevivente do genocídio de Rwanda no início de seu testemunho), sua prestação é construída. Ela se coloca no limiar entre a realidade e a ficção. “Ela diz o que ela é, mas 'interpreta' o papel dela mesmo, ela está em representação.” (DELUCVELLERIE, 1997). Em *Morro como um país*, há uma atriz em cena, Fernanda Azevedo, que é também testemunha de seu tempo e de sua própria história. O jogo entre ficção e realidade opera também a partir da sua presença física em cena.

Diante da problemática destacada acima, poderíamos questionar sobre o tipo de preparo de um(a) atuante neste gênero de linguagem teatral. Como “atacar” os diferentes materiais de uma dramaturgia que, vinculada à tradição do teatro de Piscator e Brecht, tem como objetivo apresentar uma perspectiva histórica e política global e não relações subjetivas entre personagens.⁴⁹

Diversas são as estratégias. A atriz é “documento” quando expõe fatos de sua biografia ao longo da encenação e se coloca, presencialmente, como objeto de estudo. É narradora quando traz as informações para que o público faça as conexões necessárias ao entendimento do trabalho. É também mediadora, uma espécie de mestre de cerimônias (MC), ao conduzir as pessoas por uma rede complexa de documentos e estilos de narrativa. É intérprete “distanciada” ao assumir, em primeira pessoa os testemunhos de outras figuras reais e ao pronunciar os textos poéticos de Dimitriadis, Bond e Brecht. Deve ter consciência de cada vírgula do texto, do porque de cada silêncio e de cada palavra. Necessita ter o domínio sobre sua voz, corpo e emoções. Pode chegar às lágrimas ou produzir o riso na medida em que tais emoções sejam úteis ao trabalho. Se torna oradora pública ou tribuno ao inflamar a revolta diante das injustiças. Apresenta uma situação mais do que representa características de uma determinada personagem. Conversa com o público, endereça cada uma de suas palavras à ele. A atriz executa funções precisas (à vista de todos), como uma trabalhadora responsável pelo funcionamento de uma máquina: organiza e desloca os objetos de cena, liga e desliga o projetor, troca figurinos e adereços, toca bateria, canta e realiza partituras físicas. A interpretação é mais uma peça, entre outras, da engrenagem que compõe a encenação. Isso não é demonstrativo de um trabalho alienado, pelo contrário. Um ator ou atriz deste teatro da razão precisa estar ciente da função que ocupa na sociedade e no

49 Um dos atores que trabalhou na Alemanha com Piscator, Erwin Kasler, dá o seguinte testemunho: “Piscator...não é como se diz comumente, homem que serve a uma obra, e sim homem que serve a uma ideia, é uma ideia que força a revisão de todos os conceitos usuais” (PISCATOR, 1968, p. 6).

trabalho em questão. Contribuiu em cada passo do percurso até chegar ao resultado final. Tem o domínio sobre o conteúdo e as formas expressivas, compreende as relações de produção e, portanto, é capaz de dar sequência ao debate fora do espaço cênico.

Mais um recurso documental - utilizado de forma inovadora e experimental por Piscator no início do século XX, e repetido inúmeras vezes por encenadore(a)s dos quatro cantos do mundo -, consiste na projeção de fotos, textos e filmes que comentam as ações, interrompem a narrativa ou dialogam com a cena. Este recurso está presente em cinco momentos da encenação de *Morro como um país*.

Enquanto o público entra na sala, são projetadas imagens com áudio de ataques de uma tropa aérea dos Estados Unidos na cidade de Nova Bagdá, no Iraque, em 2007. As imagens mostram o assassinato de civis. Até a divulgação do filme pelo *site wikileaks*, o governo estadunidense afirmava que as pessoas eliminadas eram insurgentes mortos em combate. Na edição realizada pela Companhia, o vídeo tinha cerca de 10 minutos. Não era necessário que o público assistisse todo o filme mas, desde sua chegada, percebia que nesta experiência teatral o “mundo lá de fora” estaria presente também em cena. Aquele pretendia ser o espaço de organização do amontoado de informações que chegam pelas mídias oficiais e alternativas. Um espaço de construção de pensamento.

No segundo vídeo imagens de documentos secretos norteamericanos (recém tornados públicos) sobre a participação e apoio do governo dos Estados Unidos no golpe de 1964 no Brasil são projetadas no ritmo da música *Sabotagem*, do grupo de *rock* Beastie Boys. O impacto sensorial causado pela música e o ritmo acelerado da montagem funcionam como um bombardeamento de informações, revelador da força e do poder estadunidense sobre os países latinoamericanos.

O terceiro vídeo tem por título: “Brasil Estado de exceção”. É uma tentativa de reconstrução da história brasileira com o olhar voltado para a análise da formação social do país, desde a invasão dos portugueses até o século XXI. Ao som da música *Ponteio 45*, de Camargo Guanieri, é projetada uma série de imagens: figuras de livros didáticos sobre o processo de colonização do Brasil (índios sendo “educados” pelos padres jesuítas) e a presença da escravidão na história do país; fotos de ex-presidentes, de ditadores brasileiros e de figuras públicas do período da ditadura civil-militar (mostrando o conluio entre a cúpula da igreja católica, mídia, governo nacional e estadunidense, indústria cultural e empresariado); terminando por revelar a relação entre os grande eventos esportivos do período ditatorial (a Copa do mundo de 1970) e preparação para a festa da 20ª edição da Copa do Mundo que aconteceu no Brasil em 2014 (em meio aos protestos populares contra

os despejos de famílias e de trabalhadores nas proximidades das arenas esportivas, além de protestos contra os valores astronômicos gastos na produção do “circo” enquanto a grande parte do povo faltava o “pão”). Esta montagem é reveladora de como “o tempo avança recuando”!

O quarto vídeo é projetado sem apoio de música ou sonoplastia. O silêncio é uma forma de respeito às imagens e sinaliza a dificuldade de representação artística diante do horror. O vídeo traz cartelas com textos informativos entremeados por fotos que mostram pedaços de corpos de prisioneira(o)s políticos da última ditadura civil-militar argentina lançados vivos de aviões no Atlântico e no Rio da Prata, nos chamados “voos da morte”. Esses corpos foram encontrados nas costas do Uruguai e da Argentina. As águas se recusaram a servir de esconderijo dos crimes da ditadura devolvendo à sociedade os resultados do terror. Ao término da projeção, ainda no escuro, a atriz diz uma frase emblemática e recorrente da peça *Rwanda 94*: “Nós não estamos em paz”.

O último momento de projeção carrega a esperança de dias melhores: uma menina de cinco anos gira num balanço fixando os olhos na lente da câmera. Seu nome é Victória. Ela é filha de militantes de esquerda assassinados pela ditadura argentina e foi abandonada, junto com seu irmão menor em uma praça na cidade de Valparaíso, no Chile, até ser resgatada por uma família local. A imaginação e a ação políticas podem multiplicar aquela pequena Victória contra o arbítrio, a violência e a exploração.

O militante tupamaro Maurício Rosencof afirmou que uma das coisas mais terríveis que sofreu durante a ditadura uruguaia foi a privação do convívio das crianças. Uma das suas prisões ficava próxima a uma escola. O som, longínquo, das vozes das crianças o ajudava a resistir. Durante os onze anos em que foi mantido em uma solitária de três metros quadrados, conseguiu recortar fotos de crianças de jornais encontrados no banheiro dos prisioneiros e escondê-las dentro dos sapatos. Na solitária, essas crianças lhe faziam companhia.

O tema da imaginação, traduzido em cenas documentais, aparece com frequência em *Morro como um país*. A imaginação como forma de resistência à violência está na cena sobre o teatro carcerário argentino, mostrando que os prisioneiros faziam teatro sem cenários ou figurinos, sem alarde, somente deixando que as imagens suscitadas pela voz baixa de um narrador, invadissem suas mentes para lembrá-los que estavam vivos. Aparece também no testemunho poético da ex-presa política Dorinha: a imaginação é uma arma que “incomoda muita gente” (KINAS, 2013, p. 36).⁵⁰ E ainda na cena do relato de Maurício Rosencof,

50 “Eu tinha comido um besouro. Ele zumbia dentro de mim furioso, pra me lembrar que a imaginação

quando o escritor uruguaio revela que sonhava com passeios e lembrava de sua filha pequena e seus parentes assassinados pelo nazismo, para resistir ao isolamento da solitária e às sessões de tortura.

Há ainda outro momento que tematiza a imaginação política: a atriz faz descer na plateia, através de um mecanismo com fios e roldanas, papeizinhos enrolados – chamados de “palomitas” ou “teresas” - utilizados como forma de comunicação entre os presos políticos e comuns nas prisões argentinas e brasileiras. A invenção de dispositivos de comunicação era mais uma maneira de manter viva a resistência. Na plateia, o público é instruído, pelos próprios bilhetes, a passar a informação adiante. As palomitas contêm a explicação do mecanismo com uma foto explicativa. O apelo à imaginação surge também no final do poema *The Site*, de Edward Bond, presente na cena 4 da peça: “A imaginação cria a loucura ou a humanidade” (idem, p. 26). A aposta de *Morro como um país* é de que a imaginação política pode recriar a humanidade.

Cena 24
As amigas Teresa e Palomita.

Teresa e Palomita são os nomes dados a uma técnica de comunicação inventada pelos presos, comuns e políticos, nas prisões do Brasil e da Argentina. Esta cena mostra o dispositivo de comunicação. O desenho é da técnica utilizada num presídio argentino durante a última ditadura. Compartilhe!

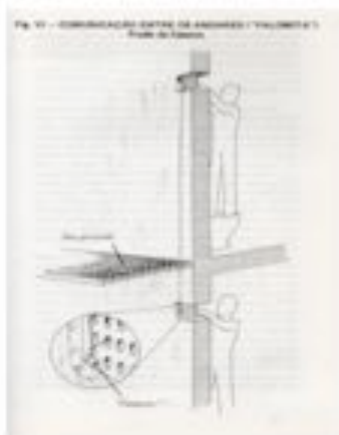


Figura 19: Conteúdo do bilhete distribuído na cena 24 de *Morro como um país*.

Músicas e canções cumprem um papel essencial na construção dos trabalhos da Companhia, assumindo funções dramáticas. No caso de *Morro como um país*, as escolhas musicais, de origens muito diversas - música cigana, *rock*, MPB, composições do período da ditadura brasileira e cânones (de J. S. Bach a Steve Reich) - reforçam um dos conceitos do

incomoda muita gente. E aqui estamos, senhores.” Trecho de *Morro como um país*. Consulta online: <<http://www.kiwiciadeteatro.com.br/outros-trabalhos/>>. Acesso em 12/02/2018.

trabalho, sinalizando a repetição de padrões.

A música canônica aparece: na cena das camisetas com os rostos estampados de pessoas assassinadas pela violência de Estado, através da voz gravada do jovem negro norteamericano Daniel Hamm, transformada em partitura musical por Steve Reich; também na composição de Jacob Van Eyck, que inicia, interrompe e finaliza o texto de Dimitriadis, presente na peça; e, mais uma vez, uma composição de Reich – *Piano Phase* -, responsável por fazer a ligação entre algumas das cenas, acompanhada por partituras físicas executadas pela atriz.

Como documento histórico, a música está presente em *Street Fighting Man* (na versão de Rod Stewart), *rock* dos Rolling Stones. Essa música foi composta pelo grupo inglês em 1968 e é considerada a composição com conteúdo político mais explícito dos Rolling Stones. A letra mostra uma juventude britânica acomodada que, diante das revoltas de maio de 1968, permite-se, como máximo de rebeldia, tocar numa banda de *rock*. Na peça, a atriz acompanha a música tocando bateria, usando fone de ouvido (isolada do mundo e focada nas batidas do *rock*). A execução musical é interrompida pelo poema *The site*, de Edward Bond, retornando ao final do texto. No final da cena, ao deixar a bateria, a atriz retira o fone e lança ao público uma frase adaptada da letra original: “O que pode fazer uma pobre moça a não ser tocar numa banda de *rock*?” (KINAS, 2013, p. 26).

Assim como o *rock* britânico, representante da indústria cultural (capaz de fagocitar os ideais revolucionários e transformá-los em mercadorias), a música *Disseram que eu voltei americanizada*, de Carmem Miranda, é cantada pela atriz, vestida com o traje estilizado de baiana usado pela artista portuguesa radicada no Brasil. Nesta cena há também uma outra camada de informação, já que, enquanto canta e dança desajeitadamente o samba, a atriz é obrigada a segurar a saia do figurino para que esta não caia. No texto enunciado em seguida são relatadas técnicas de tortura física e psicológica do Manual Kubark, documento oficial da CIA elaborado em 1963. Uma das torturas consistia em fornecer aos prisioneiros uniformes vários números acima do correto, não apenas dificultando a mobilidade mas, sobretudo, ferindo a dignidade dos detentos, já que estes precisavam continuamente segurar as calças largas e sem cintos.

Entre os documentos musicais do período da ditadura brasileira está *London, London*, canção que Caetano Veloso compôs durante seu exílio na Inglaterra. A música é usada na cena em que uma folha de papel com as frases “UNE 1964 - FAVELAS 2012” pega fogo instantaneamente (o efeito, obtido com o uso de papel tratado quimicamente, é chamado de *flash paper*). A cena faz referência ao incêndio criminoso da União Nacional dos Estudantes

no dia 1º de abril de 1964 e aos inúmeros incêndios de favelas paulistanas, suspeitos de vínculo com a especulação imobiliária.



Figuras 20 e 21: Cenas da peça *Morro como um país*, 2013.

Outro exemplo musical é *Eu te amo meu Brasil*, da dupla Dom&Ravel. Os irmãos compositores ganharam fama como cancioneiros da repressão no início dos anos 1970. *Eu te amo meu Brasil* era considerada uma espécie de hino nacional pelas forças de repressão, tocada e cantada nos porões da ditadura durante as sessões de tortura. Em *Morro como um país* ela é executada enquanto a atriz tenta respirar com o rosto coberto por saco plástico. Outra cena que faz alusão às técnicas de tortura – quando a atriz mergulha a cabeça em um tanque de água, com um *snorkel* – também é acompanhada de música que denuncia a hipocrisia da formação social brasileira: o *Cisne Branco*, hino oficial da marinha brasileira.

Em contraponto às músicas representativas da opressão institucional, a composição *O Brasil é meu*, do grupo folclórico sergipano Samba de Parelha da Mussuca, é executado enquanto são distribuídos os bilhetes (palomitas). Como registro da confiança e esperança nas lutas populares de resistência à violência de Estado, *I can see clearly now*, do músico e cantor de *reagee* Johnny Nasch (lançada em 1972) e *Dimokránsa*, da cantora cabo-verdiana Mayra Andrade (cujo pai foi combatente na luta pela independência de Cabo Verde), são escutadas nas cenas finais do trabalho.



Figuras 22 e 23: Cenas da peça *Morro como um país*, 2013.

Assim como nos demais elementos da encenação - que buscam uma relação direta entre palco e plateia, sem apelar à ilusão -, o desenho de luz, executado pela fotógrafa e diretora de cinema Heloísa Passos, buscou nas luzes frias a contramão de expectativas dramáticas. A abertura do teatro documentário às demais linguagens artísticas e à tecnologia contribuíram, principalmente ao longo das últimas décadas, para a desnaturalização da cena. No caso de *Morro como um país*, a luz tem também como função marcar diferentes formas de narrativa. Há, por exemplo, um refletor preso a um tripé localizado na lateral do palco, utilizado nos momentos de testemunho, fazendo menção às luzes que cegavam os prisioneiros durante intermináveis interrogatórios. Uma luz amarelada, símbolo de uma nova aurora, ilumina a atriz enquanto ela veste as camisetas com os rostos de assassinados no fim da apresentação, em contraponto à luz fria preponderante nas cenas anteriores. Outro recurso importante da encenação, e recorrente no teatro épico, é manter a plateia iluminada. Correspondendo à tese do teatro como local de reunião e debate público, todas as pessoas presentes no espaço cênico (atuantes e público) podem se ver, comparando reações e impressões.

Por fim, muitas são as conexões entre os princípios do teatro épico-documentário de Erwin Piscator e Peter Weiss e a montagem da Kiwi Companhia de Teatro: a busca pelo

teatro total (de análise social); a relação direta entre palco e plateia; a interpretação objetiva; o uso da tecnologia em função dos objetivos políticos e estéticos da obra; a introdução de fragmentos do real em cena; o conceito de ator como tribuno; a perspectiva da contra-informação; a construção do roteiro cênico a partir do método dialético e materialista-histórico; a importância dada a revelação das estruturas de poder; a transparência no posicionamento político do trabalho; a associação com movimentos sociais; a socialização das informações e métodos utilizados no trabalho; e enfim, a construção de uma experiência que ambiciona transcender o quadro estético, criando pontes entre a consciência crítica e ações efetivas de transformação social.

A segunda temporada de *Morro como um país* na cidade de São Paulo coincidiu com o cinquentenário do golpe civil-militar. O crítico Jefferson Del Rios avaliou nesses termos a proposta da Companhia:

Morro como um país e o que mais se promover no meio cultural neste cinquentenário penoso é – para se usar uma expressão corrente nos quartéis – colocar na Ordem do Dia o que se pode acertar na Anistia nas circunstâncias de 1979 e o que não ficou resolvido. [...] Um teatro com esta preocupação, leva sua avaliação para além do campo estético. A Kiwi Companhia de Teatro se anuncia como um grupo empenhado na construção de pensamento crítico a respeito da sociedade (DEL RIOS, 2014).

É necessário, no entanto, apontar as diferenças entre o teatro alemão do início do século XX e as tentativas de implementação de um teatro político no Brasil do século XXI. Por mais que *Morro como um país* tenha reunido público formado por trabalhadore(a)s, estudantes universitários e secundaristas, ativistas sociais e militantes políticos, há uma grande diferença entre o impacto social do teatro na República de Weimar e a importância desta arte no cenário brasileiro atual. O trabalho de Piscator, na Alemanha da década de 1920, era financiado pelo partido comunista e pelas cotizações de trabalhadores sindicalizados. Esses trabalhadores, organizados em comitês, desempenhavam um papel importante nas escolhas de repertório e nas opções estéticas e políticas tomadas pelas grandes casas teatrais. O teatro brasileiro dos anos 2010 vive a precariedade orçamentária e o descaso crônico das políticas públicas de cultura. No Brasil, estruturas arcaicas de poder e formas modernas de exploração capitalista formam um tecido social marcado pela brutal desigualdade. Junta-se a isso a expansão da indústria cultural e a importação acrítica da cultura dos países hegemônicos. Nessas condições, executar um projeto artístico emancipador parece quase impossível. Ultrapassar a política do medo e do esquecimento foi a tarefa que a Kiwi Companhia de Teatro assumiu como prioridade em *Morro com um país*, apoiada pelos modelos já citados e impulsionada pela necessidade de abrir espaços para a

imaginação e ação políticas.



Figuras 24 e 25: Cenas da peça *Morro como um país*, 2013.



EU SOU OS QUE FORAM

MORRO COMO UM PAÍS
CENAS SOBRE A VIOLÊNCIA DE ESTADO

DE 01 DE MARÇO A 28 DE ABRIL
sextas e sábados 20h
domingos 19h

INFORMAÇÕES E AGENDAMENTO
11 97178 7843 | 11 97618 1690
kiwicidade teatro@gmail.com

TEATRO GRANDE OTELO - SÓTÃO
Alameda Nothmann, 233 (ao lado do Sesc Bom Retiro),
Estacionamento pago pela Alameda Dino Bueno, 353.

R\$ 10 INTEIRA
R\$ 5 ESTUDANTES, ACIMA DE 65 ANOS E CATEGORIA TEATRAL
ENTRADA GRATUITA PARA MOVIMENTOS SOCIAIS
(COM AGENDAMENTO PRÉVIO)

REALIZAÇÃO:  

www.kiwicidade teatro.com.br

PROJETO APOIADO PELO PROGRAMA DE FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO 2012/2013

APOIO:     



Figura 26: Filipeta de *Morro como um país*, 2013.

Figura 27: Debates após as apresentações de *Morro como um país*, 2013.

Considerações finais

As árvores em Auschwitz eram bonitas, mas os guardas e os prisioneiros viam a mesma beleza? [...] A beleza é politicamente determinada, a beleza tem uma forma histórica. [...] Verdade, moralidade e aparência das coisas são politicamente determinadas.

Edward Bond

Além da preocupação em recuperar a memória de experiências do teatro que assume plenamente sua vocação política, em especial o teatro épico-documentário, procuramos demonstrar as diferenças estéticas e políticas entre projetos artísticos contemporâneos que enquadram-se no “campo documental”⁵¹. Analisando parte do panorama teatral europeu e manifestações do teatro documentário brasileiro nos últimos vinte anos, identificamos duas grandes vertentes do teatro documentário. Não ignoramos que entre estas duas opções haja um sem número de variações, implicando em manifestações híbridas que revelam a complexidade da discussão proposta. Esta situação, entretanto, não parece abolir a clivagem, bem real, que determina a existência de dois campos, eles também muito concretos, que expressam características políticas e estéticas identificáveis.

Em *Nem uma lágrima - Teatro épico em perspectiva dialética* (2012), Iná Camargo Costa apresenta a tese da persistência do pensamento metafísico na sociedade contemporânea. O fetichismo do sistema de mercadorias atual, cada vez mais complexo, seria um reflexo do novo Deus da humanidade: o capitalismo (ou o mercado). Esta nova “religião laica” teria como principal fundamento o indivíduo egoísta cuja “mão invisível do (Deus) mercado assegura a ordem e o interesse (egoísta) de todos” (COSTA, 2012, p. 12).

A partir dos anos 1980, a nova face neoliberal do capitalismo modificou as relações sociais e subjetivas no mundo ocidental. No processo de mercantilização da vida, a indústria cultural assume o papel de agente catalisador desse projeto político e a ficção invade todos os campos da vida pública. “Atualmente, parece que estamos em outro momento histórico em que olhamos para a realidade de maneira ficcionalizada e, na contramão disso, o teatro começa a ir para o campo documental” (SOLER, 2018). É nesse ponto que aparecem diferenças programáticas (que são também estéticas e políticas) entre esses dois caminhos

51 Esse conceito aparece na tese de doutorado do pesquisador e diretor teatral Marcelo Soler – *O campo do teatro documentário* (2012). Soler aborda o conceito de documentário como uma construção histórica norteadas por três princípios: a intencionalidade documentária, o interesse pela busca de documentos e o pacto documental. Norteadas por esses princípios, práticas diferentes de teatro documentário podem habitar esse mesmo campo.

do teatro documentário.

Ao contrário das experiências do início do século passado, parte dos artistas contemporâneos buscam uma aproximação com o real por desconfiança no discurso político e na possibilidade de construir um sentido coerente e totalisante para o mundo. Interessados na fabricação de narrativas individuais a partir de eventos reais (procedimento incrementado pela indústria cultural e pela mídia hegemônica) essas manifestações estéticas costumam prestar-se ao projeto de esfacelamento da crítica e de paralisia da ação política. Em consonância com o pensamento distópico, essas experiências fazem uso de procedimentos documentais à serviço da celebração do “eu”.

É interessante perceber que alguns aspectos ideológicos do drama burguês, nascido no século XIX, são preservados nessas experiências artísticas documentais. Assim, os pressupostos tipicamente dramáticos como a aposta no “tempo presente”, a defesa de uma arte autônoma, a ordem social construída a partir da vida privada e o apelo às liberdades individuais, podem tranquilamente conjugar-se à uma parte das propostas formais consideradas pós-dramáticas. A linguagem da subjetividade suplantou questões de ação e organização políticas. Práticas autobiográficas, nem sempre voluntariamente, acabam por corresponder a essa análise. O eu que fala, podemos afirmar, é sempre um eu coletivo, já que, invariavelmente, é determinado pela história. A diferença se manifesta entre a obra que assume e revela esta conexão entre indivíduo e processos sociais e àquela que a encobre, propositalmente ou não. “A qualidade de uma obra de arte é definida essencialmente pelo fato de esta se expor ou esquivar ao inconciliável (a luta de classes)” (COSTA, 2012, p. 51).

Também a herança das vanguardas artísticas e políticas das primeiras décadas do século XX é hoje recuperada, seja pela frente artística que reconhece a presença da luta de classes na sociedade contemporânea, seja pelos desiludidos políticos pós-modernos. Para esses últimos valem as inovações formais das vanguardas sem os conteúdos políticos que justificaram sua existência. Estratégias épicas e documentais estão hoje presentes até nas publicidades de sabão em pó.

No entanto, na dinâmica dos processos sociais, elementos dissonantes da suposta ordem natural das coisas reaparecem. É justamente quando esse processo de embrutecimento, falsificação da realidade, atomização do pensamento e dispersão das forças sociais se consolidam, que, da necessidade, brotam as condições para uma possível superação dessa cultura. Entre as novas formas correspondentes aos novos conteúdos gerados em momentos de crise, o teatro documentário - aquele que assume sua vocação política - pode ser considerada uma delas. Um teatro que se ocupa em revelar aspectos da

ideologia dominante, instaurando uma prática não conformista da vida.

Da herança vinda das resistências passadas, esse teatro restaura o interesse em demonstrar as divergências e contradições no seio da sociedade capitalista. Não lhe interessa o projeto de conciliação de classes ou apaziguamento da consciência através da irmandade entre palco e plateia. Piscator dirigiu essa crítica inclusive ao teatro que passou a ser produzido na Volksbühne do seu tempo.

Vale ainda lembrar a importância que o trabalho coletivo adquire na manufatura das manifestações artísticas dessa corrente. O chileno Pedro Bravo Elizondo, especialista na linguagem documental, afirma a este respeito:

O teatro documentário só é possível com um grupo estável que possua uma sólida formação sócio-política, liberado do controle oficial e que ganhe seu público nas fábricas, escolas, lugares públicos [...] O teatro documentário insiste que a realidade, qualquer que seja a obscuridade que a mascare, pode ser explicada em seus mínimos detalhes (apud FREIRE, 2007, p. 19).

Na economia da ditadura do mercado e da lógica capitalista, o trabalho coletivo e desierarquizado dos grupos teatrais é um “ponto fora da curva”. Nesse sentido, a experiência paulistana, na qual a Kiwi Companhia de Teatro está inserida, é um dos exemplos. A disputa dos grupos por um lugar na produção e a conquista material da Lei de Fomento ao Teatro possibilitou o fortalecimento de manifestações teatrais antissistêmicas. Coletivos teatrais paulistanos puderam dedicar-se à formação política e estética parcialmente liberados da roda-viva da produção mercantil. O solo fértil proporcionado por essa política pública municipal, a influência do legado histórico deixado pelos grupos teatrais que resistiram à ditadura civil-militar e a reaproximação entre os movimentos sociais e os coletivos teatrais, permitiram o desenvolvimento de uma práxis teatral dialética, unindo processos sociais e formas estéticas renovadas. O trabalho cênico *Morro como um país* faz parte desse cenário.

Este é um trabalho de refuncionalização das artes cênicas, que se inspira nos passos de Brecht e Piscator sem descuidar das novas configurações do capitalismo, incluindo suas novas e poderosas tecnologias. Diante deste quadro e dos desafios múltiplos que se apresentam, concluímos com uma nota que é, simultaneamente, realista e esperançosa:

O nosso objetivo é a eliminação do teatro burguês, do ponto de vista filosófico, dramático, espacial, técnico. Lutamos pela nova estruturação do teatro, por uma nova estruturação que só pode progredir na linha da revolução social. Sendo assim, muito provavelmente, teremos de fracassar a todo instante, em certo sentido, diante da insuficiência das condições, porque esta nova estruturação não pode progredir isoladamente. Até esse ponto cheguei (PISCATOR, 1968, p. 129).

Referências bibliográficas

ABIRACHED, Robert. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Bernard Grasset, 1978.

BARBOSA, Beatriz. “Brasil forjado na ditadura representa Estado de exceção permanente”. *Portal Carta Maior*. 12 ago. 2012. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Direitos-Humanos/-Brasil-forjado-na-ditadura-representa-Estado-de-excecao-permanente-/5/25670>>. Acesso em: 18/04/2018

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENSAÏD, Daniel. *Os irredutíveis*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. “Lenin, ou a política do tempo partido”. *Cadernos Em Tempo*, n. 298, 1997. Disponível em: <<http://danielbensaid.org/Lenine-ou-a-politica-do-tempo-partido?lang=fr>>. Acesso em: 26/02/2018.

BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BABLET, Denis (org.). *Le Théâtre D’Adit-Prop de 1917 à 1932*. Tome III. Lausanne: La Cité – L’Age D’Homme, 1978.

BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*. Paris: L’Arche, 1979.

_____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. “Cinco dificuldades para escrever a verdade”. *Site resistir.info*, 25 abr. 1982. Disponível em: <https://resistir.info/brecht/brecht_a_verdade.html>. Acesso: 10/09/2017.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

COLETIVOS de Comunicação, Cultura e Juventude da Via Campesina. *Agitação e Propaganda no Processo de Transformação Social*. São Paulo: mimeo, 2007.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris: Bordas, 1995.

COSTA, Iná Camargo, ESTEVAM, Douglas, VILAS BÔAS, Rafael (orgs.). *Agitprop: cultura e política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

COSTA, Iná Camargo. “Agitprop e Teatro do oprimido”. *Blog Boal*, 2017. Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/>> . Acesso em: 20/11/2017.

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

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

DELCUVELLERIE, Jacques. “Notes d'intension”. *Dossier Rwanda*. Site Le Groupov, 1997. Disponível em: <<http://groupov.be/uploads/noteintention/19760d7fed0b60fd76284fbf8d2a9078.pdf>>. Acesso em: 22/04/2017.

DELHALLE, Nanci. “Dépasser l'indicible, le “Projet Rwanda” du Groupov – Rencontre avec Jacques Delcuvelerie, Marie-France Collard et Jean-Marie Piemme”. *Alternatives Théâtrales*, Bruxelas, n. 61, p. 56-58, jul. 1999.

DEL RIOS, Jefferson. “Morro como um país retoma questões da ditadura”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 abr., 2014. Caderno 2, p. 8 .

DIDI-HUBERMAN, George. “Imagem-montagem ou Imagem-mentira”. In: *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

DIMITRIADIS, Dimitris. “Dimitris Dimitriadis en majesté à l'Odéon”. *Jornal Le Monde*, 09 nov. 2009, Culture. Disponível em:

<http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/11/09/dimitris-dimitriadis-en-majeste-a-l-odeon_1264715_3246.html>. Acesso em: 10/04/2018.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FACIOLI, Valentin (org.). Breton-Trotsky. *Por uma Arte Revolucionária Independente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FERNANDES, Silvia. “Experiências do real no teatro”. Revista *Sala Preta*. v.13, n.2. São Paulo, 2013. p. 03-13.

FREIRE, Silka. *Teatro Documental Latinoamericano – El referente histórico y su (re)escritura dramática*. Primera ed. - La Plata: Al Margen, 2007.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GROUPOV. *Rwanda 94 – Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*. Paris: Éditions Théâtrales, 2002.

HAMIDI-KIM, Bérénice. “Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité”. In: *Le théâtre neo-documentaire, résurgence ou réinvention*. Lorraine: PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, p. 45-60, 2013.

HANENBERG, Peter. “Paul Celan e Peter Weiss: Para uma estética da resiliência”. Conferência proferida no Goethe-Institut - Colóquio *Paul Celan: da ética do Silêncio à Poética do Encontro*. Lisboa, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/9852873/Paul_Celan_e_Peter_Weiss_Para_uma_Est%C3%A9tica_de_Resili%C3%Aancia>. Acesso em: 13/05/2018.

HUÁ, Mei. “A flor e a exceção – Sobre Morro como um país, da Kiwi Companhia de Teatro”. *Contrapelo*, São Paulo, n. 1, p. 38-41, 2013.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis: Vozes, 1999.

KEMPF, Lucie; MOGUILEVSKAIA, Tania. (org.) *Le théâtre neo-documentaire, résurgence ou réinvention*. Lorraine: PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, 2013.

KINAS, Fernando. *O lugar da ficção*. 2010. 297 p. Tese (Doutorado de Teoria e Prática do Teatro) - Universidade de São Paulo/Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, São Paulo/Paris, 2010.

_____. “O gosto pelo real no teatro contemporâneo”. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 144-154, 2013.

_____. “Fatzer e o espectro”. *Urdimento*, Florianópolis, n. 18, p. 35-42, 2012.

_____. “Teatro e história: a incrível dialética entre processos sociais e formas sensíveis”. *Urdimento*, Florianópolis, v.1, n. 26, p. 42-58, 2016.

_____. “Nós não estamos em paz: anotações sobre Morro como um país”. *Contrapelo*, São Paulo, n. 1, p. 19-22, 2013.

_____. “Morro como um país”. *Contrapelo*, São Paulo, n. 1, p. 23-37, 2013.

_____. “Midas e a política cultural”. *Contrapelo*, São Paulo, n. 1, p. 59-65, 2013.

_____. “O tormento necessário – a Lei de Fomento no olho do furacão”. *Contrapelo*, São Paulo, n. 2, p. 62-69, 2015.

KIWI COMPANHIA DE TEATRO. “Morro como um país: a arte deve responder ao perigo de uma época”. *Portal Carta Maior*, 31 mar., 2014. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Arte/Morro-como-um-pais-a-arte-deve-responder-ao-perigo-de-uma-epoca-/39/30621>>. Acesso em: 05/04/2018.

_____. “Kiwi Companhia de Teatro fala sobre participação no 27º Festival de Curitiba e a

situação da arte anticapitalista”. *Portal Esquerda Diário*, 9 abr., 2018. Disponível em: <<http://www.esquerdadiario.com.br/Entrevista-Kiwi-Companhia-de-Teatro-fala-sobre-participacao-no-27o-Festival-de-Curitiba-e-a>>. Acesso em: 05/04/2018.

_____. “Ditadura militar é tema de espetáculo”. *Comissão da Verdade Rubens Paiva*, São Paulo, 2013. Arquivo da Companhia.

_____. *Morro como um país – A exceção e a regra*. Projeto submetido à análise da comissão julgadora da 29ª edição do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo (arquivo da Companhia). São Paulo: mimeo, 2012.

_____. *Miséria*. Texto publicado na página de facebook da Kiwi Companhia de Teatro em 25 mar., 2014 (arquivo da Companhia).

_____. Caderno de Estudos *Contrapelo*. vol.1-2, São Paulo: mimeo, 2011.

KONDYLAKI, Dimitra. “Dimitris Dimitriadis ou O desejo do texto”. *Eurozine*, 30 jul. 2007. Disponível em: <<https://www.eurozine.com/dimitris-dimitriadis-ou-o-desejo-do-texto/>>. Acesso em: 18/04/2018.

LEÃO VIEIRA, Thaís. “O Conteúdo que dá forma: análise de Brasil - Versão Brasileira (1962) de Oduvaldo Vianna Filho”. ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História . Londrina, 2005. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0996.pdf>>. Acesso em: 12/04/2018.

LIMA, Eduardo Luís Campos. *Coisas de jornal no teatro*. São Paulo: Outras Expressões, 2014.

_____. “Teatro-jornal ou Jornal Vivo”. *Contrapelo*, São Paulo, n. 1, p. 84-87, 2013a.

_____. “Estado de exceção permanente”. *Brasil de Fato*, São Paulo, 07 de mar., 2013b. *Cultura*, p. 11. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/node/12341/>>. Acesso em: 02/04/2018.

MAGALDI, Sábato. “Peter Weiss e Marat/Sade”. In: *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. “O interrogatório de Peter Weiss”. In: *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MALINA, Judith. *Notas sobre Piscator*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017.

MATE, Alexandre Luiz. *A produção teatral paulistana dos anos 1980: rabiscando com faca o chão da história: tempo de contar os prejuízos em percussão de andança*. 2008. 340 p. Tese (Doutorado de História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MENEZES, Manoela Paiva. “Uma análise da peça Brasil – Versão Brasileira”. In: *A contradição entre drama burguês e teatro épico na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. 2017. 100 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – UNESP, Marília, 2017. p. 61-75.

MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara. “Témoigner pour le réel”, *Agôn – Revue des arts de la scène*, Dossiers, HS n° 1, 2011. Disponível em: <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1787>>. Acesso em: 30/03/2017.

NEVEUX, Olivier. “Un théâtre documentaire et politique”. In: *Revue Archipels*. Paris: Cassandre/Horschamp, p. 32-34, 2016.

Disponível em:

<http://www.cultureetdemocratie.be/documents/Productions/Analyses/2016/Analyse_2016_25_Neveux.pdf>. Acesso: 12/05/2018.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PISCATOR, Maria; PALMIER, Jean-Michel. *Piscator et le théâtre politique*. Paris: Payot, 1983.

REMUE.NET LITTÉRATURE. “Peter Weiss (1916-1982)”. Disponível em:

<<http://remue.net/spip.php?article714>>. Acesso em: 30/04/2017.

REVUE ÉTUDES THÉÂTRALES. *Le Geste de Témoigner – Un dispositif pour le théâtre*. Louvain-la-Neuve: Université Catholique de Louvain, n. 51-52, 2011.

REVUE PERIODE. “Le film comme étude: dialogue entre Peter Weiss et Harun Farocki”. Disponível em: <<http://revueperiode.net/le-film-comme-etude-dialogue-entre-peter-weiss-et-harun-farocki/>>. Acesso em: 17/03/2017.

SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel – Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris: L'Harmattan, 1998.

SALINO, Brigitte. “Reflets et questionnements d'un monde en crise”. *Le Monde*, 05 jul. 2012. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2012/07/04/reflets-et-questionnements-d-un-monde-en-crise_1728757_3208.html>. Acesso em: 26/04/2018.

SANTOS, Maria Thais Lima. *Na cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V.E. Meierhold*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SCHWARTZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SETOR Nacional de Comunicação do MST. *Algumas ideias sobre agitação e propaganda*. São Paulo: mimeo, 2005.

SIMÕES, Cibele Forjaz. *À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “Scriptura do visível”*. 2013. 375 p. Tese (Teoria e prática do Teatro) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SOLER, Marcelo. *O campo do teatro documentário: morada possível de experiências artístico-pedagógicas*. 2015. 211 p. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

_____. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

_____. “#8 Memória, arquivo e história/Fragmentos de um pretérito (im)perfeito”. Blog *4Paredes*, 14 mai. 2018. Disponível em: <<http://4parede.com/08-memoria-arquivo-e-historia-fragmentos-de-um-preterito-imperfeito/>>. Acesso em: 22/05/2018.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880/1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WEISS, Peter. “Notas sobre o Teatro Documentário”. *Contrapelo*. São Paulo, n. 2, p. 09-13, 2015.

_____. “Quatorze thèses sur un théâtre documentaire”. In: *Discours sur les origines et le déroulement de la très long guerre du Vietnam, illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre les oppresseurs*. Paris: Seuil, 1968.

_____. *Informes*. Madrid: Alianza/Lumun, 1969.

_____. *O Interrogatório*. São Paulo: Grijalbo, 1970.

_____. *Marat/Sade*. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011.

VIA CAMPESINA. *Agitação e Propaganda no processo de transformação social*. São Paulo: Coletivos de Comunicação, Cultura e Juventude da Via Campesina, 2007.