

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

BEATRIZ GEORGOPOULOS CALLÓ

***O arsenal político-estético-pedagógico do teatro
épico-dialético na práxis da Brava Companhia***

São Paulo

2018

BEATRIZ GEORGOPOULOS CALLÓ

***O arsenal político-estético-pedagógico do teatro
épico-dialético na práxis da Brava Companhia***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes – Estética e Poéticas Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate para obtenção do título de Mestre.

São Paulo

2018

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

C163a Calló, Beatriz Georgopoulos, 1990-.

O arsenal político-estético-pedagógico do teatro épico-dialético na práxis da Brava Companhia / Beatriz Georgopoulos Calló. - São Paulo, 2018.

109 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Brecht, Bertolt - 1898-1956. 2. Teatro – São Paulo (SP).
3. Teatro e sociedade. I. Mate, Alexandre Luiz. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

BEATRIZ GEORGOPOULOS CALLÓ

***O arsenal político-estético-pedagógico do teatro
épico-dialético na práxis da Brava Companhia***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes – Estética e Poéticas Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate para obtenção do título de Mestre.

São Paulo, 30 de maio de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate (orientador)

UNESP

Prof^a. Dra. Maria Silvia Betti

USP

Prof. Dr. Fernando Kinas

Pesquisador autônomo

Agradecimentos

Em primeiríssimo lugar, agradeço (além de deixar registrados meu afeto e minha admiração) ao Alexandre Mate, que me orientou durante todo o percurso deste trabalho, com muita paciência, calma, atenção, respeito, responsabilidade e, claro, militância. Aproveito também para agradecer a todas as pessoas que compõem o grupo Amorada: Alexandre Falcão; André Murrer; Ângela Consiglio; Bárbara Tavares; Bob Sousa; Eduardo Frin; Fernanda Azevedo (grande parceira!); Laura Melamed; Letícia Monteiro; Miguel Arcanjo; Rodrigo Moraes Leite e Simone Carleto, cuja parceria foi muito frutífera em diversos aspectos, principalmente no que concerne aos laços afetivos e de luta.

Um agradecimento caloroso à Maria Silvia Betti e ao Fernando Kinas, por sua generosidade em compartilhar comigo, de forma tão gentil, suas considerações acerca desta pesquisa no Exame de Qualificação e aceitarem concluí-la comigo na Defesa. Agradeço também ao corpo docente que me acompanhou nessa trajetória, promovendo discussões, debates e reflexões sobre meu próprio trabalho e meu papel dentro de uma universidade pública: Mario Bolognesi; Lúcia Romano; Marianna Monteiro; Priscila Matsunaga e Rafael Villas Bôas. Às pessoas incríveis que conheci devido a essa pesquisa, trilhando caminhos diferentes e enriquecendo minha formação: Bianca Cruz, Cassiano Fraga, Flávia Coelho, Ilda Andrade e Vanessa Biffon.

Agradeço aos integrantes da Brava Companhia pela disposição em me encontrar e estabelecer diálogos, apesar da impossibilidade desse encontro devido à agenda (ainda bem) lotada ou a tantas intempéries e toda a militância que as envolve.

Um agradecimento mais que especial à minha avó Zoé, por me dar tanto suporte e possibilitar o caminho que estou trilhando, que não aconteceria se não fosse por ela. A toda a minha família, mas especialmente à minha mãe Cristina e ao meu pai Mauro, por me ensinarem todos os dias que as relações são baseadas na troca, no diálogo afetivo e no carinho; à minha madrastra Isabel; à minha madrinha Mônica e aos meus dois amorzinhos, meus dois tesouros, minhas duas florzinhas, minhas irmãs Daniella e Marcela.

A todas as minhas amigas e a todos os meus amigos. Não gostaria de cometer injustiças, mas agradeço, sobretudo, à minha família de escolha: Glau (minha irmã, minha rosa, minha menina), Zé, meu sobrinho Chico e minha afilhada Zoé. Também à Pepe, à Má, à Man, à Ã, ao Túlio, à Lê, à Lili, ao Di e às mulheres maravilhosas do Coletivo Fi.Ar: Beth, Carol, Day, Ju Brito, Ju Mollo, Lu, Mary e Vivi. Aprendo com essas pessoas a cada dia, a cada debate, a cada conversa, a cada trabalho, a cada risada, a cada demonstração de carinho!

Ao Marcelo que, apesar da distância, é meu suporte, é meu alento, é meu porto seguro. É minha pessoa.

Resumo

O teatro de grupo de São Paulo é responsável pela maior parte da produção teatral da cidade. Decorrente de processos de luta da categoria, esse sujeito histórico foi o grande ator social no que tange a descentralização e a democratização dos espetáculos de teatro. A partir dessa reunião de artistas e pensadores de teatro, é formulada e promulgada a Lei de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo, que prevê a destinação de recursos públicos para a manutenção dos coletivos. Circunscrita nessa esfera está a Brava Companhia, grupo da periferia da Zona Sul da cidade de São Paulo, que realiza seu trabalho militante, transitando com os expedientes brechtianos, que estão presentes em grande parte da pesquisa estética dos grupos paulistanos. O trabalho analisa essa influência de Bertolt Brecht no trabalho da Companhia, tendo a peça *Este lado para cima – isto não é um espetáculo* como objeto dessa análise.

Palavras-chave: teatro de grupo de São Paulo; Brava Companhia; Bertolt Brecht; expedientes épicos; Lei de Fomento; Arte contra a barbárie; *Este lado para cima*.

Abstract

The group theater of Sao Paulo is responsible for most of the city's theatrical production. Due to the struggle processes of the category, this historical subject was the great social actor in what concerns the decentralization and democratization of theater plays. From this organization of artists and theater thinkers, the Law for the Promotion of Theater for the City of São Paulo, which implicates the destination of public resources for the maintenance of the collectives, is formulated and promulgated. Circumscribed in this sphere is the Brava Companhia, a group on the outskirts of the South Zone of the city of São Paulo, which carries out its militant work, transiting with the Brechtian expedients, which are present in most of the aesthetic research of the groups from Sao Paulo. The work analyzes this influence of Bertolt Brecht on the work of the Company, having the piece *Este lado para cima – isto não é um espetáculo* [*This side up - this is not a spectacle*] as object of this analysis.

Keywords: group theater of Sao Paulo; Brava Companhia; Bertolt Brecht; epic expedients; Law of Promotion of Theater; Art against barbarism; *Este lado para cima*.

Lista de imagens

Figura 1: Mapa das Regiões, Prefeituras Regionais e Distritos do município de São Paulo _____26

Figura 2: Centros Culturais, Casas de Cultura, Espaços Culturais, Galeria de Arte e Museus do Município de São Paulo_____27

Índice

Introdução – Refletir sobre arte em meio ao golpe de 2016	09
Capítulo 1 – A Brava Companhia e o teatro de grupo de São Paulo	16
1.1 Trajetória de um grupo estratégico, entretanto, sem paciência	17
1.2 Ação cultural classista na periferia de São Paulo	23
1.3 A luta dos coletivos paulistanos e a Lei de Fomento	34
1.4 Histórico do teatro de grupo – uma cronologia	43
Capítulo 2 – Apontamentos sobre o arsenal brechtiano – caminhos e legado da práxis épico-dialética	45
2.1 A implosão da forma hegemônica do drama na práxis brechtiana	47
2.2 Desestranhando o estranhamento	61
2.3 Peças de ensinar e aprender	72
Capítulo 3 – <i>Este lado para cima – isto não é um espetáculo</i>	78
3.1 O (não) espetáculo	80
3.2 Análise segundo Berliner Ensemble	84
3.3 Alguns dos expedientes épico-brechtianos	89
Considerações finais	102
Bibliografia	105

Introdução – Refletir sobre arte em meio ao golpe de 2016

En la lucha de clases
todas las armas son buenas
piedras
noches
poemas

Paulo Leminski
(*En la lucha de clases*)

Tudo é passível de mudança. Brecht revolucionou o teatro a partir do início do século XX, o teatro de grupo de São Paulo transformou o cenário teatral (e não apenas) paulistano no final do mesmo século. Tudo está em constante transformação. Porém, essas transformações, muitas vezes, se dão em detrimento da democracia, da justiça, dos direitos adquiridos, da legitimação de uma categoria da classe trabalhadora... Ou seja, transformações não são sempre benéficas para a sociedade.

Adota-se aqui o posicionamento que as Universidades têm o papel social de estudar essas reviravoltas, posicionando-se contra ou a favor delas de maneira transparente. Um trabalho acadêmico, em tese, teria o objetivo de estudar as mudanças sociais, registrar práticas relevantes e promover a democratização do acesso a materiais que, muitas vezes, não são acessíveis à boa parte da população. Seja pelo mercado editorial ineficiente, seja pela barreira linguística ou pelo valor, muitas vezes abusivos, das edições.

As Universidades deveriam servir à sociedade e isso seria papel das pessoas que escolhem trilhar esse caminho. O trabalho acadêmico é cansativo, é desgastante, exige esforço físico e mental e, na maioria das vezes, não é remunerado, pois o fomento à pesquisa é escasso. Porém, a importância de estar inserida na academia ocorre, também, pela disputa simbólica, pela produção de textos que podem vir a ter relevância para futuros pesquisadores ou pessoas que se interessem pelos temas de política, militância, luta de classes e, claro, teatro. É uma forma de se posicionar contra as atrocidades do Estado que legitima a desigualdade social, o genocídio dos negros e dos indígenas, o feminicídio, a violência contra a mulher, o abuso de poder, a violência policial, a desvalorização de professores, a violência contra manifestantes, a exploração da classe trabalhadora, a homofobia, a transfobia, a lesbofobia, o descaso com as camadas populares, a negligência com a periferia em todas as instâncias, os

monopólios, as decisões calcadas na moralidade religiosa, a intolerância religiosa, a perpetuação da escravidão, a injustiça e tantas outras.

Essa pesquisa se iniciou num tempo de transformações em todas as esferas, inclusive na da cultura. O dia 12 de maio de 2016 (dois meses depois do começo desse trabalho) entrou para a história brasileira como a data de mais um golpe parlamentar, com o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff (PT) e o início do governo ilegítimo de seu vice Michel Temer (PMDB). Não é preciso ser nenhum especialista em História para saber que a esquerda não deve fazer aliança com a direita, mas esse presidencialismo de coalizão não é uma surpresa depois dos oito anos da política de conciliação de classes de seu antecessor, Luís Inácio Lula da Silva (PT). Essa foi a desculpa que faltava para a direita enraivecida – que já havia se manifestado a favor do golpe, batendo panelas e saindo às ruas de verde e amarelo – proferir todos os discursos de ódio que pertencem à sua ideologia. Desde então, o Brasil é palco de um desfile de retrocessos.

No que diz respeito à cultura, logo no primeiro dia de golpe, como uma espécie de recado aos artistas, Temer decreta o fechamento do Ministério da Cultura (MinC). A pasta seria transformada em uma secretaria subordinada ao Ministério da Educação, o que significa a restrição orçamentária para projetos culturais. Como resposta, artistas e militantes da cultura ocuparam sedes do órgão em diferentes lugares pelo Brasil; em São Paulo, foi ocupado o prédio da Funarte, apesar de não contar com os principais coletivos engajados na ocupação de 2011 por discordâncias ideológicas. Após pressão da categoria, Temer revoga sua ação e reabre o MinC, no dia 23 de maio. Em outubro do mesmo ano, a Polícia Militar interrompeu uma peça de teatro de rua em Santos, cidade litorânea do estado de São Paulo. A peça *Blitz – o império que nunca dorme*, da Trupe Olho da Rua, trata justamente sobre a truculenta violência policial. Apesar de o projeto da peça ter sido aprovado pelo Governo do Estado de São Paulo, o argumento para a interrupção foi o desrespeito com os símbolos nacionais, sobretudo em relação à cena em que era cantado o hino brasileiro. O ator e diretor Caio Martinez Pacheco foi algemado por policiais e levado até o Palácio da Polícia, centro da cidade; foi liberado depois de quatro horas.

Em maio de 2017, a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo demitiu 19 músicos da Orquestra do Theatro São Pedro (Orthesp), a única brasileira

especializada em ópera. No mesmo ano, o mês de setembro foi marcado por mais censuras. A exibição da peça de teatro *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu* foi proibida pela 1ª Vara Cível da Comarca de Jundiaí, São Paulo. A obra se trata de um monólogo de uma atriz transexual, motivo que impulsionou a proibição judicial das apresentações da peça no Sesc da cidade, sob alegação de atentado à fé cristã. Também em setembro, em Porto Alegre, a mostra *Queermuseu* foi cancelada pelo seu próprio realizador, o Santander Cultural, cedendo a pressões contra a exibição de obras que abordam a sexualidade sob diversos prismas. A mostra foi acusada de promover a pedofilia, a zoofilia, além do desrespeito contra símbolos religiosos.

Em São Paulo, a situação não está melhor. No mesmo mês, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) recebeu a performance *La bête*, de Wagner Schwartz, que foi alvo de muitas denúncias de pedofilia. Na ação, inspirada na obra *Bichos* (1960), de Lygia Clark, o artista nu fica à disposição do público para manipulações com seu corpo, composto de dobradiças. Presente no público, uma criança, acompanhada de sua mãe, tocou no pé do artista. As denúncias se deram após manifestações de repúdio dos setores conservadores, como o deputado Jair Bolsonaro (PSC) e o Movimento Brasil Livre (MBL).

Além disso, a vitória do candidato à Prefeitura João Dória Júnior (PSDB) no primeiro turno das eleições de 2016 foi um baque para a esquerda paulistana. Nos seus primeiros meses de gestão em 2017, como parte do programa Cidade Linda, Dória pintou de cinza diversos murais grafitados da cidade de São Paulo, realizados por artistas de rua. Aparentemente, para João Dória, uma cidade linda é uma cidade cinza e sem arte, visto que o prefeito declarou ter “tolerância zero” com grafiteiros e pichadores que pudessem desacatar suas ordens e voltassem a pintar por cima do cinza. Depois de muitas críticas de artistas, o secretário da Cultura, André Sturm afirmou que a Avenida 23 de Maio, uma das afetadas pela ação, pode eventualmente ser tela de um Festival do Grafite, com artistas e materiais escolhidos pela gestão. Neste ano, a Cultura sofreu um congelamento de 43,5%. Com isso, o Programa Vocacional e o Programa de Iniciação Artística (PIÁ)¹ sofreram com a redução de 30% dos recursos a elas destinados, não dando sequência ao modelo de projetos bianuais, criado na gestão de Fernando

¹ Programas culturais de práticas artístico-pedagógicas da Prefeitura de São Paulo. O Vocacional é direcionado a jovens a partir de 14 anos e o PIÁ, a crianças e adolescentes de 05 a 14.

Haddad (PT); o Clube do Choro foi despejado de sua sede; o edital de Fomento à Dança foi suspenso e depois reaberto com diminuição do orçamento de R\$700 mil para R\$250 mil; o projeto Veia e Ventania – Literatura Periférica nas Bibliotecas de São Paulo foi encerrado; também foram afetados os Fomentos das Periferias e ao Circo, o Programa de Valorização das Iniciativas Culturais (VAI) e o Fomento ao Teatro. Tais cortes resultaram na mobilização de trabalhadores da categoria artística em manifestações, debates e ocupação da Secretaria Municipal de Cultura, em 31 de maio de 2017, reivindicando a saída do então secretário.

O auto mencionado “gestor” João Doria abandonou o cargo na Prefeitura dia 06 de abril de 2018 para concorrer ao de governador do Estado de São Paulo, deixando em seu lugar o vice Bruno Covas (PSDB).

Essas foram medidas tomadas apenas no âmbito cultural, fora as que afetam as leis trabalhistas, o Sistema Único de Saúde, a Previdência Social e daí em diante numa lista imensa, que poderia ser tema de uma outra pesquisa.

É preciso se posicionar. Bertolt Brecht certa vez escreveu:

Quem, nos dias de hoje, quiser lutar contra a mentira e a ignorância e escrever a verdade tem de superar ao menos cinco dificuldades. *Deve ter a coragem* de escrever a verdade, embora ela se encontre escamoteada em toda parte; *deve ter a inteligência* de reconhecê-la, embora ela se mostre permanentemente disfarçada; deve entender *da arte de manejá-la* como arma; deve ter a *capacidade de escolher* em que mãos será eficiente; *deve ter a astúcia* de divulgá-la entre os escolhidos (BRECHT, 1967, p. 19).

Assim, refletir sobre arte em tempos de golpe é a resistência frente à barbárie. Interpretar a desigualdade não faz com que ela não exista mais. Do mesmo modo, criticar a estrutura social não a modifica. Para a produção das ideias se configurar como ideologia, é preciso entender os processos sociais da divisão social do trabalho entre o trabalho manual e o intelectual, pois essa diferença se caracteriza em dominação. Com a divisão do trabalho, cria-se uma classe que conhece apenas a esfera intelectual e produz um sistema de ideias, que manifestam interesses dessa classe. Que fazer? Estudar, organizar, agitar, panfletar, propagandear. A questão não é interpretar a sociedade de outra forma, mas transformá-la; construir juntos condições para que a classe trabalhadora emerja e transforme os modos de produção. Trata-se de construir uma sociedade em que não se possa mais falar de classe. Qual o perigo que o teatro

representa? A arte deve ser entendida como referência emancipatória. A não radicalização é contrarrevolucionária. Não se deve tomar a ação coletiva apenas como categoria social e política, mas transformá-la em categoria poética e em princípio criativo.

A escolha dos objetos desta pesquisa foi feita baseada na relevância da temática: a Brava Companhia se assume e tem uma práxis brechtiana socialista; trata-se de um dramaturgo comunista; trata-se de um sujeito histórico que muda e democratiza as formas de produção.

O objetivo desta pesquisa é tomar a obra da Brava Companhia como exemplo de uma produção ampliada no que concerne à poética utilizada por muitos grupos inseridos no teatro de grupo de São Paulo. A sociedade brasileira é antropofágica por excelência; a antropofagia é, sobretudo, uma tática política de sobrevivência. Assim, destrinchando a utilização dos expedientes brechtianos utilizados em uma dramaturgia não-brechtiana e analisando a obra pelo viés proposto por Bertolt Brecht (B. B.), esse trabalho visa confirmar a influência do autor alemão marxista da primeira metade do século XX em companhias de esquerda do teatro contemporâneo de São Paulo. Infelizmente, não foi possível realizar entrevistas com a Brava Companhia, devido à sua agenda de ensaios e apresentações tanto na cidade de São Paulo, quanto em circulação por outras. Portanto, esse trabalho perde no que diz respeito às considerações do coletivo em relação ao conteúdo específico para o recorte aqui apresentado.

O primeiro capítulo parte do histórico da Brava Companhia inserida no contexto do sujeito histórico teatro de grupo de São Paulo, buscando enfatizar sua práxis militante e os processos de luta dos grupos de teatro paulistanos. O coletivo, que se caracteriza em objeto nesta pesquisa, tem trabalhado insistente e seguidamente com diversos expedientes da práxis brechtiana em suas obras. Vale enfatizar que a influência de Brecht a ser analisada será a partir de uma obra original do grupo, não remontagens e adaptações da dramaturgia brechtiana. Como não é só a forma que interessa, mas a relação do artista na vida social e a capacidade da obra se relacionar com suas questões, a decisão pela Brava – além de ter tomado como referencial de pesquisa os expedientes épico-brechtianos adotados – relaciona-se diretamente a um coletivo que se assume de esquerda, apresenta coerência estética e cuja práxis não se aparta das principais lutas políticas de seu tempo. Relaciona-se a isso a atuação da

Brava Companhia durante oito anos na periferia da Zona Sul de São Paulo, ao ocupar, junto a moradores do bairro Parque Santo Antônio e outros coletivos engajados na luta, o Sacolão das Artes, no mencionado Parque Santo Antônio. Fazendo desse espaço sua sede, o coletivo promove mostras de teatro, apresentações, cursos livres de teatro, núcleos de pesquisa e debates sobre política e arte.

A Brava Companhia é um dos mais de 300 coletivos que integram o chamado teatro de grupo de São Paulo, que surge na década de 1980, a partir do envolvimento de artistas nas questões sociais em meio ao regime ditatorial. Com a intensa resistência ao teatro hegemônico, sujeitos de teatro se agrupam para tentar sobreviver fora do circuito do mercado. A partir dos anos de 1990, com a implementação do neoliberalismo no Brasil, é aprovada a Lei Rouanet e os interesses privados passam a ditar a programação cultural. Em reação a isso, artistas na contramão do mercado se mobilizam no chamado Movimento Arte Contra a Barbárie, em 1998, contra a mercantilização das artes cênicas e a oferta cultural de cunho mercadológico. Como fruto de discussões e debates, o Movimento lança três editais: os dois primeiros em 1999 e o último em 2000. Os três manifestos denunciam o descaso do governo com a produção teatral, mas no terceiro constam propostas concretas para a viabilização de programas culturais, resultando na formulação do projeto de lei do que viria a ser o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e, dois anos depois, a lei foi promulgada. Essa Lei possibilita a sobrevivência dos grupos de teatro, assim como sua pesquisa estética continuada e, em alguns casos, a manutenção de uma sede. É nesse contexto que a Companhia desenvolve o projeto da peça *Este lado para cima – isto não é um espetáculo*, objeto dessa pesquisa.

O segundo capítulo passa pela práxis de Bertolt Brecht, influenciada por Erwin Piscator e pelo teatro de agitprop soviético e como as propostas desta forma teatral se desenvolveram na Alemanha. No capítulo em questão, não será tratado o trabalho piscatoriano como um todo, mas recortado o período de sua primeira atuação como diretor da Cena Popular Livre, em Berlim (1924-1927). Assim como o trabalho de Piscator, o teatro de agitprop também será tratado sob o viés de um recorte: sua forma e sua difusão na Alemanha. Acerca do trabalho brechtiano propriamente dito, têm destaque nesta pesquisa o efeito de

estranhamento e as peças de aprendizagem, muito influenciadas pela prática pedagógica das trupes agitpropistas. O apontamento dos expedientes de seu teatro serão base para a análise da peça *Este lado para cima*, que será apresentada no terceiro capítulo, apontando a transposição de alguns aspectos da práxis brechtiana àquela da Brava.

As peças da Companhia encenadas são apenas uma frente de ação do coletivo e uma delas é objeto de estudo para esta pesquisa. A peça *Este lado para cima – Isto não é um espetáculo* (2010) tem como eixo de orientação da montagem, fundamentalmente, o livro *A sociedade do espetáculo* (1967), de Guy Debord. A encenação, com dramaturgia finalizada por Fábio Resende e Ademir de Almeida, narra a história de uma cidade em crise, cujos trabalhadores constroem e sustentam uma bolha que abriga a elite. Assim, traz à tona a luta de classes, apresentando pessoas (que tentam escamotear seus medos) que detêm o poder, "controlando" a classe trabalhadora num processo alienante.

O foco do trabalho é estabelecer o teatro como espaço de pensamento crítico, como uma ferramenta eficaz de transformação da sociedade, ao assumir determinados posicionamentos. Portanto, esta pesquisa busca, à luz das práxis militantes dos sujeitos aqui escolhidos, posicionar-se e, num "trabalho de formiguinha", tentar fazer com que a academia se abasteça de outros pontos de vista, que não aqueles que servem à manutenção da ideologia dominante.

Apresenta-se aqui o texto final, revisado a partir dos comentários tecidos pela banca examinadora na ocasião da defesa dessa dissertação.

Capítulo 1 – A Brava Companhia e o teatro de grupo de São Paulo

O dia em que o morro descer e não for carnaval
ninguém vai ficar pra assistir o desfile final
na entrada rajada de fogos pra quem nunca viu
vai ser de escopeta, metralha, granada e fuzil
(é a guerra civil)
No dia em que o morro descer e não for carnaval
não vai nem dar tempo de ter o ensaio geral
e cada uma ala da escola será uma quadrilha
a evolução já vai ser de guerrilha
e a alegoria um tremendo arsenal
o tema do enredo vai ser a cidade partida
no dia em que o couro comer na avenida
se o morro descer e não for carnaval
O povo virá de cortiço, alagado e favela
mostrando a miséria sobre a passarela
sem a fantasia que sai no jornal
vai ser uma única escola, uma só bateria
quem vai ser jurado? Ninguém gostaria
que desfile assim não vai ter nada igual
Não tem órgão oficial, nem governo, nem Liga
nem autoridade que compre essa briga
ninguém sabe a força desse pessoal
melhor é o Poder devolver a esse povo a alegria
senão todo mundo vai sambar no dia
em que o morro descer e não for carnaval

Wilson das Neves & Paulo César Pinheiro
(O dia em que o morro descer e não for carnaval)

Inserida na proposição que se denomina sujeito histórico teatro de grupo da cidade de São Paulo – que já contou com mais de 300 coletivos – a Brava Companhia ocupa seu lugar na esfera de teatro militante de esquerda, promovendo, sobretudo a partir de seu trabalho artístico, discussões e reflexões acerca das contradições e dos processos sociais e históricos numa perspectiva materialista dialética. A Brava Companhia, nome adotado em 2007 após uma cisão da Companhia Teatral ManiCômicos (criada em 1998), caracteriza-se por reconhecida militância política, atuando em movimentos sociais e promovendo debates para ampliação e melhoria das condições de trabalhadores da cultura, além de intensa mobilização artística, sobretudo, na periferia da Zona Sul de São Paulo, com oficinas de teatro, formação de espectadores e conversas abertas à comunidade com pesquisadores das áreas de teatro, sociologia, história, filosofia, entre outras. A Companhia é formada por um “corpo fixo” e conta com

cinco integrantes: Ademir de Almeida, Fábio Resende, Kátia Alves, Maxwell Raimundo e Márcio Rodrigues. No início desta pesquisa, em 2016, a Companhia abrigava onze integrantes. De 2007 a começo de 2016, a Brava Companhia teve como sede – e fruto de processo de intensa luta de ocupação – o espaço cultural público Sacolão das Artes. O espaço localiza-se no bairro Parque Santo Antônio, periferia da Zona Sul da cidade de São Paulo, totalizando oito anos de luta por um trabalho crítico de pertinência (a partir de uma práxis de esquerda), dos quais fazem parte as apresentações de suas obras, debates, cursos de formação, assim como a gestão e a manutenção do espaço-sede e a edição de seu material bibliográfico: os quatro volumes de *Caderno de Erros* (2015), acompanhado da documentação em vídeo de todas as peças encenadas (BRAVA COMPANHIA, 2015).

1.1 Trajetória de um grupo estratégico, entretanto, sem paciência ²

A história da Companhia tem início em 1998, com a formação da Companhia Teatral ManiCômicos, formada por sujeitos da Zona Sul de São Paulo, que cresceram em bairros como Jardim Vaz de Lima, Capão Redondo e Jardim Monte Azul, que integram as subprefeituras de M'Boi Mirim e Campo Limpo (mapa mais adiante). Importante destacar que o acesso ao centro da cidade, onde a oferta cultural é mais ampla, a partir dessas regiões periféricas se faz em, no mínimo, uma hora e quarenta minutos ao utilizar o escasso e ineficiente transporte público paulistano. A primeira formação do coletivo era constituída de filhos de trabalhadores, que estudaram nas escolas públicas da região e, por falta de acesso a universidades, recorreram ao ensino técnico para lhes possibilitar o ingresso ao mercado de trabalho.

Localizado em Santo Amaro, a instituição privada de ensino Colégio Radial (hoje Colégio Internacional Vocacional Radial, que integra o Centro Universitário Estácio Radial de São Paulo) oferecia, como parte do Projeto Criação, coordenado por Celso Solha, aulas de teatro como atividades

² A frase “Trabalhadores, é hora de perder a paciência” (inspirada no poema *Quando os trabalhadores perderem a paciência*, de Mauro Iasi) foi mote de uma das lutas dos trabalhadores da cultura, em 2011.

opcionais. Foi por ocasião desse Projeto que, em 1993, o embrião do que posteriormente viria a ser a Brava Companhia se encontra.

Essa formação livre em teatro se soma à experiência de alguns integrantes da Companhia no Núcleo 2 do Grupo de Teatro Monte Azul, vinculado às iniciativas do Centro Cultural Monte Azul e coordenado, então, por Reinaldo Maia³. Localizado no bairro Jardim Monte Azul, o anfiteatro da ONG Associação Comunitária Monte Azul (criada em 1979 por Ute Craemer) é inaugurado em 1991 e figura como centro cultural da periferia da Zona Sul paulistana, promovendo mostras de teatro com grupos e artistas da cidade. A partir dessas duas experiências, é formada a Companhia Teatral ManiCômicos, que estreia seus trabalhos em 1998, com a montagem do espetáculo de rua *A farça do cangaço, ôxx!*, inspirado no texto *A farsa do advogado Pathelin* (1456-60), cuja autoria é desconhecida.

Desde sua origem comprometida com o entorno, a Companhia exalta a identidade da periferia e a valorização daquela região. Tal atitude fez com que a Companhia ganhasse reconhecimento nos bairros da Zona Sul de São Paulo ao promover uma ação cultural, sobretudo, fora do centro do capital, com circulação de peças e promoção de oficinas de teatro em diversas localidades e mostras teatrais. Durante essa primeira fase da Companhia, sua sobrevivência ocorreu por vendas de espetáculos a associações de bairro e escolas, passagem de chapéu e a divisão do fazer teatral com outra atividade remunerada, condição de parte significativa de fazedores e fazedoras de teatro no Brasil. Com a insistência na prática teatral e com o conseguinte reconhecimento do grupo, tornaram-se possíveis vendas esporádicas de seus espetáculos a algumas instituições, como por exemplo, as entidades do Sistema S⁴; numa prática de Robin Hood, os recursos arrecadados nessas vendas possibilitam as apresentações gratuitas em ruas e praças dos bairros periféricos.

As condições de trabalho da Companhia não eram muito diferentes das da maioria dos grupos paulistanos: sem sede, a Companhia rodiziava pelas casas de seus integrantes para fazer reuniões e ensaios, além de armazenar

³ Reinaldo Maia (1954-2009) foi um dos fundadores do grupo paulistano Folias D'Arte, em 1990, e um dos articuladores do Movimento Arte Contra a Barbárie.

⁴ Conjunto de instituições, formado por Sesi, Senai, Sesc, Senac, Sebrae, Senar, SESCOOP, Sest e Senat. Dentre elas, as entidades Sesi e Sesc apresentam oferta cultural.

todos os objetos cênicos (entende-se: cenários, instrumentos musicais, equipamentos de som e de luz e figurinos) divididos pelas residências. Não é o ambiente ideal de trabalho. Assim, quando a situação financeira parece estar um pouco mais estável, a Companhia aluga um imóvel que serve como “quartel general” e depósito, mas logo esse espaço físico deixa de existir devido ao valor insustentável do aluguel. Entra em pauta a dificuldade de fazer teatro na cidade de São Paulo, instaurando uma crise entre parte dos integrantes, que defende a mudança da Companhia para outra cidade. Por dificuldades de sobrevivência econômicas às margens do circuito cultural e por dissonâncias internas, a Companhia Teatral ManiCômicos passou por uma cisão, que fez com que parte do conjunto se mudasse para São João Del Rey (MG), mantendo o nome de origem, e a outra parte assumisse o nome Brava Companhia e continuasse seus trabalhos na região periférica (ALMEIDA, 2016). Nessa primeira fase, a Companhia Teatral ManiCômicos apresentou sete espetáculos: *A farsa do cangaço, ôxx!* (1998), *Caravelas de papel* (1999), *Muita sede* (2000), *Aprendiz de poesia* (2001), *Perfeição: quando a tempestade nasce das luzes* (2001), *Ombojera: uma história do mundo* (2003) e *Kauso: o maior espetáculo da Terra* (2005).

A Brava Companhia começa a atuar com esse nome em 2007, a partir da montagem da peça *A brava*. A pesquisa artística da Companhia é marcada pela exploração das possibilidades criativas do corpo, como seus gestos, sons, formas, movimentos, imagens criadas a partir dele em relação ao espaço e aos outros corpos e por um treinamento intenso calcado no improviso e no jogo; o uso do humor também está presente no trabalho da Companhia, por se caracterizar como uma ferramenta poderosa para o exercício crítico. A opção pela rua como espaço de encenação se justifica como forma de intervenção política no espaço público, aliada à vontade de fazer um teatro que chegasse à população com pouco ou nenhum acesso à linguagem teatral e que fosse relevante para trabalhadores acostumados a consumir o conteúdo e as formas da indústria cultural. O espaço da rua é mais do que um espaço público que promove a passagem e o encontro das pessoas; a rua se configura em espaço que também serve ao capital, com seu intenso fluxo de mercadorias e vigilância permanente contra aqueles que tentam interromper esse fluxo, assim como contra as pessoas que ousam se manifestar, artisticamente ou não, e acabam

por prejudicar a ordem estabelecida. Tudo isso, claro, legitimado e respaldado pelo Estado. Portanto, a escolha consciente por apresentar seus espetáculos nesse espaço é uma forma de ressignificar a cidade por intermédio de uma intervenção teatral que subverte essa ordem, indo ao encontro da classe trabalhadora que, muitas vezes, não frequenta teatros, superando essa distância. Interromper a inércia cotidiana e promover o encontro dos transeuntes pode proporcionar, inclusive, uma organização que foge da lógica do mercado.

A pesquisa do coletivo está calcada no que Walter Benjamin aponta em seu ensaio “O autor como produtor” (1987); isto é: a conciliação entre (certa) qualidade estética e determinada pertinência política. O autor lança mão do exemplo do escritor russo Tretiakóv, que diferencia os escritores entre operativos e informativos, sendo que o objetivo dos primeiros, em tese, concerne a participar ativamente do processo revolucionário político, combater antes de relatar, não apenas noticiar os acontecimentos (BENJAMIN, 1987, p.123). O autor ainda vai além:

[...] a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor (BENJAMIN, 1987, p.125-6).

Trocando em miúdos, e a partir das proposições benjaminianas, uma manifestação artística só pode ser dita revolucionária se seus autores participarem ativamente da luta política. Isso acontece de maneira evidente no trabalho da Brava Companhia, que compreende a arte como um instrumento político e de função social. Assim, lança mão de estudos teóricos e do método do materialismo dialético para alcançar uma compreensão do processo histórico da luta de classes, assim como das questões sociais e como sua obra se relaciona com elas. Esse processo caminha lado a lado à aliança com movimentos sociais de diferentes frentes (dentre os quais podem ser citados o Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra; o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto; o Passe Livre; entre outros) e ao seu reconhecimento como classe trabalhadora, assumindo seu lugar no processo produtivo e riscando o chão contra o capitalismo, numa posição clara na luta de classes ao produzir obras significativas junto à classe à qual pertencem. Ou seja, a arte não deve ser usada como propagação da classe dominante, deve denunciar as

mazelas da sociedade que a indústria hegemônica mascara, reiterando a exploração, as atrocidades – de toda natureza – e a desigualdade social ou ainda, transformando-as em meros produtos de troca.

Sobre o trabalho da Companhia, Alexandre Mate afirma:

Tomando a linguagem teatral como objeto estético-social, as obras, com partitura porosa (e aberta), instituem uma espécie de assembleia, a partir da qual ocorre um processo de contenda mediada por símbolos e representação. Os espetáculos criam territórios, conciliando beleza e consciência política, denunciando mazelas e conclamando ao ato de partilha (*in* ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, IV, p. 372).

A práxis da Brava Companhia, assim como a totalidade de outros coletivos ligados ao sujeito histórico teatro de grupo paulistano, está apoiada em processo de pesquisa de continuidade, em âmbito estético-político e na horizontalidade das formas de produção como pressuposto para a realização dos trabalhos. A partir de uma hierarquia não rígida, entretanto, rigorosa e fixada para as funções a serem desenvolvidas na Companhia, o coletivo exercita, em proposição bakhtiniana, processo no qual a polifonia caracteriza-se fundante, rodiziando as assinaturas de dramaturgia, direção e atuação. A forma de produção da Brava é realizada em contraposição ao teatro burguês, cuja produção está inserida numa estrutura econômica que visa à rentabilidade inescrupulosa e é destinada à burguesia, que consome temáticas e poéticas familiares à sua ideologia. O trabalho da Companhia vai de encontro àquele modo de se fazer teatro quando se opta por uma organização coletiva e sem hierarquias, visando à desalienação do trabalho. Essa prática prevê o abandono da divisão de funções por especialização, uma vez que os integrantes da Companhia tomam conhecimento de todo o processo que envolve a montagem das peças – da escolha dos temas até os arremates de dramaturgia e direção – assim como a manutenção do espaço-sede.

Cada parte/ função é desenvolvida de maneira autônoma, porém constantemente integrada a opinião e escolhas de todos os integrantes. A cada passo do processo as decisões e opções criativas são discutidas e as escolhas finais, formais são referendadas pelo coletivo de trabalho, independente das funções designadas, porém não se trata da realização de uma direção coletiva, feita por todos os integrantes, mas sim da criação de caminhos para o diálogo e conhecimento sobre todo o processo criativo que tem como princípios a confiança, a disponibilidade e a horizontalidade (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, I, p. 94).

Os temas que alicerçam seus trabalhos têm relação direta com a luta de classes: poder/dominação; religião; Estado; mercado; reificação; espetacularização e precarização do trabalho, tratados de diferentes formas em suas obras que são, como afirma Iná Camargo Costa (*in* ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, IV, p.9) híbridas, por não perderem sua qualidade, seja apresentadas em espaços fechados como na rua. No que diz respeito ao tratamento formal das obras, a Brava Companhia transita pelos expedientes do teatro épico-dialético, apresentando alegorias e funções sociais, narrativas episódicas, partitura aberta – atentando às intervenções do público –, música com função épico-narrativa e o uso coerente do conceito brechtiano de *gestus*, ou, de certo modo, o gesto histórico-social. Segundo Benjamin:

Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista. [...] O que se propõe são inovações técnicas, e não uma renovação espiritual, como proclamam os fascistas (BENJAMIN, 1987, p.127).

Tais recursos são orquestrados com o intuito de trazer à tona os mecanismos de manipulação presentes na sociedade capitalista e na inversão do real, causada pelo arsenal de imagens naturalizadas pelo capital, promovendo a reflexão crítica das contradições testemunhadas. Em seu texto, Benjamin identifica uma prática da indústria cultural muito comum na atualidade. O autor faz uma crítica severa aos fotógrafos que transformaram a miséria em mercadoria, virando objeto de contemplação. E são essas imagens que naturalizam a desigualdade. Para desmascarar as imagens recorrentes produzidas e veiculadas ao paroxismo em uma sociedade espetacularizada (de acordo com as teses de Guy Debord, autor que influencia o trabalho do grupo), a Brava Companhia lança mão de uma pesquisa do, por eles nomeado, Teatro da Contra Imagem:

Em resumo, trata-se de um teatro feito na era das imagens, na sociedade do espetáculo, em que a imagem é síntese de uma ideologia perversa, que cega, aliena e conduz o humano à condição de mero consumidor. A indústria cultural controla e dissemina imagens dirigindo-se ao consumidor como sujeito não pensante, desacostumando-o de sua subjetividade. O Teatro da Contra Imagem é síntese de uma pesquisa artística e crítica que almeja criar tensões, ainda que sabidamente pequenas entre o natural e o assombro, tensões capazes de inverter o estado contemplativo em estado de espanto (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO; 2015, III, p. 82-3).

Considerando que as imagens estão imbuídas da ideologia dominante, a função do Teatro da Contra-Imagem se dá no campo dos desvelamentos do “[...] jogo ideológico escamoteado, pois a ideologia não necessariamente está presente no que a imagem afirma, mas no que ela omite quando afirma algo” (idem, 2015, III, p. 136). Desse modo, a perspectiva desse recurso faz com que o coletivo desenvolva um conjunto de expedientes estéticos, que serão apontados nesta reflexão, colocando-se a favor da desnaturalização de tais conjuntos de imagens. Por intermédio de tal proposição, e de acordo com a brechtiana, o coletivo busca transitar em chave de espanto, impulsionando o público a uma reflexão acerca das contradições sociais e a possível intervenção sobre elas. Tal esforço ajusta o artístico e o político, com o intuito de transitar com certo distanciamento crítico através do qual o entendimento do apresentado tende à partilha desnaturalizante.

Esses são alguns dos pressupostos do teatro de guerrilha da Brava Companhia, que se insere no campo da luta de classes, negando a manutenção dos valores da classe dominante ao subverter as antigas formas de criação. O grupo é um exemplo de transformação da geografia teatral de São Paulo enquanto mantém a periferia no centro de sua atuação anticapitalista. Em sua trajetória, a Brava desempenhou um papel muito relevante em sua ocupação do Sacolão das Artes e, até a finalização desta pesquisa, foi contemplada nas 12^a, 16^a, 20^a, 24^a, 28^a edições da Lei de Fomento (que conta com 32 edições completas e o lançamento do 33^o edital no segundo semestre de 2018) e seu trabalho conta com as seguintes peças: *A brava* (2007); *O errante* (2010); *Este lado para cima – isto não é um espetáculo* (2010); *Corinthians, meu amor* (2012); *Quadratura do Círculo* (experimento cênico – 2013); *Júlio e Aderaldo – Um Dia Na Vida de Dois Sobreviventes* (experimento cênico – 2013); *JC* (2014) e *Show do Pimpão* (2017).

1.2 Ação cultural classista na periferia de São Paulo

Roberto Schwarz (1992), ao analisar a incompatibilidade da instauração do pensamento liberal contemporânea à prática da escravidão no Brasil do século XIX, no ensaio “As ideias fora do lugar”, afirma que aquilo que era originalmente ideologia na Europa, transforma-se, na parte de baixo do Equador,

em ideologia de “segundo grau”. Isso porque “[...] as ideologias não descrevem sequer falsamente a realidade, e não gravitam segundo uma lei que lhes seja própria [...]” (SCHWARZ, 1992, p.7). O autor ainda escreve que os movimentos artísticos Barroco, Neoclássico, Romantismo, Naturalismo, Modernismo e outros aconteceram na Europa acompanhados de transformações sociais e o mesmo não aconteceu no Brasil, que, no decorrer de sua história, “[...] põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio (SCHWARZ, 1992, p.15)”. Assim, Schwarz defende que diversas ideias e ideologias presentes no Brasil estavam à margem ou na periferia de seu centro (Europa), em razão de, igualmente, estarem na periferia do capitalismo em relação à metrópole.

Essa tese é relevante para considerar o Brasil como um país periférico, sempre à margem das transformações do capital, mas – e exatamente por questões de exclusão do sistema hegemônico – ainda habitado por ideologias perversas que insistem em perpetuar o abismo entre as classes. Também por esse motivo, existem grandes centros econômicos espalhados Brasil afora que escancaram ainda mais a desigualdade social, chamando de periferia as regiões que abrigam os trabalhadores que os sustentam.

A cidade de São Paulo possui uma grande extensão territorial que apresenta múltiplas paisagens e, por isso, as “periferias” são muitas e diversas entre si. Existem locais mais urbanizados que, mesmo em condições precárias, contam com alguma estrutura de equipamentos e serviços públicos. Por outro lado, há regiões onde a população sobrevive sem acesso a serviços básicos como esgoto, iluminação pública ou mesmo água potável. Há ainda locais com características rurais, regiões de mata fechada, chácaras e sítios com plantações agrícolas e criações pecuárias. E há lugares onde todas essas paisagens se fundem, criando outros cenários que transitam entre o urbano e o rural. O traço em comum em todas essas localidades chamadas de “periferia” é a predominância de uma população de classe trabalhadora sobrevivendo com muitas dificuldades, com acesso limitado ou até mesmo muitas vezes, sem nenhum acesso, a quaisquer bens e serviços públicos. Situação essa, que se agrava quanto maior a distância em relação ao centro (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, II, p. 31-2).

O Sacolão das Artes foi um polo cultural inserido nessas condições da periferia sul de São Paulo, localizado no bairro Parque Santo Antônio, no distrito Jardim São Luís, que, junto com o Jardim Ângela, integra a subprefeitura de M'Boi Mirim, a cerca de 20km da Praça da Sé. De acordo com os dados de 2010, a subprefeitura possui a terceira maior população da cidade, que conta com 563.305 cidadãos, ficando abaixo apenas das cifras das subprefeituras de

Campo Limpo e Capela do Socorro, também localizadas na Zona Sul, com 607.101 e 594.930 respectivamente⁵.

Para melhor compreender as condições sociais em que o Sacolão estava circunscrito, seguem alguns dados gerais da subprefeitura de M'Boi Mirim, seguido do mapa de sua localização (indicada pelo número 18; Campo Limpo, anteriormente mencionado, está indicado pelo número 17):

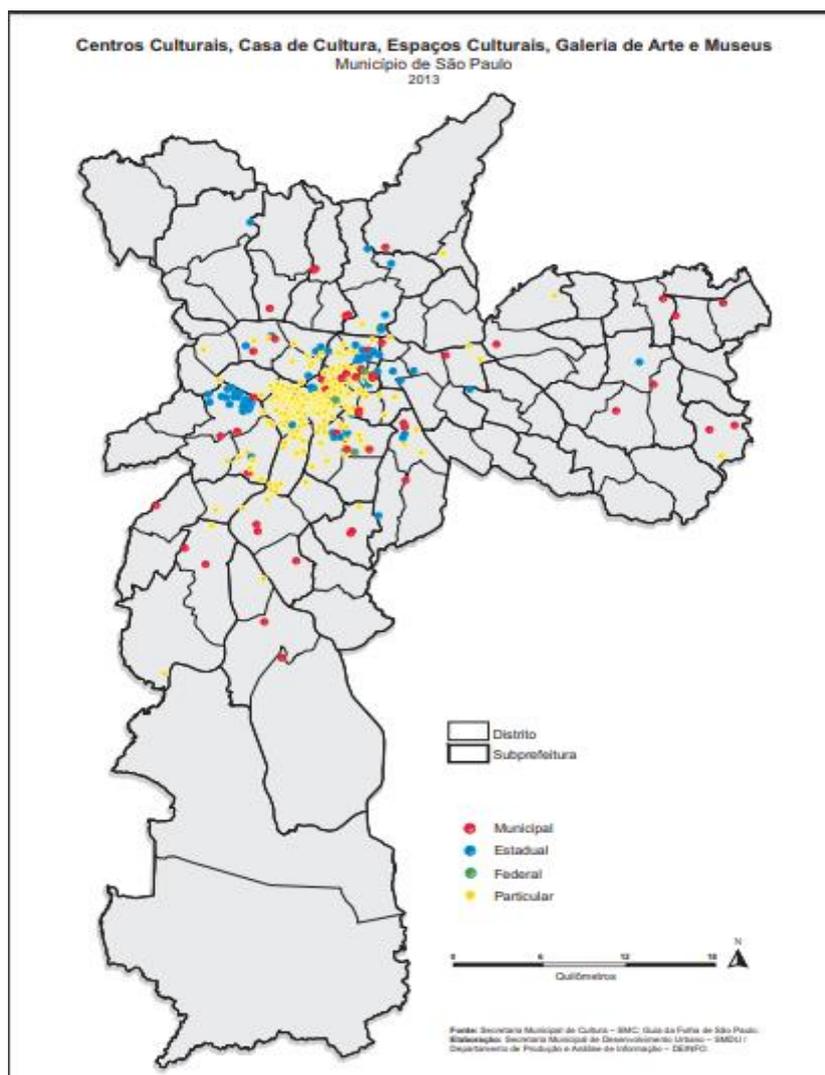
- o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) em 2010 era 0,762, inferior à média do município (0,805);
- em 2013, o índice de violência no Jardim Ângela era 22,7 homicídios por 100 mil habitantes e o do Jardim São Luís, 21,5, números superiores ao do município (14,17);
- 53,3% da população do Jardim Ângela e 19% da do Jardim São Luís estão inseridas nos grupos de maior vulnerabilidade;
- em 2012, 78,9% dos empregos do Jardim Ângela e 66,8% dos do Jardim São Luís apresentavam remuneração entre um a três salários mínimos, que era R\$622,00 na época;
- 23,7% das pessoas empregadas no Jardim São Luís e 13% no Jardim Ângela possuem ensino superior completo.

⁵ Essas informações, assim como as seguintes em relação às características do bairro, foram extraídas da página da Prefeitura da Cidade de São Paulo.

Fig. 1: Mapa das Regiões, Prefeituras Regionais e Distritos do município de São Paulo. Fonte: SMDU/DEINFO



No campo da cultura, a subprefeitura abriga três Centros Educacionais Unificados (CEUs), o Casa Blanca e o Guarapiranga, cujo acesso a esses dois Centros é dificultado pela localização e pela falta de oferta de transporte público, e o CEU Vila do Sol, localizado no extremo sul do distrito do Jardim Ângela, cerca de uma hora da subprefeitura. Portanto, esses aparelhos são insuficientes para atender à demanda de educação e para suprir a carência de espaços públicos de lazer e cultura. Tal fato se demonstra pela cifra de quase a metade da população de M'Boi Mirim (45,90%) estar distante de um equipamento de cultura, esse número não é muito diferente da porcentagem do município, que é de 41,1%. Essa carência de polos culturais não apenas na Zona Sul da cidade, como em toda a periferia de São Paulo, pode ser notada pelo mapa abaixo:



É importante notar que quase a totalidade das entidades culturais paulistanas está distribuída pelas regiões centrais da cidade, impossibilitando o acesso pelas populações dos bairros periféricos, manobra clássica do capitalismo para excluir a classe trabalhadora da vida cultural. Além disso, a subprefeitura contava, em 2013, com apenas dois centros culturais públicos: a Casa de Cultura de M'Boi Mirim e o Sacolão das Artes, espaço aberto em 2007, após muitas negociações e disputas entre poder público, interesses privados e movimento popular. Na página do Sacolão, tem-se ainda acesso a outros dados:

Antes da implantação do Sacolão das Artes, a região do Parque Santo Antônio não tinha nenhum equipamento público de cultura e lazer, infelizmente, pois é marcada por estatísticas lamentáveis:

- Detém a maior concentração de favelas de M'Boi Mirim: 4.955 domicílios (14% do total da região);
- Na região do Distrito Jardim São Luiz, teve o maior número de homicídios em 2007: 13 na área de abrangência de apenas uma Unidade Básica de

Saúde, sendo que desde 2003 se mantém na primeira colocação; o coeficiente é de 37,6 assassinatos por 100 mil habitantes, quando a média da cidade foi de 16,09 por 100 mil;

- E os serviços sócio-assistenciais e educacionais atuantes na região têm relatado a gravidade e alta incidência de problemas relativos à infância e juventude, havendo, nos mesmos, uma vaga para cada grupo de 88 moradores na faixa entre 7 a 19 anos de idade, quando a média na região é de 1 vaga para 35,3 moradores (SACOLÃO DAS ARTES, s/d).

Com o fechamento do Sacolão no início de 2018, a população da subprefeitura passa a contar com apenas um centro de cultura público e outros dois privados, localizados nos polos extremos da região.

A vida curta do Sacolão das Artes (2007-2018) movimentou os bairros da Zona Sul. Fruto de uma ocupação de coletivos artísticos e moradores do bairro, o lugar foi fechado pela prefeitura regional de M'Boi Mirim por tempo indeterminado. A matéria da agência de jornalismo das periferias Mural, publicada na Folha de São Paulo dia 07 de abril de 2018, apresenta informações sobre o fechamento do Sacolão. Em nota no Diário Oficial, a prefeitura de São Paulo comunicou que a suspensão das atividades se deu em decorrência da “constatação de risco iminente” após vistoria de seus representantes junto aos da Defesa Civil. De acordo com Juliana Fogaça, integrante do coletivo gestor, foram encontrados 16 itens de elétrica e hidráulica para conserto, não figurando como suficiente risco para o fechamento indeterminado, podendo ser resolvido após uma devida reforma. Com essa medida arbitrária, os coletivos que ali fizeram sua sede para desenvolvimento de seus trabalhos tiveram de retirar seus materiais acompanhados da Guarda Civil Metropolitana e do representante de cultura da subprefeitura, Reginaldo Oliveira Santos, sem terem a previsão de reabertura para a continuação das atividades.

Durante oito anos, um desses coletivos foi a Brava Companhia. O antigo e desativado sacolão hortifrutigranjeiro foi transformado em espaço público de resistência cultural, fruto de processo de luta e de ocupação, depois de intensa militância de parte da população local junto a coletivos artísticos. Expulso pelo poder público devido a irregularidades do imóvel, o antigo administrador disputava o Sacolão com a população organizada, que exigia a implantação de um centro cultural.

A criação de um equipamento sociocultural era uma reivindicação antiga dos moradores do Parque Santo Antônio, bairro carente de opções de cultura, lazer e convívio social, e era uma demanda que fazia ponte com

outras lutas históricas da população daquela região, que há décadas se organiza em torno de reivindicações de melhorias para o bairro. Em um passado recente, a atuação das Comunidades Eclesiais de Base e o Movimento Contra Carestia mobilizaram muitos trabalhadores e trabalhadoras do Parque Santo Antônio, que em conjunto com os moradores de Vila Remo, Jardim Santa Margarida e outros bairros vizinhos, protagonizaram importantes lutas da classe trabalhadora durante os anos 70 e 80 [do século XX] (ALMEIDA, 2016).

Segundo Roberto QT, líder comunitário e morador do bairro Parque Santo Antônio, a Brava Companhia (ainda atuando como Companhia Teatral ManiCômicos) é convidada a se juntar à luta em 2005, ao lado de “Lideranças comunitárias das mais antigas do bairro, políticos, artistas, moradores do entorno do sacolão e um promotor de justiça” (*in* ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, I, p. 139). Após disputas com o poder público, o Sacolão é ocupado em 2007 por alguns grupos residentes, que lá fizeram sua sede; essa ocupação contou com o apoio da subprefeitura M’Boi Mirim e com a participação do Ministério Público Estadual. A sede de um coletivo se configura como espaço de abrigo do conjunto de sua pesquisa, onde são organizados e executados seus trabalhos e ações, além de possibilitar o diálogo do grupo com o entorno. No caso da Brava Companhia, a sede no Sacolão (o Espaço Brava Companhia foi inaugurado dia 25 de outubro de 2008), também se relaciona com a vontade do grupo de atribuir uma função social ao prédio público abandonado e de se estabelecer na periferia de São Paulo, local de origem de seus integrantes.

Desde sua inauguração, no dia 25 de agosto de 2007, o Sacolão conta com programação gratuita, priorizando coletivos que trabalhassem na contramão da indústria cultural e fora da lógica dos lucros do eixo comercial. A primeira peça a compor a programação foi a estreia de *A brava*, da Brava Companhia, dia 01 de setembro do mesmo ano. Assim, o Sacolão se afirmava como um local de construção de conhecimentos críticos e de livre pensamento, garantindo à população um acesso de qualidade a bens culturais, tanto no que diz respeito à sua fruição como à sua produção. Os atores sociais envolvidos na luta pela ocupação do Sacolão (lideranças comunitárias, coletivos e artistas locais atuavam em conjunto com integrantes da Rede Social São Luiz e da Associação de Moradores do Parque Santo Antônio) também colocavam na pauta de seus encontros possíveis maneiras de uma gestão coletiva do espaço. Os participantes mais assíduos desses encontros formam o embrião do que,

posteriormente, foi chamado Coletivo Gestor do Sacolão das Artes. Tal Coletivo foi formado para tentar solucionar o problema da desmobilização da luta devido à dificuldade da manutenção do galpão sem recursos financeiros e a partir da necessidade de uma gestão do estabelecimento para decisões de teor administrativo, político e pedagógico, como confirma em documento do Coletivo, publicado no material da Brava:

É contra essa perspectiva da educação do “Sim, senhor patrão” que o projeto pedagógico do Sacolão das Artes, na esteira do trabalho sociocultural, tenta desmentir toda e qualquer ação que torne o homem um ser resignado, tais como o movimento intencionalmente ingênuo, exacerbado de romantismo, que apregoa a intensificação do sentimento humano em prejuízo das relações políticas [...]. Nesse sentido a busca pela democratização do controle dos meios de produção é o foco do processo histórico do Sacolão das Artes, que, para tanto, propõe atividades coletivas de investigação e intervenção social na tentativa de desmistificar as relações de poder e controle que por vezes operamos tacitamente (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, II, p.161).

Além de participar do processo de gestão do espaço desde a criação do Coletivo Gestor, a Brava Companhia participou dos processos de melhorias na estrutura do galpão, envolvimento nas atividades comunitárias e de outros coletivos e participação em eventos que visassem captação de recursos para o Sacolão. Durante os oito anos de residência, o coletivo destinou parte dos recursos conquistados com a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (2008, 2012 e 2014) para a construção de um depósito, de um espaço cênico e de uma oficina coletiva, além de melhorias na rede elétrica e reforma do escritório e da recepção. As intempéries de uma gestão autônoma desse espaço cultural acabam por desgastar o trabalho e acarretam na rotatividade das pessoas envolvidas. Por sua atitude combativa e militante, não é de se estranhar que o caminho do Coletivo Gestor tenha sido dificultado pelas regras do mercado e imposições do Estado. Devido a essas dificuldades, muitos integrantes do núcleo original desistiram da gestão, sobrecarregando as outras pessoas envolvidas e, conseqüentemente, abrindo brechas para a participação de outras com posições diversas às da gênese. As pessoas que integram a nova fase do Coletivo Gestor tinham propostas que divergem das originais e interesses contrários aos da classe trabalhadora, sem relevância cultural ou pedagógica. Por iniciativas que atendem aos interesses pessoais, o espaço coletivo passa a não mais abrigar as necessidades de todos os grupos sediados. Estes eram

impossibilitados de frequentar o espaço para ensaios, debates e apresentações, cedendo lugar para atividades artísticas que estavam em dissonância com as propostas iniciais do espaço, atendendo à agenda de iniciativas de teor comercial. Isso fez com que o galpão se transformasse em um “supermercado de eventos” (ALMEIDA, 2016).

A essa altura, o Coletivo Gestor não atendia mais às demandas coletivas; por isso, desintegrou-se paulatinamente e os coletivos que passaram a ocupar o Sacolão atuavam de forma isolada, tomando decisões que serviam somente aos seus interesses e resultando em conflitos de horários e programação. Esse problema afetou o trabalho da Brava, que não dispunha mais de agenda disponível para a realização de seu trabalho.

Para a Brava Companhia essa experiência chegou ao seu limite em 2016, quando o coletivo deixa o Sacolão das Artes e se transfere novamente para um imóvel alugado na mesma região, após concluir que, contraditoriamente, para tentar dar continuidade a pesquisa e produção de uma arte crítica e pública o grupo precisaria retornar seu trabalho para um espaço privado (ALMEIDA, 2016).

Durante os oito anos de ocupação no Sacolão das Artes, a Brava Companhia lutou para garantir o acesso a atividades culturais aos moradores dos mais de 300 bairros da Zona Sul. Figurando como peça-chave no processo de independência cultural em relação ao centro, o grupo agiu de forma combativa no entorno, além de ter fomentado a produção da própria comunidade com as formações artísticas e debates sobre a sociedade, sob um viés crítico e engajado. Dentre os trabalhos realizados nesse período, podemos destacar as apresentações de seus espetáculos, a elaboração de seu material bibliográfico *Caderno de Erros*, os projetos Brava Convida e Bravas Conversas, além do Curso Livre de Teatro e do Núcleo de Pesquisa e Estudos Práticos.

O intuito do projeto Brava Convida foi levar ao Sacolão das Artes companhias de teatro parceiras na luta de classes, que disputassem, junto à Companhia, a hegemonia do campo simbólico com o desenvolvimento de obras críticas. Para a Companhia:

[...] é só com o diálogo entre esses grupos artísticos engajados com a luta dos trabalhadores, por se considerarem parte dessa classe... É só entre o intercâmbio das obras por eles produzidas; é só na disciplina pedagógica e crítica da junção dessas obras que se vislumbra a possibilidade de vencer essa disputa travada no campo simbólico, ou, pelo menos colocá-la em pauta (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, III, p. 86).

Os grupos que apresentaram suas obras no Sacolão foram: Engenho Teatral (2010); Trupe Olho da Rua (2010), de Santos; Companhia São Jorge de Variedades (2010); Companhia do Feijão (2011 e 2013); Buraco d'Oráculo (2011 e 2013); Barracão Teatro (2011 e 2013), de Campinas; Companhia dos Inventivos (2011); Núcleo Pavanelli de Teatro e Circo (2011); Companhia Estável (2011 e 2014); Folias d'Arte (2011); Companhia Antropofágica (2011); Teatro Popular União e Olho Vivo (2011 e 2012); Fraternal Companhia de Artes e Malasartes (2013 e 2014); Companhia do Latão (2013); Trupe Lona Preta (2013); Tia Tralha (2013); Companhia Teatral Enchendo Laje & Soltando Pipa (2013); Cia Marie de Teatro (2014); Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (2015); Companhia do Tijolo (2015); Nativos Terra Rasgada (2015), de Sorocaba; Contadores de Mentira (2015), de Suzano; Tablado de Arruar (2015); Grupo Teatral Mata (2015) e Teatro Popular Casa de Bambu (2015).

Bravas Conversas é uma proposta da Companhia junto ao público, cujo objetivo é engrossar o “caldo” dos estudos e pesquisas do coletivo por meio de diálogos com artistas e pesquisadores das áreas das humanidades. Com o mote do compartilhamento do conhecimento, a Companhia disponibilizou as gravações das conversas em sua página na *internet* e suas transcrições estão publicadas em seu material bibliográfico. A primeira conversa a constar no material aconteceu dia 07 de dezembro de 2008 com o título “Imagens que nos cercam, imagens que nos cegam”. O convidado da vez foi Norval Baitello Júnior, professor da PUC-SP, que trouxe à tona a questão das imagens produzidas pela arte combativa nos espaços de resistência, fomentando reflexões para o processo criativo da peça *O errante*. Reinaldo Maia – diretor, ator e dramaturgo do grupo Folias d'Arte –, é convidado a falar sobre o teatro de luta e resistência e sua recepção estética na conversa intitulada “O espectador e a dramaturgia”, que aconteceu dia 28 de fevereiro de 2009.

Para alimentar a pesquisa da Companhia sobre o texto *A sociedade do espetáculo* (1967) de Guy Debord, são realizadas quatro conversas. “A sociedade do espetáculo”, com Iná Camargo Costa – então professora do Departamento de Letras, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP – aconteceu dia 5 de dezembro de 2009 e apresenta dados históricos sobre o autor do livro e sua intervenção. A professora volta a se juntar à

Companhia dia 18 de dezembro de 2010 com a conversa “O teatro épico como construção, negação e discussão da imagem espetacular”. A conversa “Na contramão da era da imagem midiática”, realizada pelo professor de História da Arte e da Crítica da Imagem Marcos Fabris, em 18 de março de 2011, aborda a questão da responsabilidade do artista de politizar sua arte, traçando os caminhos históricos das artes visuais do século XIX até os dias atuais. A última conversa disparada pela pesquisa da Companhia, em parceria com o coletivo paulistano Teatro Documentário, é “O uso da imagem na realidade explorada pelos meios de comunicação de massa”, com Luís Galeão, professor do Instituto de Psicologia da USP, dia 15 de dezembro de 2010.

Integrantes da Rede de Comunidades do Extremo Sul de São Paulo (movimento de luta da população periférica por seus direitos) discutem o tema da cultura e luta de classes na conversa “A produção Cultural e a Identidade de Classes”, realizada dia 17 de dezembro de 2010. Sérgio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão e professor da Escola de Comunicação e Artes da USP, conversou com a Companhia sobre a dificuldade dos artistas de tratar em suas obras temas abstratos que dizem respeito à sociedade e ao capitalismo na conversa “Na contramão da forma mercadoria”, dia 14 de julho de 2012.

“Guerras culturais” é o título da Conversa com o professor da FFLCH, Daniel Puglia, dia 3 de março de 2013. Única Conversa a ser realizada fora do Sacolão das Artes, acontece na Casa Popular de Cultura M’Boi Mirim e trata sobre o livro homônimo de Teixeira Coelho. A última conversa registrada no material da Companhia traz de volta Marcos Fabris com o tema “Espaço Pictórico e Espaço Político, a construção do ato de ver nas fotomontagens de John Heartfield e nas caricaturas de Honoré Daumier”, dia 23 de novembro de 2013, apresentando e discutindo a prática de artistas de esquerda em Paris, no século XIX, e em Berlim, na década de 1930.

Outro projeto que visa o compartilhamento do trabalho da Companhia são os Cursos Livres de Teatro oferecido a pessoas interessadas na linguagem, com ou sem experiência. Seu objetivo é, através de práticas que partem dos processos de criação do grupo, sobretudo o Teatro da Contra-Imagem, materializar em cena a reflexão crítica fomentada nos encontros. Essa prática “[...] ao mesmo tempo, é caminho de formação crítica para quem o elabora (participantes/atores) e possibilidade de diversão crítica para quem o observa e

o verifica (público)” (II, p. 102). Assim, os cursos se configuram como mais uma estratégia de luta. O plano de trabalho do curso contava com a proposta inicial de encontros semanais por um ano e meio. Tal plano foi cumprido nas duas primeiras edições do curso, em 2008/2009 e 2010/2011. A carga horária dos cursos seguintes, em 2013 e 2015, foi de uma vez por semana de março a novembro. O embasamento teórico desses cursos tem como fontes os autores Bertolt Brecht, Augusto Boal, Viola Spolin e a experiência do Teatro de Arena. Por último, o Núcleo de Pesquisa e Estudos Práticos é um projeto direcionado a pessoas com experiência em teatro, que são convidadas pelo grupo para compartilhar estudos e a pesquisa cênica da Brava Companhia. A partir desse núcleo foi criada a peça *Este lado para cima – isto não é um espetáculo*, que será tratada adiante.

Parte do trabalho realizado pela Brava não teria sido possível sem os recursos advindos das contemplações à Companhia pela Lei de Fomento, que possibilita a pesquisa continuada de coletivos paulistanos.

1.3 A luta dos coletivos paulistanos e a Lei de Fomento

A importância do sujeito histórico teatro de grupo da cidade de São Paulo, fenômeno que modificou a geografia teatral brasileira nas décadas de 1990 e 2000, expressa-se por intermédio da vivacidade e intensa produção de grupos que se posicionam fora do teatro mercadoria.

Ancorado no materialismo dialético, método marxista de análise da sociedade por seus processos, Alexandre Mate (2008) defende a tese que o teatro de grupo de São Paulo, tal como se configura hoje, tem seu início nas décadas de 70 e 80 do século XX. Mate afirma que, após o terror instaurado pelo Ato Institucional número 5 (AI-5), em 1968, houve uma significativa e brutal diminuição da produção cultural, fazendo com que a teatral se transformasse em mero produto do capital. As peças de teatro serviam ao entretenimento e à alienação, isso quando não eram censuradas pela desconfiança (e prevenção) dos detentores do poder. Na década de 1970 e início da de 1980, como estratégia de luta e resposta a essa perseguição, surge o teatro de grupo, que abriga coletivos teatrais que atuam de maneira profissional ou amadora e se posicionam contra a barbárie do mercado e assumem nova forma de produção.

Essa “nova forma de produção” corresponde ao trabalho coletivo – rechaçando a coisificação do artista – de sujeitos que se opõem à ditadura civil-militar (1964-1985) e à cartilha do capitalismo. Mate defende que a mobilização de artistas se deu, sobretudo, com a participação coletiva nas manifestações a favor das eleições diretas. Iniciadas em 1977, com uma passeata de estudantes, elas ganharam força e mais adeptos nas grandiosas manifestações que se desenvolveram a partir de 1983, culminando no movimento Diretas Já!, em 1984. É importante ressaltar que a Cooperativa Paulista de Teatro (CPT) é fundada em agosto de 1979 (mesmo ano da aprovação da Lei da Anistia), nos termos da Lei 5.764/71, em plena ditadura civil-militar, por artistas que se reuniam para discutir a necessidade de uma organização da categoria. Além da reunião de artistas e técnicos da cena, a CPT tem como objetivo a representação jurídica de seus associados, configurando-se no órgão representante de grande parte da produção artística teatral do Estado de São Paulo.

Apesar da capitulação das Diretas Já! e a indicação de Tancredo Neves para a presidência do Brasil, a década de 1980 foi marcada pela revitalização dos processos colaborativos.

O processo das Diretas Já! – de alguma forma – foi derrotado, mas, de qualquer modo, ao saírem das salas de ensaio para os protestos das ruas, número significativo de artistas do teatro, tocado pelos acontecimentos, amplia seu processo de luta contra a ditadura (ou como sabiamente chamam os argentinos, contra o “terrorismo de Estado”) e a perda de direitos da classe trabalhadora, incorporando à sua produção assuntos decorrentes de tantas cenas de rua. Inegavelmente, a partir de tais processos, especificamente na cidade de São Paulo, o teatro se epiciza: a cena, paulatinamente, desinteressa-se dos assuntos individuais premidos pelos conflitos intersubjetivos (MATE *in* REBENTO, 2015, p. 22).

No tocante à prática paulistana que surgiu a partir dos anos de 1980, a própria formação em grupo já é, por excelência, uma forma de resistência. Não necessariamente a formação em grupos ocorreu por falta de empresários que contratassem esses artistas, mas pela falta de interesse do mercado em relação à temática desses grupos que, muitas vezes, é de afronta ao capital, logo, aos (poucos) empresários.

Na mesma década, a supremacia estadunidense sobre o socialismo real da União Soviética apresenta um solo fértil para o florescimento do neoliberalismo, que ganha efetiva aplicabilidade nos governos de Margareth

Thatcher, na Inglaterra, e Ronald Reagan, nos Estados Unidos. Resultado de uma aceleração desenfreada do capitalismo, a política neoliberal adotada por esses governantes prevê, entre outras barbaridades, o livre mercado, a privatização de estatais, a redução dos investimentos na cultura e a proposta do direcionamento dos investimentos nas áreas sociais para as empresas. Ou seja, as artes passam a ser meio de propaganda institucional, submetidas ao mercado.

Assim, “Thatcher e Reagan revogaram a convicção social-democrata de que o acesso às artes, bem como a qualquer outro serviço público oferecido pelo Estado, é um direito fundamental do cidadão” (COSTA; CARVALHO, 2008, p. 14). Tudo pelo bem da economia! Como no Brasil se importa tudo dos Estados Unidos e de distintos países da Europa central, não é surpresa que esse processo de mercantilização da cultura tenha chegado a terras tupiniquins. A concretização do neoliberalismo no Brasil ocorre, primeiro, no governo de Fernando Collor de Melo, intensifica-se no governo de Fernando Henrique Cardoso, é incorporada pelos governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff e revitalizadas com muita força no atual governo ilegítimo de Michel Temer.

Em 1990, Fernando Collor é eleito presidente do Brasil. Em sua curta gestão como presidente, foi promulgada a Lei 8.313/91, ou a Lei Rouanet, que tira do Estado a responsabilidade pela cultura e prevê incentivos fiscais para empresas que patrocinem projetos artísticos. Essa lei passou por duas regulamentações: a primeira, em 1995, autoriza a ampliação dos resgates do imposto e a segunda, em 1997, autoriza a dedução integral dos gastos. Ou seja, as leis de incentivo baseadas em renúncia fiscal permitem que as atividades culturais sejam pagas com dinheiro público a partir de interesses privados, visto que o patrocínio é concedido a projetos que interessam às empresas e todo o dinheiro investido é deduzido do imposto. Em outras palavras, a propaganda das grandes empresas é feita com dinheiro público, não privado, uma vez que deveria ser pago ao governo (KINAS, 2010). Se configura, assim, um cenário cultural ditado pelos interesses corporativos, visando somente à obtenção de lucros. A insalubridade desse patrocínio, além de prever a propaganda da marca, mora na decisão do que será produzido na esfera cultural por parte das grandes empresas. Assim, a oferta de atrações se limita a reproduzir os ditames do

capital, suprimindo trabalhos que criticam a ideologia dominante. Só se produz o que é vendável. Em outras palavras: ou os grupos, reféns do mercado, acabam por se encaixar nessas estruturas para “merecer” financiamento ou não obtêm recursos para suas produções. Ponto.

Nesse cenário catastrófico, o número de grupos de teatro na cidade de São Paulo cresce gradativamente, na luta por transformar o cenário teatral brasileiro, resistindo à presença do teatro besteirol e das versões nacionais dos musicais ingleses e estadunidenses. No entanto, sob domínio das leis de incentivo fiscal, esse cenário apresenta em sua programação, majoritariamente, o que Brecht chamou de “teatro culinário” (o teatro ilusionista, que apresenta apenas certo e restrito gozo estético). A produção teatral da cidade conta com a presença marcante do teatro de consumo, ainda que muitos grupos encontrem na adaptação da práxis brechtiana à realidade nacional recursos estéticos para a propagação de um teatro mais crítico e engajado politicamente. Junto a esse crescente número de grupos veio a conscientização quanto à necessidade da luta política que os coletivos teriam de travar para assegurar seu espaço no cenário cultural de São Paulo. Alexandre Mate afirma:

[...] se desde sempre existiu grupo de teatro, e eles foram fundamentais a partir da década de 1970 no Brasil, tanto em razão de ser quase mito a existência de empresários quanto por ser uma estratégia de luta contra a ditadura civil-militar, a partir da década de 1990, grupos e sujeitos mais politizados tiveram clareza da necessidade da luta e do espaço político que tais coletivos poderiam significar (*in* REBENTO, 2015, p.26).

Adquirindo a consciência que teatro se caracteriza por processo de luta, artistas de teatro e pensadores de diversas áreas se agrupam contra a mercantilização das artes cênicas, formando o Movimento Arte Contra a Barbárie, organizado em meados de 1998 como reação ao processo de apropriação das forças de trabalho pelo capital (sentido de “barbárie” esclarecido por Marx e Engels no *Manifesto comunista*, de 1848). Provocado por Gianni Ratto a pensar acerca do valor do trabalho que faziam e a estabelecer uma estratégia de intervenção, o grupo busca se autonomizar em relação às demandas do mercado e passa a discutir o papel do teatro diante de uma política neoliberal e sua indústria do entretenimento (COSTA; CARVALHO, 2008, p. 21). O Movimento culminou na redação de três manifestos, os dois primeiros lançados em 1999 e o terceiro, no ano 2000.

As primeiras conclusões do grupo foram formuladas no primeiro *Manifesto Arte Contra a Barbárie*, apresentado no Teatro Aliança Francesa (na época, sede do Grupo TAPA), em maio de 1999. Esse primeiro documento denuncia a condição do teatro na época, posicionando-se veementemente contra a política de eventos que predomina no país; afirma ser necessário um projeto de pesquisa continuada por parte dos grupos e critica a transferência da responsabilidade do investimento à produção cultural para a iniciativa privada, visto que é um direito previsto na Constituição de 1988. O texto ainda insere a cultura na esfera de elementos fundamentais, como a educação, a saúde e o transporte e prevê as seguintes ações imediatas para uma política cultural estável:

Definição da estrutura, do funcionamento e da distribuição de verbas dos órgãos públicos voltados à cultura. Apoio constante à manutenção dos diversos grupos de teatro do País. Política regional de viabilização de acesso do público aos espetáculos. Fomento à formulação de uma dramaturgia nacional. Criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e à experimentação teatral. Recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos teatros públicos. Criação de programas planejados de circulação de espetáculos pelo País (*ARTE CONTRA A BARBÁRIE in COSTA; CARVALHO, 2008, p.22-3*).

O primeiro *Manifesto Arte Contra a Barbárie* foi assinado por Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Márcia de Barros, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa, Umberto Magnani, Companhia do Latão, Grupo Engenho, Grupo Folias d'Arte, Grupo Tapa, Parlapatões, Patifes e Paspalhões, Teatro da Vertigem, Teatro Popular União e Olho Vivo.

Os efeitos do primeiro manifesto foram sua grande repercussão na categoria teatral e a consequente ampliação do número de pessoas interessadas em participar das reuniões. Como resumo dos resultados dessas discussões, foi lançado o segundo manifesto em dezembro do mesmo ano, também no Teatro Aliança Francesa. Esse documento ampliou e aprofundou as questões tratadas no primeiro. O manifesto apresenta dados concretos sobre a quase inexistente política cultural do país, além de denunciar a indiferença dos órgãos públicos em relação às organizações do movimento e seu descaso em nem sequer responderem à solicitação de informações acerca das aplicações do orçamento público. No final do documento, concluem:

Voltamos a reafirmar nosso diagnóstico da necessidade de uma “política cultural” estável, democrática e transparente para a atividade teatral. Voltamos a reafirmar a necessidade de se superar o estado de indigência, de guichê, de improviso, da visão economicista para se consolidar uma produção cultural diversa, múltipla e democrática que possa contribuir para a alimentação do imaginário e da sensibilidade do cidadão brasileiro. Uma política pública que tenha suas bases alicerçadas nos princípios igualitários de acesso aos mecanismos de produção e fruição do bem cultural, onde a ação eventual seja substituída pela ação sistemática e contínua que possibilita a qualidade e a excelência. Reafirmamos novamente que este texto, como o anterior, é a expressão e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística que se contraponha às diversas faces da barbárie – oficial e não oficial – que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo brasileiro (idem, 2008, p. 26).

O terceiro manifesto foi lançado em junho de 2000, expondo dados orçamentários destinados à cultura no país (0,2%), além de reafirmar a má distribuição desses recursos e criticar os privilégios concedidos ao mercado. A importância desse documento está na proposta concreta de combate à barbárie por meio de políticas culturais pertinentes.

Para que o país encontre o caminho da promoção das humanidades e de afaste da barbárie, oficial e não-oficial, são necessárias medidas urgentes e concretas. Em nossa área, isso significa o fomento da produção artística continuada e comprometida com a formação crítica do cidadão. Com base nesta análise, propomos:

- A criação de Programas Permanentes para as Artes Cênicas nos âmbitos municipal, estadual e federal com recursos orçamentários e geridos com critérios públicos e participativos.
- A realização do Espaço da Cena, encontros públicos semanais para o debate permanente de política cultural e dos fundamentos éticos de nosso ofício, o Teatro, a partir de 3 de julho de 2000 (idem, ibidem, p. 30).

Mais de 600 pessoas assinaram esse documento, entre artistas, intelectuais e pessoas interessadas na linguagem teatral. O Espaço da Cena foi uma proposta cujas sessões eram realizadas no Teatro Oficina para discutir publicamente os caminhos concretos para a formulação de políticas públicas para o teatro. A partir desses encontros e suas discussões pautadas na função social do teatro, assim como propostas de viabilização de ações culturais, foi redigido o projeto de Lei 416/00, do então vereador Vicente Cândido (Partido dos Trabalhadores), protocolado na Câmara Municipal em dezembro de 2000. A Lei 13.279/02, que institui o Programa Municipal de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo foi aprovada de forma unânime no ano seguinte, durante

a gestão da então prefeita Marta Suplicy, promulgada em janeiro de 2002 e implementada em junho do mesmo ano, com o lançamento do primeiro edital.

Como decorrência da ação da Lei de Fomento, Alexandre Mate afirma:

Atualmente, a atividade teatral atravessa a vida e a experiência de enorme contingente de moradores e visitantes da cidade. Em dados de pesquisa, tem-se acesso à informação segundo a qual aproximadamente 2.3 espetáculos de teatro estreiam na cidade de São Paulo por dia. Impossível assistir a todos eles, mesmo se se dispusesse de tempo integral para isso. No número apresentado acima, não se tem acesso a muitos espetáculos apresentados em lugares mais distantes ou sem divulgação. Na quase totalidade dos espetáculos em cartaz, e à exceção de poucos deles que já vieram com planta baixa e critérios de montagem prontos, a cidade de São Paulo e sua gente têm servido de assunto, em perspectiva épica, premida por intensa e visceral teatralidade: ocupação de espaços, gente à margem do sistema, mulheres, negros, explorados, ditadura, tragédias da Antiguidade, religião e fanatismo, questão aborígene, outras e novas versões sobre a história do País, as histórias pessoais imbricadas a outras e tantas histórias... tudo tem se transformado em assunto, em estratégia, em devaneio, em diversão ou entretenimento (*in* REBENTO, 2015, p. 30).

A Lei, cujo objetivo é “[...] apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo” (SÃO PAULO, 2002, art. 1º), prevê um orçamento mínimo de R\$ 6.000.000,00 (o orçamento do edital mais recente, de junho de 2018, foi de R\$ 8.500.000,00), distribuído por, no máximo, 30 grupos. Esse número de coletivos contemplados, por sua vez, é dividido em duas edições anuais. Assim, a Lei de Fomento se configura como uma das únicas possibilidades de investimento público em pesquisas artísticas continuadas para a manutenção do trabalho dos grupos que não apresentam perfil comercial. Ademais, possibilita o desenvolvimento de projetos em todas as regiões da cidade, descentralizando as ofertas culturais. Para Maria Silvia Betti, a lei assegurou aos grupos “[...] condições materiais de desenvolvimento e ao mesmo tempo de debate sobre o papel social do teatro” (*in* DESGRANGES; LEPIQUE, 2012, p.120), além de ter possibilitado o surgimento de novos coletivos, inclusive nas áreas mais esquecidas pelo poder público: a periferia urbana, como é o caso da Brava Companhia. Esse dado se configura como uma conquista importante, visto que esses coletivos, concomitantemente ao trabalho artístico, desenvolvem programas pedagógicos, formativos e de reflexão acerca da sociedade, a fim de dialogar com o entorno (*idem*, *ibidem*, p. 120).

De acordo com Fernando Kinas (2010), uma característica importante da Lei é seu caráter estruturante, por se realizar regularmente e de maneira continuada, mas é insuficiente para garantir uma atividade teatral permanente e independente das imposições do mercado. Além de definir previamente o orçamento destinado ao fomento dos grupos, a Lei de Fomento se diferencia das leis baseadas em renúncia fiscal pelo incentivo a processos de pesquisa (que podem ter duração de até dois anos), não apenas ao produto. Dado que os editais da Lei de Fomento preveem uma contrapartida social por parte dos grupos, os trabalhos realizados implicam na democratização do acesso à cultura, por meio de formação de público, política de ingressos baratos e gratuitos, envolvimento direto das comunidades na elaboração e execução dos projetos e alteração da forma de produção. Como resultados da prática impulsionada pela Lei, têm-se, ainda, a popularização da pesquisa continuada, fortalecimento da dramaturgia nacional, sistematização e reflexão das experiências, aumento da atividade teatral, surgimentos de novos espaços, ocupação artística de locais públicos e melhores condições de trabalho de núcleos artísticos.

Na publicação *Fomento ao teatro – 12 anos* (GOMES; MELLO, 2014), da Secretaria Municipal da Cultura, um levantamento de dados chega às cifras de 372 projetos fomentados de 135 núcleos artísticos. Desde esse levantamento, já ocorreram outras seis edições, contabilizando mais 88 projetos.

Apesar de tudo, o caráter progressista da Lei ainda está longe de ser ideal. O número máximo de contemplados por ano não representa nem 10% da totalidade de coletivos na cidade, além de haver a competição entre grupos mais estruturados e antigos e grupos mais jovens. Por isso, muitos artistas ainda buscam a sobrevivência em outras áreas profissionais. Mesmo reconhecendo a importância da Lei como conquista das lutas da categoria, faz-se necessário o diálogo constante com poder público para que haja a ampliação do programa tanto no que condiz à verba, quanto ao número de grupos fomentados. Como já visto, os representantes da Secretaria Municipal da Cultura, além de não estarem interessados nesse diálogo, ainda se esforçam, cada vez mais, para dificultar esse fomento à linguagem teatral.

Inseridos no conjunto de grupos de teatro estão aqueles que apresentam as proposições características do teatro de grupo, amparados nas proposições

agitpropistas⁶ da não alienação do processo artístico, nadando contra a corrente da cultura hegemônica. Pois o trabalho teatral consequente e relevante, do ponto de vista político (e, na perspectiva em epígrafe: épico e de esquerda), está intimamente ligado ao domínio da produção por parte de seus integrantes, rompendo com a especialização das funções característica do modelo de fordismo/toyotismo da indústria cultural. Assim sendo, essa forma de produção coletivizada da obra prevê que cada um conheça e participe de todas as etapas da montagem, o que significa que as funções são intercambiadas pelas pessoas participantes. Esses artistas – antes descartados, agora reunidos em coletivos – apresentam em sua estética uma denúncia do neoliberalismo e das contradições do capitalismo, resultado da relação dos artistas envolvidos nos grupos. A manutenção desses grupos possibilita a verticalizada reflexão sobre a sociedade, o encontro entre artistas-trabalhadores e intelectuais, maior qualidade na pesquisa estética, maior relação com a comunidade, desenvolvimento de programas artístico-pedagógicos e a coletivização do trabalho teatral. Outra característica importante de parte dos coletivos inseridos nessa proposição é a expansão da luta. Entender que os problemas da categoria teatral têm seus equivalentes em toda classe trabalhadora faz com que muitos grupos se aproximem de movimentos sociais organizados e/ou em organização, ampliando o raio de atuação da luta.

É possível afirmar que o teatro paulistano, tal como acontece hoje, não seria possível com a ausência de Brecht no Brasil (como esse trabalho tentará demonstrar adiante com a aplicação prática dos expedientes épicos em cena). Sua práxis foi o impulso para a criação de um teatro épico brasileiro⁷. A despeito do desmonte e desmoralização do teatrólogo, desde a década de 1950 no Brasil, Brecht ainda impulsiona a práxis de grupos que se comprometem com as questões sociais e as denunciam em seu trabalho poético. A estreia oficial de Brecht no Brasil acontece em 1958 com a encenação da peça *A alma boa de Setsuan* (1939), pelo Teatro Maria Della Costa, a serviço do teatro de cunho mercadológico. A partir de então, o autor serve de influência a artistas e pesquisadores que buscam entender e transformar os processos sociais – a

⁶ O teatro de agitação e propaganda será tratado em seguida.

⁷ A respeito desse tema, cf. Iná Camargo Costa (1996; 1998 e 2012).

começar pelos integrantes do Teatro de Arena, expoente do campo teatral no combate à ditadura civil-militar brasileira.

A relevância do trabalho dos coletivos engajados nas proposições de esquerda na cidade de São Paulo caracteriza-se por um constante processo de busca por formas não-hegemônicas (e apologéticas ao individualismo, cujo corolário alicerça-se nos postulados do liberalismo), com a epicização da forma, com o objetivo de trazer à função protagônica do teatro os assuntos das contendas de luta (de classes ou mais restritas), mas cujo solo considere a história e, de certo modo, a condição periférica do país, as contradições e injustiças históricas e a luta de classes.

1.4 Histórico do teatro de grupo – uma cronologia

1975 – Criação da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE)

1977 – Passeata de estudantes contra a prisão de militantes da Liga Operária

1979 – Promulgação da Lei da Anistia

– Criação da Cooperativa Paulista de Teatro

1983/4 – Movimentos Diretas Já!

1986 – Promulgação da Lei Sarney

1988 – Promulgação da nova Constituição

1990 – Eleição de Fernando Collor e instauração do neoliberalismo no Brasil

1991 – Promulgação da Lei Rouanet

– 1º Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo (Ribeirão Preto)

1997 – Lançamento da revista *Camarim*, da CPT

1998 – Articulação de artistas e pensadores de teatro no movimento Arte Contra a Barbárie

1999 – I e II *Manifestos Arte Contra a Barbárie*

2000 – III *Manifesto Arte Contra a Barbárie*

– Projeto de Lei de Fomento 416/00

2001 – Promulgação da Lei 13.279/02, que institui o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo

2002 – Aprovação da Lei e primeiro edital

2003 – Lançamento do jornal dos grupos de teatro *O Sarrafo*

- 2008 – Publicação do livro *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas Públicas para a cultura* (COSTA; CARVALHO, 2008)
- 2009 – Publicação do livro *Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro* (MATE, 2009)
- Primeira ocupação da Funarte
- 2011 – Segunda ocupação da Funarte
- 2012 – Publicação do livro *Teatro e vida pública* (orgs. DESGRANGES LEPIQUE, 2012)
- 2014 – Publicação do livro *Fomento ao teatro – 12 anos* (GOMES; MELLO, 2014)
- 2016 – Golpe parlamentar – *impeachment* da presidenta eleita Dilma Rousseff
- Fechamento do Ministério da Cultura por Michel Temer
 - Terceira ocupação da Funarte
 - Reabertura do MinC, devido à pressão popular
 - Publicação do livro *Diálogos Teatrais – O Fomento Compartilha (2013 – 2015)* (GOMES; MELLO, 2016)
- 2017 – Posse do prefeito João Dória
- Congelamento de 43,5% da verba da Cultura
 - Ocupação da Secretaria da Cultura

Capítulo 2 – Apontamentos sobre o arsenal brechtiano – caminhos e legado da práxis épico-dialética

Eu cresci como filho
De gente abastada. Meus pais
Me colocaram um colarinho, e me educaram
No hábito de ser servido
E me ensinaram a dar ordens. Mas quando
Já crescido, olhei em torno de mim
Não me agradaram as pessoas da minha classe,
Nem dar ordens nem ser servido
Então deixei minha classe e me juntei
À gente pequena.

Assim
Eles criaram um traidor, ensinaram-lhe
Suas artes, e ele
Denuncia-os ao inimigo.

Sim, eu conto seus segredos. Fico
Entre o povo e explico
Como eles trapaceiam, e digo o que virá, pois
Estou instruído em seus planos.
O latim de seus clérigos corruptos
Traduzo palavra por palavra em linguagem comum, então
Ele se revela uma farsa. Tomo
A balança da justiça e mostro os pesos falsos. E os seus
informantes relatam
Que me encontro entre os despossuídos, quando
Tramam a revolta

Eles me advertiram e me tomaram
O que ganhei com o meu trabalho. E quando não me corrigi
Eles foram me caçar, mas
Em minha casa
Encontraram somente os escritos que expunham
Suas tramas contra o povo. Então
Enviaram uma ordem de prisão
Acusando-me de ter ideias baixas, isto é
As ideias da gente baixa.

Aonde vou sou marcado
Aos olhos dos possuidores, mas os despossuídos
Leem a ordem de prisão
E me oferecem abrigo. Você, dizem
Foi expulso por um bom motivo.

Bertolt Brecht
(*Expulso por um bom motivo*)

Em *Me-Ti: Buch der Wendungen* [*Me-Ti: livro das mudanças* ou *Me-Ti: livro das reviravoltas*], Brecht desenvolve conceitos-chave de sua filosofia, assim

como questões centrais de seu tempo; o trabalho transita com o conceito da dialética, além de tecer comentários sobre a política de esquerda da época. Nele, Brecht escreve:

O grande método é um ensino prático das alianças e da dissolução das alianças, a exploração das mudanças e a dependência das mudanças, a realização da mudança e a mudança dos realizadores, a separação e formação de unidades, a dependência de opostos sem um ao outro, a compatibilidade de opostos mutuamente exclusivos. O grande método torna possível reconhecer e usar processos nas coisas. Ensina a fazer perguntas que permitam ação (BRECHT, 2016, p. 85 – tradução livre).

A partir dessa obra, Fredric Jameson (2013) desenvolve um diálogo com a obra brechtiana. Em seu livro *Brecht e a questão do método*, defende a utilidade e a atualidade do autor em tempos em que “[...] a retórica do mercado pós-Guerra Fria chega a ser mais anticomunista que a dos velhos tempos” (JAMESON, 2013, p. 13), fornecendo tanto uma descrição quanto uma análise cultural da teoria e estética brechtianas.

Jameson afirma que Brecht responde em suas peças a vários impulsos sociais e artísticos: interesse pela inovação dramaturgica e teórica; uma demanda por um novo tipo de literatura política e o desejo de dar voz a diversos grupos que antes eram mantidos em uma condição de subalternidade. O projeto de Jameson é, portanto, recuperar o corpo de trabalho para uma era pós-moderna; recuperar Brecht para o modernismo e apropriar-se dele para o pós-modernismo. Jameson define o método dialético brechtiano como uma construção de contradições em termos de seu estilo, seu pensamento ou doutrina e sua trama ou narrativa. Não é difícil compreender a razão pela qual os modelos aristotélicos seriam antagônicos à análise marxista que ocorre em um teatro épico. Por um lado, os primeiros são construídos sobre a catarse, que aplaina as distinções sociais, unificando a plateia. Por outro, a intenção do teatro épico é dividir os integrantes do público e, assim, reformular e repetir a luta de classes. A maioria delas existe a serviço do estranhamento, que previne ou até mesmo anula a resposta emocional, de modo que a análise racional permanece primária.

O autor compara o método de estranhamento de Brecht no teatro à teoria da montagem de Sergei Eisenstein no cinema, na medida em que a técnica tem significado em si mesma e a forma não é apenas inseparável, mas também a serviço do conteúdo. A noção de estudo é central para o teatro brechtiano. O

método consiste, também, em uma pedagogia brechtiana, desenvolvida de maneira coletiva e dialética, baseada na prática teatral, visando desenvolver a formação política e a intervenção nos processos sociais. O que é principalmente estudado e ensinado nas peças de Brecht se relaciona com a natureza dos negócios e do capital, com a produção e o consumo. No entanto, tal didatismo é rechaçado na arte modernista, que é supostamente resistente ao conteúdo político, e assim este se torna o espaço primário onde Jameson deve recuperar Brecht para o modernismo.

O método de Brecht pode ser resumido como um processo: construção da fábula; forma dos arranjos das cenas; desenvolvimento de um *gestus* básico para as personagens e o estudo de uma gama diversificada de atitudes. O objetivo é produzir um teatro que permita ao espectador especular sobre os modos como a sociedade funciona, chamando a atenção para as contradições que impulsionam a ação. A possibilidade de compreensão do método brechtiano se dá somente em sua dimensão política; ou seja, é fundamental considerar o pensamento marxista para total apreensão da práxis brechtiana e de sua posição política revolucionária e resistente ao pensamento hegemônico. A fim de cotejar o método brechtiano com o modo de produção da Brava Companhia mais adiante, esse capítulo apresenta uma breve explanação acerca da práxis de Brecht, como sua trajetória artística revolucionou a forma de se fazer teatro no século XX, do chamado efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*), assim como do desenvolvimento das peças de aprendizagem (*Lehrstücke*).

2.1 A implosão da forma hegemônica do drama na práxis brechtiana

Esta primeira parte do capítulo se detém em duas características fundantes do teatro brechtiano, que nortearam o autor no processo de revolução da forma do drama burguês no século XX: a função pedagógica da arte e a ideia do teatro como ciência.

Qual é a função do teatro? Essa foi a questão basilar para a ruptura total de Bertolt Brecht com a forma hegemônica do teatro burguês, na primeira metade do século XX. A resposta a essa pergunta, ele encontrou nas práticas do teatro grego e, mais adiante, nas experiências do teatro de agitação e propaganda soviético e suas reverberações na Alemanha, com destaque para o

teatro agitpropista alemão e o trabalho de Erwin Piscator (1893-1966), com quem trabalhou numa fase decisiva de sua trajetória⁸.

Cabe aqui uma breve explicação sobre essas experiências. Apesar de sempre associada à União Soviética, a prática do teatro de agitação e propaganda é fruto de um legado acumulado anteriormente, que amadureceu por ocasião da Revolução Russa, em outubro de 1917. Segundo Iná Camargo Costa, as práticas militantes que aconteciam na Alemanha na primeira década no século XX influenciaram a prática do teatro de agitprop:

Em 1905 já funcionavam na Alemanha os clubes, editoras, bibliotecas, salas de leitura, coros, grupos teatrais e outros organismos de militância cultural social democrata, que constituem o mais legítimo antepassado daquilo que ficou conhecido a partir da Revolução de Outubro como Agitprop (COSTA *in* ESTEVAM; COSTA; VILLAS BÔAS, 2015, p. 20-1).

O teatro de agitprop (aglutinação das palavras "agitação" e "propaganda", em russo) é ligado aos ideais comunistas e tem por objetivo a educação política de trabalhadores, camponeses e outras camadas da sociedade, ao divulgar o Movimento Revolucionário e, a partir de 1920, disseminar o pensamento do Partido Comunista Soviético, com a criação de um Departamento de Agitação e Propaganda. Algo muito eficaz, que incorporava muitos elementos da cultura popular sem subalternizá-los necessariamente em estruturas formais instrumentalizadas. O que interessa para esse estudo não são as contradições políticas que levam a cabo o teatro de agitação e propaganda na União Soviética, nem suas fases históricas, mas suas formas de produção, que têm significativa repercussão na Alemanha de Brecht.

Considerando o contexto russo da década de 1910, com alto nível de analfabetismo – que restringe o acesso à imprensa – e a falta de energia elétrica – que inibe o desenvolvimento do rádio e do cinema –, é conferido ao teatro papel fundamental na disseminação não apenas dos temas da revolução proletária, mas dos problemas do cotidiano:

O agitprop apela também à transformação da vida, o principal conteúdo dos seus temas culturais: nas fábricas, a valorização da assiduidade e a intensificação do trabalho; nas cidades do interior, a rejeição da influência da Igreja e dos camponeses ricos; em toda parte, a participação no exercício do novo poder (soviets, partido, tribunais); na vida cotidiana, a necessidade da igualdade entre o homem e a mulher, as medidas de

⁸ Brecht começou a trabalhar com Piscator em 1926, em Berlim. Bornheim (1992) afirma que essa experiência impulsionou Brecht a estudar *O Capital*, de Karl Marx, em 1927. Em 1928, Brecht escreve *A ópera dos três vinténs*, transpondo questões marxistas para sua dramaturgia.

higiene e educação (MOREL *in* ESTEVAM; COSTA; VILLAS BÔAS, 2015, p. 55).

No que diz respeito à forma de produção das trupes agitpropistas, a corrente do autoativismo tem papel fundante para a transformação da organização do teatro, entendido como um "sistema de relações sociais". O autoativismo prevê: a não alienação do processo artístico, sendo que cada integrante da trupe conhece e participa de todas as etapas da montagem; não rigidez na hierarquia, podendo também o diretor ser substituído por outras pessoas que revezam na orientação dos ensaios; produção coletiva do texto, mesmo que muitas vezes assinado por alguém que assuma a responsabilidade da escrita; introdução do espectador no processo da montagem, com a realização de ensaios abertos, recorrência à implicação direta e participação nas tarefas da comunidade; abertura para acolhimento de voluntários e saída do espaço fixo do teatro.

Jean Pierre Morel aponta três vertentes para as experiências do Agitprop. A primeira concerne ao tratamento político da atividade teatral, como no caso dos processos de agitação (tribunais que julgam crimes imaginários), teatro jornal (encenação propriamente dita da notícia de jornal); peças de agitação e peças alegóricas (divulgam questões urgentes e apresentam personagens como funções sociais); *litmontaz* (montagem literária a partir de colagem de textos existentes com recorte temático), marionete vermelha (na tradição popular, a marionete *Petruchka* é protetor dos camponeses pobres) e peças dialéticas.

O adjetivo dialético refere-se ao modo pelo qual é tratado o tema e são construídas as personagens. Não há desfecho de um enredo linear, quando uma solução é apresentada [...], mas o levantamento das contradições e das indefinições de rumo que cercam a juventude operária no esforço de desempenho de seu novo papel social e político. A perspectiva não é a da psicologia de determinado jovem diante de determinada situação, mas a análise de um comportamento mais ou menos disseminado [...] do qual se destacam as determinantes ideológicas e de classe (GARCIA, 2004, p. 39-40).

A segunda é dos espetáculos satíricos, com o abandono e/ou reformulação das "grandes formas" praticadas no teatro profissional, objetivando a eficácia política. Pertencem a essa vertente: o melodrama revolucionário (apresenta questões da ordem do dia estruturado no antagonismo herói/heroína x vilão/adversário); o cabaré vermelho (segue pauta revolucionária); *vaudeville*

(teatro de variedades com assuntos da revolução) e operetas (cenas cômico-musicais).

A terceira são as “cenificações” (*intsenirovka*), matriz do Teatro Documentário, por fazer uso de documentos como material, são as dramatizações dos eventos históricos (MOREL, HAMON *in* ESTEVAM; COSTA; VILLAS BÔAS, 2015 e COSTA, 2015).

A grande dramaturgia de estrutura linear dá lugar a um espetáculo de forma fragmentada, com sucessão de cenas breves e variadas. Na construção das personagens, há a ausência de psicologismo, representando os antagonismos entre grupos, pautados na luta de classes. Os recursos cênicos são determinados pela mobilidade e economia, pois é essencial que os espetáculos sejam acessíveis ao maior número de pessoas possível, acarretando na simplicidade dos materiais. Outro recurso cênico é o literário, com materiais como cartazes com *slogans*, crachás e sinalizações com mensagens da luta.

Apesar das desigualdades e das contradições, o trabalho das atrizes e atores de agitprop pode parecer decididamente novo: orientado para a ação corporal, fundado em uma crítica política dos papéis, atento a preservar um distanciamento das personagens, recorrendo incessantemente a piscadas de olhos e a efeitos de ruptura, anuncia e prepara, ainda que de maneira desigual e pouco teorizada, a encenação épica tal qual será praticada pouco tempo depois na Alemanha (HAMON *in* ESTEVAM; COSTA; VILLAS BÔAS, 2015, p. 96).

As experiências agitpropistas na União Soviética retornam à Alemanha, influenciando, além de formações de trupes de agitprop, os trabalhos de Piscator e Brecht. Em primeiro lugar, é importante salientar o período histórico da Alemanha, que é cenário para as proposições teatrais aqui tratadas. Em 1919, inserida no contexto da crise em decorrência da derrota na Primeira Guerra Mundial e a limitação do crescimento econômico imposta pelo Tratado de Versalhes, é criada a República de Weimar. Essa primeira experiência do país com o sistema de governo de democracia parlamentar tem fim em 1933, com a ascensão do Nazismo.

Ali, coabitavam a possibilidade de reconstrução da nação de acordo com uma nova ordem ou o retorno ao militarismo e centralização do poder que caracterizavam o Império Alemão (1871-1919). Esse conturbado panorama político e econômico, paradoxalmente, convivia junto a uma efervescência cultural, estimulada graças ao intercâmbio cultural exercitado pelo novo regime (CONCILIO, 2013, p. 12).

No que diz respeito ao teatro, diferentes formas constituem esse panorama. Há a presença da cena cômica e popular dos cabarés alemães, com destaque para o ator Karl Valentin, em Munique; Max Reinhardt e suas encenações expressionistas e a forte presença do teatro de esquerda. No campo das artes cênicas, um novo gênero se desenvolve no final do século XIX: o naturalismo, distinguindo-se no modo como se manifestou na França e na Alemanha. Em 1887, em Paris, André Antoine cria o *Théâtre-Libre* (Teatro Livre), visando a uma renovação da cena teatral por intermédio da encenação realista. Por um lado, o naturalismo francês é tido como uma fotografia, uma *tranche de vie* (fatia da vida) decorrente de uma "[...] determinada concepção da verdade – a do cientificismo" (BORNHEIM, 1992, p. 17). O que se instaura nessa forma de fazer teatro é a não problematização das ocorrências levadas ao palco, afastadas dos juízos de valor, levando a palavra "naturalismo" a ser colocada em cheque e substituída por "realismo", dessa forma, mais abrangente. Por outro lado, o naturalismo alemão sofre transformações na prática de Otto Brahm, Maximilian Harden, Theodor Wolff, Julius e Heinrich Hart, Paul Schlenther, Julius Elias, Julius Stettenheim, Paul Jonas e Samuel Fischer, que, inspirados pelo Teatro Livre de Antoine, fundam em 1889, em Berlim, a *Freie Bühne* (Cena Livre). Como afirma Gerd Bornheim:

Em solo germânico a hegemonia positivista, com Mach e Avenarius, durou apenas alguns escassos anos, e logo voltou a ceder o seu lugar ao que vinha seduzindo a inteligência alemã desde o século XVIII: os processos históricos e o aparecimento da consciência histórica. E é precisamente em função desses conceitos que se verifica o desempenho de Otto Brahm. O contexto da doutrina de Zola e Antoine se faz sem dúvida aqui e ali presente, mas como um todo a dramaturgia naturalista alemã embrenha-se por horizontes mais amplos. Abandona-se, então, a estaticidade fotográfica dos começos franceses a favor da historicidade de seus conteúdos (BORNHEIM, 1992, p. 19).

A Cena Livre foi inspirada nos moldes do Teatro Livre de Antoine, em Paris, e contou com a peça de estreia *Os espectros* (1881), de Henrik Ibsen, já denunciando a diferença de interesse em relação ao naturalismo francês, visto que o que interessa ao dramaturgo é a denúncia moral, apresentando o indivíduo circunscrito numa determinada sociedade ou como produto dela. Brahm assim escreveu:

A divisa da arte nova será uma única palavra: a verdade; a verdade em todos os caminhos da vida, que é precisamente o que queremos e exigimos [...]. Mas não se trata da verdade objetiva que escapa àquele

que luta, e sim da verdade individual, que surge livremente da mais profunda convicção interior e é livremente expressa; a verdade da mente emancipada e livre, que de nada quer ter piedade, que nada quer deixar na sombra e que conhece apenas um adversário, apenas um inimigo mortal, desde o seu nascimento e por herança: a mentira, seja qual for a forma que adote (BRAHM *apud* BORNHEIM, 1992, p. 19).

Entretanto, a Cena Livre já não é o suficiente no aspecto de popularização do teatro. Segundo Piscator, em seu livro *O teatro político* (1968), até o momento, os trabalhadores vão ao teatro para fugir dos problemas do trabalho e assuntos como salários, horas de trabalho e lucro, que, acredita-se, pertencem ao jornal. Para essas pessoas, o teatro é um evento festivo e pouco desfrutado, muito em razão ao preço cobrado pela entrada. Sobre isso, narra o episódio em que L'Arronge, diretor do Deutsches Theater (Teatro Alemão), recusa-se a deixar gratuita a apresentação da peça *Os tecelões*, de Gerhart Hauptmann (1892), alegando que as pessoas que poderiam apreciar tal peça teriam condições de pagá-la. Irônico, se for levado em consideração que essa foi a primeira obra que eleva os trabalhadores à condição de protagonistas em uma temática de luta de classes. Em coro com as considerações de Piscator, Bruno Wille, em 23 de março de 1890, faz uma chamada no periódico de esquerda *Berliner Volksblatt* (*Folha Popular Berlinense*) para a criação de uma *Freie Volksbühne* (Cena Popular Livre), resumida no lema: "A arte para o povo!"⁹. A Cena Popular Livre é fundada como a primeira organização de massas política cultural do movimento dos trabalhadores alemães, com o objetivo de possibilitar às camadas menos abastadas da população acesso à educação e à vida cultural. A organização tenta revogar a exclusão do proletariado e permite que seus membros paguem uma quantia irrisória para assistir às peças de teatro, cujos assentos eram sorteados. Essas apresentações contam com textos clássicos de Goethe e Schiller, assim como peças atuais e críticas. Relacionando-se, ainda, com o termo "Livre" em seu nome, a busca por diretores artísticos independentes reitera os objetivos de Brahm e Wille de uma independência criativa e partidária. "Um programa ideal, mas infelizmente, mais do que ideal, idealista. Com o nôvo apêlo à luta, 'A arte para o povo', não se abandonou a plataforma mental da sociedade burguesa" (PISCATOR, 1968, p. 43). Ainda acrescenta:

Era prematura a idéia de se erigir a arte em fator político, e dela fazer um meio artístico em favor do movimento proletário. Para isso a época não

⁹ Informações retiradas do texto *Os anos de fundação*, da página oficial da Freie Volksbühne.

estava amadurecida. Devíamos contentar-nos em unir dois fatores tão eminentemente importantes sob o ponto de vista social: o teatro e proletariado. Pela primeira vez, já não em pequenos grupos, individualmente, senão em massa organizada e fechada, surgiram como consumidores de arte as camadas proletárias. (PISCATOR, 1968, p. 43).

Discussões internas sobre o desenvolvimento artístico formam uma nova organização que, em 1882, em uma Assembleia, derruba Bruno Wille por um conflito com um ex-integrante do conselho. Nessa ocasião, Wille funda a *Neue Freie Volksbühne* (Nova Cena Popular Livre) e a Cena Popular Livre elege novo presidente. As duas Cenas Populares Livres da Alemanha operam separadas até 1919¹⁰, quando voltam a ser um órgão comum, a *Volksbühne* (Cena Popular).

Na mesma época, em 1920, Piscator, tomando como programa uma proclamação divulgada em folhetos que denuncia a barbárie do capitalismo e chama o proletariado a se solidarizar com a Rússia soviética e se identificando com o movimento operário e o socialismo, trabalha com o Teatro Proletário. Ali, pretende fazer um teatro da classe proletária, não apenas para ela, proporcionando propaganda, não apenas arte. Em suas palavras: "Riscamos radicalmente a palavra 'arte' do nosso programa; as nossas 'peças' eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e 'fazer política'" (PISCATOR, 1968, p. 51). Criticando a rigidez do teatro e sua não intervenção efetiva, o diretor busca levar a atualidade do jornal para a cena e passa a produzir, em trabalho coletivo, os textos das encenações, que são apresentadas em locais de assembleia. A primeira peça resultante dessa proposição é *O Dia da Rússia* (1920), obra que, por apresentar um mapa como cenário, elucidando o significado político da cena, institui o caráter pedagógico das encenações de Piscator. Sobre a inserção desse novo fator em seu trabalho, afirma:

O teatro não devia mais agir apenas sentimentalmente no espectador, não devia mais especular apenas sobre a sua disposição emocional; pelo contrário, em plena consciência, voltava-se para a razão do espectador. Não devia tão-somente comunicar elevação, entusiasmo, arrebatamento, mas também esclarecimento, saber, reconhecimento (PISCATOR, 1968, p. 53).

Assim como a Cena Popular, a sobrevivência econômica do Teatro Proletário é garantida pelo número de sócios da União Geral dos Trabalhadores, do Partido dos Trabalhadores Comunistas e dos sindicalistas. O Partido

¹⁰ A página oficial da Freie Volksbühne admite 1919 como data de união e Piscator (1968) afirma que ela ocorreu em 1920.

Comunista Alemão se declara contrário às escolhas de Piscator de fazer um trabalho de propaganda usando a arte como recurso e não se torna sócio do Teatro, causando efeito negativo nas contas. Juntam-se a isso as perseguições policiais e as proibições das peças e a continuidade do Teatro Proletário se torna insustentável. Mesmo o Teatro apresentando sua última peça após apenas um ano de sobrevivência, em abril de 1921, Piscator faz um balanço positivo das experiências ali realizadas, apontando que o teatro adquire a mesma importância que a imprensa e o parlamento como meio de propaganda do movimento proletário.

Apesar de, segundo Piscator, a *Cena Popular* ter perdido qualquer resquício de atitude combativa, ele ali trabalha de 1924 a 1927 como diretor convidado, por ocasião da falta de interesse de diretores artísticos em encenar a peça *Bandeiras* (1924), de Alfons Paquet. A situação da República de Weimar determina uma postura neutra politicamente no que diz respeito às esferas culturais. Contrário a isso, Piscator quer fazer um teatro a serviço dos propósitos coletivos, resumir as ideias da classe proletária, em busca de um teatro cultural proletário. É nesse período que o diretor desenvolve sua práxis do teatro documentário como arte denunciante dos processos sociais, fazendo uso das novas tecnologias como elementos de cena.

Bandeiras, cujo subtítulo é "Drama épico" e a temática é a conclamação do proletariado à luta pela jornada de trabalho de oito horas por um grupo de chefes operários, é encenada em 1924, mesmo ano em que Brecht e Piscator se conhecem. Nessa encenação, Piscator faz uso de recursos que fazem com que sua direção artística seja definida, mais tarde, como teatro épico.

De que se tratava? Em resumo, da ampliação da ação e do esclarecimento dos seus segundos planos; uma continuação da peça para além da moldura da coisa apenas dramática, por conseguinte (PISCATOR, 1968, p. 69).

Diante das possibilidades oferecidas pelo teatro, Piscator lançou mão de projetores, que mostravam fotografias das personalidades retratadas e textos nas transições de cena. Além das projeções, "[...] começou a aplicar sua teoria de que o ator não deveria identificar-se inteiramente com o seu papel (ideia já antecipada por Meierhold e elaborada por Brecht)" (ROSENFELD, 2012, p. 42). A estreia é bem sucedida, com calorosa recepção do público e aplausos que trazem "algo de revolucionário". A peça seguinte, encenada no mesmo ano, é

R.R.R.: Revue Roter Rummel (Revista Clamor Vermelho), revista revolucionária, político-proletária. Com a revista, Piscator tem como objetivo ampliar os resultados da propaganda com uma ação direta no teatro, tornando a discussão política um elemento cênico de caráter pedagógico. Nessa obra, o recurso das projeções é novamente aproveitado e a música é usada como "meio dramtológico". No periódico *Bandeira Vermelha*, publicado em oito de dezembro de 1924, Franz Franklin escreve:

Mas como consequência direta [da encenação da revista] cabe considerar o aparecimento das associações teatrais proletárias, que passaram a formar-se por tôda parte. A 'Revista Vermelha' tornou-se idéia constante do arsenal de agitação e até hoje nunca mais desapareceu do movimento (*apud* PISCATOR, 1968, p. 75).

Muitos desses grupos teatrais que surgiram desde então, como o Portavoz Vermelho, estão inseridos na estética do Agitprop, tratada mais adiante.

O terceiro espetáculo de Piscator na Cena Popular (e o último aqui tratado) data de 12 de julho de 1925 com o título *Apesar de Tudo!*, frase proferida por Karl Liebknecht em seu último discurso. Nas palavras do diretor, esse é "O espetáculo em que, pela primeira vez, o documento político constitui, pelo texto e cênicamente, o único fundamento [...]" (PISCATOR, 1968, p. 78). A ideia da peça é ser uma revista que apresente o materialismo histórico em quadros didáticos.

O espetáculo nasceu de um trabalho coletivo: os diversos processos de trabalho de autor, diretor artístico, músico, cenógrafo e ator se entrosavam incessantemente. Com o manuscrito, nasciam, ao mesmo tempo, as construções cênicas e a música, enquanto, em comum com a direção artística, renascia o manuscrito. Em muitos lugares do teatro, simultaneamente, arranjaram-se cenas, antes mesmo de lhes estar determinado o texto. Pela primeira vez, a fita de cinema se ligaria orgânicamente aos fatos desenrolados no palco (PISCATOR, 1968, p. 80).

Na peça, o filme é usado como documento. As cenas são distribuídas por toda a obra e apresentam a guerra e seus horrores: incêndios, ataques, pessoas destruídas. Aqui, segundo Anatol Rosenfeld, o filme é um comentário cinematográfico, fazendo as vezes de narrador como elemento épico e ampliador do quadro histórico, ao relacionar a realidade contemporânea com o palco (ROSENFELD, 2012, p. 43-5). A peça é muito bem recebida; a maioria do público tinha vivido a época da Revolução Espartaquista, cuja repressão resultou no assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, portanto, o teatro

transforma-se em realidade e é transformado numa grande sala de assembleia, sem divisão de palco e plateia, demonstrando a força do teatro político. “Embora fazer arte não fosse a meta primeira de Piscator, ele estava convencido de que a virulência política almejada só poderia ser obtida mercê do máximo vigor artístico” (ROSENFELD, 2012, p. 50).

Durante os anos que se seguem, Piscator dá continuidade à sua direção artística na Cena Popular e, em 1926, encena *Os Bandoleiros*, de Friedrich Schiller, que causa muita discórdia pela sua adaptação do texto às suas ideias políticas. Um ano depois, há um escândalo por ocasião da montagem da peça *Tormenta Sobre a Terra de Deus*, de Ehm Welk, acusando Piscator de ter submetido a peça a uma interpretação tendenciosa e uma representação provocativa da "revolução social". Chega, portanto, ao fim os tempos de Piscator na Cena Popular. Sua pesquisa estético-política se desenvolve na Rússia, na França e em seu exílio nos Estados Unidos (onde reencontra Brecht também exilado) até a sua morte, de volta em Berlim, como diretor da *Freie Volksbühne*.

Concomitante ao trabalho piscatoriano, desenvolveu-se a experiência do agitprop na Alemanha. O Partido Comunista Alemão (KPD) é criado logo após a Primeira Guerra Mundial e conta com duas frentes de luta contra a sociedade capitalista e a direção da social-democracia. A primeira são as organizações do Partido para enfrentar a burguesia e a segunda é a dissolução das organizações social-democratas, contando com o teatro de agitprop como tática para promover agitação nos âmbitos da vida política e cultural, posição diversa àquela tomada pelo Partido em relação ao Teatro Proletário de Piscator (LUPI *in* ESTEVAM; COSTA; VILLAS BÔAS, 2015). O Partido promove, a partir de 1925, as atividades de agitação e propaganda e assume a direção do movimento até 1929, ano em que o controle do Partido se retrai, possibilitando maior autonomia dos grupos no que diz respeito à decisão das temáticas e das formas de encenação.

Em 1927, surge o primeiro grupo significativo de agitprop – O Porta-Voz Vermelho –, fundado por Maxim Vallentin e integrado por membros da Juventude Comunista. No final desse mesmo ano, excursiona pela Alemanha o grupo soviético Blusa Azul, realizando cerca de cem apresentações - para um público estimado de quinhentos mil espectadores (GARCIA, 2004, p. 63).

Após essa excursão, não foram poucos os grupos que se criaram com a proposição agitpropista na Alemanha, especialmente em Berlim, como as trupes *Wedding Vermelho*¹¹, *Tambores*, entre outras. Em sua fase mais dirigista, o Partido faz uso da revista *Porta-Voz Vermelho* (homônima do grupo de Maxim Vallentin) como instrumento de difusão do agitprop, orientando os temas a serem trabalhados e disponibilizando material de pesquisa.

Influenciados pelo modelo do agitprop soviético, as trupes são formadas, majoritariamente, por trabalhadores militantes do KPD e da Liga da Juventude Comunista da Alemanha (KJVD), ancoradas no trabalho coletivo da corrente autoativista – o trabalho coletivo como condição fundante da existência do grupo – pressupondo a formação política dos indivíduos e encenando cenas curtas com o mínimo de recursos para o máximo de espectadores. No âmbito das formas, além do desenvolvimento conjunto da dramaturgia, os grupos utilizam os recursos de cantos e músicas, essenciais na organização das cenas.

Além de utilizar a música para pontuar os momentos mais significativos da representação, cada grupo possui o seu canto-de-identificação, canto que é a marca política do conjunto e que ele utiliza para arregimentar o público e abrir os espetáculos. Muitas vezes, esses "cantos de luta" ganham o domínio público e se tornam instrumento de manifestação coletiva nas campanhas políticas travadas na rua, contra o sistema e a repressão (GARCIA, 2004, p. 71).

Como exemplo de um canto de luta incorporado pela luta dos trabalhadores, pode-se citar a música *Nós somos o Porta-Voz Vermelho*, composta por Hanns Eisler, parceiro de trabalho de Brecht e integrante da trupe de agitprop:

Nós somos o Porta-Voz Vermelho. Porta-Voz das massas somos nós.
 Nós expressamos o que as oprime. Nós expressamos o que as liberta.
 Nós somos o Porta-Voz Vermelho. Porta-Voz das massas somos nós.
 Sem Deus, sem monge, nenhum ministro come da manjedoura impunemente, porque nós tocamos a trombeta.
 Nós alertamos, nós desinfetamos com escárnio e seriedade, nós os chamamos para a luta de classes!
 Nós somos o Porta-Voz Vermelho. Porta-Voz das massas somos nós.
 Nós expressamos o que as oprime. Nós expressamos o que as liberta.
 Nós somos o Porta-Voz Vermelho. Porta-Voz das massas somos nós.¹²

O início dos trabalhos das trupes conta com um debruçamento nas discussões políticas com os operários, a fim de criarem uma intervenção

¹¹ Wedding é um bairro operário de Berlim.

¹² Letra extraída da página *Canções da RDA*. Tradução livre.

adequada à situação do presente e enfatizarem a consciência do papel agitpropista. Assim como na proposta de Piscator, as encenações das trupes alemãs lançam mão do uso de documentos, que são reproduzidos na íntegra ou utilizados como recursos cênico-literários. Um recurso fundamental para a educação política dos trabalhadores e, ainda, para driblar a censura das peças, é a utilização dos dialetos como meio de expressão. Essa proposta é retomada nos ensaios das peças dirigidas por Bertolt Brecht, como meio, não como fim, para que os atores tenham uma compreensão mais acurada do texto e, por conseguinte, possam julgá-lo com mais discernimento. Aqui, os dialetos substituem o “alto alemão”, falado pela elite e por especialistas, deixando o texto mais acessível para as camadas populares e elevando a língua como um veículo cultural e conteúdo de classe. As personagens também não apresentam nuances psicológicas e o símbolo é usado como recurso de caracterização. Partindo do objetivo de apresentar para numerosos espectadores, faz-se vantajoso utilizar o modelo do coro; além de amplificar a voz, desempenha o papel do discurso como grupo, da ação em conjunto, da consciência coletiva (LUPI *in* ESTEVAM; COSTA; VILLAS BÔAS, 2015).

Apesar das similaridades formais com o agitprop soviético, a experiência alemã guarda diferenças no contexto e no fomento à sua sobrevivência. Inseridas na República de Weimar e na conseqüente ascensão do Nazismo, as trupes passam por constantes perseguições, chegando a levar a temática da ação policial para as cenas. Derivando das sérias repressões aos grupos militantes e a proibição das apresentações do teatro de agitprop, há o definitivo estancamento do movimento em 1932. Mesmo assim, alguns grupos apresentam resistência, como O Porta-Voz Vermelho, que continua suas atividades clandestinas até 1936, momento em que ocorre o exílio de alguns integrantes e prisão de outros.

Não à toa, foi buscando de modo intenso a superação dialética dos limites identificados no trabalho com agitprop que Brecht elaborou o modelo e a dramaturgia das peças didáticas, reconhecendo todo valor e potencial criativo que o trabalho teatral com o operariado organizado lhe proporcionou (ESTEVAM; VILLAS BÔAS, *in* ESTEVAM; COSTA; VILLAS BÔAS, 2015, p.16).

Talvez Brecht seja o último expoente do período em epígrafe, influenciado pelo teatro de agitação e propaganda e pela sua parceria com Piscator, que

tenha contribuído para a consolidação de um teatro político, com as elaborações das peças didáticas e a práxis do teatro épico-dialético. Também com o ensinamento do público como um de seus pilares, Brecht faz uma revisão do teatro ocidental e, na tentativa de um novo, propõe uma desmontagem do teatro tal como ele existe, modificando o cenário teatral do século XX. Assim, torna-se companheiro indispensável nos processos de luta de grupos de teatro até a atualidade.

Brecht (1967), em seu texto *O teatro experimental* (1939), aponta pela primeira vez o binômio-chave para seu teatro: divertir e ensinar, sendo a diversão o prazer do aprendizado, aliando o prazer de ensinar ao estético. O intuito do efeito de estranhamento, portanto, é seu caráter pedagógico e a interpretação atua como um revelador da realidade da personagem, para que o público a confronte com o real, a partir de suas experiências e vivências. O autor afirma que nas últimas décadas o teatro passou por experimentos que potencializaram seu caráter de divertimento e outros, o didático. Sobre os primeiros, afirma que o teatro se limita a experimentar inovações para prender a atenção do público com efeitos visuais para seduzi-lo; a despeito dos segundos, aponta uma perda dos efeitos cênicos e empobrecimento do estilo. Nas palavras de Benjamin:

O teatro épico questiona o caráter de entretenimento do teatro; ele abala sua validade social na medida em que retira sua função na ordem capitalista; ele ameaça – terceiro ponto – a crítica em seus privilégios. Tais privilégios são compostos por um conhecimento técnico que capacita o crítico a determinadas observações a respeito da direção e da encenação (BENJAMIN, 2017, p. 18).

Como caso exemplar de um teatro que diverte e ensina, lança mão do exemplo do trabalho de Piscator, que emprega o caráter pedagógico em todos os seus trabalhos, além de inovar os experimentos poéticos e técnicos para que o objetivo didático seja contemplado. Como resultado, o próprio público se divide, não comparte mais a mesma experiência artística, pois o prazer pela arte depende de uma atitude política, que é provocada e pode ser adotada. Essa nova maneira de aprender já não é compatível com a antiga forma de se divertir, pois quanto mais identificado o público está com a obra, menos é capaz de aprender. Sobre a diferença entre a atitude do público do teatro dramático e o do teatro épico, Bernard Dort afirma:

A primeira atitude é a de *participação*, não apenas no espectador no que ocorre com o ator, mas do espectador na própria natureza do mundo

representado – seu reconhecimento como natureza geral, eterna. Em todas as fases do teatro épico intervém um *distanciamento*: distanciamento entre os detalhes naturalistas e a História esquematizada, entre as próprias cenas, separadas umas das outras, entre o mundo e o Homem, entre o espetáculo e o espectador. E este é então levado a reconhecer o caráter passageiro, temporário da natureza que lhe é representada para ele, e a considerá-la como um certo estado histórico do mundo e dos homens (DORT, 2010, p. 296).

Aí mora sua crítica à forma dramática, negando a catarse aristotélica (pilar da estética dominante) em prol da transformação do palco em um fórum, uma tribuna para as teses políticas, apresentando os acontecimentos sociais em processo dialético.

A dramaturgia de Brecht descartou a catarse aristotélica, o extravasamento dos afetos pela empatia com o destino comovente do herói. O interesse relaxado do público, para quem se destinam as encenações do teatro épico, é particular exatamente porque a empatia dos espectadores quase não é mobilizada. A arte do teatro épico consiste em provocar espanto, não empatia (BENJAMIN, 2017, p. 25).

Na forma aristotélica, as personagens e as situações são apresentadas como imutáveis, naturais e inevitáveis; logo, a-históricas. Assim, propõe o caminho do estranhamento para que se consiga um teatro que não tenha identificação como elemento basal. Sobre as transformações promovidas por Brecht, Walter Benjamin afirma:

Para o palco, o público deixa de ser uma massa de cobaias hipnotizadas e se torna uma reunião de interessados, cujas demandas devem ser atendidas. Para o texto, a encenação não é mais uma interpretação virtuosa, mas controle estrito. Para a encenação, o texto não é mais uma base, mas coordenadas em que se registra, como novas formulações, o resultado. Para os atores, o diretor não passa mais orientações sobre efeitos, mas teses diante das quais é preciso tomar partido. Para o diretor, o ator não é mais o fingidor que tem de encarnar um papel, mas o funcionário que o inventaria (BENJAMIN, 2017, p. 12).

Antes de tratar sobre o efeito de estranhamento, sublinha-se aqui outro pensamento presente na práxis brechtiana: levar o teatro ao nível da ciência. Para Brecht, é impossível subsistir como artista sem se servir da ciência (BRECHT, 2005, p. 69). O teatro de Brecht, calcado na relação divertir-ensinar, não se limita a explicar o mundo, pois se dispõe a modificá-lo. É um teatro que atua, ao mesmo tempo, como ciência e como arte.

[...] se o espectador deve ser levado a adotar um comportamento crítico, de quem pensa no que está vendo, todo o espetáculo, em todos os seus componentes, deve ser elaborado de tal maneira que a cientificidade possa ser transmitida ao espectador (BORNHEIM, 1992, p. 113).

Ainda de acordo com Bornheim, a ciência se apresenta como um dos grandes pressupostos da obra brechtiana; todo o fenômeno teatral é submetido à cientificidade e essa ciência é a sociologia, pois se identifica com as teses marxistas (1992, p. 113). Brecht recorre à ciência para liquidar o teatro ilusionista e essa aproximação de arte e ciência tem a militância como caráter constitutivo (PASTA, 2010, p. 24). Refutando a imutabilidade das coisas, Brecht se apoia no conceito marxista de materialismo dialético para desvelar as razões da natureza das relações sociais.

Para conseguir alcançar seus objetivos de um teatro comprometido com as questões sociais e ainda disparador do pensamento crítico do público, Brecht compila uma série de expedientes no chamado *Verfremdungseffekt*, efeito de estranhamento, recurso poético que o acompanhou durante toda sua trajetória, em maior ou menor grau, mas somente foi teorizado durante seu período de exílio.

2.2 Desestranhando o estranhamento

O termo *Verfremdungseffekt* (traduzido, na maioria das vezes, como efeito de distanciamento) foi utilizado por Brecht pela primeira vez em 1936, em seu exílio na Dinamarca, no texto *Efeitos de distanciamento na obra dramática chinesa*. O ensaio escrito após a visita de Brecht à União Soviética, em 1935, diz respeito aos recursos interpretativos utilizados pelo ator chinês Mei Lan-Fang (1894-1961) em uma obra assistida em Moscou (SILBERMAN; GILES; KUHN, 2015, p. 104). O encontro com esse ator, de certa forma, foi um catalisador para o processo de pensamento acerca da possível mudança de convenções e tradições do drama burguês. No teatro chinês, o ator compreende a personagem como algo alheio a ele, cujas ações ou atitudes são externalizadas e, por isso, abertas ou prenes de estilização. Assim, ator e personagem não se fundem, causando estranheza ao público e desenvolvendo nele uma atitude de observação. No texto brechtiano, o autor contrapõe essa interpretação ao transe e à empatia da teoria de Stanislavski. Afirma que a diferença entre o sistema stanislavskiano e sua nova técnica de representar reside na compreensão do que é socialmente importante, tendo em vista objetos sociais bem determinados,

empregando, assim, caráter histórico às situações sociais, aos acontecimentos que são apresentados (BRECHT, 2005, p. 75-88). Em seu texto *A progressividade do sistema Stanislavski* (1937), Brecht (in SILBERMAN; GILES; KUHN, 2015, p. 132-3) reconhece a importância do trabalho do diretor russo apenas por se configurar em um sistema para a performance teatral. Porém, traça críticas em relação à quase exclusividade de sugestões de como propiciar a empatia do público e sua identificação com a personagem. Apesar das diferenças no que concerne à função social da arte e das duras críticas que Brecht faz em relação à empatia durante os anos de seu trabalho, o autor identifica, nesse texto, um caráter progressista da empatia, ao suscitar no público a identificação com as personagens proletárias, o que justifica o uso de seu sistema no teatro de esquerda dos Estados Unidos.

Em relação à origem do termo *verfremden*, Ingrid Dormien Koudela afirma que é uma terminologia recuperada do antigo léxico alemão.

De acordo com o dicionário *Grimmschen Wörterbuch*, o termo aparece pela primeira vez em uma publicação em língua alemã no relato *Neues Leben* de Bertholt Auerbach (1842). [...] O termo não teve uma utilização mais ampla até sua retomada por Brecht, que o aplica tanto na forma substantiva como verbal para caracterizar um determinado procedimento de seu teatro (KOUDELA, 2010, p. 106n).

A raiz desse verbo “*fremd*” significa “estranho”, no sentido de “estrangeiro”, e seu prefixo “*ver*” apresenta, entre outras funções, o significado de “tornar”, “fazer”. Logo, o verbo utilizado carrega, na tradução literal, o sentido de “tornar estranho”, “estranhar”. Ao criar essa teoria, em meados dos anos de 1930, Brecht a chamou de *Entfremdungseffekt* (efeito de alienação), a partir d’*O Capital*, de Marx – que começara a estudar em 1927. Esse conceito marxista se refere à posição socioeconômica do trabalhador frente ao processo laboral do capitalismo. Para Brecht, ambos os termos (alienação ou estranhamento e, por questões estritamente materialistas e políticas, o conceito concerne, também, a contrafação e reificação) se referem ao processo estético que renova os poderes de cognição (SILBERMAN; GILES; KUHN, 2015, p. 5). Uma hipótese para a mudança da terminologia, de acordo com José Antônio Pasta (2010, p. 68n), aponta para a influência de Serguei Tretiakóv. O dramaturgo russo se ocupou das traduções dos textos brechtianos na Rússia e sugeriu a mudança do termo ao relacionar a teoria brechtiana à desenvolvida pelo formalista russo Victor

Chklóvski (2013) em seu texto *A arte como procedimento* (1917). Por outro lado, Jameson (2013, p. 63) afirma que a migração do conceito pode ter ocorrido a partir das visitas de Eisenstein ou Tretiakóv a Berlim, mas também com o termo russo como referência.

Cabe aqui uma sucinta explanação acerca do texto *A arte como procedimento*. Nele, Chklóvski diferencia a linguagem cotidiana da linguagem artística; enquanto a primeira estaria associada à automatização, a segunda se insere na esfera da singularização, tendo como função causar estranhamento a partir de um processo de liberação do automatismo (também chamado de desfamiliarização). Como exemplo, o autor cita fragmentos de algumas obras de Tolstói: o artigo “Que vergonha” e seus livros *Kholstomér*, *Guerra e paz*, *Ressurreição* e *A sonata de Kreutzer*. Nos excertos assinalados, o autor descreve objetos e situações como vistos pela primeira vez, criando imagens que não facilitam a compreensão, mas resultam em uma visão de percepção particular, não apenas de reconhecimento. Assim, ocorre a transferência de um objeto ou situação de sua percepção habitual para a esfera de uma nova percepção (CHKLÓVSKI, 2013). Para esse fenômeno, o autor faz uso do termo russo *ostranenie*, ou estranhamento, em português; sendo assim, o conceito brechtiano parece ter sido uma tradução literal do termo do formalista russo, apesar de já ter sido utilizado em meados do século XIX, como visto. “Tornar algo estranho, fazer-nos olhar para isso com novos olhos, implica a existência de uma familiaridade geral, de um hábito que nos impede de realmente olhar para as coisas, uma forma de dormência perceptiva [...]” (JAMESON, 2013, p. 64). Para Chklóvski, desfamiliarizar caracteriza-se em uma técnica artística designada para intensificar as sensações e percepções acerca de um objeto ou situação. Para Brecht, o estranhamento utilizado de modo intencionalmente crítico (é preciso lembrar que a indústria cultural, também, apropriou-se deste postulado) pode caracterizar-se em uma arma política, cujo objetivo compreende uma ampliação quanto à potência de compreensão e intervenção nos contextos circundantes. Desse modo, ligado aos pressupostos da práxis, o expediente não se caracteriza apenas como fenômeno estético no teatro, mas tem uma amplitude maior: trata-se de um significado prático, que a partir do estético, tende a ampliar as potencialidades crítico-perceptivas. Desse modo, por sua intrínseca relação social pode levar à crítica social (SILBERMAN; GILES; KUHN,

2015, p. 5). Isso exposto, a tradução aqui utilizada para designar o conceito brechtiano será efeito de estranhamento, respeitando sua origem russa e sua tradução para o alemão.

Estranhar algo é tirar de um acontecimento tudo o que há de natural e conhecido, transformando essas apreensões em curiosidade e espanto, suspendendo o encantamento do teatro dramático. Nas palavras de Bornheim:

[...] o espanto surge da experiência que mostra aquilo que parecia o mais conhecido e familiar ser em verdade dissimulador da ignorância, donde o estranhamento que nos torna distantes justamente em relação àquilo que nos era próximo (BORNHEIM, 1992, p. 215).

O efeito de estranhamento coligi, em cotejamento, expedientes fundamentais para que o público adote uma atitude crítica e, na perspectiva política de Bertolt Brecht, para que reconheça os problemas sociais e do capitalismo, como a sociedade de classes, a exploração, a (in)justiça e sua seletividade, o massacre às minorias, a manipulação do povo, o fascismo, o nazismo, entre tantos outros. Para isso, Brecht lança mão do materialismo dialético como perspectiva capaz de contemplar o propósito estético e político, ao tratar as condições sociais como processo: “A concepção do homem como uma variável do meio ambiente e do meio ambiente como uma variável do homem, ou seja, a redução do meio ambiente às relações entre os homens [...]” (BRECHT, 2005, p. 85).

Como um palimpsesto, o efeito de estranhamento apresenta diversas camadas que podem ampliar e possibilitar ao público analisar e discutir as teses da obra racionalmente. Elas estão presentes em todas as etapas do fazer teatral: na dramaturgia, na interpretação e na encenação. Dessa maneira, os processos pelos quais a sociedade se transforma, que já estão familiarizados, podem ser revelados. Brecht parte da contestação da natureza burguesa, que é histórica e falsamente considerada eterna; assim, é preciso conhecê-la para, depois, transformá-la (DORT, 2010, p. 293). Conscientemente, Brecht evita a impressão de que o espetáculo possa ser um todo orgânico. Evidenciando a construção da ficção ou da teatralidade, Brecht chama a atenção, por meio de diversos expedientes para o artificial, "artificialmente" feito, não cultivado, refuncionalizando o teatro para um novo uso social. A teoria brechtiana está intimamente ligada à sua prática, e – o que não é pouco – redimensiona-se em práxis. Resulta daí que as experiências vivenciadas em ensaios e discussões

com companheiros de trabalho, durante o processo de criação da obra, tendem a migrar para a obra, visto que o autor modificava constantemente seus textos, que eram escritos, fundamentalmente, para reconfigurar – e não apenas – a prática teatral. A encenação resulta das decisões de uma direção coletiva obtida através da discussão que relaciona as experiências da prática social dos intervenientes com os processos que ocorrem na fábula da peça. A fábula é uma categoria analítica no teatro brechtiano; é uma interpretação de elementos textuais com vistas a destacar o contexto social, o subtexto e as contradições. “A fábula não é revelada do exterior, pelo cenário ou por determinada imagem da encenação. É legível ao nível dos objetos, das coisas e dos gestos, na sucessão e nas contradições dos atos e das palavras” (DORT, 2010, p. 307).

Em sua obra, há escritos sobre os mais diversos expedientes desnaturalizadores que compõem o efeito de estranhamento. Aqui serão tratados os mais significativos para a posterior análise do trabalho da Brava Companhia. O primeiro a ser tratado aqui é a interpretação ou, como Brecht a chama, trabalho do ator.

No teatro épico, os atores e as atrizes se tornam mediadores entre a história contada no palco e o público, são “precisamente o lugar e o meio da tomada de consciência histórica” (DORT, 2010, p. 319). Por esse motivo, assumem o papel de narradores, que participam da história em maior ou menor grau e são conscientes de todos os acontecimentos do enredo, [re]apresentando-os, em boa parte das vezes, de forma objetiva e distanciada. A partir daí,

[...] emerge uma interpretação que muda as marchas [dos autores alemães que aderem ao nazismo] e nos repõe em um nível diferente, o da *Haltung* [atitude/postura], da inter-relação coletiva ou da arte simbólica, da “retórica” no sentido social e relacional ou do “sentido” e “interpretação”, em algum código que transcenda o meramente linguístico ou verbal (JAMESON, 2013, p. 42).

Em decorrência de busca e construída impessoalidade, o intérprete não se funde com a personagem, mas mostra suas atitudes como testemunha de um acontecimento, de que é sujeito também. Tal estado para Brecht se caracterizaria na maneira de se atingir uma interpretação/representação crítica.

[...] Brecht pretende que o ator deva ser plenamente ele mesmo e o espectador também deva ser integralmente ele mesmo. E mais: que haja um contato direto entre ambos. A partir daí, entende-se o pressuposto básico da realização do distanciamento: se o ator não desaparece atrás

do personagem é porque, além de mostrar-se como ator, ele mostra também o personagem, e o espectador vê o ator que mostra e se mostrar, e o personagem que é mostrado (BORNHEIM, 1992, p. 259).

Essa indicação, em tese, relaciona-se com o caráter didático da obra de Brecht. Para alcançar seus objetivos, Brecht faz uso da ironia, do sarcasmo, do cinismo, da sagacidade, da paródia e da comicidade como recursos desnaturalizadores para a interpretação e, também, como recurso literário (ROSENFELD, 2010, p. 156) (JAMESON, 2013, p. 41). Assim, o ator-narrador assume o comportamento de crítica social, revelando sua atitude em relação à personagem diretamente ao público, destruindo os “campos hipnóticos” e possibilitando melhor compreensão acerca dos temas da peça.

Crítica não quer dizer tão somente cultura pessoal, informação bem organizada e um discurso de conceitos bem articulados; significa, sobretudo, participação efetiva nos processos sociais. O pressuposto disso está em que a sociedade e o homem não são entidades fixas, a sociedade se transforma e o homem se transforma com ela. Pois o ator deve participar efetivamente desses processos de transformação (BORNHEIM, 1992, p. 263).

A função didática se alia, para Brecht, à função social. Ao apresentar os acontecimentos narrados distanciados (cronológica ou geograficamente) do público, favorece a percepção de que os destinos das personagens são consequências de um momento histórico e de seus processos. Assim, o ser humano passa a ser percebido como processo e parte de um contexto histórico e social, que são passíveis de mudança. Assim, outro pressuposto didático, sobretudo no espetáculo, pelo trabalho da interpretação diz respeito à historização. O conceito foi elaborado a partir do exemplo da adaptação de Piscator de *Uma tragédia americana* (1936) – adaptação do romance homônimo de Theodore Dreiser – para explicar como o presente pode ser historizado no sentido de mostrar que o ser humano pode mudar.

Toda peça é essencialmente histórica, toda e qualquer ação é basicamente histórica, o menor detalhe se processa dentro de um horizonte histórico. [...] O distanciamento já começa nesse ponto: se tudo se renova, a constante mudança das coisas que passam gera um contínuo distanciamento de tudo o que ocorre. E pelo distanciamento os eventos são por assim dizer arrancados da estabilidade dos hábitos, de sua aparente naturalidade; destacados, tudo os torna estranhos. Daí a importância do cultivo da historização, que no fundo é a consciência da mutabilidade de tudo e todos (BORNHEIM, 1992, p. 264).

Em seu texto *Der Wechsel (A mudança)*, Brecht (1970) afirma que as peças devem ser representadas de maneira histórica e propõe uma postura de historiadores para os espectadores, pois os historiadores estão interessados nas mudanças das coisas. Sendo assim, o conceito de historização diz respeito aos processos históricos que devem ser mostrados em cena, deve ser mostrado o que há de particular e de típico de cada época; o que se modificou em relação ao passado e os costumes que se defendem contra certas mudanças, fazendo o público testemunhar as pessoas se mostrando em suas transformações.

"Tornar os gestos possíveis de ser citados", eis o mais importante feito do ator; ele há de conseguir espaçar seus gestos como um tipógrafo faz com as palavras. [...] A tarefa primordial de uma direção épica é expressar a relação da ação representada com a ação da representação em si. Se o programa integral de formação marxista é determinado pela dialética que norteia o comportamento de ensinar e de aprender, algo análogo acontece no teatro épico em razão de seu permanente confronto entre o evento cênico que é mostrado e o comportamento cênico que o mostra (BENJAMIN, 2017, p, 19).

A historização pode ser alcançada por intermédio da transposição da personagem para a terceira pessoa, transposição do acontecimento para o passado e a leitura das rubricas e comentários. De acordo com Brecht:

A verbalização das rubricas na terceira pessoa tem por efeito que dois tons de voz entrem em choque, sendo que o segundo (o texto em si) é estranhado. Além disso, a forma de atuação é estranhada, ao ser efetivada depois de ter sido assinalada e anunciada. A transposição para o passado coloca o enunciador em um ponto a partir do qual olha para a frase como se ela estivesse atrás de si. Com isso, a frase é estranhada sem que o enunciador assuma um ponto de vista irreal, pois concluiu a leitura do texto, em oposição ao ouvinte, e pode, a partir do final, das consequências, julgar melhor a frase do que aquele que sabe menos, a quem a frase é mais estranha (BRECHT *apud* KOUDELA, 2010b, 112).

Esse conceito é uma técnica alegórica usada por Brecht para criticar questões políticas atuais. A alegoria se caracteriza como expediente brechtiano ao representar, numa personagem, evento ou espaço, pensamentos e ideias de cunho moral ou político. Segundo Jameson:

A peça histórica é particularmente alegórica e antiallegórica ao mesmo tempo, pois evidentemente pressupõe uma realidade e um referente histórico fora dela mesma, dos quais ela se reivindica, com insistência mais ou menos sutil, a iluminação e, por conseguinte, a representação interpretativa: ao mesmo tempo o simples fato histórico parece enquadrar esse círculo e encerrar o processo, sugerindo que, se a representação minimamente representa alguma outra coisa, isto é, o evento histórico real, então tudo o que ela significa é isso, e nada mais deve ser

acrescentado a título de interpretações suplementares (JAMESON, 2013, p. 170-1).

A aplicação prática desse recurso se observa em peças como, por exemplo, *Quanto custa o ferro?* (1939), *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1941) e *A vida de Galileu* (1943). A primeira é uma peça alegórica, na qual cada personagem representa uma nação europeia na construção da Segunda Guerra Mundial. A segunda tratou da ascensão do nazismo e seus laços com as indústrias pré-guerra da Alemanha, apresentando uma narrativa alegórica na relação entre negociantes de verduras e Ui. Já *A vida de Galileu* é considerada por Jameson (2013) uma alegoria da própria obra brechtiana, no sentido em que as inovações científicas de Galileu se relacionam às inovações formais e estéticas de Brecht, além de apresentar mensagens alegóricas relacionadas à revolução política e à “revolução estética como um nível moral” (JAMESON, 2013, p. 177).

Sendo assim, a peça que completa a engrenagem do efeito de estranhamento é o conceito de *gestus*, palavra de origem latina que se refere a tudo relacionado à mímica, incluindo expressões faciais, postura e linguagem corporais, que contribuem para contar uma história (PASTA, 2010). Como Brecht associou o expediente ao de estranhamento, seu uso se modificou com o passar do tempo, transformando-se em práxis analítica que permite ao ator separar as ações sociais, a fim de contrastá-las umas com as outras e revelar as relações sociais (SILBERMAN; GILES; KUHN, 2015, p. 6). O expediente contempla a possibilidade de o ator criar atitudes genéricas que os gestos podem demonstrar; na perspectiva brechtiana, está relacionado ao termo *gestus*, que abarca a caracterização alicerçada às atitudes globais do papel, com o objetivo de suscitar uma leitura totalizadora da personagem, numa dimensão materialista; física, não psicológica; o corpo significa uma relação entre indivíduo e sociedade.

O objetivo do *gestus* é mostrar a singularidade do caráter social, ou seja, mostra como o homem é levado a certas circunstâncias por atitudes de outros homens. “O gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” (BRECHT, 2005, p. 238). Brecht ainda diferencia o *gestus* do *gestus* social:

Nem todos os *Gestus* são sociais. A atitude de espantar uma mósca não é um *Gestus* social, ainda que a atitude de espantar um cachorro possa sê-lo, por exemplo, se representar a batalha incessante de um homem

maltrapilho contra os cães de guarda. [...] Contudo, é esta precisamente uma tendência comum na arte: remover o elemento social de todos os gestos. [...] O homem, então, torna-se o Homem: seu gesto é despido de toda individualização social; é vazio e não representa nem assume nenhuma operação entre os homens realizada por êsse homem particular. [...] o *Gestus* social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sôbre as circunstâncias sociais (BRECHT, 1967, p. 78-9).

Um gesto, uma palavra, uma ação, um quadro no qual, separadamente ou em séries, as atitudes sociais já naturalizadas se tornam visíveis ao espectador. Brecht (2005) afirma que qualquer situação social pode ser reestruturada e propositadamente projetada para mostrar ao público um aspecto desconhecido da sociedade ou, ao contrário, um conjunto de condições excessivamente familiar.

As dificuldades que o diretor encontra no ensaio não são possíveis de ser resolvidas sem uma percepção concreta do corpo da sociedade. Mas a dialética pretendida pelo teatro épico não depende de uma sequência temporal nas cenas; ela se manifesta especialmente nos elementos gestuais que estão na base de toda sucessão cronológica – são chamados, de maneira imprópria, de elementos por serem mais simples do que essa sucessão. Aquilo que se revela na condição (*Zustand*) num flash – pela reprodução da mímica humana, de atitudes e de palavras – é o comportamento dialético imanente. A condição revelada pelo teatro épico é a dialética em repouso (BENJAMIN, 2017, p. 19-20).

Gestus é o expediente dialético que estabelece relações entre o texto e o público, é uma postura geral combinada com o elemento social; é um complexo de gestos isolados que se relaciona a um acontecimento humano, atitude base de uma pessoa; designa as relações dos homens entre si. Nas palavras de Walter Benjamin:

[...] o gesto tem duas vantagens em relação, de um lado, às afirmações e asseverações enganadoras das pessoas; e, de outro, às muitas camadas e à opacidade de suas ações. Primeiro, ele é falsificável apenas até certo grau; menos ainda quanto mais discreto e habitual. Segundo, ao contrário das ações e operações das pessoas, ele tem início e final que podem ser fixados. Essa delimitação rígida, semelhante a um enquadramento, de todo elemento de uma atitude que se encontra em meio a um fluxo, é um dos fenômenos dialéticos básicos do gesto (BENJAMIN, 2017, p. 31).

Assim, *gestus* é um atributo social, é a atitude consciente e deliberada que, no processo de mostração (preconizado por Brecht), evidencia as contradições relacionais entre os sujeitos, grupos e instituições. Trata-se de um

recurso dialético (é, simultaneamente, símbolo e ação física) que manifesta explicitamente o comportamento real de atitudes reais.

A novidade [do conceito] reside na afirmação de que cada época desenvolve um *Gestus* ou mais, ou um tipo de *Gestus* que subestará em todo comportamento social; cada época oferecerá, pois, uma espécie de estilo físico. O texto começa a indicar, portanto, uma distinção entre os gestos plurais, considerados em sua generalidade, e o *Gestus* fundamental (BORNHEIM, 1992, p. 281).

O argumento de Brecht para a eficácia do *gestus* compreende três fatores. O primeiro é o processo de aprendizagem dos atores e das atrizes enquanto pesquisam a posição da personagem sobre um assunto, sua atitude com os outros e suas circunstâncias ou condições. O segundo é a vontade de Brecht que seu teatro relacionasse a totalidade de uma situação, isto é, que tornasse evidentes as relações sociais. Por último, Brecht compreende a observação como parte integrante do processo de pesquisa da personagem, mesmo considerando a imitação pura (o simples ato de reproduzir) muito fraca e não suficiente, sendo necessário, portanto, evidenciar suas contradições.

Os expedientes do efeito de estranhamento também se estendem à dramaturgia. Entende-se por dramaturgia aberta a que se opõe à aristotélica (que obedece às unidades de tempo, espaço e ação), desenvolvendo-se com maior liberdade ao apresentar uma estrutura episódica, com cenas independentes e despreocupadas com a noção da causalidade, e com títulos ou textos curtos que anunciam a ação a se desenrolar na cena. O texto brechtiano emprega maior relevância ao jogo das contradições, se preocupa mais em apresentar uma situação do que em desenvolver ações, como afirma Walter Benjamin: “O teatro épico não reproduz situações; antes, as revela. A revelação das situações acontece por meio da interrupção dos processos” (BENJAMIN, 2017, p. 14). E acrescenta:

O teatro épico avança, à semelhança dos fotogramas nas películas de cinema, aos trancos. Sua forma básica é a do choque – o embate das situações individuais, claramente distintas umas das outras. As canções, os letreiros, as convenções gestuais diferenciam essas situações entre si (BENJAMIN, 2017, p. 27).

E assim como as películas de cinema, a dramaturgia apresenta a propriedade de ter cenas independentes (ou semi-independentes, já que estão associadas à narrativa principal) que podem ser mais ou menos curtas, ter mais ou menos detalhes, a fim de contar uma história. Associada à ideia de elevar o

teatro à ciência, a dramaturgia é pensada com base na causalidade, tornando as causas dos acontecimentos explícitos em relação aos grupos de pessoas, às classes (BORNHEIM, 1992, p. 232).

A cena não deve propiciar a “ilusão perfeita”. Por isso, Brecht fazia uso de cartazes e projeções de textos que comentassem epicamente a ação narrada, como um pano de fundo de crítica social. O efeito anti-ilusionista se manifesta também no uso de recursos do grotesco e nos cenários, que são reduzidos ao indispensável, desnudando o ambiente e tornando o espaço mais versátil e flexível. Brecht introduz elementos de literalização do palco, através de frases e outros recursos gráficos, como letreiros e projeções, que comentam os acontecimentos da cena e interrompem o fluxo dramático, atuando como uma separação dialética que associa cada fragmento com a narrativa contada (BORNHEIM, 1992, p. 298).

Outro expediente de extrema importância – e o último tratado aqui – é a música. No campo formal, a música passa do fosso das orquestras para a visibilidade do palco e “[...] a inclusão da música serviu para romper o tradicional convencionalismo dramático; [...] a representação teatral adquiriu um cunho artístico” (BRECHT, 2005, p. 225). Brecht, em seu texto *Sobre a música gética* (SILBERMAN; GILES; KUHN, 2015, p. 167-9), aponta para a possibilidade de, através da música, o ator mostrar gestos fundamentais de sua personagem, estabelecendo contradições essenciais para o entendimento do papel e, por conseguinte, das relações sociais.

O ator brechtiano não é um objeto entre objetos. Quanto mais sua interpretação leva em conta a materialidade da existência, mais exige uma distância em relação a esta materialidade. Muitas vezes o ator precisa sair de si mesmo e, voltando-se para o público, cantar para a plateia a verdade de uma personagem da qual, até então, havia revelado apenas as aparências ou a ideologia (DORT, 2010, p. 301-2).

No que diz respeito ao trabalho do compositor, Brecht afirma que “A atitude do músico para sua composição, do narrador para sua narração, mostra a medida de sua maturidade política e, portanto, humana” (BRECHT, 1967, p.79). A composição do músico deve reproduzir sua atitude em relação à luta de classes, visto que há muitas maneiras de apresentar determinado tema. O artista deve, então, posicionar-se. As canções não se inserem na continuidade da ação cênica; seus textos apresentam caráter de comentário. Assim, a canção

problematiza, comentando o que está em cena, apresentando um problema que nem sempre é colocado no texto (BORNHEIM, 1992, p. 321-2). Ainda de acordo com Bornheim (1992, p. 300), Brecht teria tido duas preocupações em relações às canções: a primeira é que elas deveriam apresentar uma crítica social, despertando uma atitude de consciência crítica do público, que seria capaz de tirar conclusões acerca do que vê em cena e da própria situação social na qual está inserido; a segunda diz respeito ao desenvolvimento de uma música géstica, como apresentado anteriormente, alicerçada ao conceito de *gestus*, evidenciando os sentidos político e filosófico do texto. As músicas, quando apresentadas a partir de proposições narrativas, apresentam conteúdo objetivo, ligando-se a algo que está acontecendo ou a um fato ou a uma tese ou a uma lição de caráter moral, assumem posição ao revelar um comportamento carregando, assim, caráter didático.

2.3 Peças de ensinar e aprender

Contando com poucas ou nenhuma tradução para o português brasileiro sobre sua teoria¹³, o conceito da peça de aprendizagem é fundamental para compreender com totalidade o pensamento brechtiano. Ingrid Koudela¹⁴ traz, de maneira mais acurada, o estudo das peças de aprendizagem para a literatura brasileira sobre teatro, desvendando suas particularidades baseada no primeiro livro de Reiner Steinweg acerca dessa fase de trabalho de Brecht. O autor publica o livro *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* [A peça de aprendizagem. Teoria de Brecht para uma formação político-estética] em 1972 – 43 anos depois da publicação da primeira peça de aprendizagem de Brecht, *O voo sobre o oceano* (1929) – e é considerado fonte fundamental para o estudo dessa fase brechtiana. A partir dessa publicação, deu-se início a uma intensa pesquisa acerca do tema, promovendo um diálogo frutífero entre outros autores alemães, intercambiando diferentes interpretações sobre o conceito. No Brasil, Koudela traduz um artigo do autor para o português

¹³ Nos livros *Teatro dialético* (1967) e *Estudos sobre teatro* (2005), que apresentam traduções para o português brasileiro de textos teóricos de Brecht, não consta nenhum sobre as peças de aprendizagem, apenas textos que deflagram o caráter didático do teatro brechtiano como um todo.

¹⁴ Apesar de já existir bibliografia pertinente sobre o trabalho de Brecht, Ingrid Koudela apresenta, pela primeira vez no Brasil, um estudo aprofundado acerca desse conceito específico.

no livro *Um voo brechtiano* (1992), primeira publicação da autora, depois de uma tradução do livro *Improvisação para o teatro*, de Viola Spolin (1978).

Sua denominação original em alemão é *Lehrstück* e, numa tradução livre, significa “peça de ensinar”. Koudela apresenta, em suas três publicações (1992, 2010a e 2010b), a informação de que o equivalente ao conceito *Lehrstück* em inglês seria *learning play* [peça de aprendizagem], tradução do próprio Brecht num texto de 1935. Em sua última publicação, *Brecht: um jogo de aprendizagem* (2010b), afirma que

A tradução mais correta para o português seria “peça de aprendizagem”, à medida que o termo “didático”, na acepção tradicional, implica “doar” conteúdos através de uma relação autoritária entre aquele que “detém” o conhecimento e aquele que é “ignorante” (KOUDELA, 2010b, p. 100).

Mesmo assim, a terminologia usada por ela, apesar da crítica à autoridade contida na palavra, é “peça didática”. A própria tradução brechtiana de seu conceito carrega disparidades semânticas. O verbo *lehren*, em alemão, significa “ensinar” e seu correspondente em inglês é o verbo *to teach*; Brecht, por sua vez, opta por utilizar o verbo *to learn*, em inglês, “aprender”, que corresponde ao verbo *lernen*, em alemão, deslocando a ação para o sujeito que aprende, em vez de centralizar no sujeito que ensina. Uma possível interpretação para essa escolha consciente de tradução é a revisão brechtiana da própria obra, prática que sempre exercitou em sua teoria e dramaturgia, modificando seus textos, mesmo depois de já publicados e/ou encenados. Respeitando a tradução do próprio Brecht, o conceito será aqui tratado como “peça de aprendizagem”, assim como também sugere Koudela e emprega Luciano Gatti (2015).

Apesar de considerada uma fase de transição da práxis brechtiana, Steinweg considera a peça de aprendizagem o modelo do teatro socialista para uma sociedade socialista, propondo uma nova compreensão das possibilidades que elas oferecem. Para ele, a peça de aprendizagem e sua teoria apresentam a proposta revolucionária de um teatro do futuro, enquanto as peças épicas escritas no exílio – no período conhecido como “a maturidade de Brecht” – representam soluções emergenciais e transitórias. Fazendo coro ao pensamento de Steinweg, Bornheim declara

[...] que seria injusto considerar o teatro didático um simples teatro de transição, mera passagem destinada a ser superada pela maior maturidade do Brecht posterior. Longe disso, o teatro didático constitui uma das culminâncias da obra de nosso autor, representa um dos

momentos de maior vulto no panorama do teatro contemporâneo, desvenda caminhos que esse teatro pode percorrer u voltar a percorrer (BORNHEIM, 1992, p. 278).

Consensualmente, os textos que integram essa proposta são *O voo sobre o oceano* (1929); *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo* (1929); *Aquele que diz sim/Aquele que diz não* (1930); *A decisão* (1930); *A exceção e a regra* (1930); *Cabeças redondas e cabeças pontudas* (1934) e *Horácios e Curiácios* (1934). Bornheim (1992) ainda considera *Santa Joana dos Matadouros* e *A mãe* (1931) como parte de uma segunda fase dessas peças, por apresentarem processos de aprendizagem. Tematicamente, as peças lidam regularmente com o contraste entre o indivíduo e a comunidade, nas quais o primeiro é confrontado com as demandas da segunda ou com as restrições da natureza e da sociedade. Essas contradições são apontadas para a questão do sacrifício do indivíduo pelo coletivo, deixando o julgamento em relação ao comportamento apresentando para o público. Como artificialmente construídos, os processos são identificados desde o início como evitáveis; a inevitabilidade da tragédia clássica cede lugar ao olhar acurado dos participantes aos padrões sociais que são a causa do desenvolvimento fatal. [As *Lehrstücke*] “não são mais que processos, opondo versões diferentes de um mesmo fato e colocando o espectador na posição de juiz” (DORT, 2010, p. 289).

A peça de aprendizagem nasce da necessidade de se distanciar da indústria cultural, após um conflito de natureza legal com a indústria cinematográfica na ocasião da versão filmada d’*A ópera dos três vinténs*. Assim, propõe a refuncionalização do aparelho (indústria cultural), a fim de que ele deixasse de ser simplesmente uma mercadoria estética vendida aos espectadores e pudesse ser um espaço/momento de construção participativa da consciência político-estética.

A peça didática foi concebida por Brecht com o fito de interferir na organização social do trabalho (infraestrutura). Em um Estado que se dissolve como organização fundamentada na diferença de classes, essa pedagogia deixa de ser utópica. Por outro lado, é justamente o caráter utópico da experimentação com a peça didática – concebida para uma ordem comunista do futuro – o que garante a sua reivindicação realista do plano político (KOUDELA; GUINSBURG in KOUDELA, 1992, p. 28-9).

Ao se distanciar da mídia, Brecht procura um público novo, para além dos muros da instituição teatral tradicional; assim, estudantes em escolas e operários

em corais de trabalhadores passam a fazer parte desse universo novo de espectadores. Pensar na configuração do público culinário, como chamava Brecht, está associado a pensar na arquitetura teatral. Por causa de sua gênese, Piscator associava o palco italiano à organização social da sociedade feudal, que, ainda em sua época, cultivava a distância entre o comportamento ativo e o passivo.

A participação no espetáculo é, por aí, reduzida a um mínimo, pois estamos nos antípodas daquela integração tão peculiar do espetáculo antigo: quando o grego punha os pés no recinto do teatro era para exercitara frequência da verdade de seu mundo. O burguês, longe disso, ao entrar num teatro ou numa sala de concertos, já na portaria, como muito bem observa Brecht, deixa o seu mundo para trás, esquece a realidade e se transforma naquela tábula rasa, sequiosa de uma medida outra (BORNHEIM, 1992, p. 199).

Diante da impossibilidade de modificar o público burguês, Brecht radicaliza e abandona a ideia de público na acepção tradicional – que mantém sua postura há séculos – e transforma o teatro num espaço neutro para a peça de aprendizagem, abolindo, também, o palco italiano.

Brecht destaca que o objetivo da peça didática está no processo de construção com o grupo, não na apresentação, tanto que ela nem necessitaria de público. “Na peça de aprendizagem, aprende-se enquanto se atua, não enquanto a assiste. A princípio, não é necessário nenhum espectador para a peça de aprendizagem, no entanto, é claro que ele pode ser utilizado” (BRECHT, 1963, IV, p. 78). Assim, é participando das cenas concebidas no processo de construção da encenação e da crítica aos discursos e comportamentos das personagens que atitudes críticas e comportamentos políticos são gerados.

A peça didática trabalha com dois principais instrumentos didáticos: o modelo de ação e o estranhamento, com claros objetivos políticos. Os textos brechtianos são pontos de partida, não de chegada. Na medida em que o modelo de ação não é um texto acabado, a improvisação é o recurso mais relevante para desenvolver a peça. Segundo Koudela (1992), a ideia de modelo de ação sugere um esquema que pode e deve ser preenchido de diversas maneiras pelos participantes, fazendo emergir propostas na improvisação que devem ser discutidas e em que os atuantes, ao mesmo tempo que estão a estudar e a compreender a obra e os seus conteúdos, estão a participar na criação teatral

dessa mesma obra, visto que Brecht modificava seus textos de acordo com as discussões. Koudela afirma que:

A revisão do texto é parte integrante das peças didáticas, sendo prevista pelo autor a alteração do texto dramático pelos jogadores. As peças didáticas geram método, enquanto modelos de ação para a investigação das relações dos homens entre os homens (KOUDELA, 2010a, p. 15).

Para Brecht, assim como para Piscator, o espectador deveria desenvolver a sua atitude crítica e interventora em relação ao mundo e o teatro poderia contribuir para a construção dessa nova atitude; seu interesse está calcado numa causa pública coletivista, sem divisão de classe. A proposta se baseia na participação efetiva do espectador e se caracteriza por ser fundamentalmente uma atividade em que os participantes seriam, ao mesmo tempo, observadores e atuantes. Essas peças se afirmam como parte de um programa de educação estética e política cuja finalidade é, sobretudo, a transformação do mundo. Seguindo a décima primeira tese de Marx sobre Feuerbach, que afirma: “Os filósofos não fizeram mais que interpretar o mundo de formas diferentes; trata-se porém de modificá-lo” (MARX, 2005, p. 08), Brecht escreve o texto *Theorie der Pädagogien [Teoria da pedagogia]* (cerca de 1929). Neste texto, Brecht afirma que os filósofos burgueses diferenciam aquele que pratica daquele que assiste, mas o pensador (o próprio Brecht) não faz essa diferenciação. Ao estabelecer essa separação entre o atuante e o espectador, deixa-se a política para o primeiro e a filosofia para o segundo, enquanto, na realidade, “os políticos devem ser filósofos e os filósofos, políticos. Não há diferença entre a verdadeira filosofia e a verdadeira política” (BRECHT, 1963, II, p. 129). No mesmo texto, o autor declara que essa ideia segue sua sugestão de educar os jovens por intermédio do teatro, tornando-os ativos e observadores. E ainda sustenta a tese que o simples ato de observar pode ser prejudicial ao Estado – organização política coletiva –, enquanto que a realização coletiva da peça pode beneficiá-lo; sendo assim, a qualidade da apresentação não se baseia na estética, mas no compromisso dos atuantes com a ação.

O objetivo pedagógico das peças reside em exercícios desenvolvidos no campo da dialética e do marxismo, sendo a sua principal finalidade a aprendizagem do pensamento dialético e da reflexão política sobre a natureza e o exercício do poder. As peças de aprendizagem podem, assim, ser entendidas como um ataque provocativo e radical à operação do teatro tradicional, à

comunicação e à sociedade, permitindo uma participação real de todos os participantes. Brecht procura não apenas um teatro com novos conteúdos, mas um *taetro* (*Thaeter*, jogo com a palavra *Theater*, em alemão), que é sobre uma relação diferente entre atuar e as práticas sociais. Essa visão faz da concepção das peças de aprendizagem um teatro extremamente político, um teatro que transforma a utopia em uma experiência de mudança social.

Essa dimensão pedagógica também se estende à música, que apresenta relevante importância para a formação do conceito didático. Os corais de proliferam em ambientes escolares e em instituições de classe, entre os operários; assim, no contexto do movimento musical de vanguarda, Brecht trabalha em estreita colaboração com os músicos Kurt Weill, Paul Hindemith, Paul Dessau e Hanns Eisler, procurando formular óperas escolares como alternativa para o negócio tradicional de ópera e concertos. A forma experimental da peça de aprendizagem pretendia dissolver a separação de músicos, cantores e espectadores. O confronto com a ópera foi um tema central para Brecht. A crítica de Brecht à ópera tradicional foi dirigida principalmente aos efeitos anestésicos devido ao som ininterrupto da música e à função de representação da burguesia e a resultante reprodução de hierarquias sociais. Portanto, as peças se caracterizavam como uma pedagogia de esquerda e revolucionária (BORNHEIM, 1992).

Por apresentarem esse caráter revolucionário, as peças de aprendizagem carregam relações com o teatro de agitprop, no que concerne à educação política de esquerda; a apresentações em espaços não convencionais, exigindo agilidade na troca de papéis e redução de cenário e adereços cênicos; frequente uso de coros e corais e o espaço para o elemento improvisacional. Resumindo, as peças de aprendizagem são sinônimo de um exercício coletivo, ancorado na técnica do estranhamento, que visa ao conhecimento do coletivo e na transformação social por intermédio de um público atuante.

Capítulo 3 – *Este lado para cima – isto não é uma peça*

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.
Algumas, tão fortes
como o javali.
Não me julgo louco.
Se o fosse, teria
poder de encantá-las.
Mas lúcido e frio,
apareço e tento
apanhar algumas
para meu sustento
num dia de vida.
Deixam-se enlaçar,
tontas à carícia
e súbito fogem
e não há ameaça
e nem há sevícia
que as traga de novo
ao centro da praça.

Insisto, solerte.
Busco persuadi-las.
Ser-lhes-ei escravo
de rara humildade.
Guardarei sigilo
de nosso comércio.
Na voz, nenhum travo
de zanga ou desgosto.
Sem me ouvir deslizam,
perpassam levíssimas
e viram-me o rosto.
Lutar com palavras
parece sem fruto.
Não têm carne e sangue...
Entretanto, luto.
[...]
Luto corpo a corpo,
luto todo o tempo,
sem maior proveito
que o da caça ao vento.
Não encontro vestes,
não seguro formas,
é fluido inimigo
que me dobra os músculos
e ri-se das normas
da boa peleja.
[...]
O ciclo do dia
ora se conclui
e o inútil duelo

jamais se resolve.
 O teu rosto belo,
 ó palavra, esplende
 na curva da noite
 que toda me envolve.
 Tamanha paixão
 e nenhum pecúlio.
 Cerradas as portas,
 a luta prossegue
 nas ruas do sono.

Carlos Drummond de Andrade
 (*O lutador*)

As peças da Brava Companhia são a materialização de seu trabalho estético-político-pedagógico para a formação da consciência de classe, que foi abordado no primeiro capítulo deste trabalho. Transitando com os pressupostos da prática teatral de Bertolt Brecht, a pesquisa da Companhia se alicerça na compreensão segundo a qual a técnica corrobora o esclarecimento do conteúdo. Por isso, a preparação corporal, a vocal, as técnicas de palhaço e a música se tornam temas decorrentes em seus processos de criação.

Em 2008, a Brava cria o Núcleo de Pesquisa e Estudos Práticos e convida artistas teatrais para participarem dessa extensão da pesquisa praxica da Companhia. A proposta teve a duração de dois anos e contava com a apresentação de um exercício cênico no fim do processo, nomeado *Este lado para cima – isto não é um espetáculo*. Após adaptação do exercício cênico apresentado pelo Núcleo, a peça de mesmo nome estreou no dia 06 de agosto de 2010 no Largo São Bento, centro da cidade de São Paulo, e é incorporada ao repertório da Companhia. Todas as pessoas que fizeram parte desse processo se juntaram à Companhia de forma definitiva; a reestruturação da Companhia acontece mediante a saída de parte dos integrantes em 2017.

Eis a ficha técnica do espetáculo, retirada do *Caderno de erros* volume IV (2015, p. 131):

Criação
 Brava Companhia

Direção
 Fábio Resende
 Ademir de Almeida

Dramaturgia
 Fábio Resende
 Ademir de Almeida

Atores
 Cris Lima
 Débora Torres

Henrique Alonso
Joel Carozzi
Luciana Gabriel
Marcio Rodrigues
Rafaela Carneiro
Sérgio Carozzi

Reserva

Maxwell Raimundo

Cenários, adereços e figurinos

Cris Lima
Débora Torres
Joel Carozzi
Marcio Rodrigues

Rafaela Carneiro
Sérgio Carozzi

Concepção Sonora

Brava Companhia

Programação Visual

Ademir de Almeida

Produção

Kátia Alves

Assistente de Produção

Luciana Gabriel
Max Raimundo

3.1 O (não) espetáculo

Em entrevista concedida a Jade Percassi (2014), a Brava Companhia¹⁵ explica como o coletivo chegou à teoria de Guy Debord. Conforme relatado, foi a partir do contato com esse livro que se deu o salto de consciência política da Companhia para a busca de uma identidade de classe, durante o processo da peça *O errante*, iniciado em 2006, antes do racha do grupo. No processo da peça em questão – e mais adiante para a peça *Este lado para cima* –, a Companhia elegeu quatro subtemas de pesquisa: “Arte muda ou a arte é muda?”; “A fábula do capitalismo”; “Ser estrangeiro na própria pátria” e “O mundo, as imagens e suas aparências”.

Em 2007, a Cooperifa (movimento cultural da periferia sul de São Paulo, criado em 2001) organizou a Semana de Arte Moderna da Periferia junto a artistas da região, contando com a Brava Companhia. Em determinada reunião a respeito da existência ou não de uma curadoria estética para as apresentações no evento, o artista visual Jair Guilherme defendeu a pertinência da curadoria, sugerindo a leitura do livro *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, para melhor entendimento do assunto debatido. Ao entrar em contato com a obra e associar sua temática com os assuntos que o processo da peça propunha desdobrar, a Brava passou a estudá-la com profundidade.

¹⁵ Estavam presentes os diretores da peça, Fábio Resende e Ademir de Almeida, e os agora ex-integrantes da Companhia, Luciana Gabriel, Joel Carozzi e Sérgio Carozzi. No texto da autora, a resposta não foi dividida para que se possa identificar a pessoa por quem cada ideia foi proferida. Portanto, a fala será atribuída ao coletivo.

Mesmo já tendo como referência estética adotada o trabalho de Bertolt Brecht, foi ao ler o livro *A sociedade do espetáculo* que a Companhia começou a debater com mais frequência o método marxista e o papel da arte inserida no capitalismo e na indústria cultural, por exemplo. Importante perceber que tais discussões não constavam com tanta assiduidade na pauta da Brava, mesmo transitando com expedientes de um autor marxista. Tal fato se relaciona justamente com o que já foi criticado neste trabalho: a apropriação da forma brechtiana apartada de sua fundamentação teórica. Se até mesmo um coletivo preocupado em se instalar na periferia paulista por se assumir preocupado com a mudança efetiva da sociedade ignora tais questões, que dirá os produtores da indústria cultural! Esse dado enfatiza a resistência permanente de trabalhadores da cultura que se posicionam do outro lado da trincheira, que não devem se acomodar no tratamento superficial de sua arte, porque isso fortalece o desserviço da despolitização (na perspectiva da esquerda) das formas, promovida pelo mercado.

Como o Núcleo de Estudos acontecia paralelamente ao processo da peça *O errante* e sua ideia inicial era o compartilhamento dos estudos da Companhia, o eixo dos que ali aconteciam também foi o livro de Guy Debord, além da luta de classes, tal como entendida Marx e Engels, do teatro de brechtiano, da teoria de Walter Benjamin, entre outros. A partir dos temas “Imagens que nos cercam, imagens que nos cegam” e “Mundo das imagens e suas aparências”, o Núcleo deu início a seu processo de pesquisa. As informações a respeito desse processo foram retiradas do material da Brava Companhia (2015, I e II).

Parecido com a proposta de Bertolt Brecht em suas peças didáticas, procuramos entender nosso conteúdo de três formas:

1. Dentro do processo como jogadores;
2. Fazendo uma apreciação crítica sobre o que estava sendo criado;
3. Aferrando o nariz sobre o objeto do conhecimento¹⁶ (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, II, p. 19).

Além do estudo teórico, o processo foi tomado por jogos e improvisações, que fomentavam questionamentos e reflexões a respeito da linguagem do exercício a ser apresentado. Experiências pessoais somadas a esse processo improvisacional e ao material estudado em livros e filmes se configuraram no

¹⁶ Parafrazeando Brecht em *A vida de Galileu* (1939): “É preciso aferrar o nariz sobre o objeto do conhecimento”.

roteiro do experimento, que foi desenvolvido de forma coletiva. Nele estavam contidas algumas propostas de caminhos e soluções para superar os evidenciados absurdos escamoteados da sociedade, como o trabalho alienante, as estratégias de opressão e a acumulação do capital. Outras decisões coletivas foram a opção da rua como espaço cênico e o uso da música urbana que, assim como no trabalho de Brecht, se configura como ferramenta narrativa. Também partindo do pressuposto brechtiano segundo o qual o teatro deve divertir enquanto ensina ou ensinar enquanto diverte, a peça é imbuída de bom humor para tratar desses assuntos.

A frase “este lado para cima” está impressa em inúmeras caixas de mercadorias, que são transportadas de tal forma que permita que seu conteúdo permaneça intacto até seu destino. Partindo da ironia de intitular seu trabalho com uma sentença que preserva a integridade das mercadorias, o intuito da Companhia é deixar claro seu desejo de ascensão dos trabalhadores. “Este lado”, no caso, é o em que o grupo se posiciona: o lado do povo. Em seu ensaio *O caráter popular da arte realista*, Brecht afirma que o povo é o maior aliado para conter o progresso do capital. Logo, em vez da preocupação com problemas pequeno-burgueses tão presente na dramaturgia realista do final do século XIX e início do XX, a arte deve se ocupar dos interesses da classe trabalhadora. Em suas palavras:

Ser popular significa:

- ser compreensível para as largas massas, adoptar e enriquecer as suas formas de expressão;
- adoptar e consolidar seu ponto de vista;
- representar a parte mais progressiva do povo, de forma que esta possa tomar a direcção da sociedade e, por conseguinte, ser compreensível também para a outra parte do povo;
- familiarizar-se com as tradições e desenvolvê-las;
- transmitir à parte do povo que aspira ao papel dirigente as conquistas positivas do que hoje detêm o poder (BRECHT et al., 1970, p. 10).

E adiciona:

Ser realista significa:

- apresentar o sistema da causalidade social;
- escrever do ponto de vista da classe que propõe as soluções mais amplas para as dificuldades mais urgentes em que se encontra a sociedade humana;
- destacar, em qualquer processo, os seus pontos de desenvolvimento;
- ser concreto e possibilitar a abstracção (BRECHT et al., 1970, p. 11).

Considerando essas duas definições, a começar com o subtítulo da obra *isto não é uma peça*, já é possível identificar que a proposta da Companhia é ser realista no sentido brechtiano, apresentar cenicamente o que já acontece todos os dias na vida dos trabalhadores, seu público alvo. Em outras palavras, o que ali é visto não é uma ficção, mas uma interpretação do real, manifestada de maneira panfletária (no sentido que convoca os trabalhadores a se organizarem), “aquecendo os motores” e os coquetéis *molotov* para uma organização popular.

Partindo do pressuposto materialista de que “[...] pra tudo tem uma explicação. Tudo tem uma ‘historinha por trás’” (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, IV, p. 136), a peça revela algumas táticas empregadas pelo capital para garantir a sua manutenção e seu controle sobre as pessoas. “Será que alguém poderia me dizer por que precisa do trabalho e do suor de tanta gente, para sustentar uma porcaria de uma Bolha, com meia dúzia de três safados dentro dela” (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, IV, p. 160)? Esse é um dos muitos questionamentos da peça, que apresenta ironicamente, em cerca de 1h20 de duração, outras provocações que nascem da questão da luta de classes e das críticas ao capitalismo. A coluna dorsal da obra é a exploração dos trabalhadores que, inseridos num processo alienante, não se dão conta de sua condição e trabalham dedicadamente – sem nunca poderem usufruir de seu próprio trabalho – para manter uma mínima parcela da população no poder, fortalecendo a própria estrutura que os oprime.

Além de criticar os representantes do poder, a Companhia não poupa os trabalhadores ao expor a dificuldade da organização popular, decorrente da priorização da vida privada. Na peça, fica claro que a mobilização não acontece de forma efetiva porque os trabalhadores não abrem mão dos compromissos individuais (consulta médica, aula de teatro e jogo de futebol) em prol de uma luta coletiva. Isso, claro, pensando em uma parcela da classe trabalhadora que tem ciência das armadilhas do capitalismo às quais está exposta. É importante ressaltar que o acesso limitado às informações não manipuladas pela grande mídia, a baixa escolaridade como resultado da precoce inserção no mercado de trabalho e fatores de acessibilidade e o sistema de ensino imbuído de uma ideologia perversa fazem com que grande parte da classe trabalhadora ignore essas artimanhas e não se dê conta da própria exploração. Assim, a peça critica as duas etapas dessa ineficácia: primeiramente, uma crítica ao sistema devido

ao processo alienante de trabalho; depois, quando os trabalhadores tomam consciência da exploração, a incapacidade de articulação.

Os bancos, a igreja evangélica e a mídia são outras entidades que também não passam impune nesse rol de denúncias sobre os agentes mantenedores do funcionamento bem-sucedido dos golpes rasteiros contra a população. Por intermédio de ações assistencialistas, exploração da fé e manipulação dos fatos, essas entidades garantem a supremacia da elite e o alijamento da classe trabalhadora.

A peça tem o objetivo claro de desmascarar o funcionamento do capitalismo, apresentando um discurso contra-hegemônico. Ao desmontar essa máquina perante o público, desnaturaliza os processos que resultam nas estruturas sociais e na forma como elas se organizam. Sendo assim, o trabalho é premido de escolhas que favorecem uma tomada de consciência por parte daquelas pessoas que assistem à sua apresentação.

3.2 Análise segundo Berliner Ensemble

Visto que essa pesquisa se dedica a estabelecer relações entre o trabalho de Brecht e o da Companhia, analisando sua obra sob o prisma da práxis brechtiana, cabe aqui uma explicação do método de análise de uma obra empregado pelo próprio Brecht. O coletivo artístico Berliner Ensemble (BE) foi criado por Bertolt Brecht em novembro de 1949, um ano depois de sua volta do exílio a Berlim. Em 1952, o coletivo publica o livro *Theaterarbeit – 6 Aufführungen des Berliner Ensembles* [*Trabalho de teatro – 6 apresentações do Berliner Ensemble*], que traz o registro dos processos de criação de seus seis primeiros espetáculos: em 1949, BE encenou os textos de Brecht *Mãe Coragem e seus filhos* e *Senhor Puntila e seu criado Matti* e o texto *Wassa Schelesnowa*, de Maxim Gorki; em 1950, a peça *O preceptor*, de Jakob Michael Reinhold Lenz e em 1951, as peças *A mãe*, de Brecht e *Biberpelz und Roter Hahn*, de Gerhart Hauptmann (essa peça foi baseada em dois textos do autor: *O casaco de castor* e *A conflagração*, ou *Der Biberpelz* e *Der rote Hahn*, no original alemão, respectivamente). No livro constam as análises, os processos de direção, as investigações interpretativas, críticas sobre a interpretação dos artistas, descrições de cenas, músicas, análises de cenário, figurino e máscaras,

propagandas, críticas das peças e alguns contextos históricos pertinentes. Assim, o trabalho teatral de Brecht – que faz parte de seu método – é relatado em textos que se relacionam especificamente com uma encenação ou textos que apontam caminhos habituais que o coletivo trilhava nos seus processos. Um desses textos que se aplicam ao trabalho como um todo é uma lista de passo a passo para uma encenação, seguida de uma breve explicação de como era executada a proposta.

O texto *Fases de uma direção* (BRECHT et al., 1952, p. 256-8) estabelece quinze pontos seguidos pelo grupo:

1. Análise da peça;
2. Primeira discussão sobre o cenário;
3. Definição do elenco;
4. Ensaio de leitura;
5. Ensaio de marcação;
6. Ensaio de cenário;
7. Ensaios de detalhes;
8. Ensaios de passagens/encadeamentos;
9. Discussão sobre figurino e máscara [também se aplica à maquiagem];
10. Ensaios de verificação [do que foi discutido anteriormente];
11. Ensaios de ritmo;
12. Ensaios gerais;
13. Ensaios de gestos;
14. Apresentações para o público [ou ensaios abertos];
15. Estreia pública.

Cabe aqui uma pequena digressão sobre o método brechtiano de encenação. Para Brecht, é a partir do trabalho de mesa que se define a encenação. Não à toa, das quinze fases de direção, um terço não se dá no palco. É nessa fase, por exemplo, que Brecht propõe as anotações das primeiras impressões. Ele afirma que:

A memorização das primeiras impressões é muito importante. O ator terá que ler o seu papel assumindo uma atitude de surpresa e, simultaneamente, de contestação. Deve pesar prós e contras e apreender, na sua singularidade, não só a motivação dos acontecimentos sobre que versa sua leitura, mas também o comportamento da personagem que corresponde ao seu papel e do qual vai tomando

conhecimento. [...] Antes de decorar as palavras, terá de decorar qual a razão da sua surpresa e em que momento contestou. Deverá incluir na configuração do seu papel todos esses dados (BRECHT, 2005, p. 105-6).

David Barnett (2015) afirma que a própria forma de ensaio tem como objetivo sensibilizar o ator para a dialética e a dimensão social da obra. Brecht orienta os atores a traçar as contradições no diálogo, em vez de escondê-las sob a perspectiva de caráter imutável. Assim, menos dependentes do diretor, a responsabilidade pela criação é dividida: os atores responsabilizam pelo desempenho dialético e o diretor faz sugestões, correções e provocações. Manfred Wekwerth (1986) afirma que priorizar o trabalho com as marcações, posições e movimentos é mais importante do que focar nas questões emocionais e psicológicas. Tomando como exemplo o quadro *A queda de Ícaro*, de Pieter Brueghel, o autor enfatiza que essa importância se dá pelo motivo de a história ser contada pela composição cênica, pela disposição das personagens, que mostra a relação entre as pessoas e suas posições sociais. E acrescenta: “É a partir do arranjo cênico que a irrupção do materialismo na selva do teatro pode ser realizada do modo mais simples possível” (WEKWERTH, 1986, p. 112-3).

Uma vez que as marcações da peça (ou arranjos cênicos) foram estabelecidas, a próxima etapa são os ensaios de detalhes. Para Brecht, a ideia de um detalhe realista é central para a compreensão sobre o modo como o teatro comunica seus elementos mais importantes para o todo realista. Esses detalhes realistas se expressam em características distintivas, como cenário, figurino, objetos de cena e, inclusive, os gestos. Os detalhes não são acidentais, mas significativos. Entretanto, esses detalhes, muitas vezes, acabam por ser mostrados de forma mecânica, simplesmente executados um a um. Para corrigir essa tendência de parte dos atores, Brecht instituiu os ensaios de gestos. No original alemão, essa fase se chama *Durchsprechprobe*, que pode ser traduzida como “ensaio de discussão”, uma vez que o verbo *durchsprechen* significa discutir. O objetivo dessa etapa é o processamento mais detalhado e preciso dos gestos dos atores. A peça é passada rapidamente, sem o auxílio do ponto, mas com as indicações de marcação e gestos (BRECHT et al., 1952, p. 258). Segundo Barnett:

Os resultados relatados foram positivos: os atores abordaram as "conversas verbais" de uma forma relaxada, porque não estavam sendo

solicitados a executar suas performances com o cuidado e a precisão habituais, mas apenas para marcar onde deveriam estar e o que eles deveriam estar fazendo. Isso ajudou a substituir a execução mecânica por algo que fluía, devido à velocidade com que os atores eram obrigados a executar. Depois dessas passagens, eles retornariam à velocidade normal e importariam a leveza que adquiriram de volta para suas performances (BARNETT, 2015, p. 152 – tradução livre).

Voltando à peça da Brava Companhia, no que diz respeito ao objetivo desta pesquisa, o que interessa aqui é o primeiro passo, a análise da peça. Outros aspectos do espetáculo, como caracterizações, cenário e recepção não serão abordados nesse trabalho, deixando o gancho para uma pesquisa futura e mais aprofundada. A análise da peça, partindo da proposta do BE, é subdividida em seis pontos. São eles:

- a) Investigar quais percepções e impulsos socialmente válidos que a peça transmite [o que se pode aprender com a peça];
- b) Resumir a fábula em meia página;
- c) Subdividir a fábula em acontecimentos;
- d) Detectar os pontos de giro; ou seja, os eventos importantes da fábula [os incidentes que determinam o progresso da ação];
- e) Investigar o contexto dos acontecimentos, sua estrutura;
- f) Encontrar maneiras e meios que tornam a fábula facilmente narrável e realçam seu significado social.

Como metodologia analítica, foi tomado aqui como exemplo o livro de Manfred Wekwerth (1986), que apresenta comentários sobre duas peças (*Os fuzis da senhora Carrar*, de Brecht, e *Milho para o oitavo exército*, de Loo Ding; Chang Fan e Shin-Nan) de acordo com alguns pontos da proposta brechtiana para análises de peças. Segundo Wekwerth, o primeiro ponto é importante porque não se pode iniciar a encenação de uma peça sem saber o porquê e é preciso levar em conta os interesses políticos e sociais do tempo em que se vive para respondê-lo. O autor também afirma que uma peça é dividida em pequenas peças para que as contradições sejam obtidas isoladamente. Para isso, é indicado atribuir um título para cada “pequena peça” que anuncie o fato principal. Relacionados a essa afirmação estão os pontos c) e e), que são complementares e já estão divididos na dramaturgia da Companhia. Em relação aos pontos de giro (ou nevrálgicos), Wekwerth afirma: “Um teatro que pretenda representar a

realidade social como algo em transformação e algo mutável, tem de ter como propósito central nas suas encenações descobrir as contradições e os pontos nevrálgicos” (1986, p. 126). O último ponto não se aplica a essa análise porque a peça já foi encenada; portanto, serão aqui tratados os passos a), b) e d) da análise de uma peça.

a) Os ensinamentos socialmente válidos da peça são:

- Não há neutralidade na luta de classes;
- Sem greves, não há melhorias das condições trabalhistas;
- Uma só pessoa não pode mudar a situação social;
- A classe trabalhadora é prejudicada pelas demandas (e desmandos) do sistema;
- A Igreja está intimamente ligada aos interesses dos poderosos;
- A mídia manipula o povo para manter a ordem e os interesses da classe dominante;
- Os bancos são instituições que perpetuam a desigualdade;
- Tudo abriga um processo e é preciso conhecê-lo;
- As pessoas que detêm o poder não se importam com a classe trabalhadora;
- A revolução é o único caminho possível para alcançar a igualdade;
- O trabalho, tal como se configura na infraestrutura capitalista, é alienante;
- A elite se mantém no poder devido aos esforços da classe trabalhadora;
- Os poderosos promovem, constantemente, a manutenção da exploração dos trabalhadores;
- A classe trabalhadora não usufrui do que ela mesma constrói.

b) Resumo da fábula em meia página:

Ninguém vivia tranquilo numa terra onde era feliz, livre, tinha cultura e moradia, até que chegou o Progresso e Ninguém tenta conter sua força. O Progresso transforma essa terra numa cidade cheia de desigualdades, constantemente vigiada pelo Guarda, que mantém a ordem aplicando uma política higienista. Certo dia, a Cúpula do Poder inaugura a Bolha, um artefato tecnológico flutuante onde os poderosos se reúnem para criar soluções para os problemas da cidade.

Eles contam com a ajuda dos bancos para permanecerem lá em cima. Os poderosos enganam o povo, dizendo que a Bolha irá melhorar suas vidas. Os trabalhadores são recrutados para providenciar energia para manter a Bolha no alto, enquanto os lucros dos poderosos só aumentam. Os trabalhadores são motivados a trabalhar mais rápido por uma premiação. Mesmo assim, há cortes na Estação de Bombeamento da Bolha e alguns trabalhadores ficam desempregados. Os trabalhadores percebem que estão sendo explorados, tentam organizar uma passeata, mas todos já têm outros compromissos e isso não acontece. Há mais cortes na Estação e os trabalhadores se mobilizam. Ninguém invade a Bolha armado, querendo acabar com a exploração. O Jornalista faz a cobertura da situação, distorcendo as notícias. Para proteger o poder, um Atirador de elite mira a cabeça de Ninguém e atira. Ninguém cai no chão morto.

c) Os pontos de giro da peça são:

- O Progresso chega à terra onde Ninguém vive e institui desigualdades;
- Cúpula do Poder inaugura a Bolha;
- Primeiro corte na Estação de Abastecimento da Bolha;
- Trabalhadores não conseguem se organizar;
- Mais cortes na Estação de Abastecimento da Bolha;
- Ninguém invade a Bolha.

São esses pontos que transformam as ações, desencadeando as próximas. As outras cenas independentes que compõem o texto, as que não estão necessariamente ligadas ao encadeamento da fábula, corroboram o entendimento global de como se dão as relações dos poderosos com a Igreja, com a mídia, com a Polícia, com as indústrias e com os bancos.

3.3 Alguns dos expedientes épico-brechtianos

De acordo com Manfred Wekwerth (2011, p. 32-3), o teatro de Brecht apresenta quatro características principais. A primeira delas é que ele é marcado pelo ponto de vista que assume no mundo. Esse ponto de vista não se reduz a

uma estética teatral específica, mas a um posicionamento sobre o mundo. Tanto no caso de Brecht, quanto no caso da Brava Companhia, esse posicionamento se dá pelo materialismo dialético para evidenciar a luta de classes. As obras partem do ponto de vista historiador, sob o qual os acontecimentos são entendidos como próprios de um momento histórico, portanto, modificáveis. A segunda é que o teatro brechtiano é marcado pela maneira como se aproxima do teatro e do mundo. O mundo está imbuído de contradições e o teatro deve evidenciá-las. Foi a partir desse pressuposto que Brecht formulou toda a teoria do já abordado efeito de estranhamento. O teatro de Brecht é, em terceiro lugar, marcado pelo ponto de vista em relação ao público. Brecht se relaciona com seu público como parceiro de trabalho, parte da equipe, que descobre junto questões que concernem à vida social, pois apenas o público pode colocar em ação o que o teatro pretende. Por último, o teatro de Brecht é marcado pelo seu modo de trabalhar. Isso diz respeito ao seu método e a tudo que ele engloba.

Esses quatro pontos já seriam suficientes para aproximar a práxis brechtiana à da Brava Companhia, que, em tese, se encaixa nas mesmas definições. Porém, é válido o registro das transposições dos expedientes brechtianos para uma peça original da Companhia e como esses expedientes se configuram num espaço-tempo distinto ao de Brecht, circunscrito em outras condições. Willi Bolle (1976) afirma que as definições de Brecht só adquirem sentido quando aplicadas à prática teatral. Portanto, o intuito aqui é analisar a aplicabilidade prática desses conceitos no espetáculo de uma Companhia que é companheira de tantas outras que também alicerçam seu trabalho nos pressupostos do teatro épico.

A começar pela dramaturgia. O texto de *Este lado para cima* não é dividido em atos, característica das peças com narrativa linear. Ao contrário, o objetivo é não haver continuidade da ação, então a estrutura da dramaturgia segue o princípio de cenas autônomas, ou quadros. A estruturação da peça em vinte e uma cenas prevê a “[...] autonomia das partes, ainda que a necessária dependência delas em relação ao todo [fábula] torne a autonomia relativa” (BORNHEIM, 1992, p. 248). A peça se caracteriza como uma dramaturgia aberta. Nas palavras de Bornheim:

A dramaturgia fechada, ou aristotélica, prende-se aos antigos preceitos: obediência básica às três unidades, mas com certa tolerância, atenção à

velha exigência da causalidade no desenvolvimento da ação, ao conflito e ao desenlace dessa mesma ação, e algumas coisas mais. Já a dramaturgia aberta, ou não-aristotélica, faz mais ou menos o oposto: a ação se move com relativa liberdade no espaço e no tempo, não dá tanta atenção à causalidade, as cenas se sucedem com independência e contiguidade, e mais alguns particulares, seguindo a proposta de cada dramaturgo (BORNHEIM, 1992, p. 317).

A dramaturgia não-aristotélica, como apontada por Bornheim, rejeita a concentração dos efeitos da ação ao nível das emoções, pois isso marginaliza o espírito crítico, que ascende no público a partir do espanto e do estranhamento.

Quando Bornheim afirma que a dramaturgia aberta “[...] não dá tanta atenção à causalidade”, não está relacionado ao sentido de causalidade empregado por Brecht, mas ao sentido de desenvolvimento de uma ação, que chega ao seu clímax e depois ao seu desfecho. A causalidade no sentido brechtiano significa apresentar as causas das situações, todos os seus processos para tentar esclarecer como qualquer situação chegou ao estágio em que é apresentada ou conhecida, na condição de familiar. Tal interpretação do conceito está presente na dramaturgia da Brava Companhia.

Um exemplo da aplicabilidade desse conceito no texto pode ser verificado na primeira cena, “Ninguém, Progresso e a formação da cidade”:

ATRIZ 3

É o seguinte: pra tudo existe uma explicação. Pra tudo existe uma “histórinha por trás”. É só a gente ser curioso...

Fuçar... Futucar... Querer saber... Querer entender...

ATOR 2

E fazendo isso a gente entende melhor as coisas. E quando a gente entende melhor as coisas, a gente entende melhor o mundo.

ATOR 1

E quando a gente entende melhor o mundo, a gente entende melhor a gente. Entendeu (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, IV, p. 136-7)?

Tal noção da causalidade é a explicação, em poucas palavras e de forma simplificada, do materialismo dialético, conferido em todo o texto. Uma coisa é assim porque ficou assim; é resultado das ações dos sujeitos, portanto, é modificável. Nessa cena específica, a narrativa se desenvolve a fim de explicar que a atual condição da cidade é resultado da chegada do Progresso em terras onde Ninguém era livre, trazendo a civilização e fincando ali sua bandeira. Uma possível interpretação para essa cena é a crítica que a desigualdade existe no Brasil desde a invasão dos europeus e a colonização dos indígenas que aqui

habitavam. Assim, a Companhia toma um fato já naturalizado e familiar (no caso, a desigualdade) e o distancia ao historiá-lo, promovendo a desfamiliarização, o estranhamento e sua conseqüente reflexão crítica acerca dessa condição.

Os quadros, assim como proposto pela teoria brechtiana, são todos intitulados. Porém, diferentemente da prática de B. B., nem todos os títulos descrevem o fato principal ou o estilo da ação. São eles:

1. Ninguém, Progresso e a formação da cidade;
2. Intervenção do sonho;
3. A Cúpula do Poder;
4. A inauguração;
5. Intervenção do banco;
6. A procissão;
7. Dentro da Bolha 1;
8. Intervenção do povo;
9. Intervenção do trabalhador;
10. Estação de Bombeamento da Bolha 1
11. A higienização;
12. O sorteado – quando Ninguém vira alguém;
13. Estação de Bombeamento da Bolha 2;
14. Primeiro burbúrio de rua;
15. Dentro da Bolha 2;
16. Continuação do burbúrio de rua;
17. Dentro da Bolha 3;
18. Intervenção do pastor;
19. Estação de Bombeamento da Bolha 3;
20. Revolução: os trabalhadores se juntam, ou quase...
21. A invasão da Bolha.

Pode-se reparar que, na maior parte dos casos, os títulos servem apenas para identificar a mudança de uma cena para outra. Porém, poderiam ter um caráter de explicitar o *gestus* da cena, ou seu fundamento. Descrever o estilo da ação se associa à tentativa de diferenciar, por exemplo, o que acontece nas cenas dentro da Bolha ou as cenas da Estação de Bombeamento, que são três nos dois casos, mas pelos seus títulos não é possível identificar seus aspectos importantes. Sabe-se que as cenas 10, 13 e 19 se passam na Estação de

Bombeamento da Bolha. Contudo, elas guardam suas particularidades. Na décima cena, é apresentada pela primeira vez a dinâmica dos Trabalhadores, como batem ponto, como trabalham e como se relacionam. Nela também se confere a estratégia de bonificação para que o Trabalhador dobre sua produção. Já na cena 13, é apresentada a política de cortes para contenção de gastos e a exigência do mesmo nível de produção com a equipe reduzida. Finalmente, na 19ª cena, é apresentado o único Trabalhador que não foi demitido, tomando consciência da importância de uma organização prévia a essa situação. É nessa cena também que o caráter descartável da mão-de-obra sob a perspectiva dos Poderes é evidenciado. Após uma produção recorde que lhes garante capital, os serviços do Trabalhador são dispensados.

O mesmo acontece com as cenas de intervenção. Na “Intervenção do sonho”, seria possível indicar previamente que se trata de uma resultante do processo de alienação: os sonhos relatados ao público dizem respeito à ascensão social individual e particular, não a uma mudança estrutural da sociedade. Assim, os sonhos das personagens em cena perpetuariam a atual divisão de classes. No mesmo sentido, a “Intervenção do banco” é uma cena fundante para explicitar a posição da Companhia. É nela que é traçado todo o caminho da extração da matéria-prima até a construção de um banco e a decorrente exploração dos trabalhadores, assim como a acumulação de capital das empresas e dos banqueiros. Entretanto, seu título, de certo modo, pode se afigurar reducionista.

Apesar de, em tese, alguns títulos não expressarem o verdadeiro fundamento da cena, outros, diferentemente, estão mais próximos da indicação de Brecht. É o caso das cenas “A procissão”, “A higienização”, “O sorteado – quando Ninguém vira alguém” e “Revolução: os trabalhadores se juntam, ou quase...”. Toma-se aqui como exemplo a primeira cena indicada. Mesmo que a palavra procissão também tenha como significado uma aglomeração de pessoas que caminham juntas, o sentido mais comumente atribuído a ela é a caminhada de fiéis em adoração de uma imagem religiosa. Após a ascensão dos Poderes, o povo anda olhando para cima, “[...] procurando encontrar aquele milagre da modernidade: uma Bolha de aço, invisível [...]. Muitos juravam tê-la visto. Outros nunca a viram, mas tinham a certeza que estava lá, olhando por eles, olhando pela cidade...” (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, IV, p. 158-9). A escolha

dessa palavra apresenta uma crítica social que pode ser interpretada de duas maneiras: uma crítica à fé religiosa ou uma crítica à fé no capitalismo. Esses são alguns exemplos do que acontece na escolha desses títulos para a divisão das cenas. Possivelmente, essa divisão tenha sido organizada somente para fins de processo de criação, de ensaios. Mas como o texto foi publicado num material deixado para a posteridade, esse tipo de análise se legitima, se se parte de uma análise sob a lupa brechtiana.

Valendo-se do exemplo da cena já mencionada, a “Intervenção do banco”, pode se verificar outra característica da dramaturgia brechtiana: as parábolas, que são comparações a uma situação da vida real, são “[...] anedotas curtas que sugerem e indicam lições que o leitor deve deduzir [...]” (JAMESON, 2013, p. 153). Além dessa cena, que contém a lição do processo de fundação de um banco, também se caracterizam como parábolas as cenas “A higienização” e “O sorteado – quando Ninguém vira alguém”. Enquanto aquela (que carrega o nome da política fascista de exclusão social) apresenta a lição de que os trabalhadores se satisfazem em prestar serviços aos Poderes mesmo com a crescente desigualdade, esta revela os esquemas de manipulação da indústria do entretenimento, financiada pelos Poderes, para fomentar o desejo de ascensão social. Assim, o trabalhador faz seus serviços com essa esperança, apesar de todas as circunstâncias desumanas e violentas que envolvem tal trabalho.

A alegoria é um recurso dramaturgício empregado por Brecht muito presente na construção de *Este lado para cima*. Existem três alegorias principais na obra: a Bolha (lócus; onde), os Poderes e Ninguém (quem) e o bombeamento de energia por parte dos trabalhadores para manter os Poderes elevados (o quê). Além disso, a Bolha é uma clara alegoria do capitalismo, que abriga a desigualdade social, mantendo uma elite em ascensão às custas da exploração da força de trabalho do povo. A Cúpula do Poder é formada por três Poderes (alusão aos poderes Legislativo, Judiciário e Executivo), que permanecem elevados na Bolha, apenas vigiando e controlando os trabalhadores. Portanto, os Poderes se configuram como uma alegoria do capitalista – quase arquetípica, pois não apresenta dialética. Na encenação os Poderes são caracterizados por máscaras – outro recurso brechtiano, causando uma deformação que atinge quase só as classes superiores (ROSENFELD, 2008) – e por vestimentas que se assemelham ao que o imaginário comum identificaria como um vampiro. Tal

escolha se baseia na comparação do capital com um vampiro, formulada por Marx. Em sua formulação n' *O capital*, Marx afirma que o sistema é um trabalho morto que, por intermédio da sucção da maior massa possível de trabalho vivo, anima-se e se mantém com ânimo na mesma proporção em que suga. E Ninguém pode ser interpretado como uma alegoria do povo, do trabalhador, representa a invisibilidade; Ninguém só vira alguém no que diz respeito ao fetichismo da pobreza, quando sua exploração se transforma em ibope para os grandes canais de televisão.

Um dos elementos fundantes do teatro brechtiano é a música, um dos recursos mais importantes do estranhamento. A função da música contrapõe as concepções de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) de Richard Wagner, em que a música é um instrumento psicológico de interpretação e perde sua autonomia (ROSENFELD, 2008). A função atribuída à música por Brecht é a de comentar o texto e tomar posição, interrompendo a ação e evidenciando as contradições, apresenta um caráter pedagógico de reflexão. Como visto, a pesquisa da Brava Companhia também se debruça sobre a música, que permeia toda a peça. O prólogo da peça, quando os atores levam o público até o espaço cênico, é a música *Youkali – Tango Habanera*, de Kurt Weill, companheiro de trabalho de Brecht nas peças: *A ópera dos três vinténs*, 1928; *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, 1930 e *Os sete pecados capitais*, 1933, composta em 1934 em seu exílio na França. A letra da música (inicialmente instrumental), composta em 1946 por Roger Fernay, apresenta a mesma temática que sua versão em português: uma cidade chamada Youkali, onde somente há alegria, prazer, esperança e onde o amor é compartilhado. No final da música, revela-se: “Não existe tal Youkali” (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, IV, p. 134).

Além dessa antes de começar a narrativa da peça, outras seis músicas permeiam a dramaturgia. Uma delas, a título de exemplo, é a “Canção dos poderes”, que é precedida da cena “Intervenção do banco”. A cena revela que as pessoas que detêm o poder são elevadas com o apoio dos bancos. Uma vez que elas já estão elevadas, a comunicação entre os Poderes e o povo ocorre por intermédio de um Orador. Este, por sua vez, esconde o real discurso proferido por eles em relação à procedência do dinheiro para a construção da Bolha, a geração de novos empregos e os altos preços da comida, formulando respostas que não respondem aos questionamentos populares. Então, o Orador anuncia

os trabalhadores como os verdadeiros responsáveis pelo perfeito funcionamento da Bolha, ao proporcionarem energia para mantê-la (assim como quem a ocupa) no alto. É nesse momento que a canção se inicia, enquanto os Poderes cantam, os Trabalhadores ditam o ritmo, denunciando seu verdadeiro comportamento, que foi escondido da população na cena anterior:

[...] Seu filho está doente / Mãe tem que trabalhar / Enquanto nadam na enchente / Eu vou velejar [...] / Sentado na Bolha / Você na rolha / Coberto de folha / Deitado aí no chão / E aqui em cima / Só gente fina / Embaixo do edredon (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, IV, p. 158).

Em relação ao recurso brechtiano da descontinuidade da ação, Bornheim afirma:

O fim da ação, o fim de uma cena, ou o fim da peça não coincide necessariamente com uma solução que é oferecida ao público, não é o ponto final para um acontecimento ou a solução para um problema. O movimento cênico conduz à possibilidade ou mesmo à necessidade de uma continuação na linha da ação dramática. Entenda-se: a ação é descontínua no sentido da estrutura interna da peça; mas há uma continuação da ação no sentido de que ela continua além da peça (BORNHEIM, 1992, p. 327).

Ou seja, a ação é interrompida e a conclusão fica suspensa, “[...] a solução deve ser buscada por todos em sua própria atividade social” (BORNHEIM, 1992, p. 329). Esse recurso é empregado no final da peça, quando Ninguém invade a Bolha e é morto em nome da manutenção da ordem. Ninguém se posiciona na silhueta de um corpo no chão e logo depois, é dito o poema com o qual a peça finaliza, inspirado em *Quando os trabalhadores perderem a paciência*, de Mauro Iasi e os atores se retiram do espaço cênico da mesma forma como se inseriram: em grupo, empunhando coquetéis *molotov*, como se chamassem o público para organizar um processo revolucionário.

Além da memória como espectadora, a fonte visual dessa peça é o material do coletivo que complementa os quatro volumes dos *Cadernos de erros*: a coleção de seis DVDs com as gravações das peças e dos exercícios cênicos da Brava Companhia (2015). A gravação foi realizada na Praça do Patriarca, no centro da cidade de São Paulo, sem data especificada (mas se estima que tenha sido durante a temporada da peça em novembro de 2014). A partir dessa documentação em vídeo, é possível analisar também os elementos cênicos da peça. A começar, então, pelas marcações.

Partindo do pressuposto de que as marcações evidenciam as relações sociais, é evidente a escolha da Brava pelo posicionamento dos Poderes em cima de bancos. Além da crítica escancarada da relação quase imoral entre políticos e grandes corporações, esse artifício faz com que os Poderes sempre se posicionem acima tanto das outras personagens (Ninguém, Povo, Trabalhadores...) quanto de quem assiste à peça. A própria configuração estabelecida entre espaço cênico e o público deflagra a posição social que os Poderes assumem na sociedade. Um espetáculo configurado tal qual o que a Companhia pratica se estabelece como teatro com a presença do público; e mesmo nessa relação de dependência para que seu objetivo se concretize, os espectadores assistem aos Poderes de baixo, como se prestassem serviços a eles.

No tocante à forma como os Poderes são apresentados, é válido ressaltar que o coletivo transpõe para a cena um recurso utilizado (e indicado) por Brecht durante os ensaios. Brecht afirma em seu texto *Pequeno órganon para o teatro*:

Os maus hábitos que prevalecem nos nossos teatros ensinam-nos que uma das razões por que o ator reinante, a “estrela”, sobressai, é o fato de se fazer servir por todos os demais atores; ao dar à sua personagem uma feição terrível ou sábia, compele os parceiros a darem uma feição receosa ou atenta às personagens que figuram. Para que todos possam gozar dessa vantagem, e para beneficiar a fábula, os atores deviam trocar os papéis entre si nos ensaios, de modo que todas as personagens tivessem possibilidade de receber umas das outras tudo aquilo de que necessitam reciprocamente. Convém, igualmente, que os atores vejam suas personagens serem imitadas por outrem, ou que as vejam com outras configurações. Uma personagem desempenhada por uma pessoa do sexo oposto revelará o seu próprio sexo muito mais incisivamente; se for representada por um ator cômico, ganhará novos aspectos, quer trágicos, quer cômicos. Ao elaborar conjuntamente com a sua as outras personagens, ou, pelo menos, ao substituir os seus intérpretes, o ator consolida, sobretudo, a decisiva perspectiva social a que obedece o seu desempenho. Assim, o senhor será somente senhor na medida em que o permitir etc (BRECHT, 2005, p. 154).

Esse recurso de intercâmbio entre os atores e as atrizes para a representação dos Poderes é explicitado no texto:

PODER 1

Senhoras e Senhores, quero salientar que a tarefa de representar o poder é extremamente complexa e... Muito difícil!

PODER 2

Por isso, todos os atores de revezarão nessa função.

PODER 3

Começando por nós (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, IV, p.145)!

Dessa maneira, o público é capaz de testemunhar diferentes maneiras de se interpretar o Poder, deduzindo, porém, que ele sempre se comporta da mesma maneira.

Por fim, o último aspecto a ser analisado aqui é a utilização do conceito de *gestus*. “O *gestus* de um personagem nada mais é senão seu comportamento global numa situação dada. Global quer dizer: ação, palavra, entonação, gestos, atitude corporal etc.” (WEKWERTH, 1986, p. 149). Ou seja, a personagem é julgada pelo que é mostrado dela, por suas ações, pelo que ela faz muito mais do que pela sua expressão verbal. Isso se mostra de maneira evidente nas escolhas da Companhia para retratar suas personagens. O Guarda, por exemplo, que aparece na segunda cena, tem seu comportamento reconhecido em grande parte dos policiais brasileiros. Suas atitudes são reconhecíveis e identificadas como as de um policial. Em primeiro lugar, o tratamento em relação a um morador de rua se equivale ao tratamento atribuído a pragas, quando o expulsa com inseticidas. Já a forma como se dirige ao público é diametralmente oposta, oferecendo seus serviços. Ademais, é possível identificar gestos que, associados ao seu discurso, possibilita a apreensão de outros comportamentos. A fala a seguir é dirigida ao público:

GUARDA

[...]

Olá, caros cidadãos contribuintes da nossa cidade. Desculpem-nos pelo transtorno. Como vocês podem ver, estamos trabalhando para melhor atendê-los. A nossa cidade passa por um momento difícil. Estamos em crise.

A desordem e a violência tomam proporções cada vez maiores e invadem, cada vez mais, os espaços de nossa cidade... Mas não se preocupem! Todas as medidas necessárias estão sendo tomadas para resgatarmos a paz e a tranquilidade. Obrigado pela atenção e todos. Fiquem com Deus (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, IV, p.185 e BRAVA COMPANHIA, 2015, IV, p. 142)!

Tanto na edição documentada em vídeo pela Companhia, quanto na ocasião em que a pesquisadora assistiu à peça, no momento em que o ator diz “estamos trabalhando para melhor atendê-los”, adiciona o gesto do braço direito levantado após a palavra “trabalhando, podendo se configurar como uma menção à saudação nazista”. Esse momento de separação entre palavra e gesto coloca a ato de levantar o braço em evidência, expondo o caráter fascista da

polícia brasileira. Também faz alusão à frase “O trabalho liberta”, escrita no portão de entrada do campo de concentração em Auschwitz.

As atitudes socialmente reconhecíveis dos Poderes se manifestam por intermédio de contradições. Ao discutirem sobre a melhor maneira de como se representar o capital, é estabelecido:

PODER 3

É o seguinte, a gente vai usar essas máscaras aqui, fizemos também essas capas. E tem também alguns gestos, como...

PODER 1

Ao público.

Mas já vamos avisando que vai ser insuficiente.

PODER 2

Peraí... Não desanima! O povão sente na pele as mazelas e crueldades do Capital e quando chegar a hora, vai saber reconhecer o verdadeiro inimigo.

PODER 3

É isso aí! Firmeza!

PODER 2

Postura!

PODER 1

Confiança! Vamos para as próximas cenas mostrando certeza e segurança nas nossas opções (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, IV, p.145)!

Porém, nas cenas “Dentro da Bolha”, por duas vezes ocorre que o Poder tem a impressão de estar sendo vigiado, paralisa seus movimentos e fala mais baixo. Apresenta-se, assim, o lado dialético dos Poderes, uma vez que eles têm de demonstrar segurança para esconder o medo de perder seu posto no alto escalão. Além desse fator, outro se soma à construção de suas atitudes gerais; seus discursos são sempre acompanhados de gestos que contradizem por completo as palavras proferidas. Na primeira vez em que os Poderes se elevam nos bancos e entram na Bolha, fazem o seguinte pronunciamento:

PODER 1

Muito bem, agora que estamos devidamente elevados com a colaboração do banco, quero saúda-los. Que bom que vieram! Sabemos o quanto é difícil para vocês deixarem seus afazeres para virem aqui. Mas garantimos que vossa vinda não lhes causará arrependimento. Vivemos em tempos bastante difíceis! Não conseguimos ver nenhuma luz no fim do túnel. Nossas mentes estão inundadas de uma água podre que nos causa a desesperança.

PODER 2

E é por isso, senhoras e senhores, para que hoje renovemos a nossa esperança, que apresentamos a vós: A Bolha!

Apontam para o céu.

Este foi o resultado de muito esforço e dedicação das poucas pessoas que ainda pensam em um mundo melhor e mais justo para nós!

PODER 3

Sim, senhoras e senhores. Nós! Que nos sacrificaremos por todos vocês vivendo de forma reclusa dentro dessa bolha que permanecerá nos céus, numa posição privilegiada de onde poderemos pensar em soluções para o bem estar de todos. Nós faremos do alto nossa morada e ficaremos lá o tempo que for necessário para que essa cidade volte a ser uma cidade próspera. Esse será o nosso sacrifício por vós (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, IV, p.185 e BRAVA COMPANHIA, 2015, IV, p.155-6)!

O Poder 1, por exemplo, ao falar “Vivemos em tempos bastante difíceis! Não conseguimos ver nenhuma luz no fim do túnel”, faz um gesto como se estivesse com uma arma em mãos, demonstrando como os Poderes resolvem eventuais problemas, seja no que diz respeito ao extermínio de certa parcela da população ou aos “acidentes” que acontecem com outros poderosos que representam algum perigo. O Poder 2 pousa o dedo indicador sobre os lábios em sinal de silêncio quando afirma que a Bolha é uma maneira de renovação das esperanças, deixando claro que é uma estratégia para silenciar as reivindicações da população. Já o Poder 3, entre outros gestos reveladores, aponta sempre para si quando afirma que o sacrifício será por “todos vocês”, que pensarão em soluções “para o bem estar de todos” e que esse sacrifício é “por vós”, evidenciando o descompromisso com o povo.

Outro comportamento social que está presente no texto e se concretiza na encenação é o da mídia, representando pela figura do Jornalista. Quando Ninguém invade a Bolha, a cena é transmitida ao vivo em um plantão. Enquanto Ninguém reivindica seus direitos, o Jornalista afirma que não está tendo acesso ao áudio da situação e narra os acontecimentos de forma completamente distorcida. Essa distorção que a mídia faz favorecendo os poderosos em detrimento da veracidade dos fatos justifica o uso da violência contra as pessoas que se colocam frente ao poder para exigir melhorias. Tal fato se completa com a “segurança” do Atirador de elite, que mata Ninguém inescrupulosamente para perpetuar um privilégio de classe.

Um dos momentos finais da peça é a cena “Revolução: os trabalhadores se juntam, ou quase...” (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015, IV, p.185 e BRAVA COMPANHIA, 2015, DVD 2, 1:00:00). A cena se dá logo após a última na Estação de Bombeamento, quando o último Trabalhador é demitido, assim como a Monitora, responsável (assim como o Orador da cena da “Intervenção do banco”) pela mediação entre os Poderes e os Trabalhadores. Como essa personagem também é empregada pelas pessoas que detêm o poder, mas

corroborar a exploração da classe trabalhadora, a interpretação aqui adotada é que ela possa ser uma alegoria da classe média, que não se reconhece como trabalhadora e, ainda assim, está bem distante e é dependente da elite. A cena da revolução só acontece quando tem o corte geral de trabalhadores da Bolha (tanto os operários quanto a classe média). Uma possível interpretação é a urgência dessa camada social se reconhecer também como trabalhadora – uma vez que ela também serve aos interesses da dominante – e unir suas forças com seus companheiros de classe em prol da revolução. Nessa cena de agitação, são distribuídos panfletos com o poema recitado ao final, assim como falas de cunho inflamatório amplificadas pelos microfones e exibição de cartazes com palavras de ordem. A cena culmina em uma música que convida o público a uma organização social e é cantada, inclusive, uma frase da *Internacional*, hino da União Soviética.

Essa cena antecede “A invasão da Bolha”, cujo final já foi abordado nesse capítulo. Assim, não se sabe se o ponto de vista da Companhia em relação à revolução é fatalista, por apresentar como resultado a imutabilidade do sistema ou se as cenas são articuladas de tal maneira que a partícula “ou quase...” do título da cena já antecipa o fato de que a mobilização foi má sucedida, deixando o plano de ação na mão de poucos (no caso, um: Ninguém) e por não ter o envolvimento da população generalizada, falha.

Como se pôde perceber, muitos dos expedientes brechtianos são conferidos nessa peça, que apresenta, ainda, caráter de agitação. Vale retomar aqui o objetivo da pesquisa de tomar a Brava como exemplo, visto que *Esse lado para cima* proporciona repertório significativo para o que se pretende afirmar: a configuração de boa parte dos coletivos que se inserem no teatro de grupo paulistano, no tocante à prática dos expedientes de tal sujeito histórico, está significativamente ancorado nos pressupostos brechtianos e sua influência mantém o caráter crítico e revolucionário dos coletivos que ousam, em tempos sombrios, discutir a luta de classes.

Considerações finais

Grita-se ao poeta:
“Queria te ver numa fábrica!
O quê? versos? Pura bobagem!
Para trabalhar não tens coragem”.
Talvez
ninguém como nós
ponha tanto coração
no trabalho.
Eu sou numa fábrica.
E se chaminés
me faltam
talvez
sem chaminés
seja preciso
ainda mais coragem
Sei.
Frases vazias não agradam
Quando serrais madeira
é para fazer lenha.
E nós que somos
senão entalhadores a esculpir
a tora da cabeça humana?
Certamente que a pesca
é coisa respeitável.
Atira-se a rede e quem sabe?
Pega-se um esturjão!
Mas o trabalho do poeta
é muito mais difícil.
Pescamos gente viva e não peixes.
Penoso é trabalhar nos altos-fornos
onde se tempera o ferro em brasa.
Mas pode alguém
acusar-nos de ociosos?
Nós polimos as almas
com a lixa do verso.
Quem vale mais:
o poeta ou o técnico
que produz comodidades?
Ambos!
Os corações também são motores.
A alma é poderosa força motriz.
Somos iguais.
Camaradas dentro da massa operária.
Proletários do corpo e do espírito.
Somente unidos,
somente juntos recomeçaremos o mundo,
fá-lo-emos marchar num ritmo célere.
Diante da vaga de palavras.
levantemos um dique!
Mãos à obra!
O trabalho é vivo e novo!
Com os oradores vazios, fora!
Moinho com eles!

Com a água de seus discursos
que façam mover-se a mó!

Vladimir Maiakóvski
(*O poeta-operário*)

Manfred Wekwerth (1982) afirma que, naturalmente, o teatro que ele exercitava era relacionado à ideologia, uma vez que as artes cênicas são expressões elementares da vida e seria equivocado considerá-las apenas como um veículo de propagação de costumes e normas ou, até mesmo, lemas políticos. Porém, o campo das artes também é o da política, da filosofia e da ideologia; e não seria possível unir esses campos se o método aplicado às artes não fosse o método científico. Assim, aquele que queira aplicar processos científicos na sociedade deve determinar seu ponto de vista político, ideológico, filosófico, estratégico e tático. E conclui:

[...] quanto mais a arte se entende como a expressão elementar da vida do homem, mais ela estará conectada aos verdadeiros processos do real, dos quais ela extrai seu próprio material realista. E quanto mais engenhosamente ela processa esse material, mais a arte é levada ao desfrute das pessoas e maior será o seu desempenho político e ideológico (WEKWERTH, 1982, p. 37-8 – tradução livre).

Em outras palavras, para se fazer um teatro comprometido com os problemas sociais, o artista deve estar envolvido na luta política contra eles. Portanto, a autonomia relativa da arte não deveria se afastar desses problemas e de seus requisitos políticos; podendo, assim, realizar conquistas ideológicas e até mesmo agitatórias, ao despertar o desejo de mudança.

O teatro se configura como uma ferramenta de transformação social, contribuindo para a formação de espaços onde haja debates e discussões de teor crítico e que sejam relevantes para a sociedade. Faz-se necessário que os trabalhadores teatrais tomem consciência de seu papel, para que, por intermédio de sua luta e constante resistência, afaste a arte, cada vez mais, do mercado cultural. Um trabalho teatral classista, como o proposto pela Brava Companhia e tantos outros coletivos, inserido numa sociedade dividida, em que a força avassaladora da direita avança a cada dia, encara limitações em todos os âmbitos. Nessa luta diária por um teatro mais consequente e responsável, que dialogue diretamente com a sociedade, que seja feito a partir do coletivo e para ele, Brecht se apresenta como uma estratégia de luta. “Sejamos, pois,

brechtianos diante de Brecht: precisamos descobrir como assumi-lo histórica e criticamente, como repensá-lo em função de nossas tarefas e necessidades” (PEIXOTO *in* BADER, 1987, p. 26).

Para Brecht, a revolução da produção artística está intimamente ligada a uma profunda reforma na maneira como a classe trabalhadora se organiza, inclusive no que diz respeito à reivindicação de mais políticas públicas que propiciem uma ampliação do alcance das já existentes. Novamente recorrendo a Fernando Peixoto, uma provocação:

Para nós, hoje, é essencial mergulhar em nossa realidade histórica e social, em nossa cotidiana existência de país sufocado pela miséria e pela fome. Copiar Brecht? Nunca. Seria inútil e pobre. Imitá-lo? Não tem sentido. Trabalhar junto com ele? Sim (PEIXOTO *in* BADER, 1987, p. 36).

Trabalhar com Brecht significa descortinar os fatores que influenciam os comportamentos das personagens, relativizando-as para a vida real. Porque tudo o que se apresenta no palco faz parte de uma rede social e histórica mais ampla, questionando posições ideológicas. Ademais do trabalho de reflexão teórica, Brecht aponta caminhos práticos de como incorporar essas reflexões acerca das relações entre sujeito e sociedade no teatro. Brecht defendia a ideia de um teatro marxista, baseado numa abordagem dialética do real. Não à toa, desperta o interesse de grupos que levam até as últimas consequências o trabalho militante. Na atual conjuntura, que parece não permitir alternativas ao capitalismo, entende-se por “arsenal Brecht” todo o conjunto de seu método dialético, que acaba por munir artistas e pesquisadores na luta contra a máxima de que “não há alternativa” a esse modelo político neoliberal, insistindo que as coisas são construídas; logo, podem ser diferentes. O arsenal brechtiano é, sobretudo, uma ferramenta útil para a formulação de caminhos próprios para o teatro engajado socialmente.

Bibliografia

AGÊNCIA MURAL; GOMES, Cintia. “Prefeitura Regional do M’Boi Mirim fecha Sacolão das Artes” in **Folha de São Paulo**. Disponível em <http://mural.blogfolha.uol.com.br/2018/04/07/prefeitura-regional-do-mboi-mirim-fecha-sacolao-das-artes/> Data de acesso: 09.04.2018.

ALMEIDA, Ademir. **Uma tentativa classista de ação cultural em território periférico**: Brava Companhia e o Sacolão das Artes. Não publicado, 2016.

_____; RAIMUNDO, Max; RESENDE, Fábio (org.). **Brava Companhia - Caderno de erros**. Vol. I-IV. São Paulo: Liberars, 2015.

BADER, Wolfgang (org.). **Brecht no Brasil – Experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BARNETT, David. **Brecht in practice – Theatre, theory and performance**. Londres: Bloomsbury, 2015.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. **Obras escolhidas**. Volume I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOLLE, Wille. “A linguagem gestual no teatro de Brecht” in **Revista Língua e Literatura**. v.5. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: USP, 1976.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht – A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRAVA COMPANHIA – **Repertório**. DVD2 – “Este lado para cima – isto não é um espetáculo”. São Paulo: SMC, 2015.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Barcelona: Alba, 2010.

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

_____. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Schriften zum Theater**. Vol. I-VII. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963.

_____. **Über den Beruf des Schauspielers**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.

_____. **Bertolt Brecht's Me-Ti – Book of interventions in the flow of things**. Londres: Bloomsbury, 2016.

_____; BERLAU, Ruth; HUBALEK, Claus; PALITZSCH, Peter; RÜLICHE, Käthe. **Theaterarbeit**. Dresden: VVV Dresdner Verlag, 1952.

_____; PISCATOR, Erwin; BENJAMIN, Walter; LEFEBVRE, Henri; GROTOWSKY, Jerzy; PLANCHON, Roger. **Teatro e vanguarda**. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

CARVALHO, Sérgio de. **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Cia. do Latão. São Paulo: Expresso Popular, 2009.

CHKLÓVSKI, Victor. “A arte como procedimento” in TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura russa – textos dos formalistas russos**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

CONCILIO, Vicente. **Baden Baden**: Modelo de ação e encenação em processo com a peça didática de Bertolt Brecht. Tese de Doutorado do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). São Paulo: USP, 2013.

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

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

_____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. “O repertório formal do Agitprop” in ROCHA, Eliene Novaes; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; PEREIRA, Paola Masiero; BORGES, Rayssa Aguiar (org.). **Teatro político, formação e organização social**. São Paulo: Outras Expressões, 2015.

_____; CARVALHO, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura – os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (org.). **Teatro e vida pública – O fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo; VILLAS BÔAS, Rafael (org.). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – anos 70**. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2000.

FREIE VOLKSBÜHNE BERLIN. “Die Gründungsjahre”. Disponível em: https://www.lustaufkultur.de/wir_ueber_uns/geschichte/01_start_gruendungsjahre.html Data de acesso: 30.05.2016.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GATTI, Luciano. **A peça de aprendizagem – Heiner Müller e o modelo brechtiano**. São Paulo: EDUSP, 2015.

GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de (orgs.). **Fomento ao teatro - 12 anos**. São Paulo: SMC, 2014.

_____. **Diálogos Teatrais – O Fomento Compartilha (2013 – 2015)**. São Paulo: SMC, 2016.

JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KINAS, Fernando. **A Lei e o Programa de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo**. Uma experiência de política pública bem-sucedida. Revista Extraprensa/USP. Escola de Comunicação e Artes – v. 3, n.3. São Paulo: ECA, 2010.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

KOUDELA, Ingrid. **Texto e jogo: uma didática brechtiana**. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

_____. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 2010b.

_____(org.). **Um vôo brechtiano**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

LIEDER AUS DER DDR. “Wir sind das rote Sprachrohr” (1930). Disponível em: <http://www.lieder-aus-der-ddr.de/wir-sind-das-rote-sprachrohr-1930/>. Data de acesso: 08.06.2016.

MARX, Karl. **Teses sobre Feuerbach**. Edição eletrônica: Ed. Ridendo Castigat Mores, 2005.

MATE, Alexandre. **A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar (pré)juízos em percursos de andança**. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de

História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2008.

_____. **Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

_____. **1980**: Uma década de lutas nas ruas e na cena teatral da cidade de São Paulo. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

_____. “O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais” in **BALEIA NA REDE - Estudos em arte e sociedade**. Vol. 9. Faculdade de Filosofia e Ciências/UNESP: Marília, 2012.

PASTA, José Antônio. **Trabalho de Brecht**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2010.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht – Vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Brecht – Uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____ et al. **Brecht e o Berliner Ensemble**. Rio de Janeiro: INACEN, 1986.

PERCASSI, Jade. **Arte, política, educação popular**: Diálogos necessários para a transformação social. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PISCATOR, Erwin. **O teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. “M’Boi Mirim”. Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/regionais/m_boi_mirim/ .
Data de acesso: 26.01.2018.

REBENTO - Revista de Artes do Espetáculo/UNESP. Instituto de Artes – n.5. São Paulo: Instituto de Artes, 2015.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SACOLÃO DAS ARTES. “Comunidade”. Disponível em <http://sacolaodasartes.wordpress.com/comunidade> Data de acesso: 06.02.2018.

SÃO PAULO. Lei nº 13.279, de 08 de janeiro de 2002. **Lei de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo**. Disponível em:

<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=7298> .
Data de acesso: 06.05.2017.

SARTINGEN, Kathrin. **Brecht no Teatro Brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SILBERMAN, Marc; GILES, Steve; KUHN, Tom. **Brecht on theatre**. Londres: Bloomsbury, 2015.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês - século XVIII**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Teoria do drama moderno – 1880-1950**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica – O conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht**. São Paulo: Annablume, 2003.

WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação – Um manual de direção teatral**. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. **Daring to play – a Brecht companion**. Londres: Routledge, 2011.

_____. **Theater in Diskussion**. Berlin: Henschelverlag, 1982.

WILLETT, John. **O teatro de Brecht**. Zahar, 1967.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.