

**Francisco das Chagas Amorim de Carvalho**

***Em cena: a socialização da experiência.***

*Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso  
de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto  
de Artes da Universidade Estadual Paulista*

*Orientador: Prof. Dr. João Cardoso Palma Filho*

**São Paulo**

**2003**



**T/UNESP  
701.17  
C331e**



**Francisco das Chagas Amorim de Carvalho**

***Em cena: a socialização da experiência.***

*Dissertação de Mestrado* apresentada no Curso  
de Pós-Graduação em Artes-Visuais do Instituto  
de Artes da Universidade Estadual Paulista.

**Orientador: Prof. Dr. João Cardoso Palma Filho**



**São Paulo**

**2003**



Dedico esta pesquisa a minha mãe Maria Lina; a todas as mães que com seus filhos enfrentam o pesado fardo imposto pelo sistema capitalista; a todos que têm trabalhado pelo socialismo.

Agradeço a todos os brasileiros que trabalham pelo ensino público e gratuito; aos atores do Grupo de Teatro Amorarte; a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP); no Instituto de Artes (Unesp), a todos os amigos, professores e funcionários que, de alguma forma, contribuíram para esta pesquisa; a professora Kathya Maria Ayres de Godoy que, na coordenação do Núcleo UNATI desta faculdade, ofereceu as condições para o Amorarte trabalhar; ao professor Reynúncio Napoleão de Lima, por sua experiente dedicação e contribuição; ao professor João Cardoso Palma Filho, pela confiança que provocou os meus esforços e pela liberdade que tive sob sua orientação; ao Canhoto Laboratório de Artes da Representação e ao professor Alexandre Mate, companheiro e mestre.



“Todas as coisas cujos valores podem ser / disputados no cuspe à distância / servem para poesia / O homem que possui um pente / e uma árvore / serve para a poesia / Terreno de 10 x 20, sujo de mato – os que / nele gorjeiam: detritos semoventes, latas / servem para poesia / [...] As coisas que levam a nada / têm grande importância / Cada coisa ordinária é um elemento de estima / Cada coisa sem préstimo / tem seu lugar / na poesia ou na geral [...] / As coisas que não pretendem, como / por exemplo: pedras que cheiram / água, homens / que atravessam períodos de árvore, / se prestam para poesia. / Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma / e que você não pode vender no mercado / como, por exemplo, o coração verde / dos pássaros, / serve para poesia [...] / Tudo aquilo que a nossa / civilização rejeita, pisa e mijá em cima, / serve para poesia / Os loucos de água e estandarte / servem demais / O traste é ótimo / O pobre-diabo é colosso [...] / Pessoas desimportantes / dão pra poesia / qualquer pessoa ou escada [...] / O que é bom para o lixo é bom para a poesia [...] / As coisas jogadas fora / têm grande importância / \_como um homem jogado fora / Aliás é também objeto de poesia / saber qual o período médio / que um homem jogado fora / pode permanecer na terra sem nascerem / em sua boca as raízes da escória [...] ..”

Da poesia de Manoel de Barros (do livro: *Matéria de Poesia*), transcrita pelo diretor teatral Marco Antonio Rodrigues, exposta no programa do espetáculo *Babilônia* (no ano 2002) do Grupo Teatral Folias D’Arte.

### Resumo

Objetivo descrever e organizar um processo de encenação para a socialização da experiência. A ignorância e o suplício dos proletários são patrocinados pela economia do poder. Eles sobrevivem pela caridade alheia, voluntária; mantidos alienados de sua própria história - amordaçada pela versão oficial que sobre escombros ergue monumentos homenageando os protagonistas, que há muito têm os meios para ditá-la, à qual se é *convencido* tê-la *decorada* (*embelezada*; ou lição guardada na mente, *de cor* - de coração). Nesta história, sob as tintas da estética alienante do capital, as pessoas tornam-se simples acessórios recicláveis. Porque tenho as condições para refletir (o que já me torna suspeito) através deste ofício - o teatro, quando os opressores mais uma vez se retratam e prometem solidariedade, autonomia, participação, enfim, a democracia, desespero-me em colaborar, o que justifica esta pesquisa, porque por estas condições há muito luta a classe proletária. A estratégia é analisar a história apreendida a partir das histórias dos sujeitos desta pesquisa. Isto é feito através de um processo de encenação sob a abordagem do materialismo histórico, o instrumento é o teatro dialético e de forma épica. Neste processo, cria-se a experiência da socialização, que pressupõe uma reflexão crítica sobre a experiência administrada pelo poder. Esta reflexão, tributo da epistemologia praxica, efetiva-se no trabalho prático, na arte de rasgar máscaras e invólucros, flagrar os mecanismos ideológicos com que aquela experiência é construída. Declara-se o fim da história, das lutas (entre classes, gêneros, raças etc) e do trabalho, frutos do mundo *pós-moderno*, *globalizado* e *virtual*. Mas este *admirável mundo novo* tem significado a continuidade na exploração do homem pelo homem, institucionalizada pelo neoliberalismo. A espoliação capitalista dos meios de produção acirrou a expropriação da experiência - a substância dos referenciais para a construção das identidades individuais e coletivas. A miséria espiritual ( $\varphi$ ) e social é sustentáculo dos fundamentalismos econômicos e religiosos, que têm conduzido à destruição humana. Pela falta de experiência, substância e coesão, as pessoas buscam, em vão e compulsivamente, através de impactos sensacionalistas, sentirem o que em si ainda possa haver de consistente, de humano. Que teatro - meio por excelência da socialização da experiência - é necessário nestas circunstâncias? Que política, estética e ideologicamente não transforme em *show* lucrativo as mazelas dessa sociedade de risco? Pode-se através dele flagrar no cotidiano das pessoas um *gestus* que provoque a tomada de consciência e de atitudes transformadoras da realidade? Enfrentar estas questões, com arte, pode ser um trabalho significativo à emancipação e à socialização, inclusive, dos meios de produção, condições para uma sociedade de fato democrática<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Palavras chaves: estética, encenação, ideologia. Áreas de conhecimento (cód. CAPES): Arte (8030000-6); Teatro (8030500-8); Educação Artística (8031000-1); Direção e Interpretação Teatral (8030502-4; 8030504-0).





### Resumen

Objetivo describir y organizar un proceso de escenación para socialización de la experiencia. La ignorancia y el suplicio de los proletarios son patrocinados por la economía del poder. Ellos sobreviven por caridad ajena, voluntaria; mantenidos alienados de sua propia historia - amordazada por versión oficial que sobre escombros irgue monumentos homenajeando protagonistas, que ha mucho tienen medios para dictarla, a cual se es *convecido* tenerla *decorada* (*embellezada*; o lección guardada en la mente, *de cor* - de corazón). En esta historia, bajo las tintas de estética alienante del capital, personas tornanse simples accesorios reciclables. Porque tengo condiciones para reflejar (esto ya torname sospecho) através de este oficio - el teatro, cuando los opresores más una vez retratanse y prometen solidaridad, autonomía, participación, en fin, democracia, desesperome en colaborar, lo que justifica esta pesquisa, porque por estas condiciones ha mucho lucha la clase proletaria. La estrategia es analizar la historia aprehendida a partir de historias de los sujetos de esta pesquisa. Esto es hecho através de un proceso de escenación bajo abordaje del materialismo histórico, el instrumento es el teatro dialéctico y de forma épica. En esto proceso, es creada experiencia de socialización, que presupone reflexión crítica sobre la experiencia administrada por el poder. Esta reflexión, tributo de epistemología práxica, efectivase en trabajo práctico, en el arte de rasgar máscaras y envoltorios, flagar mecanismos ideológicos con que aquella experiencia es construida. Declarase fin de historia, de luchas (entre clases, géneros, razas etc) y del trabajo, frutos del mundo *posmoderno*, *global* y *virtual*. Mas esto *admirable mundo nuevo* tiene significado continuidad en exploración del hombre por el hombre, institucionalizada por el neoliberalismo. La exploración capitalista de medios de producción ha provocado la expropiación de experiencia - sustancia de referenciales para construcción de identidades individuales y colectivas. La miseria espiritual ( $\phi$ ) y social es sustentáculo de fundamentalismos económicos y religiosos, que tienen llevado a destrucción humana. Por falta de experiencia, sustancia y cohesión, personas buscan, en vano y compulsivamente, através de impactos sensoriales, sentiren lo que en si aún haya de consistente, de humano. ¿Qué teatro - medio por excelencia de la socialización de experiencia - es necesario en estas circunstancias? ¿Qué política, estética e ideologicamente no transforme en *show* lucrativo las heridas de esa sociedad de riesgo? Podese através de él flagar en el cotidiano de las personas uno *gestus* que provoque tomada de conciencia y de actitudes transformadoras de la realidad? Enfrentar estas cuestiones, con arte, puede ser uno trabajo significativo por emancipación y socialización, inclusive, de medios de producción, condiciones para una sociedad de facto democrática.



## SUMÁRIO

|                                                        |            |
|--------------------------------------------------------|------------|
| <b>Resumo .....</b>                                    | <b>005</b> |
| <br><b>Da missão do capital: a expropriação. ....</b>  | <b>008</b> |
| <i>Quadro I: Uma introdução e tanto. ....</i>          | <i>009</i> |
| <i>Quadro II: Um “dedim” de prosa. ....</i>            | <i>024</i> |
| <i>Quadro III: [...] Mas quem apanha lembra. ....</i>  | <i>039</i> |
| <i>Quadro IV: Imaginação em nó cego. ....</i>          | <i>052</i> |
| <i>Quadro V: Cartilha caminho suave. ....</i>          | <i>073</i> |
| <br><b>O teatro, por um fio. ....</b>                  | <b>094</b> |
| <i>Quadro VI: Tatear os rastros. ....</i>              | <i>095</i> |
| <i>Quadro VII: Alvo para “bala perdida”. ....</i>      | <i>105</i> |
| <i>Quadro VIII: Carcará em arapuca. ....</i>           | <i>117</i> |
| <i>Quadro IX: Acerto de contas. ....</i>               | <i>143</i> |
| <br><b>Da estética sem reboco à socialização. ....</b> | <b>154</b> |
| <i>Quadro X: O que está em jogo? ....</i>              | <i>155</i> |
| <i>Quadro XI: Reinventar a roda. ....</i>              | <i>170</i> |
| <i>Quadro XII: Rasgar a máscara. ....</i>              | <i>186</i> |
| <i>Quadro XIII: Quem conta um conto [...] ....</i>     | <i>207</i> |
| <i>Quadro XIV: Ocupação da fazenda cênica. ....</i>    | <i>225</i> |
| <br><b>Bibliografia geral .....</b>                    | <b>249</b> |

## **Da *missão* do capital: a expropriação.**

### *“Eu Recordo*

Dou fé! / Eu estive / ali, / eu estive / e padeci e mantenho / o testemunho / ainda que não haja ninguém / que lembre / eu / sou o que lembra, / ainda que não fiquem olhos na terra / eu continuarei olhando / e aqui estará escrito / aquele sangue, / aquele amor aqui continuará ardendo, / não há esquecimento, senhores e senhoras, / e por minha boca ferida / aquelas bocas continuarão cantando!” (NERUDA, Pablo. *Memorial de Ilha Negra*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980. p.101-2.)

## Quadro I: Uma introdução e tanto.

### “A Praça da Liberdade”<sup>2</sup>

Praça. No ritmo marcado por *Aquele Que Tem Vencido*, marcha um cortejo fúnebre.

**Coro** – (*Ladainha*) “Ah! No meu tempo!”, “Ah! Se eu ainda tivesse tempo!”.

(O cortejo desmembra-se em quadros - *tableaux*, slides ou filmes, os quais mostram a história que tem sido construída. *Aquele e atrás dele o cortejo, param diante da Pipoqueira.*)

**Pipoqueira** – (*Com um instrumento de trabalho que percorrerá as cenas assumindo funções diferentes, mas ainda instrumentos de trabalho*) Como em toda cidade civilizada, em Rio Claro, há uma prisão. Seu endereço? Praça da Liberdade. Praça da Sé, Matriz. Sim, com algum esforço é possível por entre as grades da estreita janela, ver um pouco mais claro, quando é noite aí fora. O vento frio traz o sussurro... do silêncio do dia. Essa vossa Praça, de Paz Celestial, só é conspurcada por aqueles, que aí amaram e lutaram, eles que aqui dentro agora, famintos e de tudo despídos, não dormem e lentamente fiam de vermelho, a manhã de um Outubro próximo, muito próximo.

**Aquele** - (*Tira a máscara*) É preciso mudar a vida, recriar tudo. (*Senta num dos lugares dos bancos da Praça. Ao sentarem, em torno das mesas, as personagens ficam de costas umas para as outras.*)

**Tableau I:** (*Desfaz-se o quadro*) Refazer as relações humanas doentes para que os velhos trabalhadores não sejam uma espécie estrangeira (*Sentam*).

**Tableau II:** (*Desfaz-se o quadro*) Para que nenhuma forma de humanidade seja excluída da Humanidade é que as minorias têm lutado (*Sentam*).

**Tableau III:** (*Desfaz-se o quadro*) Que os grupos discriminados têm reagido (*Sentam*).

**Tableau IV:** (*Desfaz-se o quadro*) A mulher, o negro, combatem pelos seus direitos, mas o velho não tem armas.

**Todos:** Nós é que temos de lutar por ele.<sup>3</sup>

**Pipoqueira:** Enquanto esta história estiver sendo contada por nós, aquele funeral não nos levará... (*Bordão e jocosidade*) Aqui tem língua de sogra e suspiros, muitos suspiros! Quem vai levar?

<sup>2</sup> Prólogo da peça *Colcha de Retalhos*, em uma das suas versões de 2001, do Grupo Amorarte. As próximas cenas da peça estarão como epígrafes durante o primeiro capítulo desta *Dissertação*; é importante observar que a ordem em que as cenas aparecem, aqui, não é a mesma em que aparecem no texto original, tampouco na ordem que estiveram nos espetáculos; o texto foi construído de modo que cada uma das cenas pudesse ser encenada independentemente das outras. Aqui, as cenas estão dispostas de modo que tenham relação com o que é discutido nos seus respectivos *Quadros* da *Dissertação*, no desenvolvimento dos quais, trechos das cenas poderão ser comentados, mas não necessariamente, não se pretende a justificação do texto nem a sua dissecação, sua justificação é dada pela *Dissertação* de modo geral. O elenco esteve composto por integrantes dos cursos oferecidos pelo Centro de Convivência do Ipiranga e pelo Núcleo UNATI do Instituto de Artes (São Paulo) da Universidade Estadual Paulista. Atores: Victória C. P. da Cunha, Cecília. R. Alvares, Fabrícia Eliane, Josefa Richiardi, Katalina S. Amorim, Leonice A. Alves, Luis Paulo F. Mello, Maria A. Lima, Mariazinha P. Rodrigues, Nelson Infanti, Plínio Laurenti, Salette M. Brugnet e Taís M. Araújo.

<sup>3</sup> Exceto as falas da *Pipoqueira*, neste prólogo, as falas têm como fonte: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: T.A.Q., 1979. p.39.



**Quadro II: Falas de praça.**

*(Há uma colcha de retalhos sendo construída em cena, durante todo o espetáculo)*

**Falas** - *(Daqueles que estão em torno das mesas. Qualquer uma das falas pode ser de qualquer um deles.)* Não esperava você por aqui... Pois é, estou aqui remoendo novamente. Sempre que vejo essas cantoras de sucesso... por que meu pai não deixou eu ser cantora? Iiii...De novo...Você tem certeza de que tinha uma boa voz?... Claro, não sou você que pisa nos pés dos outros quando dança. Como sabe? Por acaso andou nos bailes onde dancei? É minha querida, também dei minhas fugidinhas! Fugidinhas? Meus pais eram severos, não me deixavam sair, eu ia pra matinê nos domingos, não dava pra nada, começava as 3h e eu tinha de voltar as 6. Queria ser professora... Pra quê? Pra receber uma miséria?! Naquela época o professor era respeitado. Mas não tive condições, eu morava no interior e se fosse fazer o curso teria de ir para a cidade e pagar pensão. Como vai a senhora? O que aconteceu? Pra onde foi a alegria de sempre?

**Pipoqueira** - *(Com a intenção de se mostrar contagiada pelo clima de lamentação, mas com gestos mais carregados, pantomímicos)* Estou chateada. Quer saber mesmo? Não estou nada bem! Roubaram meu carrinho, outra vez! Foi um desespero, saíram correndo pela praça, era milho e amendoim pra todo lado, até os pombos ajudaram no arrastão!

**Falas** - Que coisa! Como Pode? Os guardas não ajudaram?

**Pipoqueira** - Não vi nenhum, se tivesse algum, teria ido atrás do amendoim e não dos bandidos!

**Falas** - Calma, hoje vou comprar dois pacotes de pipoca.

**Pipoqueira** - Muito obrigada.

**Falas** - Está de mão aberta, heim?!... Se é pra gastar, gasto mesmo, comigo é assim.

**Pipoqueira** - 1 real, essa pipoca é das boas, quanto mais você come, mais você quer.

**Falas** - Fique tranqüila, falarei com um amigo industrial, ele vai ajudar, tenho certeza. Até logo.

**Pipoqueira** - Vou ficar por aqui o dia todo.

**Falas** - Que merda! Não bastasse a merda da politicagem, ainda temos de aturar a merda dos cachorros das madames! Olha lá os nossos amigos chegando. É mesmo? E daí? Calma! Calma nada. Você vai pagar pra limpar a praça?! Fala baixo, olha as moças ali. Boa tarde! Tudo bem? Moças nada, essa velharada está sempre aí, jogando conversa fora! Ótimo! Bom ver vocês. Claro *(O gesto desmente a fala)*, é verdade, que bom ver vocês. Alguma coisa me diz que não somos bem-vindos. *(Peito estufado)* É só agirmos como cavalheiros. Aceitam uma pipoquinha? Que flores lindas! Podaram, não estavam tão bonitas assim. Gosto de ver aqueles meninos brincando, lembro logo dos meus. Deveriam plantar mais árvores frutíferas, atrairia mais pássaros, você não acha? Com tanta gente esfomeada, não ia sobrar fruta nem para os pássaros. Você está ouvindo maritacas? Se pudessem, comeriam até os passarinhos. *(Como se despertasse)* Quê?! Cruz credo, para com isso. Oh! Que coincidência encontrar nossos amigos aqui! *(Modos de cavalheiro)* Ora, há males que vem para o bem! *(Chocadas, encaram o galanteador)* O que?! Olá vós me fazeis tão bem! Foi o que disse. Não foi? *(Cúmplice)* Claro, ele é muuuito gentil! Pensei ter ouvido outra coisa. Sobre o que conversam? Conversamos sobre coisas do arco da velha. O que?! *(Fecham as pernas, arrumam a blusa, compostura)*. *(Consertando)* Ele disse, quis dizer... que... bem... que conversávamos sobre coisas sábias e muito boas do nosso passado. Só se foi pra você...

**Pipoqueira** - Olha a cocada, o quebra-queixo.

**Falas** - Bem, eu queria ser parteira, meu pai admirava a medicina, mas quando cheguei na idade e mostrei a lista de materiais para ele, sabem o que fez? Disse (*Gesto*) que eu deveria bordar, costurar, ter uma família e ser dona de casa. É... naquela época não era fácil... Ah! Mas eu aprontava, aprontava mesmo!

**Pipoqueira** - Pé-de-moleque, quem vai levar?

**Falas** - Não lamento meu passado, o que dói, é ver pessoas que não tiveram a nossa sorte. De que sorte está falando? Enquanto íamos roubar frutas das chácaras dos italianos, lá em São Caetano, tinha um amigo que ficava em casa... os pais não deixavam, só porque ele não enxergava como os outros. É... há gente que tem olhos mas não vê, tem ouvidos mas não ouve.

**Pipoqueira** - Olha a pipoca, o amendoim, o pirulito, a maria-mole!

**Falas** - Essa pipoqueira só grita, me irrita. Ela não tem o que fazer? Devia ser proibido ficar vendendo coisas na praça! Sujam toda a praça! É, concordo com o que você estava dizendo, tem gente que não vê um palmo diante do nariz. Passa a vida olhando para o próprio umbigo. Por falar em umbigo, sabe do que lembrei (*Marota*)? Olha!... Do que? Da Caverna do Diabo, lembra? Lá em Eldorado. Ai que coisa, você tem cada história, agora não é hora e nem lugar de lembrar daquilo, olha aí, vai ficar todo mundo sabendo!... Ai que coisa! Você não tem remédio mesmo, heim? É, mas eu quis ser enfermeira (*Risos*), Professora, aviadora, até faltei na escola pra tirar o Brevê! Eu queria tanto ser atriz, trabalhei numa peça, se me lembro... ahhh ... é isto mesmo, era *Deus lhe pague*, fiz a Nanci, conhecem? A peça não foi pra frente, o vigário foi ver e disse que não era decente. Há muito tempo trabalho com teatro, houve uma, *Ceia dos cardeais*, que mesmo proibida pela igreja nós apresentamos. No frigar dos ovos, de tudo isso, o que a senhora fez? Ah fiz tanta coisa, pra começar... (*É interrompida*). (*Orgulhosa*) Nem conto sobre minha infância em Portugal! Veio de longe hein. (*Irônica*) Há m u u u i t o tempo atrás. Não é querida? (*Com sotaque português*) Eu morava no Conselho da Guarda, na Aldeia dos 30 e no alto da aldeia havia um castelo onde moravam os condes, lugar de nobres! sangue azul, sabes?! (*Irônica*) Está comprovado que todo mundo tem sangue vermelho. Portugal? Nobres? Humm. O que o senhor quer dizer? (*Levantando*) A senhora está vendo este monte de pombo infernizando a vida da gente, cagando na cabeça de todo mundo, e esses pardais que afastaram os n o s s o s pássaros, pois é, foram os p o r t u g u e s e s que trouxeram eles pra cá. É, mas saiba que os portugueses trouxeram as galinhas, telhas... ah, eu heim, desculpe, mas o senhor deve estar de mal com a vida. Talvez... (*Sentando*) é uma pena que... eu não tenha mais aquelas viagens... de trens... Ah se eu pudesse voltar... Todo mundo vem ou vai para algum lugar...

**Coro** - No meu tempo, ainda há tempo, no meu tempo, ainda há tempo (*Em ritmo de trem*).

**Pipoqueira** - (*Entregando os materiais de trabalho*) Na minha vida, eu tentei uma escalada que não deu certo, mas voltaria a fazer tudo o que fiz. Em apenas vinte anos de carreira ganhei muitos prêmios, não era para ser jogada fora, mas me jogaram. (*Todos da praça levantam, viram as costas, saem à coxia, inclusive a Pipoqueira*).

**Amiga 2** - (*Após observar a saída de todos da praça, tendo pegado os materiais de trabalho da Pipoqueira, comenta com o público*) Eu não trabalho já há mais de vinte anos. E sabe por quê? Por ter me mantido fiel a meus ideais e lutado por aquilo que eu acreditava correto. Muitas pessoas me viraram as costas (*A cesta da Pipoqueira é transformada numa bacia de roupa*)”<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> A última fala da *Pipoqueira* e esta da *Amiga 2* tiveram como fonte: ABRAMO, Lélia. Resistência Cultural. E SESC. São Paulo, n. 8, ano 7, p.34-5, mar.2001.





Desde 1998 desenvolvo cursos de teatro para a comunidade no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Através do Projeto Sênior (atual Universidade Aberta para a Terceira Idade) conheci os atores do Grupo de Teatro Amorarte do Centro de Convivência do Ipiranga (CCI), onde, em 2000, passei a coordenar atividades teatrais. Perguntei ao grupo sobre o tema com o qual gostaria de trabalhar. Propus que em subgrupos discutissem e combinassem improvisações acerca de possíveis temas. Já sabiam improvisar, era o quarto ano em que trabalhavam juntos. O tema escolhido tratava da falta de comunicação e de troca de experiências. Porém, no próprio grupo havia uma bem intencionada liderança, que se outorgava o poder de falar pelos outros sem prévia consulta: “Entendemos que se devia retratar apenas, e tão somente, recordações de cenas passadas há muito tempo, sem interferência de usos e costumes atuais que não dizem respeito à época evocada, que narra os acontecimentos da história” (*N.I.* - advogado)<sup>5</sup>. Esta minoria entendia ter uma espécie de “dever” em função dos “menos favorecidos”; nestas circunstâncias, escolhiam as peças e através delas contavam as suas histórias, sem que a maioria do grupo tivesse voz no encaminhamento do processo, cabendo a esta maioria fazer o papel de figurantes. Por isto o embaraço geral quando propus que conversassem sobre temas possíveis para a peça; esperavam que lhes trouxesse uma pronta e já distribuisse os papéis, como costumavam fazer. Além de poderem discutir sobre a temática, o que já causou admiração, propus que fizessem e defendessem suas propostas, para em seguida votarem na que lhes parecesse mais próxima dos anseios da maioria. Após terem escolhido o tema, solicitei que improvisassem mais sobre o mesmo, para aprofundar e ter de onde selecionar os materiais que seriam pesquisados para a montagem do espetáculo.

Para cumprir o objetivo do Amorarte utilizei uma metodologia do avesso, muito diferente do que era esperado. Resolvi não seguir o modelo do teatro moralizador, que discursa sobre o bom velhinho, conselheiro, que dá benção. Dentre os materiais apresentados, chamei atenção para as experiências que significavam rupturas, aquelas que são definidas

<sup>5</sup> Sempre que necessário trarei depoimentos (falas) que foram registrados, dos atores do Grupo Amorarte; indicados pelas iniciais dos seus nomes. Preciso esclarecer ao leitor que estes depoimentos não são apresentados como *curiosidades*; foram selecionados para representarem pontos de vista, posições, que se dão nas lutas de classes, nas lutas do *ser* com sua *existência*. Por isto mesmo, não há apenas depoimentos isolados; como já declarei, esforcei-me em seguir uma metodologia dialética compatível com a opção estética na encenação trabalhada com o grupo. Portanto, quanto aos depoimentos: “É necessário também confrontá-los como eles o são na realidade, não para os relativizar, deixando jogar até o infinito o jogo das imagens cruzadas, mas, ao contrário, para fazer aparecer, pelo simples efeito da justaposição, o que resulta do confronto de visões de mundo diferentes ou antagônicas: isto é, em certos casos, o *trágico* que nasce do confronto sem concessão nem compromisso possível de pontos de vista incompatíveis, porque igualmente fundados em razão social” (BOURDIEU, 1997:11).





como “fazer arte”: “aprontar” ou “sair da linha”. Que relação há entre as suas traquinagens e a falta de troca de experiências? Trata-se de uma estratégia para lidar com a experiência sem reforçar os fatores que a destroem. A propósito, considerou Walter Benjamin (1985:224):

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como de fato ele foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento.

Era necessário desmistificar, além da imagem do velhinho, também os conceitos de *sabedoria (popular)* e de *experiência*. Sob tais designações, pode ser veiculada, de geração a geração, uma ideologia que oprime aqueles que a transmitem. A definição de *experiência* que utilizo é formada a partir dos estudos de Benjamin (1985). As experiências, individual e coletiva, são a matéria e a substância viva da existência. As experiências são a matéria da história. A história é material. As experiências com significado social são os marcos da topografia histórica – compõem a tradição. A tradição é a imagem de uma experiência coletiva. Esta experiência coletiva é composta a partir de um acervo de imagens expressivas, os motivos destas imagens são históricos e políticos. Estes motivos estão carregados de gestos, de sons, de sentimentos e modos de pensar. A experiência coletiva, com seus referenciais (marcos, rastros, vestígios), é fundamental para a consciência que o indivíduo e o coletivo têm de sua localização e situação na história. Daí a importância que a experiência tem de ser passada de geração a geração, ela é o lado épico da verdade: a sabedoria. Mas, uma sabedoria que se alimenta do presente, portanto, está sempre em construção. As experiências do presente têm sido administradas, a história por diversos mecanismos tem sido alienada das pessoas, as sociedades modernas estão carentes de experiência.

A tomada de consciência, por ser um fenômeno social, pressupõe a descoberta do *gestus coletivo*, e este pressupõe a socialização da experiência, que só é verdadeira e completa se envolver uma atitude prática que cause a experiência que avança para além da experiência individualista - que visa tirar lucro das relações. Porém a tradição socializada aqui é mais radical em relação à de Giddens (1997:127) - a *verdade formular da tradição*, sua concepção de tradição caminha por uma *terceira via* que, por ser uma postura social-democrata, tolera o lucro; a tradição a que me refiro tem sido destruída pelas relações lucrativas. Se a experiência é tão importante, por que a sua “desvalorização”? Quais as conseqüências deste fato? Quais as

experiências do Amarte? Que história é possível apreender a partir de algumas das suas narrativas? Tais como esta: “Queria ser professora.... Pra quê? Pra receber uma miséria?! Naquela época o professor era respeitado. Mas não tive condições, eu morava no interior e se fosse fazer o curso teria de ir para a cidade e pagar pensão” (J.R. - dona de casa); e outras:

[...] Nessa altura eu já estava com catorze para quinze anos, meu pai em vez de cumprir com a promessa de eu ser uma médica parteira, colocou-me em uma fábrica de tecidos, dizendo que eu ia ajudar a construir outro sobrado [...] eu queria ser parteira, meu pai admirava a medicina, mas quando cheguei na idade e mostrei a lista de materiais para ele, sabem o que fez? Disse que eu deveria bordar, costurar, ter uma família e ser dona de casa (M.R. - ex-vendedora, dona de casa).

Vocês falam de um passado distante. Eu também fiz parte dele, e, não tenho mágoas ou frustrações desse passado. Tudo que desejei fazer, eu consegui. No trabalho ou no lazer. Lutei em favor dos ideais de moço, de estudante e dos necessitados. Mudava de emprego quando bem entendia, era muito fácil. Frequentei todos salões de baile de São Paulo e adjacências na melhor sociedade da época (N.I. - advogado).

Estas falas representam experiências construídas em histórias de vidas, diversas em gênero, número e grau. Ainda que estas falas sejam atribuídas a indivíduos, a análise dos discursos mostra que participam da autoria grupos sociais bem determinados e é como produto socioeconômico que compreendo estas falas. Quais são os grupos? Se o Amarte pretende narrar a história, a experiência, e seus atores apresentam versões diferentes da história, então, a narrativa será feita sob que ponto de vista? De acordo com qual versão? Percebeu-se que a história, até então, tinha sido contada por alguém. Agora que estavam contando, como fazê-lo de modo não egocêntrico? Apresentei estas questões ao Amarte que até então pensava ter uma história homogênea; aliás, pensava-se que a história fosse natural, inexorável. Por isto, como diz Benjamin (1985:224): “Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela”; os estudos filosóficos e críticos deste autor foram muito importantes para entender como a história e a experiência são construídas. A partir do tema criou-se um roteiro, sobre este roteiro a peça teve a sua primeira versão improvisada. Em uma segunda etapa, o Amarte experimentou ter o texto escrito; resultou no texto e espetáculo *Colcha de retalhos*; que aqui está apresentado em uma das suas versões. O trabalho foi desenvolvido de modo que uma metodologia na utilização do instrumento teatral fosse apropriada pelo Amarte. É o que ensina Benjamin (1985:120-36):



Um escritor que não ensina outros escritores não ensina nada a ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores.

O texto acima resume minha preocupação, que foi desenvolver um processo de democratização deste meio de produção, para que se torne uma tecnologia de domínio público, e não uma propriedade particular, reclamada por um só autor e tampouco por qualquer outra forma de poder. Como este trabalho demonstra e diz Lélia Abramo<sup>6</sup>, o maior problema enfrentado pelos diferentes grupos sociais, não se deve a um simples conflito de gerações, mas deve-se a causas sociais muito mais abrangentes. Pois, o grande perigo para o futuro, que *vira as costas* para o passado, é a falta de uma consciência, inclusive em relação ao que possa acontecer se a tecnologia e a ciência se mantiverem a serviço dos poderes dominantes e não do povo; dessa forma, o sofrimento não é exclusivo a uma faixa etária. Para a compreensão dessa problemática, foram muito significativos os estudos de Ecléa Bosi (1979), com a psicologia social para denunciar, mais do que a exclusão de qualquer grupo, a ideologia que fundamenta a marginalização. Quando os velhos trabalhadores estão condenados às filas, aos bancos das praças esperando o tempo passar; quem se preocupará com a função social do idoso? Tal marginalidade é disfarçada quando são transformados em acessórios, suportes, placas, homens-sanduíches, amostra da multidão descartada e reaproveitada pela atual economia de mercado. Diferente do que se pensa, esta multidão não é excluída, mas incluída como a sub-humanidade necessária para que alguns ostentem o título de humanidade e de cidadãos. Este não é mais um estudo para a *inserção* ou *reinserção* do idoso na sociedade; esta tem sido a função da “mão esquerda” do Estado, mão voluntária na adequação passiva deste e de outros grupos. Aqui, estuda-se a situação do idoso, porém, além da sua situação, a sociedade que o oprime precisa ser transformada.

Para que a história pudesse ser apropriada pelos atores num processo de encenação, adquirisse uma versão estética autêntica, e não uma espécie de *album de família*: limitada às lembranças e experiências da história de vida dos indivíduos do grupo, para que os ensaios não se transformassem em sessões psicodramáticas (para as quais não tenho habilitação), e para que o trabalho fosse ao encontro de uma consciência coletiva, a experiência narrada na

---

<sup>6</sup> ABRAMO, op.cit.

peça não se limitou à dos indivíduos, abrangeu e se fundiu com a de outros marginalizados. O trabalho não ficou limitado às pessoas com mais de 65 anos, elas já enfrentam a segregação social cotidianamente, não é preciso reforçá-la. Ao Amorarte aliaram-se jovens e adultos dos cursos que coordeno. O interesse comum foi socializar a experiência através da arte. Trata-se, portanto, de um trabalho artístico e não de um estudo gerontológico. Para se alcançar a função social da arte, os problemas apresentados pelo tema não poderiam ser tratados sem discutir os fatores sociais, políticos e econômicos, responsáveis por estes mesmos problemas. Como estratégias para ampliar o imaginário do grupo em relação ao tema, além das discussões teóricas pertinentes e a congregação com pessoas em faixas etárias diferentes, para todos foi dado o trabalho de passear; talvez um dos privilégios da criação artística, porém, um enorme esforço é exigido para se manter os sentidos e o pensamento aguçados. Reparar, conversar, observar as relações e situações em casa e na rua; fomos juntos a Praça da República, a Praça da Sé, pegamos trens; o que era visto e sentido era colocado em discussão, para então selecionar o que tivesse importância para o texto da peça.

Ao serem considerados os procedimentos metodológicos utilizados: poderia se dizer *estudo de caso*, *pesquisa-ação* e *pesquisa participativa*<sup>7</sup>; é possível que se tenha ido além; porque durante todo o processo de montagem do espetáculo os atores foram elevados à esfera de produção. Outro pressuposto, próprio de uma encenação que não busca apenas descrever os sujeitos e a realidade social representados, foi experimentar, inclusive, a compreensão e a transformação do que era representado em cena; os sujeitos e a realidade social foram transformados na própria obra de arte. Foi um processo de conscientização, os sujeitos analisaram criticamente as suas histórias, esta auto-análise não se limitou ao indivíduo, expandiu-se para o coletivo e foi compartilhada com o público, que foi solicitado na condição de colaborador, portanto, também sujeito da análise e assim como o ator, provocado à tomada de consciência. Experimentou-se, neste processo, uma *arte do espectador*. Foi um desafio organizar um processo de encenação em que os *arteiros* (usarei este termo sempre que for necessário me referir aos artistas e aos espectadores, conjuntamente) fossem sujeitos ativos da emancipação, forjando uma estética contraposta a já estruturada estética alienante do capital, esta em que todos são adereços ou acessórios e destinados às fileiras de um cortejo fúnebre, que tem repetido em coro: “Ah! No meu tempo!”, “Ah! Se eu ainda tivesse tempo!”, como denunciam os atores do Amorarte, colocados à margem e afastados do tempo presente por

<sup>7</sup> Cf. HAGUETTE, 1999.





uma sociedade onde as pessoas são produtos e não construtoras do tempo. E, justamente por isto, o Amorarte não poderia estar limitado às experiências dos seus atores, era preciso escavar, experimentar e representar o palpável, o significativo da experiência mais intensa e mais profunda. Dessa forma, tratava-se de explorar o que é próprio da arte, criar experiência. Não bastava descrever uma experiência, era preciso transformá-la. A este propósito, diz Benjamin (1985:221): “Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único?”. Esta é a necessidade e o desafio presente na montagem da *Colcha de retalhos*. Porém, como enfrentar este desafio e qual instrumento utilizar para a transformação da experiência? O teatro é um instrumento de produção, pode reforçar e efetivar programas estético-ideológicos a fim de incutir os valores de uma minoria seleta como se fossem universais (ROSENFELD, 1997:136-7), como também pode ser utilizado para o prazer e o esclarecimento críticos, dessa forma, pode questionar e apresentar alternativas à realidade social. Bertolt Brecht (1898-1956), poeta, dramaturgo e encenador alemão, organizou o teatro dialético e de forma épica; este teatro é próprio para narrar histórias, para materializá-las e desvelar os mecanismos com que foram construídas. Próprio, portanto, para a socialização da experiência. Nesta forma teatral, a figura do narrador, que Benjamin (1985:197-221) constatou estar em extinção, é reconhecida como um recurso a ser utilizado na busca da emancipação dos sujeitos que estão à margem da história. Com o Amorarte, mesmo a opção estética sendo a forma épica, foi exigido um grande esforço coletivo. Houve quem quisesse mostrar ao público o seu retrato - uma imagem ou fotografia individual; houve quem quisesse retratar a *sua* história, a sua autobiografia; como é comum nesta cultura em que é lucrativo produzir imagens para o comércio; aduz Peter Burke<sup>8</sup>:

Uma tendência recente, característica de uma cultura em que a “imagem” de um indivíduo, instituição, lugar ou produto é levada mais a sério do que nunca, é prestar atenção não apenas ao que fizeram ou pensaram os protagonistas de biografias, mas também à maneira como se apresentavam, àquilo que o crítico americano Stephen Greenblatt chama de “automodelagem”: autodramatização, autopromoção ou a tentativa de copiar o modelo da vida de outra pessoa.

Porém, quando tais imagens são montadas de acordo com os índices de audiência, o caráter e a vontade dos protagonistas estão submetidos na (ilha) edição a um processo de tipificação e heteronomia, que visa construir um “destino” tal que justifique o investimento do

<sup>8</sup> BURKE, Peter. A anatomia da biografia. *Mais! Folha de São Paulo*, São Paulo, p.12-3, 2 de fev. de 2003.



patrocinador. Há casos em que o protagonista é o próprio patrocinador; são muitos os casos em que tais imagens ou biografias visam construir heróis ou anti-heróis com fins político-pedagógicos e ideológicos. Em todo caso, a fotografia nunca é o sujeito fotografado; nomes e poses são apenas impressões, servem, no máximo, como indícios dos sujeitos; em algumas circunstâncias as poses poderão indicar as intenções dos sujeitos. Se os atores não pretendiam apenas efeitos paliativos, mas sim trabalharem para a transformação da realidade social que produz a marginalidade, era necessário que percebessem o caráter épico das suas histórias, que as elevassem acima do meramente individual; que elevassem a dimensão privada à dimensão histórica e política. Para não se limitar a promover a *versão autorizada* de suas biografias, e para extrapolar a esfera particular, foram narradas, além das experiências antigas, também as do dia; para as experiências passadas procurou-se correspondências no presente. A abordagem do tema e todo o desenvolvimento da pesquisa tiveram como pressuposto a experimentação prática, neste caso, o processo de encenação. O teatro comprometido com a realidade social dos sujeitos que o produzem funda a *zona de indiferenciação criadora* (BENJAMIN, 1985:210-1), onde as coisas e as atitudes podem adquirir novas dimensões, as degenerações pessoais e sociais podem ser enfrentadas e as constantes regressões, disfarçadas de progresso, podem ser desmistificadas. É possível retomar a proposta de uma sociedade democrática de fato, um trabalho há muito desenvolvido; lembra-nos Marx (1970):

Faz tempo que o mundo tem um sonho, do qual basta ter consciência para convertê-lo em realidade. É claro que não se trata de traçar uma reta do passado ao futuro, mas de realizar as idéias do passado. Veremos, finalmente, que a humanidade não se iniciará em um novo trabalho, mas realizará, desde o princípio, conscientemente, seu trabalho antigo.

Benjamin<sup>9</sup> diz que o conceito de história que se dá em marcha e homogênea só interessa àqueles que não têm cessado de vencer. Portanto aquela proposta não é ultrapassada se resistem os seus continuadores; os quais pertencem à classe combatente e oprimida. No teatro épico a história pode ser socializada através dos recursos narrativos, que aqui serão colocados a disposição destes continuadores. Foi preciso colocar as narrativas em contradição, perceber que não existe só um “retrato” do mesmo tempo e espaço, que a história não é inexorável, mas construída; e por quem? A tensão do contato entre as pessoas e entre estas e a realidade está sob controle, tal tensão, que é a percepção das contradições, só é aplicada sob prescrição e sob medida, evitando o desgoverno do homem sobre a natureza, do homem sobre

<sup>9</sup> Ibidem.





o homem. Em outros termos e instâncias, corresponde ao aparar as arestas entre as diferenças: políticas, éticas, morais e sociais, de modo a garantir a “governabilidade”. Este aparar as arestas é como aplainar e asfaltar a topografia da história. Sobre este nivelamento, buscado na relação das pessoas com a obra de arte, o diretor teatral Sérgio de Carvalho, diz o seguinte:

O artista de teatro, hoje, tem que lidar, portanto, com um público, que em sua maioria está sendo educado em primeiro lugar para o consumo, e cuja expectativa é a de uma facilitação das relações que virá a estabelecer com a obra. Não se trata de um público habilitado a lidar tranquilamente com os antagonismos, na medida em que um dos pressupostos da relação de consumo é a da universalização e harmonização das diferenças. Talvez não seja exagero dizer que este predomínio geral da vontade de consumir é uma das grandes conquistas do capitalismo contemporâneo, e se dá na perspectiva de uma totalização, realizada por meio de esforços intensos, violentos e cotidianos, custando caro a muitos, o que revela a sua dimensão de totalitarismo (CARVALHO, 2000:31).

Uma tática utilizada para manter a ordem tem sido a simplificação e a intermediação ideológica no conhecimento da realidade; justamente para que, o que esta ordem determina nos diferentes campos da produção social da existência, seja consumido sem esforço ou tensão, para o bem da economia. A falta de segurança generalizada exige que se mantenha a impressão de que *tudo está bem*; isto resulta da pressão para manter a relação entre as pessoas e entre elas e as coisas: no seu devido lugar, lugar este determinado pelo regime político e econômico (BOURDIEU, 1998). Então, sempre que (nós?) se encontram cumprem o mesmo ritual: “*Fulano* – Como vai? Tudo bem?”, “*Beltrano* – Tudo bem. E você, como vai? Tudo bem?”, “*Fulano* – Tudo bem”. Perguntam por perguntar, respondem *por educação*. Mal se olham, mal se tocam. O riso (*rictus*) tenso e tão difícil se desfaz assim que viram as costas.

A desmistificação da experiência e também uma concepção não romântica de imaginação são estratégias contra a opressão social, cujos mecanismos pretendo apontar. Tal opressão marca o psíquico e o biológico, polícia como as pessoas imaginam e narram suas experiências (BOSI, 1979). A falta de imaginação não é causada exclusivamente por um desses fatores em separado: biológicos, psicológicos ou sociológicos, mas pela interação deles; por serem construídos na história do acúmulo das experiências, evidenciam que numa sociedade opressiva, a falta de imaginação não é exclusiva de uma classe, de um gênero, de uma raça ou de uma idade. As forças alienantes do mundo administrado demonstram sucesso financeiro na gerência e comercialização da experiência, e conseqüentemente, na sua pauperização; por isto, a pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a

humanidade influenciada por este sistema. Esta situação interessa a uma classe de bárbaros que têm seus ideais reproduzidos no campo da imaginação preparada pela miséria (BENJAMIN, 1985:115-9). As condições para o desenvolvimento da imaginação criativa dependem da qualidade da experiência, são habilidades que estão articuladas. E ainda, a qualidade da reflexão depende da qualidade da imaginação e esta, uma vez que não se limita a uma visão súbita, depende da experiência (VIGOTSKI, 1996; ADORNO, 1970:196-8). Assim, não se evita a “imaginação meramente passiva” (HEGEL, 1997:316) sem resolver o problema da pobre experiência. A construção e a transferência da experiência exige os meios próprios para a sua comunicação; mas atualmente, estes meios, inclusive o tempo e o espaço, são privatizados e comercializados. A experiência valorizada nesta propalada *Aldeia Global* é transformada em produto e o acesso a ela, portanto, está condicionado ao poder de consumo. Na história, estes meios foram expropriados e transformados em instrumentos de produção de capital. O espaço e o tempo da vida dos sujeitos passaram a ser geridos em função do trabalho e este em função do lucro, uma inversão dos valores, visto que a produção excedente do trabalho é explorada para gerar a mais-valia e não mais para satisfazer as necessidades dos sujeitos. A arte há muito deixou de ter o homem como objetivo, como deixaram os outros meios de produção. A este propósito, conclui Fernando Haddad (1998b:38-9):

[...] nos estágios pré-capitalistas, o homem era o objetivo da produção enquanto, no capitalismo, a produção é o objetivo do homem, e a riqueza, o objetivo da produção. À luz da inversão promovida pelo capitalismo, aqueles estágios passados adquirem uma aura de superioridade moral, pois tinham a satisfação das necessidades humanas como fim.

Em relação às “necessidades humanas”, de que fala Haddad, Hegel (1996:119-82) entendeu que elas são naturais e espirituais; são estas (as espirituais) que distinguem a liberdade humana por seus movimentos voluntários, mas se de acordo com este filósofo alemão, elas são determinadas pelos hábitos, por aquilo que num contexto histórico tem sentido, então a voluntariedade é limitada, porque está sujeita, no caso das sociedades modernas, aos mecanismos da indústria cultural. A marcha destruidora das qualificações profissionais, resultante das revoluções industriais e das revoluções sociais capitalistas, identifica a marcha da expropriação dos conhecimentos técnicos dos trabalhadores qualificados, da expropriação da consciência do projeto e dos fins do trabalho, aumentando a dependência em relação àquele que passou a ter os direitos ou a licença de uso do conhecimento – da experiência (SINGER, 1998). A experiência quando criada e gerida por intermédio ou em função do capital, põe em risco a continuidade da espécie humana, porque



em nome do progresso produz uma barbárie característica desta sociedade, onde o poder de um homem é medido por quantos outros homens tem ou pode ter como propriedade; atualmente, não apenas por causa do desenvolvimento tecnológico, os homens estão como propriedade, menos como força de trabalho do que como mercado consumidor; mas não mais como consumidor de fato e sim como consumidor potencial, visto que as Bolsas de Valores comercializam abstrações, o valor da moeda varia de acordo com o “humor do mercado”, expressão que encobre as artimanhas das lutas pelo poder político e econômico; estas especulações acarretam, em escala mundial e de fato, a miséria de milhões de pessoas.

Vive-se sob um esclarecimento hegemônico, num modo de vida “globalizada”, esta que reproduz percepções indiferentes àquilo que seria estranhável. Vive-se num mundo em que tudo está entre aspas, em que não há uma comunicação objetiva – o absurdo é a regra, ninguém quer se comprometer, daí o mesmo entre a palavra e o que ela deveria significar. A estética capitalista sustenta-se na instituição da acriticidade e pulverização das substâncias das coisas e dos seres. A compensação para esse esvaziamento é buscada na reprodução das pessoas como coisas, e na reprodução destas coisas como humanóides; mas pela insuficiência é deflagrada uma espécie de metástase, uma reprodução sucessiva e ininterrupta, movida não pelo aperfeiçoamento, mas por um impulso desenfreado de autojustificação. Quando esta compulsividade reforça como arte necessária a que é de fácil digestão, como trabalhar com uma estética que não seja um arremedo esnobe? Quando não se privilegia a emancipação da consciência, protegida nos braços da homogeneidade, quando artista e público são relegados à categoria de coisas, como forjar uma experimentação cênica de fato necessária? Uma estética necessária só é apreendida mediante a consistência de referenciais construídos com a história experienciada; a partir da análise crítica das condições sociais em que se produz o artístico (CANCLINI, 1980:11-2); daí ser imprescindível a socialização da experiência. Mas que experiência é possível comunicar quando o relativismo e o subjetivismo de conveniência têm sido adequados à pandemia solipsista? Tem-se vivido exclusivamente de mediações viciadas e, na opacidade dessas, está circunscrita a experiência. A fugacidade mantém o entendimento das substâncias das coisas e das pessoas na superficialidade, será com sua ruptura e verticalização que se poderá apropriar da experiência, a qual foi expropriada do trabalhador na mesma proporção em que o progresso tecnológico tem servido ao acúmulo de capital. Apesar da história dessa expropriação ser mostrada de modo progressista: do artesão que dominava o seu ofício ao profissional especializado que “com a leve pressão do dedão do seu pé direito opera uma soberba, uma super-hiper-máquina de somar” (RICE, 2000), é uma

história que, para manter uma estrutura de dominação, decorre sobre um programa de destruição metódica dos coletivos, das referências e, atualmente, por uma *atomização* do trabalhador – o individualismo forçado pela política neoliberal. A perda do controle e a expropriação dos conhecimentos sobre os meios de produção corroboraram para a alienação do trabalhador de sua história; sem uma experiência a ser comunicada, gerações sucedem-se sem referenciais diferentes dos oferecidos pelo poder.

Para evitar o desencanto em relação ao progresso, o pseudolivre mercado prepara a percepção e os desejos adequados aos produtos. Mantém-se a ordem evitando-se o medo, agora só provocado e liberado com fim catártico. A elite e a classe média, solidárias e piedosas, elegem os emergentes que cumprem estrategicamente a função do herói, com quem a massa espectadora atemorizada estabelece empatia; crente de que *sua vez chegará*, fica com a revolta, quando há, limitada no discurso, porque suas necessidades estão vicariamente satisfeitas. A *reação estética* (VIGOTSKI, 1999), do espectador em relação à obra artística, é um produto sócio-cultural, pensada e manipulada ideologicamente, reforçando o consenso de dependência à ordem que os civilizadores receitam para se evitar a instabilidade. Outra tática para evitar o desencanto, tem sido a construção de uma espécie de liberdade, atrelada ao progresso; embora erigida como um antigo totem; tornada visível a todos e impressa como distintivo em tudo que está sob aquela ordem. A *Estátua da Liberdade* e as palavras inscritas na sua base, nos Estados Unidos da América, são a síntese como ícone e como discurso desta construção: “Dai-me vossos exaustos, vossos pobres, / Vossas massas amontoadas ansiosas de respirarem livres, / O rebotalho desditoso de vossas praias fervilhantes, / Mandai-me esses, os sem lar, os arremessados pela tempestade, / Ergo-lhes a minha lâmpada junto ao portão de ouro”. Para quem é o convite da inscrição? A resposta é simples para quem sabe ler<sup>10</sup>: “Todo dia, 8.000 pessoas tentam entrar ilegalmente nos EUA, onde já existem até comandos de caça a imigrantes”. A “terra da promessa” tem os seus prediletos:

[...] O governo americano começa implementar um programa de agilização dos processos de imigração e naturalização no país especialmente para pessoas com grande notoriedade, ou fortuna, ou ambas. Para se beneficiar do sistema, além de preencher as condições acima é preciso pagar uma taxa de 1110 dólares [...]. A agência responsável pela imigração estima que, com a facilitação, irá arrecadar aproximadamente 80 milhões de dólares por ano. [...] Agência de imigração: fila agora só para pobres e anônimos (VISTO para a fama. *Veja*, São Paulo, n.ed. 1703, p.130, 06 de jun.2001).

<sup>10</sup> AZEVEDO, C. O paradoxo Elián. *Caros Amigos*, São Paulo, n.39, p.23, jun.2000.



Por que a alguns cabe “dar” a liberdade e a outros receber? Estão ambos dispostos em mudar de posição? Com quantas tintas tem sido pintada a liberdade para ser desejada? São muitas as perguntas de um operário alfabetizado. A quais interesses o ufanismo libertário tem servido? São freqüentes os discursos pela liberdade e pela justiça, que justificariam as medidas provisórias e os avanços tecnológicos, porém servem ao fortalecimento daqueles que são livres e não sofrem injustiças. A luta de classes tem um lastro histórico, estar consciente dele coloca em risco a permanência da classe opressora, que coopta a própria classe oprimida para a realização dos seus ideais e para fazer sua versão da história ser hegemônica. A lógica do capital tem gerenciado a produção material e também a espiritual. Existem, então, relações entre os obstáculos apresentados ao desenvolvimento do espírito crítico e ao da produção estética, entre alguns dos obstáculos enfrentados durante a montagem de *Colcha de retalhos* e alguns dos obstáculos apresentados na própria história do teatro. A intenção não é elevar a *Colcha de retalhos* à categoria de outras obras, mas analisar como valores estético-ideológicos são reproduzidos em trabalhos, aparentemente ingênuos, sem pretensão profissional, como os praticados em oficinas, “cursinhos” e escolas. Ao serem desveladas aquelas correspondências, será possível construir estratégias comuns contra aqueles obstáculos<sup>11</sup>. Localizá-las foi uma das principais metas deste estudo, que está organizado como um *diário de encenação*, de modo que sirva como referência para outros grupos. A expropriação dos meios de produção na sociedade capitalista acirrou a expropriação da experiência; então, o primeiro capítulo está dedicado a conhecer qual é a história destas expropriações e quais as suas conseqüências. O segundo capítulo procura conhecer como que a arte, e nesta o teatro, tem representado esta história. No terceiro capítulo, procura-se conhecer quais as conseqüências desta história na realidade atual e também qual a estética necessária nestas circunstâncias; também estão expostos os estudos teóricos e práticos em relação a esta estética e, de certa forma, foram os estudos desenvolvidos na montagem da *Colcha de retalhos*.

<sup>11</sup> Assim, o leitor deve estar preparado para o procedimento metodológico que será constante neste trabalho, o estabelecimento de relações analógicas entre contextos; primeiro, porque o pensamento dialético trabalha com os materiais apresentados na análise imanente do objeto pesquisado; segundo, porque compreender este objeto inclui compreender a história e a complexidade do sistema ideológico, hoje hegemônico, que lhe dá materialidade; implica em compreender os fatores que deflagraram este sistema, daí as necessárias digressões, e os seus desdobramentos no presente. Este sistema se estrutura e se fundamenta na articulação dos diferentes campos da produção social da existência; por isto, as inter-relações culturais, econômicas e políticas.



## **Quadro II: Um “dedim” de prosa.**

### **“ Como vai a paciência do paciente?”**

**Narradora:** O que vou lhes apresentar é a realidade em que vivemos, ontem e hoje, sempre filas, espera... Já passei por tudo isso, não tive uma paciência passiva, mas uma paciência impaciente, exigi respostas às minhas perguntas. Não se envergonhe de perguntar, não se deixe convencer, veja com seus olhos! O que não sabe por conta própria, não sabe. Verifique a conta, é você que vai pagar. Ponha o dedo sobre cada item. Pergunte: O que é isso? Você tem de assumir o comando<sup>12</sup>. Assim cheguei aos 72 anos, fazendo arte e com saúde. Vamos ao trabalho.

*(Fila de espera num hospital)*

**Pacientes** - É sempre a mesma história! Falam pra gente estar aqui as 7, a gente chega as 5 e eles chegam as 10! Isso não tá certo! Calma pessoal, não adianta reclamar! É mesmo a culpa não é deles. Não? De quem é então? Vai abrir esse negócio aí ou não vai?

**Segurança** - *(Ouve os lamentos dos pacientes lá fora)* Posso mandá-los entrar?

**Atendente** - Esta noite tive um sonho tão gostoso. Pena que era só um sonho.

**Segurança** - Os sonhos podem se tornar realidade. Deus ajuda quem cedo madruga.

**Atendente** - Ah, está bem, que horas são?

**Segurança** - 10:17. Posso abrir a porteira? A fila está dando volta na praça.

**Atendente** - Já entregou as senhas?

**Segurança** - Para alguns já.

**Atendente** - Então manda entrar um por vez.

**Segurança** - Primeiro.

**Paciente 1** - Ai, obrigada moço, não agüentava mais.

**Segurança** - Vá pela linha.

**Atendente** - Documentos. O que a senhora quer aqui?

**Paciente 1** - Vim me tratar da coluna, não consigo nem envergar as costas que dói.

**Atendente** - Agora todo mundo quer ser flexível. Tome, aguarde ali.

**Segurança** - Próximo. Pela linha!

**Atendente** - Documento. De Pirassununga é? A senhora também gosta de pinga?

**Paciente 2** - Não senhora.

**Atendente** - O que a senhora tem?

**Paciente 2** - Dor nos rins.

**Atendente** - Não falei? Isso é coisa de quem gosta de ó... *(Gesto de beber pinga)*.

**Segurança** - Próxima.

**Paciente 3** - Próxima não, próximo, sou *(Gesto)* homem.

**Segurança** - Volte pro fim da fila!

**Paciente 3** - Por que?

---

<sup>12</sup> Cf. BRECHT, 2001, p.114.





**Segurança** – O (*Gesto*) homem saiu da linha (*Irônico*).

**Paciente 3** – Mas eu não...

**Pacientes** - (*Lá fora*) – Vai logo! Sai daí meu chapa! É a minha vez!

**Segurança** – Próxima.

**Atendente** – (*Maquilando-se*) Pois não?

**Paciente 4** – Ué, é minha vez.

**Atendente** – Coloca os documentos aí. O que você acha, estou bonita?

**Paciente 4** – É, linda. Quer me atender logo?!

**Atendente** – Ah você veio de São Joaquim da Barra é? Você é uma barra mesmo. Já sei, é a perna, pode passar.

**Segurança** – (*Faz gestos automatizados para que entre o próximo*)

**Atendente** – Tudo bem pode passar. (*Recebe ligação*) Estava esperando sua ligação. Certo. Sério? Ela fez enterro pro passarinho do marido dela é? Nem eu pude dar jeito... Você é você, não é? Mas então vou te contar meu sonho... (*Para a paciente 5*) que é minha filha?

**Paciente 5** – A senhora não vai perguntar o que eu tenho?

**Atendente** – Não, sua vida particular não me interessa. (*Continua ligação, o segurança com gesto manda entrar a próxima*) sabe a cachoeira onde a gente banha?... é... isso... na Caverna do Diabo... wait a minute...

**Paciente 6** – (*Interrompe*) Com licença. A senhora não pode tratar os pacientes assim, nós pagamos imposto para sermos bem atendidos, sabia?

**Atendente** – Claro fofinha você tem razão. (*Ao telefone*) não desliga (*À paciente 6*), então amorzinho o que você quer?

**Paciente 6** – Obrigada, estou com dor nos quarto, dói tanto.

**Atendente** - Nos quarto? Nessa idade, ainda não se acostumou, com o tempo você acostuma. Toma, pode ir.

**Paciente 6** – Como assim? Não entendi.

**Atendente** – Com o tempo você entenderá fofinha. (*A paciente sai, o segurança manda entrar o próximo*) Ah vai pros quinto! (*Pegando o telefone*) Não menina, não é com você, quê? Ah, uma moça reclamando de dor nos quarto... é?... sei que você se acostumou cedo, calma deixa eu falar... sabe quem estava espiando a gente desta vez?... meu sonho.. não bobinha... ele não... eram dois... o Plínio e o Infanti... você vai hoje... o grupo das sete... então vamos juntas, vou sair sem almoçar... também?... leva alguma coisa pra gente comer lá... me espera... (*À paciente 7 sem largar do telefone*) que desespero é este minha senhora?

**Paciente 7** – Um obstetra, urgente!

**Atendente** – (*Ao telefone*) Não é nada, só uma senhora com fome. (*À paciente 7*) Bisteca? Aqui não tem bisteca...

**Paciente 7** – Não tem nada de bisteca, preciso de um o b s t e t r a , a minha bolsa estourou há duas semanas, entendeu?

**Atendente** – Cruzes! Então parece sério, a senhora será chamada primeiro, pode ir, espere que o médico está pra chegar. (*Ao telefone*) Alô... me espera, vou passar em casa e pegar um maiô... tá... pra cachorrinha... falo pra ele, pode deixar, good bye. (*Ao segurança*). FP2001, FP2001...

**Segurança** – (*Automático*) Próximo! Isto é, pois não?

**Atendente** – A cachorra da TT está fazendo aniversário, pediu pra te convidar.

**Segurança** - O filhotinho que ela deu está um monstro, come 3 k de carne de primeira por dia.



**Atendente** - Você liga pra ela?

**Segurança** – Ligo agora ou chamo o próximo?

**Atendente** - Estamos aqui pra trabalhar!

**Segurança** – Próximo. Volte, atrás da faixa amarela, mais pra trás, isso, pode vir. Está com objeto de metal? Volte novamente, atrás da faixa amarela. A senhora está com alguma coisa de metal na bolsa? Deixe a bolsa ali, isso. Volte. A senhora está ficando vermelha deve ser alto teor de ferro no sangue. Volte por favor. Agora vai dar certo, humm, deixe eu ver sua boca, é isso! abra mais, um pouco mais. Permita-me, vou puxar, ahhh, hummm, pronto, era isso, está vendo? Também, a senhora mandou colocar pino no dente, pronto pode ir, foi fácil, não foi?

**Paciente 8** – Humm, aaiii.

**Atendente** – Que foi minha senhora, cara feia pra mim é fome. Pode falar, o que a senhora tem? Vamos logo, não tenho muito tempo.

**Paciente 8** – Por favor, quero um dentista.

**Atendente** – Quem não quer? Todo mundo quer. Tome, o médico está pra chegar. Espere ali.

**Segurança** - Pois não meu senhor. Que foi? Não compreendo. Fale mais claro. O senhor está com um bafo desagradado.

**Bebum** – Me dá mais uma branquinha, caprichada. “Você pensa que cachaça é água, cachaça não é água não, cachaça vem do alambique e água vem do ribeirão”, gostou, esta é uma cantiga de amor, dedico a você lindeza, mas só se você caprichar na dose?

**Atendente** - Que dose pingunço?! Isto aqui é um hospital.

**Bebum** - Iii, errei de buteco!

**Atendente** - Leva ele daqui! Que nojo!

**Segurança** - Vamos meu rapaz, vai encher o saco noutra freguesia.

**Bebum** - Não empurra, eu sou homem de bem, sei me cuidar sozinho.

**Segurança** - Saia daqui meu rapaz. Vou processá-lo por desacato a autoridade!

**Bebum** - Não empurra, (*Enfático*) eu vou processá-lo por desacato a autoridade. Você está pensando o quê? Você pensa que cachaça é água, cachaça não é água não, cachaça vem do alambique e água vem do ribeirão... (*Sai*)

**Atendente** – FP2001, FP2001... Vem cá meu ministro.

**Segurança** - (*Nervoso*) Que que é! (*Normal*), opa, desculpa, pois não lindeza.

**Atendente** - Avise que estou de saída, que esperem o médico (*Prepara-se para sair*).

**Segurança** – Senhoras e senhores, estamos de saída, mas não se preocupem, a qualquer hora o médico virá atendê-los, muito obrigado.

**Atendente** – Vamos meu querido? Hoje foi tão cansativo...

**Segurança** – Vamos querida. Essa gente não tem paciência...

*(Segurança e Atendente saem abraçados. Os pacientes saem revoltados, xingando, como que bagunçando o ambiente, mas os atores estão preparando o cenário para a próxima cena)*

Segunda-feira. Por volta de 2 horas da tarde. J.R. estava a caminho, precisava andar várias quadras até o Centro de Convivência do Ipiranga, ela e sua companheira... a bengala,





mas era tanta prosa que sempre dava tempo para ela chegar e participar. Não pense o leitor que estávamos a matar o tempo. Em nosso caso, a prosa era o aquecimento e também trabalho, a avidez era tanta para *pôr a conversa em dia* que a *M.A.*, *guardiã dos bons modos*, apelava: “Por favor, um por vez. Pois não?”. Então, eis algumas das prosas: “O tempo passou, tudo mudou. A melhor idade chegou e tudo melhorou (*M.R.* - dona de casa)”. Será mesmo? Diz uma outra: “Estava num ponto de ônibus, fiquei por 30 minutos e observei que haviam 3 senhoras idosas no ponto, passaram 4 ônibus e nenhum parou para elas, eu achei uma falta de consideração, pois, a idade não está no visual, mas sim na capacidade e experiência de vida que os idosos possuem (*S.T.* - dona de casa)”. A chamada *melhor idade* não é tão atrativa para todos, porém o mercado procura torná-la uma atração. Os motivos são questionáveis:

Resta saber, então qual é o objetivo do Grupo ao se expor perante um público constituído, como eles mesmos, de pessoas consideradas da 3ª idade, a qual nos últimos tempos, há bem pouco tempo, vem sendo alvo de estudos, cuidados e programas gerados por gerontólogos, MAS TAMBÉM, por uma messe de espertalhões que descobriram este novo filão comercial representado pela necessidade dos idosos de manterem uma vida, e, final de vida, de forma saudável, impondo-lhes, via mídia, entender que só viverão melhor consumindo novos insumos alimentícios e medicamentosos, aos quais só tem acesso patriarcas de famílias abastadas, causando, assim, em muitos deles, a real sensação de impotência financeira agrilhoando-os em sentimentos desalentadores que dão origem à insidiosa depressão (*N. I.* - advogado).

Graças a Deus ou graças a pessoas conscienciosas, temos ainda entidades que se preocupam com a 3ª idade, oferecendo lazer, divertimento, esporte etc. Espero que esta nova geração tenha melhores dias e que lute mais por seus direitos, para que possam ter um país mais digno. Na minha idade faço o que posso, ajudo quando dá, e respeito para ser respeitada. Tenho em meu poder algumas revistas por sinal, maravilhosas, totalmente dedicadas a terceira idade, maravilha, fazem teatro de revista, dançam, promovem viajens, etc. Até casamentos surgem. Título: *Poder Grisalho*. Tenho um amigo que é ator e trabalhou para essa revista fazendo comentários sobre Direito como advogado que é, e em histórias de amor também. Este amigo chama-se *N. I.* [o advogado], que por sinal faz parte do meu Grupo de Teatro que com ele, aprendemos muito. São essas entidades particulares como até faculdades que oferecem cursos gratuitos para a terceira idade que nos eleva e nos dá mais alegria de viver (*M.R.* - dona de casa).

Que mecanismos são utilizados para tornar a chamada *melhor idade* uma atração? Comentarei, a seguir, sobre alguns veículos, como a sofisticada revista citada por *M.R.*, para a qual o *N. I.* colaborou, mesmo com sua visão crítica sobre a mídia. Como mantêm a cooptação (colaboração) de uns e a alienação de outros (construindo uma “opinião pública”

sobre determinados assuntos), para fazer, inclusive da *melhor idade*, um negócio lucrativo? Em 2001, na noite de quinta para sexta-feira santa, uma reportagem da emissora Globo, muito similar aos *mistérios da paixão* – primitivo teatro religioso medieval, mostrou alguns velhos, numa daquelas praças que ficam diante das igrejas, em alguma cidadezinha do interior de Minas, onde “a fé remove montanhas” como em outras praças brasileiras; a reportagem querendo provar a tese da importância da fé vai a, ou ao, campo e põe a mão na massa, primeiro foi entrevistado um gentio que estava a *tocá um dedim de prosa*; conversa vai, conversa vem, é mostrado como convertido ao *conversê* do missionário; depois, foi entrevistada a presidenta da associação de geriatria, a *ortoridade* deu seu testemunho, afirmando estar comprovado cientificamente que a fé dá uma maior longevidade. Será?

O IBGE<sup>13</sup> mostra que a esperança de vida ao nascer no nordeste é inferior a do sudeste, o mesmo quanto aos negros e pardos em relação aos brancos. Segundo a geriatra, a ciência diria que a fé dos prosadores do sudeste e dos brancos é maior? Hoje, há quem ofereça “A juventude em suas mãos”; basta seguir o roteiro de compras das revistas especializadas; para quem não pode, há um consolo, dado por um médico: “Todos temos a oportunidade de escolher se vamos nos colocar diante da vida como velhinhos encarquilhados ou atravessá-la sorrindo. Cabe a nós essa opção. Deus nos dá a chance de estar do lado que preferimos, mas poucos se dão conta disso”<sup>14</sup>. O modo como se vê e se ouve a realidade não é único, o modo como ela é traduzida e interpretada não é sem propósito, qualquer percepção ou expressão, como reação a esta realidade ou como representação da mesma, está carregada de valores, forjados de acordo com uma ideologia, com uma visão de mundo, que luta a todo instante para se manter ou para se estabelecer. Uma análise sociológica crítica não deve ignorar que há veículos formadores de opinião (a exemplo da emissora de televisão e da revista acima citadas), que através dos seus especialistas: jornalistas, médicos etc., atribuem a situação de vida dos indivíduos em nossa sociedade, não aos fatores sociais, políticos, históricos e econômicos, mas aos fatores místicos, como à pouca ou muita fé, ou e ao mesmo tempo, afirmam que todos têm o livre arbítrio (Uma espécie de autonomia, mas que, contraditoriamente, dizem tratar-se de uma chance dada por Deus. Como se as condições, por exemplo: de miséria ou de riqueza, em que vive o indivíduo, dependesse, única e exclusivamente, dele mesmo.) para escolherem entre ser um velho encarquilhado ou sorridente. Deve-se deixar que a realidade fale por si mesma?

<sup>13</sup> Disponível em: < <http://www.ibge.gov.br/indicadoresmínimos> >. Acesso em 08 jun.2001.

<sup>14</sup> PODER GRISALHO. São Paulo. n.10, p.50.





A velhice, antes de ser a fragilidade do indivíduo, é a da própria realidade social em que ele está inserido. As indústrias faturam milhões a partir das campanhas convenientemente preocupadas com a velhice, produzida em larga escala; a qualidade de vida fica para quem possa pagar. Por isso, também o jovem é o público alvo da indústria quando trata do envelhecimento; a estratégia de mercado alia-se a uma ideologia imanente na concepção de beleza. A velhice é tratada como indesejável, devendo ser adiada e escamoteadas as suas marcas, havendo uma busca esquizofrênica pela *perenização do presente*<sup>15</sup>. Há muito que a beleza *anda de mãos dadas* com o poder; construiu-se a idéia de que ela é uma qualidade sua, própria e inerente; fato é que, a beleza tem sido determinada pelo poder. Assim sendo, as atribuições do belo, que o caracterizam, têm sido aquelas que reforçam, contribuem e são convenientes para a perenização deste poder. Aquele que detém o poder toma a si como modelo, confere a si aqueles atributos, mitifica-se e converte os demais mortais a esta crença. Para ilustrar, no teatro clássico, os temas das tragédias eram as relações dos homens com os deuses; estes homens, que serviam de modelo para o resto dos pobres mortais, não eram do povo; da vida do povo tratavam os chamados gêneros menores. Coube a autores como Aristófanes (448?-380? a.C.) fornecer uma versão satirizada de sua época, da juventude eterna, do homem servindo de modelo à representação do divino, porém, não estivesse ele submetido ao bom gosto dos seus pares, do córago e do arconte, seus trabalhos seriam instrumentos para desmistificar e desmitificar aqueles ideais, como o faziam as bufonarias e as paródias (BERTHOLD, 2000:124). As *farsas mimadas* serviam antes para diversão e às necessidades do povo; por isso não tinham subvenção ou apoio do Estado, daí várias formas teatrais não serem clássicas; porque não serviam aos propósitos do poder. Aquele que carrega os atributos úteis ao poder tem privilégios. Uma imagem que representa a lógica desta política de privilégios está na estrutura, rigorosamente classista, do espaço onde deveria ficar o público durante os espetáculos, de modo esquemático e tendo em vista a forma oficial dos teatros, assim se dispunha o público: de cima e mais longe para baixo e mais próximo da cena: aldeões; escravos; mulheres; seção especial para efebos: entre 18 e 20 anos - prontos para a guerra; cidadãos: homens da cidade-estado, normalmente vestidos de branco e sacerdotes de Dioniso; governantes e córago (patrocinador do espetáculo). O poder é estabelecido não apenas pelo controle do espaço, mas também do tempo e das riquezas. Para a proteção de suas propriedades, os plutocratas mantinham o mito do *estado de bem-*

<sup>15</sup>FREI BETTO. Efeitos do pensamento único. *Caros Amigos*, São Paulo, n.40, p.18-9, jul.2000.



*aventurança* a ser desejado por todos, principalmente pelos efebos que defendiam as cidades das guerras e invasões, daí a glorificação do heroísmo: coragem, agilidade e beleza. Nesta cultura, inclusive pela permanência de símbolos e mitos, apoiaram-se os defensores da eugenia; desde os nazi-fascistas aos demais imperialistas:

Theodore Roosevelt: 'Um dia perceberemos que o principal dever inevitável de um cidadão correto e digno, é o de deixar sua descendência no mundo. E também que ele não tem o direito de permitir a perpetuação do cidadão incorreto. O grande problema da civilização é assegurar um aumento relativo daquilo que tem valor, quando comparado aos elementos menos valiosos ou nocivos da população. O problema não será resolvido sem uma ampla consideração da imensa influência da hereditariedade. Desejo muito que se possa evitar completamente a procriação de pessoas erradas. E o que se deve fazer, quando a natureza maligna dessas pessoas for suficientemente flagrante? Os criminosos devem ser esterilizados, e aqueles mentalmente retardados devem ser impedidos de deixar descendência. A ênfase deve ser dada à procriação de pessoas adequadas.' [...] Durante os anos 30, a Sociedade Americana de Genética quis condenar formalmente a política genética do Reich. Mas jamais havia votos suficientes para a condenação. No fundo, o Reich fazia o que os EUA queriam ter feito. Em 1936, a Universidade Alemã de Heidelberg concedeu um título honorífico a Harry Laughlin, cientista americano que impulsionava o movimento eugênico mundial<sup>16</sup>.

Esta eugenia também anda “de mãos dadas” com o fundamentalismo político e econômico, que alegando retaliação ou defesa da paz mundial, avança para estabelecer seu domínio sobre regiões estratégicas. Esta situação atual, esta arquitetura da destruição, guarda relações com a estabelecida nos anos 50 pelo macartismo e a que levou Adolf Hitler ao poder.

Ser idoso é acima de tudo um fenômeno cultural (BEAUVOIR, 1976:20). Hoje, entendo que seja determinado pela economia de mercado. A reportagem citada a seguir exibe uma foto com velhos norte-americanos felizes da vida tocando gaita. De fato, lendo a entrevista se percebe que, por um lado, trata-se de explorar “a gaita” dos velhos: “Eles são uma força poderosa de nossa economia. Nós também temos de nos preparar com antecedência para o momento em que os adultos serão idosos consumidores”<sup>17</sup>, é o que pensa a diretora de comunicação Maryalice Kennedy da agência *Young & Rubicam* em Nova York e é nisto que consiste o *gray power* (*Poder grisalho*: título da matéria); por outro lado, trata-se do mecanismo de desqualificação do trabalhador. Sem alternativa, é destinado aos lotes de desempregados das grandes filas, é mão de obra barata para o mercado informal, senão, nos

<sup>16</sup>TOGNOLLI, C. J. A vietnamização dos corpos. *Caros Amigos*, São Paulo, n. 44, ano IV, p. 44, nov. 2000.

<sup>17</sup>CARELLI, Gabriela. *Veja*, São Paulo. p.91-2, maio de 2001.



redutos deles abarrotados, são garantias de meios-salários. Durante esta pesquisa, dentre as pessoas com quem conversei estão José Roque e José Godói Severino (de terno e gravata), ambos têm mais de 60 anos; trabalham na rua Barão de Itapetininga, Praça da República; mesmo com medo de a *chefia* flagrar nossa conversa, disseram-me que estavam muito felizes porque um vereador conseguiu que a fiscalização não os impedisse de trabalhar; durante o dia servem como suporte para placas de agência de emprego; para eles fiz estes versos:

Lá está ele em terno e gravata / Entre duas placas de papelão / Grandes o suficiente / Pra mantê-lo em pé / Ele as suporta ou elas a ele? / Quem é quem? O que é o que? / Ele dorme em pé, / Entre duas placas de papelão / Grandes o suficiente / Pra que dele se desviem / Àqueles que se aproximam abre uma pasta / Em que se depositam currículos / Ele dorme em pé, / Ele não fala, não precisa. / Lêem em seu corpo de papelão: / Oferece-se! Precisa-se! Urgente! Vagas Ltda. / Isto eu vi.<sup>18</sup>

Então, na matéria da revista *Veja*, citada acima, está estampado em letras garrafais: “Ricos como nunca, idosos americanos trocam o pijama pelos prazeres da vida”. Pela *eficiência* desse e de outros mecanismos, durante a história do capitalismo, são vários os momentos em que a exclusão social é tão brutal que a elite beneficiada é obrigada a elaborar planos econômicos com o apoio político e financeiro do Estado, que faz empréstimos nos bancos geridos em função dos interesses daquela mesma elite, comprometendo gerações, para saldar a infundável dívida, assim os consumidores são mantidos, gerando o volume suficiente para não emperrar a engrenagem. Daí a preocupação dos organismos, ditos internacionais, com a qualidade de vida dos subdesenvolvidos, que devem ter muita saúde para produzir a baixos custos e garantir o mercado consumidor. O que se dá na macro-estrutura, entre os Estados, neste caso, tem correspondência na esfera interpessoal, entre as classes. O discriminado é aceito quando se identifica com o poderoso. O velho para ser tolerado é levado a buscar e acompanhar a juventude. A propósito, dizem os atores do Amorarte:

Depreende-se do texto teatral em tela (*Colcha de retalhos*), que o objetivo final do Grupo é exatamente mostrar a outra face da moeda, que não estão conformados com a orientação da famigerada mídia e que estão dispostos a enfrentar os dias vindouros mostrando que todos podem viver com alegria, saúde mental, vivendo o dia-a-dia com interesse a tudo que os rodeia, salivando os minutos, segundos e horas, de olhos abertos para o futuro que os aguarda, recepcionando as novidades eletrônicas que possam ver e tocar (*N. I.* - advogado).

<sup>18</sup> Isto e mais vi pesquisando no centro de São Paulo para as peças *O ½ da fila* e *Colcha de retalhos*. Ainda vejo.

Outro depoimento: “Na tecnologia eu vejo que os idosos procuram seguir a época moderna, a maioria procura estes ensinamentos pelo fato de acompanhar a juventude (*S.T.* - dona de casa)”. Como é essencial ao sistema capitalista a sujeição de um Estado a outro, o mesmo se dá em relação às classes sociais. Para a manutenção desta sistemática, o neoliberalismo vem atualizar e dar sustentação ideológica às providências tomadas: terceirização e pseudo-autonomia; assim, o argumento de que fulano não pode ser empregado porque não tem mais idade para a função, trocando em miúdos, quer dizer que a carteira de trabalho (o que ela significa: direitos sociais conquistados pelo trabalhador com lutas) é um empecilho ao bom funcionamento daquela engrenagem. Muitos daqueles direitos são mais úteis ao patronato; porém, em relação ao Estado escravocrata, houve avanços no sentido da democracia. A utopia neoliberal quer criar uma economia pura e perfeita, uma espécie de economia neoclássica, querendo lidar apenas com indivíduos mesmo quando se trata de coletivos. Para concretizar esta ideação e criar um sistema econômico como uma máquina lógica que se estabelece pela ruptura entre a economia e as realidades sociais, é executado um programa de destruição metódica dos coletivos (BOURDIEU, 1998:137).

Quando o envelhecimento e a experiência são anomalias nesta engrenagem, e ela mesma gera a permanência de tais anomalias, pode-se apropriar desse fato para desencadear uma outra transformação. Se a construção da fraqueza dos indivíduos é uma constante, então é preciso cavocar daí um germe da fraqueza do sistema. Bem, então como? Se a “tradição dos oprimidos conquistou o direito à palavra” (BOSI, 1979:XXVI), então os velhos não podem ser subjugados, na *Colcha de retalhos*, são eles mesmos que lutam; o trabalho procura por suas palavras, por seus gestos, que devem no coletivo encontrar a força; ninguém os pode salvar, a tradição do herói é a mesma que os oprime. É preciso ver com desconfiança a “boa vontade” da indústria, solidária por conveniência; para ela, dá lucros afirmar em seus projetos a condição de exclusão de qualquer grupo. Por isso, dependendo da época do ano, a *melhor idade* tem variado entre os gêneros, raças e até faixas etárias. Numa sociedade em que o espaço e o tempo estão organizados em função do consumismo, não é estranho que os excluídos estejam mais que incluídos. Brecht (2000:114) propõe que todos sejam sujeitos no processo de emancipação, eis a sua sugestão:

ELOGIO DO APRENDIZADO: / Aprenda o mais simples! / Para aqueles / Cuja hora chegou / Nunca é tarde demais! / Aprenda o ABC; não basta, mas / Aprenda! Não desanime! / Comece! / É preciso saber tudo! / Você tem que assumir o comando! / Aprenda, homem no asilo! Aprenda, homem





na prisão! / Aprenda, mulher na cozinha! / Aprenda ancião! Você tem que assumir o comando! /  
 Frequente a escola, você que não tem casa! / Adquirir conhecimento, você que tem frio! / Você que tem  
 fome, agarre o livro: é uma arma. / Você tem que assumir o comando. / Não se envergonhe de  
 perguntar, camarada! / Não se deixe convencer / Veja com seus olhos! / O que não sabe por conta  
 própria / Não sabe. / Verifique a conta / É você que vai pagar. / Ponha o dedo sobre cada item /  
 Pergunte: O que é isso? / Você tem que assumir o comando.

Estes versos dão o mote de uma encenação brechtiana; todos são provocados à tomada de consciência, de uma nova atitude e a não depender de um herói. É imprescindível que o espaço e o tempo estejam sob o controle dos sujeitos, para moldarem a matéria de suas experiências de acordo com as suas vontades, e não obrigados a um ritmo que lhes é alheio, neste caso, o de uma juventude idealizada. Os estereótipos sociais têm força suficiente para incutir comportamentos psíquicos e orgânicos. Nos países ditos desenvolvidos, o envelhecimento também se dá sob a indústria cultural que alinha a vida. Verifica-se que o ser humano, desenvolvendo-se diferentemente de outro, no plano mental, social e afetivo, quando não apresenta deficiência num plano, não quer dizer que não apresente em outros (COSTA, 1998:35-7). Quando se compreende a interação dos aspectos biopsicossociais não se privilegia um lugar ou uma idade para o início da senescência. Ecléa Bosi (1979:37-8) tem razão quando aponta a necessidade de um projeto em que os velhos estejam engajados em causas que os transcendam, que dêem significado aos seus gestos cotidianos, como um remédio contra os danos do tempo. Podem, portanto, estar engajados em dar materialidade à história, tirá-la do altar e transmitir os seus mistérios; não se exige deles a postura do mítico sábio, que detém verdades absolutas, mas a simples atitude de quem sabe tecer, de quem sabe a arte de tecer narrativas, de modo que elas possam ser reconhecidas, tenham utilidade e possam ser continuadas por quem ouve; uma atitude simples, por isto mesmo poderá ser reproduzida. A história, antes substantivo, passa a categoria de verbo: historicizar, conjugável no singular (com os traços do indivíduo que narra) e no plural (com significados para o coletivo que ouve); enquanto substantivo é de um conteúdo estático e enquanto verbo variará de acordo com aquele que a conjugue; conjugar é narrar; o espaço da narrativa é o das trocas de experiências de que a humanidade carece.

Para o velho ou qualquer outro sujeito social narrar a experiência, que é um modo de produção, é necessário liberar a imaginação criativa dos mecanismos que a travam. A experiência, nos espaços e nos tempos onde é forjada, é condicionada por mecanismos institucionais visíveis e por mecanismos psicológicos sutis e quase invisíveis. A seguir, pode

ser visto um dos exercícios constantes durante a montagem de *Colcha de retalhos*. Na matéria a ser citada, pode-se flagrar um daqueles mecanismos em ação, no uso de um dos seus procedimentos mais comuns, a superficialidade com que são tratados temas de cunho social. A abordagem e o recorte podem ser unilaterais e maniqueístas, como unilateral é a abordagem dada à matéria pela revista. Vive-se num tempo em que, para fazer calarem as críticas contundentes sobre assuntos que incomodam determinados setores, os quais preferem que tudo continue segundo os seus programas, a tática utilizada tem sido tachar tais críticas, de modo pejorativo, sob a designação de *coisa datada* ou *panfletária*. No entanto, ao colocar o *feio*<sup>19</sup> e o *bonito* frente a frente, ou seja, ao mostrar uma unilateralidade que a matéria não contempla, espero provocar o susto necessário para uma reflexão mais complexa sobre o tema em questão e para superação deste maniqueísmo. O texto, cujos dados configuram o *bonito*, foram extraídos do “maior estudo já feito sobre envelhecimento”<sup>20</sup>. Depois de acompanharem, durante 60 anos, um grupo de homens, médicos do *Brigham and Women's Hospital*, de Boston (EUA), estabeleceram, como os *bons hábitos* contribuem para uma vida mais longa e feliz. Por reconhecer que as conclusões científicas apresentadas nestas revistas têm valor, é que busco ver os valores de que estão carregadas.

Não pretendo fazer uma abordagem que seja neutra, o que é lógica e sociologicamente impossível, como afirmou Bakhtin (2001:21). Estes foram alguns dos materiais encontrados durante a pesquisa para a encenação; é uma pesquisa artística, não é retratista, não se resume em apresentar um quadro da realidade de modo indiferente. A arte do teatro trabalha com síntese, por isto é a arte do conflito, da crise, num curto espaço de tempo tem de dar conta da intensidade da vida e, portanto, apresenta as contradições das coisas, do ser humano, dos fenômenos; só assim é possível a arte criar e transmitir experiência. Utilizo um procedimento da análise sociológica que é, segundo Bourdieu (1997:11-2), necessário para:

[...] substituir as imagens simplistas e unilaterais (aquelas que a imprensa sobretudo veicula), por uma representação complexa e múltipla, fundada na expressão das mesmas realidades em discursos diferentes, às vezes inconciliáveis [Este procedimento que instaura o confronto e o perspectivismo, presente na própria realidade do mundo social] contribui para explicar grande parte do que acontece neste mundo, e, em particular, inumeráveis sofrimentos oriundos do choque de interesses, de disposições e de estilos de vida diferentes [...] que separam classes, etnias ou gerações diferentes.

<sup>19</sup> Fonte dos dados: FREI BETTO. Comunhão Holística. *Caros Amigos*, São Paulo, p.40-1, jun.2001.

<sup>20</sup> CARELLI, Gabriela. Estudo ensina a envelhecer com saúde: como *ser jovem* por mais tempo. *Veja*, São Paulo, n.1708, p.92-7, Jul.2001, grifo nosso.



Cito a seguir, os conselhos da megapesquisa e os dados de uma realidade social não idealizada, realidade a ser enfrentada.

| Bonito:                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Feio:                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| “Quem desenvolve bons hábitos desde cedo, pratica exercícios regulares, tem relacionamentos amorosos estáveis, cultiva amizades, evita o fumo, mantém alta atividade mental e dribla o <i>stress</i> com bom humor pode ser dez vezes mais saudável e feliz na terceira idade do que quem não agiu dessa maneira”.                                                | “Só no Brasil, 40 milhões estão excluídos dos bens essenciais à vida”.                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| “O modo como se vive até os 50 anos determina a qualidade de vida depois dos 65”.                                                                                                                                                                                                                                                                                 | “Há 800 milhões de famintos entre os 6 bilhões de habitantes da Terra”.                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| “A regra básica é quanto menos gordura, melhor. Uma dieta baseada em frutas, verduras, cereais e carnes magras reduz a hipertensão e a taxa de colesterol. Mas certos tipos de gordura, como a ômega 3, encontrada em peixes, ajudam a combater a formação de placas na corrente sanguínea. Uma alimentação equilibrada pode ser tão eficaz quanto medicamentos”. | “Em toda a América Latina morrem de fome, a cada ano, cerca de 1 milhão de crianças com menos de 5 anos de idade, das quais 400.000 nascidas no Brasil”.                                                                                                                                                                                   |
| “E, no entanto, sete em cada dez brasileiros são sedentários. Nem sequer gastam a sola do tênis numa caminhada. Quem está nessa categoria tem probabilidade 60% maior de sofrer de hipertensão, o maior fator de risco para doenças cardíacas”.                                                                                                                   | “No caso do Brasil, o bem que mais falta ao nosso povo é a terra. Há cerca de 15 milhões de sem-terra em nosso país. No entanto, 44 por cento das terras produtivas no Brasil estão nas mãos de apenas 1% dos proprietários rurais”.                                                                                                       |
| “É muito simples melhorar essa condição: meia hora de caminhada quatro vezes por semana é suficiente para reduzir consideravelmente os riscos de problemas ligados ao sistema circulatório”.                                                                                                                                                                      | “A fome mata mais que a Aids. No entanto, a Aids mobiliza campanhas milionárias e pesquisas científicas caríssimas. Por que não há o mesmo empenho no combate à fome? Por uma simples razão: a Aids não faz distinção de classe social, contamina pobres e ricos. A fome, porém, só afeta os pobres”.                                      |
| “Evitar fumo e álcool foi o fator mais determinante para uma boa saúde na idade madura. Dois terços dos que fumaram antes dos 50 anos apresentaram problemas físicos e psicológicos depois dos 65”.                                                                                                                                                               | “No Brasil, os 20% mais pobres (32,6 milhões de pessoas) dividem entre si 2,5 por cento da renda nacional, isto é, 22,5 bilhões de reais, considerando que o PIB é de 900 bilhões de reais. Os 20% mais ricos abocanham 63,4% de renda nacional, cerca de 570,6 bilhões de reais! Há um abismo de 25 degraus entre os mais ricos e os mais |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | pobres! Segundo o Banco Mundial, 10% da população brasileira (16,3 milhões de pessoas) possuem 50 por cento da renda nacional. E 1% (1,63 milhão de pessoas) embolsa 15% da renda (cerca de 135 bilhões de reais)". |
| "Dois terços dos homens que demonstraram facilidade para se relacionar socialmente, que eram bem-humorados e otimistas chegaram à terceira idade saudáveis e sem problemas psicológicos".                                                                                                                                                                                                                                                         | "Em São Paulo há mais de 2 milhões de favelados".                                                                                                                                                                   |
| "A maioria dos médicos hoje prescreve a dieta mediterrânea como a ideal. Ela é composta de frutas, carnes magras, legumes, grãos e muito azeite de oliva".                                                                                                                                                                                                                                                                                        | "No Brasil são 50 milhões abaixo da linha de pobreza".                                                                                                                                                              |
| "A megapesquisa do Brigham and Women's Hospital detectou sete comportamentos sobre os quais é possível ter controle pessoal e que, se adotados antes dos 50 anos, são decisivos para a boa saúde física e mental depois dos 65. São eles: parar de fumar, beber com moderação, controlar o peso, fazer exercícios físicos com regularidade, concluir os estudos, manter um casamento estável e desenvolver um modo eficaz de lidar com o stress". | "Mortalidade infantil na África é de 18.000 crianças por dia, no Brasil são 4 por dia".                                                                                                                             |

Então, caro leitor, a megapesquisa citada é mais objetiva que o parecer daquela geriatra que disse ser a fé determinante para uma maior longevidade? Esta pesquisa condiciona a longevidade não só à moral cristã (do casamento estável) ou à formatura (conclusão dos estudos), mas a 7 (cabalísticos) comportamentos.

Um pouco diferente do trecho anterior, o posterior é a tentativa de construir um diálogo entre os depoimentos colhidos na mesma edição da revista *Veja* (de julho de 2001, já citada em nota) e outros em outras fontes, que serão citadas. Não daremos nome aos depoentes, mas pelas falas e características pessoais publicadas pode-se perceber dois tipos: o primeiro é *Quem pode, pode* - aqueles que foram os exemplares entrevistados na matéria e o segundo é *Quem não pode se sacode*<sup>21</sup> - que não serviram como modelos a serem

<sup>21</sup> Fonte dos depoimentos para *Quem não pode, se sacode*: ANA PESSOA et al. O alcance da fome e o descaso das autoridades. *Veja*, São Paulo, n.18, ano 31, p.26-33, maio de 1998. E também: PICCOLO, G.; CARDOSO, S. Oi, oi, Brasil. *Caros Amigos*, São Paulo, p.35, nov. 2000.



entrevistados para se falar sobre a *melhor idade*. Por que? Para a construção e compreensão deste diálogo é preciso um esforço, o trabalho com a troca de experiência que os depoimentos trazem é um exercício analítico e um desafio à imaginação criativa, um confronto. Os dados entre parêntesis são da fonte.

| <i>Quem pode, pode:</i>                                                                                                                                                                                          | <i>Quem não pode se sacode:</i>                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| “Não interessa a idade que você tenha, o importante é dar a reviravolta e mudar de vida” (Médico da Universidade Federal de São Paulo).                                                                          | “Nunca vi seca tão ruim. Quando a coisa fica feia mesmo, eu finjo que a água salobra é Sonrisal e bebo de olhos fechados” (Homem de 60 anos, tem doze filhos, ganha R\$ 75 como vigia de poço público).                                                                                                     |
| “Minha forma física está melhor do que quando tinha 40” (Professora de inglês de 54 anos. Da alimentação, cortou carne vermelha e evita doces. Recentemente passou a tomar estrógeno para a reposição hormonal). | “Quando falta comida mesmo, a gente põe os meninos para correr atrás dos calangos. Mas é difícil, tem de ficar o dia inteiro correndo porque esses bichos correm demais” (Os mesmos do depoimento anterior, dizem ainda que, as vezes, fazem sopa rala com os ossos que conseguem ganhar dos comerciantes). |
| “Comia mal, tinha colesterol alto e crises de tensão pré-menstrual” (Vendedora em empresa de exportação, um dia ela foi fazer um curso de ioga nos Estados Unidos e voltou mudada).                              | “Venha aqui se livrar de mau-olhado, freguesa!” (Senhora de 85 anos, há 79 trabalha no Ver-o-Peso, mercado popular, a céu aberto, em Belém do Pará).                                                                                                                                                        |
| “A ginástica é minha válvula de escape” (Com 30 anos, a estilista se exercita uma hora por dia. Também é adepta das vitaminas).                                                                                  | “Se é a mulher que é fria, então tem que ser os órgãos da bota (fêmea do boto)” (A senhora que trabalha no Ver-o-Peso).                                                                                                                                                                                     |
| “Sem falsa modéstia, meu corpo é melhor do que o de muita menininha de 20” (Aquela que foi aos EUA, que todos os dias medita, faz sessões de ioga ou caratê e segue alimentação naturalista).                    | “essa (garrafada) aqui é feita com os órgãos do boto [...]. Serve pra fazer o homem não negar fogo” (A senhora que trabalha no Ver-o-Peso).                                                                                                                                                                 |
| “Antes dava valor a coisas irrelevantes. Era uma vidinha ridícula” (Aos 60 anos, nada, corre e faz musculação. Desde que começou a se exercitar, há vinte anos, perdeu 40 quilos).                               | “Vende muito, sim. Os homens inclusive compram para suas mulheres. Afinal, mulher e café só prestam quentes” (A senhora que trabalha no Ver-o-Peso).                                                                                                                                                        |
| “É disso que tiro a alegria de viver” (Engenheiro civil, com 60 anos, pratica vôo livre há doze, além de voar, joga futebol, corre e faz cursos de computação para estimular a mente).                           | “Dá pra hoje talvez até amanhã. Depois, não sei mais.” (Senhora que não plantou sua roça por falta de chuva, em vez disso trançou rede e vendeu).                                                                                                                                                           |
| “Quando estamos felizes, tudo melhora” (Um casal que há cinco anos, adotaram novo estilo de vida. Abandonaram o fumo, fazem ginástica e dieta).                                                                  | “O peso era tanto que eu caí várias vezes com os sacos na cabeça. Nem reclamei. Eu estava feliz” (Um dos 500 famintos, após um saque, tem 4 filhos).                                                                                                                                                        |
| “Com meu guru, Deepak Chopra, aprendi que é melhor                                                                                                                                                               | “Raspei os espinhos, passei em seis águas pra tirar a                                                                                                                                                                                                                                                       |

|                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                          |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ser do que ter” (Senhora que trabalhava com comércio exterior, comia mal e vivia nervosa. Trocou tudo pela ioga e hoje dá aulas em São Paulo).                                                                                                                  | baba verde da planta e cozinhei com sal. Depois, dei para a família provar. Todo mundo fez cara feia, mas, pelo menos, ficou de barriga cheia” (Receita de um casal nordestino para driblar a fome, têm 47 e 59 anos, com cinco filhos). |
| “Minha vida melhorou tanto que nem penso em abandonar o esporte e a dieta” (Executivo de uma multinacional, tinha péssimos hábitos: fumava, era sedentário e vivia estressado. Aos 40 anos, veio a ameaça de um infarto. Hoje, com 55, participa de maratonas). | “Comprei dois quilos de feijão e esse tantinho de carne” (Senhora de 56 anos, fala exibindo a carne de segunda).                                                                                                                         |
| “Tenho certeza de que a boa saúde vem do fato de ser e não de ter. A filosofia e o estar bem são o que conta” (Aquele que foi aos EUA e voltou mudada).                                                                                                         | “Pra quem trabalha em lavoura, o carro de boi é melhor. Dá pra entrar, pois, no lugar que tem toco e espinho, a roda não estoura, carro de boi tem mais acesso em lavoura” (Senhor com 54 anos, faz carros de bois).                     |

Que idoso está sendo escolhido pela mídia para falar em *melhor idade*? Esta escolha não me parece ser ingênua. A origem dos depoimentos, se não se quer fazer *vista grossa*, vê-se que se trata de uma minoria em nossa sociedade. Ao mesmo tempo, está sendo escolhido um certo tipo de experiência. Nesta propalada *Aldeia Global* vai se continuar excluindo a maioria da população? Concordo que a prosa seja um tanto quanto absurda e talvez mais absurda a idéia de provocar esta prosa, porque *Quem pode, pode* não dá trela para *Quem não pode se sacode*. Então, aqui, está sendo cumprida uma das funções da arte que é justamente experimentar possibilidades, para melhor compreensão da existência representada, colaborando para uma superação desta situação. E como ciência, um olhar mais aprofundado sobre a realidade social. Através de exercícios como este, o Grupo Amorarte tentou verificar os diálogos possíveis em nossa sociedade.



### ***Quadro III: [...] Mas quem apanha lembra.***

#### ***“ Como manda o figurino***

**Narradora:** Eles dizem que é tempo de descansar e que a luta terminou. Dizem que a verdade está liquidada, mas a sabemos ainda. Dizem: mesmo que ainda se conheça a verdade ela não pode mais ser divulgada, mas nós a divulgamos. De que serve a liberdade se os livres têm que viver entre os não-livres?<sup>22</sup>

#### ***Quadro I***

*(Numa sala uma mãe tricota)*

**Filha** – *(Com a amiga à surdina)* Olha, venham na hora combinada!

**Amiga 2** – Tá bom, vai dá tudo certo. *(Passa a bacia para a Filha e sai na ponta dos pés).*

**Filha** – *(Cumplicidade com o público, dirige-se a sua mãe)* Querida mãe! *(Põe a bacia de lado e bajula)* Como a senhora tricota bem! Um dia ainda aprendo a pintar e bordar como a senhora!

**Mãe** - O que está querendo? E onde a senhorita pensa que vai *(Reparando-a de alto a baixo)* toda arrumadinha? Pra lavar roupa precisa se enfeitar?

**Filha** - Mãe, já varri toda a casa, lavei a louça e toda a roupa, deixa eu ir pro baile com minhas amigas? A filha do Fulano também vai.

**Mãe** - Falou com Domingos? Conhece seu pai! Você não tem estudado e anda muito sapeca.

**Filha** - Mas mãe... Fiz tudo que a senhora pediu. Deixa? Prometo melhorar nas notas. Posso?...

**Mãe** - Volta cedo?

**Filha** - Volto! Oba! *(Dá um beijo na mãe, sai para o quarto, a bacia fica em cena)*

**Mãe** – Ponha um vestido mais decente.

*(Chegam os amigos, assim que a filha sai da sala, palmas)*

**Mãe** – Quem será? Pode entrar.

**Divino** - Boa noite vimo buscá a Zefa pro baile.

**Mãe** - Como assim vieram buscar? Quem disse que ela vai?

**Amiga 1** - Ela pediu pra virmos buscá-la.

**Amiga 2** - Não tem nada de mais, será na casa do rezeiro Camilo.

**Divino** - Pode ficar despreocupada, vamo cuidá bem dela, vo ficá a noite toda co'a mão na sanfona e o zóio pregado na sua fia.

**Mãe** - Senhor Divino, espero mesmo que as suas duas mãos fiquem na sanfona.

**Pai** - *(Entra na sala e senta, a mesa de chá está posta)* Se essa menina não se cuidar, vai ver o que acontece, carpir arroz no brejo até criar calo ninguém quer, não é?!

**Mãe** - Está ouvindo senhor Divino? Cuide da honra dessas donzelas. *(Fala isso servindo ao esposo, com um esmero exagerado que parece cuidar de uma criança)*

**Divino** - Claro, sou Divino, um homem de bem. Boa noite seu Domingos?

**Pai** - Oi rapaz. E as moças, bonitas como sempre!

**Mãe** – *(Apertando-lhe o guardanapo no pescoço)* Rrrumm.

<sup>22</sup>Cf. BRECHT, 2001, p.106 e 129.

**Amiga 1** - Muito obrigada senhor Domingos.

**Amiga 2** – Quanto zelo! Com os rapazes vocês são tão preocupados?

**Pai** – Eles são homens, podem muito bem se cuidar sozinhos. (*Às visitas*) Servidos?

**Filho** – Isso mesmo. Ontem, eu e o Guilherme fomos buscar lenha, pegamos ela e a Cecília trepadas na árvore com medo do boi, pareciam crianças. Mamãe serve um leitinho pra mim.

**Mãe** – Claro queridinho.

**Amiga 2** – Fala isso porque não é você que tem de passar pela internada pra lavar roupa pra marmanjo a duas léguas daqui.

**Amiga 1** – Obrigada, outro dia voltaremos com mais tempo (*Flertando o Filho*).

**Pai** – (*Aparte*) Menos são, melhor passamos. (*Falso*) Guardam espaço na barriga pra festa?

**Mãe** – Sem provar dos meus bolinhos? Não vão fazer esta desfeita.

**Filho** – Claro! Experimentem, é uma receita especial, deliciosa (*Flertando*).

**Amiga 1** – Acha mesmo?... Ah! (*Muda intenção*) Por que especial Dona Cida?

**Divino** – Bem, se é assim, então vô fazê companhia pro dotô Domingos.

**Pai** – Doutor nada rapaz, mal sei ler.

**Divino** – É o jeito de tratá gente bem apessoada como o senhor, não leve a mal, porque afinal...

**Mãe** – (*Interrompendo*) É uma longa história, não vão ter tempo pra ouvir.

**Amiga 2** – Deve ser uma bela história, mas realmente hoje nós não....

**Amiga 1** – (*Interrompe*) Não podemos sair sem nossa amiga, ainda há tempo. Conte.

**Mãe** – Eu era menina ainda, criada em colégio religioso... E ali transcorreu minha infância, mas nem por isso eu era uma santinha.

**Pai** – Lugar onde só estudava a nata das famílias de bem.

**Mãe** – Era um lugar maravilhoso. As famílias da elite paulistana com seus filhos, iam em dias especiais escolher as moças que lhes interessava. Durante anos ajudávamos as moças maiores a prepararem os seus enxovais, saíam com as arcas, como baús, cheios!... (*Ao gesto do Pai*) Quer que eu tire a nata? Pronto. Já viram o filme *A noviça rebelde*? Existem muitas semelhanças.

**Filho** – Mamãe era rebelde (*Irônico*).

**Mãe** – Que nada, se não fizesse tudo como mandava o figurino, levava castigo, essa receita foi aprendida, num desses dias de traquinagem.

**Amiga 2** – É uma história bonita, minha mãe ficou preparando meu enxoval, com o tempo saiu de moda, meu companheiro, d'outra cultura, não dava a mínima pra isso, acabei não usando. Agora, traquinagem sempre tem.

**Mãe** - Lembro como se fosse hoje... Numa das aulas de culinária... eu e umas amigas burlamos a vigilância da mestra....

## Quadro II

(Plano da memória)

**Número 7** – Ai que fome!

**Número 13** – Também to morrendo de fome!

**Número 12** – Vocês são umas fominhas.

**Número 666** – Vamos lá na dispensa?

**Número 12** – E se alguém vê?



**Número 13** – Que nada, ninguém vai perceber.

**Número 7** – Vamos lá, a mestra está ocupada.

**Número 666** – O que é?

**Número 12** – Não sei, deve ser goiabada.

**Número 13** – Nada, é marmelada.

**Número 7** – Falem baixo, vê se não está vindo alguém.

**Número 12** – Não vem ninguém, quero logo o meu pedaço.

**Número 13** – Huuum.. Aaaiiii... que cheiro horrível.

**Número 666** – Eca.... que nojo...

**Número 7** – aschrrrr, schrrr...

**Número 12** – Que porcaria... que azedo.

**Número 7** – Joga fora.. no mato...

**Número 13** – Onde ninguém veja.

**Número 12** – Vamos!

**Número 666** – Olha, segredo, heim (*Gesto de compromisso, saem nas pontas dos pés*).

**Madre Zenóbia** – (*Toca uma sineta, no pátio do colégio*) Nesta semana, silêncio! (*Entram as meninas uma atrás da outra, submissas*) Exijo silêncio! Desapareceu da dispensa algo muito importante, quero saber quem foi...ninguém vai se acusar?... Vocês duas, parem de se empurrar, Fulana vi muito bem o que você fez, Beltrana não é porque Fulana te beliscou que você deve beliscar também, e vai tirar esta pintura do rosto, não me venha dizer que é porque está corada, vocês deviam estar coradas de vergonha, isto sim. Bem, devemos perdoar uns aos outros. (*Tempo*) Se vocês entregarem as culpadas, juro pela graça de nosso senhor, que só serão castigadas as culpadas, apenas elas irão sofrer, vão pagar caro, ah se vão. (*Tempo*) Lembrem-se que Cristo por sua compaixão, verteu sangue por todos nós na cruz! Ei você número 15, abotoe sua blusa e tire a mão daí! (*Tempo*) Sejam honestas... (*Tempo*) Todos os nossos pecados já foram pagos pelo cordeiro de Deus! Ninguém vai se entregar? Muito bem serão todas castigadas, e se reclamarem, ficarão uma semana nos corredores ajoelhadas no milho (*Ajoelham-se*) e com os braços estendidos (*Estendem os braços. A madre sai, logo depois as meninas submissas*).

### Quadro III

(*Plano da realidade*)

**Mãe** – Comemos o pão que o Diabo amassou, mesmo ficando uma semana sem comer pão.

**Amiga 1** – Por que?

**Filho** – Coitadinha da mãe.

**Pai** – Rapaz, sua mãe já pediu pra não dizer esta palavra, coitado ou coitada é uma coisa muito feia, batemos em você quando pequeno, está grande e não aprendeu ainda?!

**Amiga 2** – Não reclamavam pra alguém?

**Mãe** – Não podíamos nem abrir a boca, senão levava a palmatória.

**Amiga 1** – Meu pai dizia que não tinha palmatória, mas tinha cinto, chinelo, e vara de marmelo.

**Mãe** – Palmatória era uma peça com cinco furos em cruz, servia para castigar as crianças, batiam na gente no bumbum ou nas mãos.

**Filho** – Puxa, era assim que se aprendia a fazer o sinal da cruz?!

**Mãe** – Era conhecida como menina de cinco olhos, maria-vitória, santa-vitória, santa-luzia...

**Pai** - O que vocês aprontaram pra serem castigadas no dia da receita dos bolinhos?

**Mãe** – Depois do sufoco da traquinagem e do castigo, o que durou foi o pacto que fizemos de não delatarmos, mantivemos silêncio...

**Pai** – Conta o que pegaram escondido. Já esqueceu?

**Mãe** – Tem coisa que nunca se esquece... quem bate esquece, quem apanha lembra.

**Amiga 2** – Pois é, quem apanhou, devia não bater.

**Mãe** – Sabem o que tinha no embrulho de cor alumínio que pegamos escondido?

**Amiga 1** – Uma torta?

**Mãe** – Tortas ficamos nós. Mas não foi isso, adivinhem.

**Amiga 2** – Bolachas?

**Amiga 1** - Doces?

**Mãe** – Não.

**Amiga 2** – O que então?

**Mãe** – Foi o f e r m e n t o.

**Amigas 1 e 2** – O quê?

**Mãe** – Exatamente, o que roubamos foi o fermento pra fazer o pão. (*Risos*)

**Filho** – (*Vendo a irmã*) Olha aí a donzela.

**Filha** - Já disse pra mãe que a gente volta cedo. Ta bom este vestido mãe?

**Mãe** – Está ótimo, é assim que uma mocinha decente se veste.

**Filho** – Mocinha bem comportada, ela teme o sinal da cruz (*Irônico*).

**Mãe** – Ela sabe, se se vestir igual a ... com aquelas pinturas de mulher... Bem!...

**Pai** – Já pedi pro irmão dela me contar se ela não se comportar como uma moça direita. Se não voltar cedo, já sabe de que jeito vou buscar você menina! (*Colocando a mão no cinto*) Conheço seu pai viu rapaz!

**Amiga 1** - Senhor Domingos, não confia na gente?

**Divino** - Ouvindo o senhor, nem parece que nós se conhece.

**Pai** - Conhecem o ditado: o prevenido morreu de velho e o esperto ainda hoje vive?

**Mãe** – Aaatchimmm! Ai, desculpem. Sabem, ainda hoje espirro com ruído por causa das reinações no colégio?

**Amiga 2** – Como assim?

**Mãe** – Apesar dos cascudos na cabeça, era o jeito de quebrar o silêncio exigido enquanto bordávamos, mas é outra história. (*Para o Pai*) Deixa eles se divertirem. Sr. Divino cuide bem de minha filhinha.

**Divino** – Claro, a senhora sabe, sou Divino, um homem de bem.

**Amiga 2** - Então vamos, ainda temos de encontrar umas amigas lá na Praça da Liberdade.

**Filho** - Que pressa, parece que vão pegar o trem.

**Filha** – Mãe, não passe a tramela na porta, por favor, escora a porta com a cadeira.

(*Despedidas. Os pais dão as costas. As amigas diminuem a saia e passam maquiagem*).

**Divino** - (*Dá à Filha a flor que escondera*) É hoje! (*Saem abraçados; Música*)”.



*“Aaathchimmm”!!!* Quem deu este imenso espirro foi *M. A.* Em uma daquelas tardes quando trocávamos experiências. “Desculpem...”, disse *M. A.*, apesar de ter usado o seu lenço, com o bordado voltado para quem, por ventura, flagrasse este seu ato falho, como indica a etiqueta, ela pediu desculpas por pensar que era falta de etiqueta espirrar daquele jeito, justificou-se: “Até hoje espirro com ruído por causa das traquinagens no colégio”. Pedi que ela falasse sobre isto. Ela continua:

Em algumas tardes... depois do almoço, íamos aprender a bordar... havia uma modorra... somente se ouvia os grilos... da mata verde que se via através das grandes janelas... não podíamos fugir, porque estávamos sob o olhar da madre, que guardava pedaços de cadeiras pra usar em nós em qualquer eventualidade, além disto tinha a palmatória. Mesmo assim, o único jeito de romper aquele silêncio era com os espirros ruidosos, fazíamos de modo que a madre não percebesse quem era, não escapava quase ninguém, mas rompíamos com o silêncio!

Benjamin fala sobre a importância de se saber flagrar os momentos de perigo na história. Este é um daqueles momentos, mas como disse o autor, é *um relampejo*, a pessoa precisa ser sensível e estar alerta para perceber. *Lembrar é resistir*<sup>23</sup> por isso mesmo se divulga que o povo não tem memória, porém este fato é menos consistente que a pretensão de que seja uma verdade. Adorno (1995:29), em seu ensaio *O que significa elaborar o passado*, demonstrou que os gestos de esquecer e perdoar são mais comuns aos partidários daqueles que praticaram a injustiça. Freud (1987) em seus estudos sobre a psicopatologia da vida cotidiana constatou que o esquecimento, os lapsos, os atos falhos e os equívocos são causados antes por fatores sociais que por limitação de funções biológicas. A reminiscência (BENJAMIN, 1985:211), compõe um corpo de referenciais que são liquidados nessa sociedade como se fosse uma espécie de resto irracional, porque este resto apresenta como variáveis os valores exatos da racionalidade do tipo capitalista, que em seu desenvolvimento tem se alienado da memória, esgotando-se sem fôlego na adaptação ao existente. O esquecimento e a inexperiência têm significado muito mais procedimentos para a manutenção deste sistema, do que deficiências psicológicas ou naturais.

Prescindir da memória e da experiência é também prescindir da reflexão e do espírito crítico; obras assim criadas são suspeitas e sem fundo de verdade (HEGEL, 1997:316-18);

<sup>23</sup> Peça escrita por Analy Alvarez e Isaías Almada, em cartaz, de 1999 a 2000, no antigo prédio do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social, criado em 1924 para vigiar e manter os presos por suspeita de ação contra o regime militar; foi desativado somente em 1983. Atualmente, 2002, o prédio destina-se ao Memorial da Liberdade e foi transformado em museu e espaço para atividades culturais).

alheias à *práxis*, procuram ser legitimadas ou inspiradas em abstrações ou formas idealizadas. Este fenômeno, consequência do progresso da sociedade burguesa, produz sua negação e sua regressão. Apagar a memória ou evitar a lembrança (a resistência) é antes um ato consciente, atendendo a objetivos realistas, do que um ato inconsciente. O ditado popular: “Quem bate esquece, mas quem apanha lembra”, testemunha uma memória que se dá mesmo à revelia daquelas pretensões; isto, pela eficiência dos mecanismos de controle, que embalam o sono da consciência, numa associação macabra e grotesca (sombria) entre o acalanto e o horror (JORGE, 1988). Esta associação é feita em casa, na escola e na sociedade de modo geral. As meigas cantigas de ninar, cujos refrões permanecem como eco: “nana neném que a cuca vai pegar” ou “boi da cara preta pega esta criança que tem medo de careta”, são substituídas pela não menos amorosa ladainha: “porque o salário do pecado é a morte”, o pecado assume muitas caras: ser o último da classe, não ter classe, não ter salário. A cultura do medo é a que melhor tem servido aos desígnios da economia do poder. O medo marca o espírito tanto quanto a violência ao corpo<sup>24</sup>. Analisou Pierre Bourdieu (1998:140):

O fundamento último de toda essa ordem econômica sob a chancela invocada da liberdade dos indivíduos é efetivamente a *violência estrutural* do desemprego, da precariedade e do medo inspirado pela ameaça da demissão: a condição do funcionamento “harmonioso” do modelo micro-econômico individualista e o princípio da “motivação” individual para o trabalho residem, em última análise, num fenômeno de massa, qual seja, a existência do exército de reserva dos desempregados. Nem se trata a rigor de um exército, pois o desemprego isola, atomiza, individualiza, desmobiliza e rompe com a solidariedade (grifo do autor).

Apesar da eficiência dos mecanismos psicológicos e sociológicos para *disciplinar* os comportamentos e as formas de pensar, há uma memória que resiste mesmo à revelia das opressões. A indústria que produz o infantilismo protagonizado por “bonecas sem memória”, que realizam fantasias, nas ilhas de edição dos veículos de comunicação, é a mesma indústria que produz o infanticídio como programa de domingo, onde os *pequenos brilhantes* ou *talentos*<sup>25</sup> são os que melhor se assemelham àquelas bonecas. A experiência das crianças, que crescem sob tal influência, é formada pelo vazio dos seus ídolos. Então, a correspondência entre os ideais ático, burguês e o que é hegemônico hoje, é verificada na reprodução de uma *forma oca* (ADORNO, 1970:186), cuja tradição se assenta sobre as belas mentiras liberais e

<sup>24</sup> ARANTES, Paulo E. Extinção. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p.9, maio de 2001.

<sup>25</sup> Não por acaso os adjetivos nos lembrem o peso e a moeda da antiguidade grega (tálanton) e romana (talentu).



democráticas, *declaradas*<sup>26</sup> aos berros, apesar dos *manifestos* dos descontentes com as medidas conciliatórias da articulação com a *direita*, criou-se um engajamento numa *terceira via*, defendida nos novos paradigmas sociológicos, que relativiza o conceito de classe, estratégia para manter o poder com o poder. Não é sem motivo que o ideal clássico de eterna juventude tenha correspondência e ao mesmo tempo tenha descambado nesta espécie de infantilismo da atual classe dominante. Sua estética traduz uma ideologia, uma herança de pilhagem pertinente ao modo de produção capitalista. Durante as duas primeiras revoluções industriais, a experiência do trabalhador foi expropriada, o que aumentou sua dependência, e com a terceira revolução industrial acirrou-se a marcha destruidora de qualificações profissionais (SINGER, 1998:108); desde então, a experiência expropriada foi patenteada, armazenada e comercializada para quem possa pagar pelos direitos de uso, sem os quais ela não pode ser transmitida. Hoje, continua a pirataria, e os acusados são severamente punidos, mas foi justamente dos piratas que dependeram as revoluções industriais e, portanto, as revoluções sociais capitalistas, os piratas associados com a coroa (a inglesa, por exemplo) tiveram o *real consentimento* (HUBERMAN, 1977:100-1; HAUSER, 1972:532). À expropriação dos meios de produção, terra ou ferramentas, seguiu a expropriação da experiência: conhecimento e controle sobre os instrumentos de trabalho.

Esse processo intensificou um nomadismo involuntário; se os franceses, espanhóis e ingleses: a própria realeza associada aos piratas, disputavam entre si os lucros dos mercadores e banqueiros venezianos, no século XVI; para os camponeses, que de todos os lados se arrastavam para as cidades de Gênova e Veneza, a situação de miséria era comum. Estes miseráveis estão representados na *commedia dell'arte* pelos *Zanni*<sup>27</sup> em oposição aos *Pantalone* e *Magnífico*; estes dois tipos representam velhos ávidos, lascivos, ricos falidos ou nobres decaídos; o conflito entre estas personagens, segundo Dario Fo (1999:380):

26 ARANTES, Paulo E. (Faculdade de Filosofia e História da USP). Comunicação pessoal, 2001. Neste seminário, o professor de filosofia fala sobre estas declarações dos direitos humanos, do cidadão, da criança, e classifica este tipo de *declaração* como um enunciado contrafactual fundado num pacto de *solidariedade*, num *ato performático*, ou seja, é a palavra que leva ao ato e não o reconhecimento de um fato inerente e até então inconsciente. Difere do caráter do *manifesto*, que pressupõe uma tomada de *consciência do processo histórico*, diferente das declarações, não apresenta princípios estranhos à realidade, reflete a *luta contra a opressão*.

27 “As variantes do seu nome, *Zannone*, *Zan* ou *Sanni*, sugerem tratar-se de uma forma do dialeto veneziano para Giovanni; outra teoria, que faz remontar a etimologia até a Antiguidade, liga-o à palavra grega *sannos*, bobo, e ao latim *sannio*, pantomimeiro. O *Zanni* geralmente aparece em parilha. É esperto e malicioso, ou bonachão e estúpido e, em ambos os casos, glutão. Usa uma meia máscara feita de couro, barba descuidada, um chapéu de abas largas e, no cinto de suas calças largas e bufantes, uma adaga de madeira sem fio” (BERTHOLD, 2000:355).

[...] é o embrião da comédia: conflito entre o “patrão” e o “proletário”, entre o aldeão e o camponês, incompreensão entre aquele que fala o dialeto veneziano e aquele que parece balbuciar uma língua ininteligível. O desenvolvimento inevitável é o recurso das duas partes às suas armas: o *Magnífico* possui o poder e o “desajeitado” *Zanni* recorre à astúcia e à ironia.

Sabe-se que a elite econômica é nômade e cosmopolita, os dessa classe autodenominam-se “cidadãos do mundo”, postura até compreensível de alguns que desejam esquecer a origem, daí se dizerem globais ou adotarem outra pátria. Enquanto a pobreza, a exemplo dos camponeses que citei, tem na periferia o seu lugar na história do capitalismo<sup>28</sup>. Este é o território da pobreza, mesmo quando o pobre emigra. Entre essas duas espécies de nômades, além do espaço que é específico a cada uma, o que as diferencia é que, uma detém o capital, a outra detém a força de trabalho. O capital determina o que é produzido tanto no centro quanto na periferia; enquanto o trabalhador tem sido obrigado a se adaptar, a entrar, literalmente, nos trilhos, nas filas; é exigida dele, além da adaptação física, também a psicológica e a espiritual (ANGELI, 2000:44). Este é mais um dos processos em que a experiência é expropriada e as consciências cooptadas. *Otelo*, de William Shakespeare (1564-1616), é uma das representações desse tipo de nômade, que afugenta mouros, sua própria gente, porque está a serviço dos seus “digníssimos e mui poderosos nobres senhores e bons patronos” (STANISLÁVSKI, 1999:194), e rapta *Desdêmona*, veneziana; para *Otelo* ela é uma conquista, como se fosse um território, uma possessão, tomada do inimigo; mais do que isto, ela é sua conquista de “brancura”, ou seja, ele passa a ter uma família nobre, o que o afasta da periferia e o aproxima do centro ou da aristocracia, inclusive no modo de pensar, sem o qual, a tragédia, ou o melodrama, não se daria. Não se trata de um hábito antigo e extinto ou apenas de uma criação da imaginação de Shakespeare, atores do Amorarte recordam o seguinte:

Sou filha de imigrante, como tantos outros; mas do tipo de que se deu bem. Eu já estava com vinte e três anos, nesta altura da vida meu pai já tinha quatro lojas de calçados e era considerado um homem rico, e com esse poder ele achava que suas filhas e filhos tinham que se casar com Doutores e ricos. Como poderia eu casar com um Doutor, sendo eu operária de fábrica? (*M.R.* – dona de casa).

Eu era menina ainda, criada em colégio religioso... E ali transcorreu minha infância, mas nem por isso eu era uma santinha. Era um lugar maravilhoso. As famílias da elite paulistana com seus filhos iam, em dias especiais, escolher as moças que lhes interessava. Durante anos ajudávamos as moças maiores a prepararem os seus enxovais, saíam com as arcas, como baús, cheios!... Já viram o filme *A Noviça Rebelde*? Existem muitas semelhanças (*M.A.* - assistente social).

<sup>28</sup> ARANTES, loc.cit.





Os *Magníficos*, venezianos e genoveses, foram sucedidos pelos holandeses, britânicos e norte-americanos, de acordo com os ciclos sistêmicos de acumulação, apresentados pelo historiador Giovanni Arrighi (1996). Quanto aos *Zanni*, não se pode dizer que houve uma sucessão, mas uma proliferação, uma pandemia, pois foram tratados como uma doença social, uma peste; aqui no Brasil, ainda que sob a impressão cristã e burguesa, estão representados dentre os bilontras e outros velhacos (MENCARELLI, 1999), por *Chicó*, *João Grilo*, *Benedito* etc. Estes tipos são representados com maior esperteza quanto mais próximos da classe média, classe que, para se afirmar e não ser confundida com a ralé, em alguns momentos, esforça-se em ressaltar sua civilidade e a brutalidade das *crias da casa* ou da subclasse. São comuns os governos que fazem da expropriação, do desemprego e da miséria, uma *questão de Estado*, negócio lucrativo através do Banco da Terra ou do clientelismo:

São 25 milhões de brasileiros vivendo no sequeiro – 7,5 milhões dos quais, maiores de quinze anos e analfabetos. A miséria anunciada, monótona na repetição e exuberante na fome, promete ser erradicada desde o império quando, contristado com os relatos que recebia, dom Pedro II se disse disposto “a empenhar a última jóia do trono para socorrer os flagelados”. A promessa do imperador, renovada a cada eleição alimenta a chaga política do clientelismo. Desde o imperador, o Nordeste já contabilizou 23 estiagens prolongadas que puseram em fuga mais de 50 milhões de pessoas! [...] Segundo o próprio governo 900.000 famílias deixaram o campo nos seis anos do governo Fernando Henrique (BARROS, J. MST. *Caros Amigos*, São Paulo, n.43, p.28-31, out.2000).

Ficaram com quem as suas terras, seus empregos? 180.000 pessoas foram assentadas, para onde foram as 720.000? Provavelmente migraram para as favelas já abarrotadas nas grandes cidades, engrossando as filas da indústria do desemprego. Mas para todo grande negócio, os riscos também são grandes, quando são milhões de trabalhadores sem terra, sem teto, sem nada a perder além das correntes (porque vivem pior que escravos), a permanência e a quantidade destes mambembes de itinerância forçada criou uma sólida tradição da expropriação, de onde se pode extrair uma certa qualidade de experiência para a criação de uma contraproposta a este Estado que sustenta a miséria. Essa espoliação dos bens materiais está atrelada a dos bens espirituais, dentre esses, a consciência da continuidade histórica, perdida, segundo Adorno (1995:32-3), não só em função da reação à sobrecarga de estímulos aos quais não suportaria, mas vincula-se à progressividade dos princípios da sociedade burguesa, subordinada a um modo de produzir e comercializar com *contas que dão certo*: não se sabe lidar com restos, as contas se limitam ao *igual por igual*, ao *toma lá dá cá*, e agora, na luta entre os fundamentalismos, retorna-se à *lei de talião*, de retaliação, legitimada por uma

pseudodefesa da segurança mundial. Do tempo da produção industrial coordenada em turnos de mesma duração ao tempo do trabalho pseudo-autônomo, que não tem hora para entrar, mas também não tem hora para sair, o trabalhador foi desautorizado daquilo que produz. Ora porque não vê o produto em seu todo, ora porque sua relação com o produto só existe enquanto, ou no instante em que, cumpre seu expediente, não importando o que foi feito anteriormente, então não há resto, começa sempre num ponto que pode ser considerado zero e termina num ponto que, para outro, também será considerado zero; seu produto não tem história, ele também passa a perder a noção da sua história, não tem referencial; perde-se o senso da causa das ações e as conseqüências das mesmas, se não há justificativa para a ação, não há para ela um sujeito. Ao que os inimigos do socialismo e do comunismo diziam que estas políticas levariam, coube ao próprio capitalismo cumprir, ou seja, hoje se constata que o processo, que num primeiro momento conduziu ao individualismo, chega ao ápice com a extinção do indivíduo. A transmissão da experiência perde sua importância neste sistema, para o qual é estratégico manter um exército de reserva de mão-de-obra docilizada pela precarização e pela ameaça permanente do desemprego (BOURDIEU, 1998:140).

No pacote da *terceira via* vem a *flexibilização*, ou a *flexploração*: a exploração flexível, como a descreve Bourdieu (1998:125). Esta flexibilização, na relação entre patrão e empregado, traria o acordo necessário ao novo modo de produção; agora, o expediente teria o ritmo marcado pela necessidade das partes envolvidas. Não se pode ignorar que os sujeitos desta necessidade não apareceram agora, portanto, a qualidade e a quantidade destas necessidades, que são produtos culturais (BAUMAN, 1977:133), variam de acordo com a história destes sujeitos, o *poder de barganha* não é igual entre as partes, daí ser suspeita a tese de que não existe mais luta de classes. Tese esta que é seguida daquela em que o excedente de tempo trazido pela revolução na produção traz consigo o lazer e o ócio criativo (DE MASI, 2000a). Quais daqueles sujeitos dispõem do tempo, dos espaços e mais, dos meios materiais para desfrutar tal lazer? Mais claramente, de que lazer se está falando? Do lazer que está no centro onde moram os autores destas teorias, ou do lazer que acontece na periferia? Os teatros, os cinemas, as bibliotecas e as livrarias, estas formas de lazer que deveriam provocar também o pensar a cultura, onde estão? Na periferia ou no centro? A maioria da população para se deslocar da periferia e ir para o centro, estar neste, é preciso dispor de tempo e de capital. Então se diz que não há mais periferia e centro e que se vive numa *Aldeia Global*. Sim, uma idéia antiga é restaurada; em outros tempos era lançado à fogueira quem discordasse e não cooperasse, por ordem da igreja, do rei ou do Estado. A economia



capitalista conseguiu tal abrangência e também pune os que se recusam. Para compensar a ausência deste mundo prometido, o encanto da sua fábula é mantido por mundos fantásticos, *realidades virtuais*, expressão que em si, já denuncia a contradição e a sua falsidade. Tais mundos estão nos *shoppings*, nos megaparques temáticos e nos *endereço*s da internet: *sítios*, *salas* e *casas* – *homes*. Espaços que, dizem, são para encontros; encontros onde não há presença efetiva. Espaços de livre acesso, onde há de tudo, mas controlados por senhas, por câmeras, por alarmes, por preços. Para os internautas se oferece o mundo por uma merreca de R\$ 1,99; jornais informam que há corretores no 1º mundo, vendendo lotes em Marte e na Lua, os cartórios registram a escritura. Quem ainda não está de mudança, pode fazer turismo: um pacote de 6 dias, 20 milhões de dólares; uma viagem de uma hora e meia, 98 mil dólares<sup>29</sup>. São milhares de internautas, muitos candidatos a interplanetários. O endereço provisório da maioria deles? É um cômodo de 12m<sup>2</sup>, no enésimo andar em algum arranha-céu, em alguma grande capital do planeta Terra. É preciso manter sob suspeita estas teorias do *tempo livre*, a começar pelas diferenças de lazer, como o fez o professor Milton Santos (2000a:28):

A história é comandada pelos grandes atores desse tempo real, que são, ao mesmo tempo os donos da velocidade e os autores do discurso ideológico. Os homens não são igualmente atores desse tempo real. Fisicamente, isto é, potencialmente, ele existe para todos. Mas efetivamente, isto é, socialmente, ele é excludente e assegura exclusividades, ou, pelo menos, privilégios de uso.

Compreendo a observação deste professor a partir de uma experiência que me ocorreu. Numa ocasião, entrei em uma livraria na Avenida Paulista, “dei de cara” com três enormes relógios que marcavam as horas de Tóquio, de Londres e de Nova York, fiquei admirado; mais tarde isto me levou a pensar que no escambo de bananas por espelhos ou vestidos, este espelho ou o vestido, não teve, para uma índia, o mesmo significado e importância que tinha para uma cortesã. Sei que é uma digressão abrupta, mas por imaginar a sensação de uma índia diante daqueles objetos, comparo com a sensação que tive diante daqueles relógios. O tempo marcado por eles não serve para vestir o corpo da realidade social e das condições de vida de milhões de brasileiros. Roberto Schwarz, em *Que horas são?* (1989), analisou a história e as conseqüências do costume de se situar de acordo com o fuso horário ou com os ponteiros do relógio alheio. Desde quando há a tentativa de acertar e consertar os ponteiros? Para responder a estas questões, aproveito a quase inexistente liberdade artística permitida nas pesquisas acadêmicas, e apresento a colagem de alguns versos:

<sup>29</sup>BARBOSA, B. Hotel nas estrelas: viagem de empresário provoca congestionamento nas agências que oferecem passeios no espaço. *Veja*, São Paulo, n.ed.1699, p.104-5, 9 de maio de 2000.

“Desconcerto de relógios: Lá enriba daquele monturo / Tem um véio relojero / Quando vê as nota verde / Faz relógi sem pontero”<sup>30</sup> / “Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o sabiá; / As aves que aqui gorjeiam, / Não gorjeiam como lá. [...]”<sup>31</sup> / “Minha terra tem palmares / Onde gorjeia o mar / Os passarinhos daqui / Não cantam como os de lá [...]”<sup>32</sup> / “ [...]Eu morro sufocado / Em terra estrangeira. / Nossas flores são mais bonitas / Nossas frutas mais gostosas / Mas custam cem mil réis a dúzia / Ai quem me dera chupar uma carambola / [de verdade / e ouvir um sabiá com certidão de idade!”<sup>33</sup>

Assim como aquelas outras aldeias tiveram os seus centros (Deus - teocentrismo, Razão - antropocentrismo) e tiveram os seus centros geograficamente determinados na *Aldeia Global* daqueles tempos: Roma, França, Inglaterra; nesta atual, também o tem. Porém, como diz com razão Featherstone (1997:17): “A cultura, com efeito, não tem sido descentralizada; na verdade tornou-se recentralizada”. Mas, neste ponto nevrálgico da revolução que se processa, nem Deus tampouco o homem é o centro, e sim a própria coisa; neste caso a economia capitalista; como já se disse, a criatura destruiu seu criador, agora o mesmo diz-se em relação à coisa e ao homem; porém, em verdade, há uma autofagia generalizada. Este salto, que se processou na produção e que força o retorno às *encomendas*, bem a propósito da política neoliberal, surpreende o trabalhador que foi expropriado do conhecimento do projeto, das finalidades da peça que produzia e do tempo da aprendizagem; este trabalhador foi levado a praticamente não necessitar mais da “experiência acumulada” (ADORNO, 1995:32-3). Com a produção intermediada, o pagamento condicionado à produção, a experiência e a consciência de classe tão esparsa quanto os próprios trabalhadores, estes são forçados à *individualização*: *concorrência* interindividual, *salários* individualizados e justificados pela *auto-exploração* mascarada pelo cumprimento de *metas particulares*, pelo *mérito*, pela *competência*, pelo *envolvimento* ou *participação* (no estilo: “Viva o funcionário do mês que terá sua fotografia no mural e almoçará com o patrão!”) que também mascaram o *autocontrole* e a *responsabilização* necessários para o *enxugamento* (diminuir o custo Brasil corresponde, *grosso modo*, em diminuir o custo com a reprodução das forças de produção (mão-de-obra), cabendo a esta não apenas se *qualificar*, a assumir *por conta própria*, mas retornar para a empresa o capital que seria para sua reprodução, o que garantirá o lucro do patrão que tirou a máscara de *pai* e vestiu a de *líder do time*). Estas são as técnicas de submissão racional que concorrem para enfraquecer ou abolir as referências e as

<sup>30</sup> Versos de domínio popular por mim alterados.

<sup>31</sup> DIAS, G. *Canção do exílio*. In: *Obras poéticas de Antônio Gonçalves Dias*. São Paulo: Nacional, 1944.

<sup>32</sup> ANDRADE, Oswald de. *Canto de regresso à pátria*. In: *Obras Completas*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1971. v.VII, p.144.

<sup>33</sup> MENDES, Murilo. *Canção do exílio*. In: *Murilo Mendes – Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1983. p.20-1.





solidariedades coletivas (BOURDIEU, 1998:139); mesmo quando, sob um mesmo teto industrial, mas terceirizados, têm suas reivindicações espargidas, e por isso enfraquecidas, entre e ante seus *contratadores*, a organização dos trabalhadores e dos sem trabalho é o desafio urgente dos sindicatos e das outras entidades da classe trabalhadora. De fato, o poder não mantém mais as formas hegemônicas de dominação de uma sociedade escravagista, feudal, de castas ou de monarquia administrativa, não oficialmente; embora permaneçam resquícios destas formas atrasadas de poder. Uma vez que o capitalismo apresenta forças que o conservam enquanto sistema e forças que o transformam para a sua continuidade, atualidade e desenvolvimento inovador; as sociedades modernas, por um lado, guardam algumas características correspondentes às formas anteriores, mas por outro lado, nestas sociedades, os mecanismos que criam, fabricam e produzem, estão atrelados aos avanços positivistas, hoje neoliberais. O novo poder não desempenha, em relação às forças produtivas e em relação às relações de produção, a repressão (não nos moldes anteriores) das sociedades passadas; ele se legitima pela “repartição” ou “participação”, “livre concorrência”, “flexibilidade”, no *jogo das forças* (não por acaso o incentivo, nas escolas e nas empresas, ao *espírito de líder, de protagonista, de esportista*) e, claro, revestidas de um *novo humanismo*. Os estudos sobre as inovações do instrumental através do qual o poder se estabelece são aprofundados por Michel Foucault (2001a; 2001b). Desde o século XVIII, a economia do poder adquire novas tecnologias, o *espírito* passou a ser a nova superfície de inscrição para o poder, usa a semiologia por instrumento. Nas palavras de um dos ideólogos desta inovação:

“Servan: [...] Quando tiverdes conseguido formar assim a cadeia das idéias na cabeça de vossos cidadãos, podereis então vos gabar de conduzi-los e de ser seus senhores. Um *déspota imbecil* pode coagir escravos com correntes de ferro; mas um verdadeiro político os amarra bem mais fortemente com a corrente de suas próprias idéias; é no plano fixo da razão que ela ata a primeira ponta; laço tanto mais forte quanto ignoramos sua tessitura e pensamos que é obra nossa; o desespero e o tempo roem os laços de ferro e de aço, mas são impotentes contra a união habitual das idéias, apenas conseguem estreitá-la ainda mais; e sobre as fibras moles do cérebro funda-se a base inabalável dos mais sólidos impérios (FOUCAULT, 2001a:86, grifo do autor).

Assim, a submissão dos corpos pelo controle das idéias, a análise das representações como princípio, numa política dos corpos bem mais eficaz que a anatomia ritual dos suplícios, não se desenvolveu em função dos direitos civis ou da legislação das relações entre indivíduo e sociedade; desenvolveu-se como uma tecnologia dos poderes sutis, eficazes e econômicos, em oposição aos gastos suntuários do poder dos soberanos.

### **Quadro IV: Imaginação em nó cego.**

*“Esse trem de 1ª e 2ª classes.*

*(Plataforma de estação de trem. Em cena estão um Vendedor que desarma sua banca e uma Engraxate com sua caixa de apetrechos.)*

**Vendedor** – É fogo! Eles querem sentar, a gente dá lugar, querem salgar a boca, a gente salga, querem adoçar, a gente adoça, e ainda temos de limpar a sujeira que eles esparramam. Até quando isso vai continuar? Não se faz de inocente não, essa sujeira também é sua!

#### **Quadro I**

**Engraxate** – É comigo?

**Vendedor** – Isso, dá uma mão aqui.

**Engraxate** – Fala com jeito, eu não vendo. E se são porco, o problema é deles. Viu os home por aí?

**Vendedor** – O problema é deles? Você que pensa, sempre dizem que os culpados é nós!

**Engraxate** – Quem fala? Os home?

*(Entram dois blocos de pessoas, sentam nos bancos, movimentos automatizados)*

**Vendedor** – Todo mundo. Eles devem estar por aí, acho até que hoje vou lá pra outra estação, antes de ontem, um deles disse que só me deixa trabalhar aqui se eu der a metade pra ele. Olha lá, está chegando. *(Mudam o gesto).*

**Doutor** - *(Entra concentrado na leitura de uma folha, na outra mão uma maleta. Usa a caixa da Engraxate como púlpito):* Pois bem, os irmãos não nascem nem permanecem todos iguais...

**Vendedor:** Ele pensa que você é minha irmã.

**Engraxate:** *(Gesto).*

**Doutor** – Uns são fortes...

**Vendedor e Engraxate:** *(Gesto).*

**Doutor** – Outros débeis...

**Engraxate** – Imagina, ele parece que te conhece bem *(Gesto).*

**Doutor** – Uns inteligentes...

**Vendedor e Engraxate:** *(Gesto).*

**Doutor** – Outros incapazes...

**Vendedor e Engraxate:** *(Gesto).*

**Doutor** – Talvez algum seja anormal, e também pode acontecer que se torne indigno. É pois inevitável uma certa desigualdade material, intelectual, moral, numa mesma família. *(Entram alguns executivos, ternos idênticos, apenas se diferenciam na cor da gravata).* Pretender a igualdade absoluta de todos seria o mesmo que pretender idênticas funções a membros diversos do mesmo organismo.

**Vendedor e Engraxate:** *(Gesto).*



**Doutor** – Disso resulta que, segundo a ordem estabelecida por Deus, deve haver na sociedade príncipes e vassallos, patrões e proletários, ricos e pobres, sábios e ignorantes, nobres e plebeus, os quais todos, unidos por um laço comum de amor, se ajudam mutuamente para alcançarem o seu fim último no Céu e o seu bem-estar moral e material na Terra<sup>34</sup>.

**Vendedor** – Tudo bem doutor? Sabe que eu admiro uma pessoa que fala com a natureza, minha mãe fala co'as planta. Sabe? E as bichinhas até crescem mais vistosas...

**Doutor** – (*Gesto*). Claro, o que esta caixa está fazendo aqui?!!

**Vendedor** – E ela diz que acalma (*Gesto*). Vai uma tapioca aí?

**Doutor** – (*Gesto*). Não me incomode, estou terminando um discurso para um amigo candidato.

**Engraxate**: (*Gesto*).

**Doutor** – (*Escreve e acrescenta falas no discurso*) É, pois, para garantir esta ordem que existiram os trens de primeira e segunda classe, ainda existem com alguns ajustes, refletindo o progresso alcançado em nossa sociedade, sem deixar de dar a cada coisa o seu devido lugar.

**Engraxate** – Imagina, falar com os botões dá mais resultado, né dotô? Bom dia dotô?

**Doutor** - Menina, já lhe disse que não é doto, e sim d o u t o r, ouviu?

**Engraxate** - Vai um brilho hoje autoridade?

**Doutor** - Aprende rápido hein, você é esperta. Dá brilho aí.

**Engraxate** - Claro doto. Pra sê ingual o sr. tem de ter muito tutano, tem de ser inteligência. Né?

**Doutor** – Tem de acima de tudo ser solidário (*Lendo uma revista ou jornal*).

**Engraxate** – É dotô, mas pra ser esse negócio aí, é preciso ler muito ingual o senhor, né? Já sei assinar meu nome, si precisar, posso até assinar um cheque... (*Interrompido por um apito, chega o Conferente*)

**Conferente** – O trem da Cia. Paulista partirá em dez minutos, sentido Rio Claro. Oh doutor, como é que está?

**Doutor** - Muito bem, com as graças de Deus. Obrigado. (*A Engraxate espera o pagamento*) Toma menina, só posso pagar 1 real.

**Engraxate** - Mas o senhor sabe quanto é dotô.

**Doutor** - Vai pra outra freguesia! Quer que eu chame os seguranças?

**Engraxate** - Não senhor, agradecida (*Ela sai*).

**Doutor** – Seu trem deve estar adiantado, o relógio da Cia. sempre está de acordo com o meu.

**Conferente** – Bem, é preciso ajustar os ponteiros, o problema às vezes é que a gente dá corda demais. Nem sempre a vida pode seguir o ritmo dessa companhia. Falando em companhia, li no jornal sua campanha para se adotar um cego. Fala sério?

**Doutor** - Claro! Por esta luz que me ilumina. Sou solidário, até mandei meus funcionários fazerem curso de voluntários. Pensam que é preciso dar cama, mesa e banho, não se trata disso, não custa muito ir ao Instituto Padre Chico e adotar um deficiente para passar um final de semana em sua casa, o mais importante é que alguém passe a acompanhar a vida desse deficiente visual.

**Passageira 1** – E o que o senhor tem feito? (*Fala sem tirar o olho do que está fazendo*)

**Doutor** – Passaram por minha casa aproximadamente 8 deficientes, desses 2 estão numa faculdade de direito e dois na de letras. Estou falando com você, certo? (*Mostra não ter gostado da interferência da senhora*).

<sup>34</sup> As falas do *Doutor*, nesta cena, têm como referência palavras de PIO XII e Leão XIII, em discursos e encíclicas. Disponível em <<http://www.montfort.org.br/documentos/igualdade.html>> Acesso em 26 de jun.01.

**Conferente** - E...

**Passageira 2** - (*Interrompendo*) O que o senhor ganha com isso?

**Doutor** - (*Dando indireta*) Tem gente que não se toca. Não dá pra enricar com isso, mas não é suficiente dormir com a consciência tranqüila?

**Conferente** - Olha, eu acho que...

**Passageira 3** - (*Interrompe*) Você acha que assim o mundo vai melhorar (*Irônica*)?

**Doutor** - Não está na hora (*Colocando o paletó e sacando o charuto*)?

**Conferente** - Só mais 2 minutos.

**Doutor** - Tempo é dinheiro meu velho. Estou indo a Rio Claro pra fazer um negócio de gente grande, vou vender o cine Excelsior, vai virar bingo, está na moda.

**Conferente** - Rio Claro, Cidade Azul, Rio Claro, Cidade que Seduz, de dia falta água, de noite falta luz.

**Doutor** - O quê?

**Conferente** - Nada, isso foi no passado. Agora é assim, o que não vira bingo, vira estacionamento ou igreja, como o Cine Teatro de Variedades. Se eu pudesse reformava o cine.

**Doutor** - Não! Siga o meu exemplo, minhas poucas economias, aplico na Bolsa, todo centavo que tiver, vai juntando, você sabe, quem poupa tem. Se você economizar vai ter um cine só pra você.

(*Entra uma deficiente visual*)

**Deficiente** - Por favor, alguém poderia dizer como chego ao Instituto Padre Chico.

**Passageira 1** - É fácil minha filha, é só seguir direto.

**Passageira 2** - Melhor, a senhora sobe aquelas escadas e fica na direita toda a vida, pra quem não enxerga a direita é mais segura.

**Deficiente** - Muito obrigada, mas não entendi, poderia explicar melhor? As senhoras não vêem que não enxergo? As senhoras são cegas também (*Irônica*)?

**Passageira 3** - Olha, aquele senhor ali deve saber, ele está três passos a sua direita e quatro pra trás. Não, ele não está a sua frente.

**Deficiente** - Obrigada. (*Aos senhores*) Por favor, como posso chegar ao Instituto Padre Chico?

**Conferente** - Senhora, por favor, não vê que estamos conversando coisa séria.

**Doutor** - Conversamos sobre negócios, noutra ocasião eu até lhe daria atenção, fale com outra pessoa, por favor, sim? Isso, muito obrigado. Vê como eles são (*Gesto*) educadinhos.

**Deficiente** - Por favor, como faço pra sair daqui?

**Outra Passageira** - É simples, a senhora segue reto, lá na frente tem uma rua, espere o semáforo ficar verde, então daí a senhora atravessa, porque...

**Deficiente** - Quer saber de uma coisa? Vai pro inferno! Posso ser cega, mas não sou burra (*Sai*)!

**Conferente** - Bem, está na hora! (*Apita*) O trem da Cia Paulista está de saída. (*Ao doutor*) Quer dizer que de grão em grão a galinha enche o papo?

**Doutor** - Mais vale um na mão que dez voando, ou ainda, Deus ajuda quem cedo madruga.

## Quadro II

(*Chega o trem, os passageiros assumem suas posições*)



**Coro** – Quem nasce pra pataca nunca pode ser vintém. (*Algumas vezes em ritmo de trem*)

**Conferente** – Senhoras e senhores queiram assumir as suas posições.

**Coro** – Quem nasce pra pataca nunca pode ser vintém (*Idem, mais acelerado*).

**Conferente** – Senhoras e senhores é confortável as suas posições?

**Madame** – (*Atrasada*) Calma, um instante por gentileza, faça-me o favor (*Entrega a bolsa a alguém, com um lenço limpa o lugar, com afetação*). Obrigadinha, bem.

**Conferente** - Deseja algo madame?

**Madame** - Um champanhe.

(*Na segunda classe*)

**Passageira 1** – Moço, não tem um leitinho pra essa criança que ainda não tomou café?

**Vendedor** - Tem não dona, nem água, mas posso arrumá. (*Aos passageiros*) Qui foi qui foi qui foi, aqui tem pomada de peixe boi, pra artite, bronquite, trombite e pra bixo du pé, só num leva quem num qué, uma é 87 centavos e duas é só 1 real.

**Passageira 6** – Ei, quanto é um cigarro?

**Vendedor** – Um é 20 centavos, o maço 1.80. Vai levá?

**Passageira 6** – Quero só um mesmo. Um palito de fósforo, você vende?

**Vendedor** – Carambolas! O assai sai e a pitomba tomba, só num tomba quem delas prová. Eita menina pimenta, pimpilim, cumarim, jove valente e véio afim vai deixá. Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe três, delícias nordestinas pra vocês.

(*Na primeira classe*)

**Conferente** – Doutor, preciso dizer que não é permitido fumar neste trem (*Acendendo o charuto do Doutor*).

**Doutor** - Mas este é dos melhores, eles ficam numa câmara para manter a temperatura adequada. Só aspirar a fumaça dele já é um privilégio (*Risos*).

**Conferente** - Desculpe perguntar, mas quanto custa um desses?

**Doutor** - (*Enfático*) Um não meu rapaz, eu importo, compro um estojo por mês, que me custa a módica quantia de 187 moedas.

**Passageira 4** – Quem pode, pode, quem não pode se sacode, não é?

**Conferente** – É, por favor, o seu bilhete. (*Confere os bilhetes de passagem*) Obrigado. (*À passageira 2*) E o seu?

**Passageira 4** – Meu bilhete? Ai! Cadê?

**Madame** - Quem sabe você não esqueceu de pagar, não é queridinha. (*Aparte*) Pela cara deve ser uma clandestina, por todos os países em que estive de *voyage* é assim.

**Passageira 4** - Juro que estava aqui, em algum lugar, ah... (*Riso falso*) É este?

**Conferente** – Deixe-me ver. Seu bilhete é de segunda classe, o que a senhora está fazendo aqui?

**Passageira 4** – Que estranho! Acho que trocaram meu bilhete! (*Nervosa e sem jeito*)

**Madame** – Por isso que alguma coisa estava cheirando mal.

**Conferente** – Como assim madame? Ela lhe importunou de alguma forma?

**Passageira 4** – Que nada, não fiz nada!

**Madame** – Estava comendo sem modos, esta farofeira, e ainda tirando a minha concentração com um rugido de galinha! Ai que nojo! Esta gente não tem classe!

**Conferente** – Está certo, desculpe o incômodo madame. (*À passageira 2*) Vá ao outro vagão! Por gentileza.

**Passageira 4** – Mas... Por favor!

**Conferente** - Não crie mais confusão, vá pra segunda classe que é o seu lugar!

**Madame** – Veja a senhora, interromper a leitura desse lindo romance francês com rugido de galinha?

**Passageira 5** – (*Desajeitada*) É. Anram, pois é, claro. Onde já se viu? Esta gente não se enxerga mesmo!

**Madame** – Não sei como a senhora, tão elegante como vejo que é, suportou aquele mal cheiro.

**Passageira 5** – Ai! Pois é, fiz um esforço enorme, faço de conta que não vejo.

(*Segunda classe*)

**Vendedor** – Olha aí o raibam importado dona Maria, serve pros boy, pras pati e pra minha tia, vai vê tudo azul, passarinho verde, jacu.

**Passageira 6** – E aí minha senhora como é o primeiro mundo? (*Irônica*)

**Passageira 4** - É muito bom!

**Passageira 6** – É mesmo?... Por que não ficou lá? Mandaram você embora, foi?

**Passageira 2** – Sem intriga minha filha! Todos têm o direito de ir para a primeira classe.

**Passageira 4** – Obrigada! Vim, porque gosto de pessoas simples como vocês (*Evita sentar próximo da engraxate*).

**Passageira 2** – Claro. Filha, o mundo é livre, só não consegue o que quer quem não trabalha.

**Outra Passageira** – A senhora tem razão, a prima de uma cunhada da minha tia estava muito precisada, tadinha, foi demitida do serviço, ficou sem poder pagar o aluguel, então entrou numa corrente de oração, no dia seguinte ela achou uma nota de 50 reais, nem todo mundo merece benção, mas se você é uma pessoa sofrida e temente ao nome do Senhor, então você recebe a graça.

**Passageira 4** – Não preciso disso, pratico *Yoga*, essa aí que a senhora falou devia fazer o mesmo, ela ia conseguir até ficar sem comer, já é uma economia, não é?

**Engraxate** – Ô, me arruma uma biscoito aí, amanhã a gente acerta.

**Vendedor** – Eh, que que é meu? Qué moleza é?

**Engraxate** - Não é, é que to desde cedo e ainda não deu nem 10 moedas, se não leva as dez hoje de novo, to ferrada em casa.

**Vendedor** - Tá limpo, o biscoito é 1 real, se me pagar amanhã, então vai ser 1 e 20, certo?

**Engraxate** - Falô.

**Vendedor** – É isso aí. Quem pode mais chora menos. Sacô?

(*Primeira classe*)

**Doutor** – Olha rapaz, essa senhora aí deve estar com algum problema.

**Conferente** – Senhora, está tudo bem?

**Senhora 5** - Claro, é... anram... por que não haveria de estar? (*Cacarejo da galinha*) Com companhias tão agradáveis! (*Cacarejo. Ela, desajeitada*) Olha as vaquinhas, tão bonitinhas... (*Ajeitando a sacola e desviando a atenção dos senhores*).

**Doutor** – Não, isso aí é uma linda plantação de churrasco (*Risos*).

**Conferente** – A senhora realmente está bem?

**Passageira 5** – Claro.

**Conferente** - A senhora quer algo?

**Passageira 5** - Milho.





**Conferente e Doutor** - Milho?! (*Risos*)

**Madame** – A pobrezinha deve estar delirando!

**Doutor** - Minha senhora, esta sua sacola está se mexendo?

**Passageira 5** - Imagina... o senhor deve estar vendo coisas.

**Conferente** - A senhora pode mostrar o que há nela?

**Passageira 5** - Claro, quer dizer, Por que? Sacola de uma dama? Bem...

**Conferente** - Se não há nada, então mostre.

**Passageira 5** - Pronto. (*Fechando os olhos*)

**Doutor** – Senhora, há uma galinha viva aí!

**Passageira 5** - Ah, que coisa, juro que não sabia... (*Infantil, cínica*) É uma galinha de estimação de meu avô.

**Conferente** - Não permitimos animais. Terá de jogar a galinha pela janela.

**Passageira 5** - O que? Não posso! E minha canja? Digo, minha granja! Que é do meu avô, dá no mesmo (*Riso falso*).

**Conferente** - Nesse caso a senhora terá de ir pra a segunda classe.

**Passageira 5** - O quê?

**Doutor** – Assim são os negócios: num dia lá em cima, noutro dia lá embaixo.

**Passageira 5** - Posso ir, mas levo a galinha de ovos de ouro de meu avô. (*Sai*)

**Doutor** - O quê? Ouvi direito? Ovos de ouro? Volte aqui senhora. Não leve a sério. Adoro galinhas. (*Ao Conferente*) Meu rapaz, não devia ter agido assim com a moça.

**Conferente** - Desculpe, foi o senhor que insistiu.

**Madame** – Por gentileza, chame o garçom, meu *champagne* está demorando.

**Doutor** - Peça a ele pra me trazer água com açúcar, acabo de perder um grande negócio.

**Conferente** - Claro já vou chamá-lo. Ai, o que eu faço? O nosso garçom foi demitido. Pensa, pensa, pensa... Ah eureka! Aí está a minha chance de descolar um extra. (*Aos passageiros*) Pois bem, as suas ordens, já já virá o nosso garçom.

**Madame** – Espero que seja bem educado, esses ignorantes nunca me entendem, peço uma coisa e trazem outra, deviam saber no mínimo dois idiomas.

**Conferente** – De pleno acordo madame, esse é formado na França.

(*Segunda classe*)

**Vendedor** – Olha o lápis, uma dúzia por apenas 1 real. Já ouviram a música: Vige como eu tinha inveja di vê o Zezim contá: professor raiô comigo porque eu não quis estudá, professor raiô comigo porque eu não quis estuda, mas o negócio num é bem eu, é Mané, Pedro e Romão, qui não puderam estudá nem sabem tocá baião. Pois é, num estudei, meu baião é andá de lá pra cá de cá pra lá, saculejando neste trem o dia todo pra di noite ter do que prová (*Vê o Conferente e disfarça, esconde a mercadoria*).

**Passageira 2** – Como irrita ver e ouvir esta gente, eles devem vender até drogas!

**Passageira 6** – É minha senhora, se a senhora estivesse na pele dele, a senhora não ia se incomodar com este barulho, o que ia incomodar seria o barulho do seu estômago, ou dos seus filhos querendo comer. O que a senhora acha? Não é melhor ouvir o barulho deles aqui, do que o barulho deles invadindo sua casa com fome e sem trabalho?



**Passageira 2** – Acho que eles não deveriam fazer barulho de jeito nenhum. Por que o governo não dá jeito nisso?

**Conferente** – Vem cá rapaz, cadê as porcarias que você está vendendo?

**Vendedor** – O, dotô, preciso vender, juro pro senhor, que não volto mais.

**Conferente** – Perdi as contas de quantas vezes você já prometeu isso rapaz.

**Vendedor** – Eu sei, o senhor desculpa, sou meio leviano, o senhor quer uns doces pras suas crianças, eu dô, o senhor não precisa nem pagar.

**Conferente** – Vem cá. Vou te propor um negócio de gente grande.

**Vendedor** – Como assim?

**Conferente** – É simples: Você fala francês, não é?

**Vendedor** – Não senhor!

**Conferente** – Bem, é muito fácil, sabe fazer bico.

**Vendedor** – Claro Dotô! Vivo disso!

**Conferente** – Não meu rapaz, não é bico de trabalho. É bico com os lábios.

**Vendedor** – O senhor quer dizer bico com bico mesmo, com os beíço.

**Conferente** – Claro.

**Vendedor** – Olhe doto, se o sinhô tivé pensando o que eu to pensando, quero que saiba que eu sô homem de bem, e num sô dado a essas coisa, ta pensando que eu sô a santinha?

**Conferente** – Rapaz você está doido? Não é nada do que você está pensando. Presta atenção no professor, é assim ó: (*Faz biquinho à francesa e fala. O vendedor arremeda*) Pois não madame, o que deseja? Um champanhe? Claro, é pra já. (*Normal*) Viu? Não é fácil?

**Vendedor** – É esquisito. Mas posso tenta, é como se fosse assobiar, não é? (*Tenta arremedar*) Madame deseja champanhe já? (*Normal*) Acertei?

**Conferente** – Bem, (*Irônico*) para quem viveu apenas 7 anos na França está bom.

**Vendedor** – Como que é? Não tenho dinheiro nem pra ir ver meus parentes.

**Conferente** – Por isso mesmo, se perguntarem, você diz que estudou na França.

**Vendedor** – Tá bem, se é pra descolá um tutu, tô nesta.

**Conferente** – Metade do que você ganhar é meu, certo?

**Vendedor** – Mas as mercadoria é minha.

**Conferente** – É? E daí? É isso, ou você vai ficar sem nada (*Vendedor é vestido de garçom*).

(*Primeira classe*)

**Madame** – Ah, mas como demora este garçom!

**Doutor** – A senhora já pensou se peço a ele o *Le Monde Diplomatique*, com certeza não chegaria, tenho de me contentar com o *Fanfula*.

(*Entram o garçom – vendedor fazendo bico e o conferente normalmente*)

**Madame** – *Enfin, apportez-moi un quart de champagne, s'il vous plaît.*

**Vendedor** – (*Encolhendo os ombros para o público, por não ter entendido nadica de nada, responde à madame*)

Madame deseja champanhe já?

**Madame** – Ai, ainda bem que alguém entende a minha língua.



**Vendedor** – Eita, e agora? Num tenho esse troço aí, vou taca biritá, água que passarinho num bebe. (*Prepara a bebida*) Essa é das boas! (*Oferece ao Doutor e a Madame*). Pronto!

**Doutor** – Muito bem meu rapaz, *merci*.

**Vendedor** – Não senhor, meu nome num é *merci*, me chamam de Vivaldo, se quisé, Vivaldino.

**Doutor** – Além de eficiente é bem humorado.

**Madame** – E tem lábios grossos, parece um modelo francês, estou gostando.

**Doutor** – Que nada, (*Desdenhando*) parece mais que uma abelha o picou.

**Vendedor** – (*Contrariado*) Primeiro as damas (*Serve a madame*).

**Madame** – Que gosto horrível, forte. (*Ao Doutor. O garçom serve*) Experimente!

**Doutor** – (*Bebendo, faz cara feia, mas disfarça*) Bem, para mim não tem bebida forte, mas que esta tem um gosto estranho tem!

**Conferente** – (*Socorrendo as súplicas gestuais do garçom*) Pois não?

**Madame** – O garçom trouxe essa bebida, não é *champagne*.

**Doutor** – Realmente, nem na minha adega tem algo semelhante.

**Conferente** – Como pode? Este champanhe é exclusiva dos descendentes de Napoleão, o presidente da nossa Cia: representante dileto daquela família, da *Royal Family* ou *Eagle Family*, entendem? Faz recomendações expressas para que a sirvamos somente para passageiros especiais. (*Com o público*) Ufa!

**Doutor** – Quer dizer que somos especiais?

**Conferente** – Sem dúvida. Não é? (*Cutuca o garçom - paralisado, pisa-lhe no pé*)

**Garçom** – Uuuiii! (*Sentindo o pé*)

**Conferente** – Não é garçom?

**Garçom** – (*Ainda sentindo o pé*) Uii. É claro, somente as pessoas de fino trato, de fina estirpe, ilustrada, da nata, que vem de sangue azul e de nobres é que conseguem apreciar esta preciosidade. (*Com o público*) Ai se minha mãezinha vê eu mintindo desse jeito vai me esconjura, fazê o que? Nesses trem de 1ª e 2ª classe, quem tem um olho é rei.

**Conferente** – Que foi, baixou o santo rapaz? (*Consertando a falha*) Digo, nosso garçom também é poeta e com certeza (*Para a madame*) vossa presença o deixa inspirado!

**Madame** – Pensando bem, até que tem um gosto muito bom.

**Doutor** – De fato para um paladar refinado. Sirva-me mais.

**Madame** – (*Estendendo o copo*) *S'il vous plaît*.

**Garçom** – Madame deseja champanhe já? (*Serve*)

**Doutor** – (*Brindando*) Aos nossos ascendentes de bom gosto.

(*Segunda classe*)

**Garçom** – Olha, meus beiço já tão doendo, eles não vão pagar?

**Conferente** – Vão sim, vai lá e entrega... (*Saca uma comanda*) entrega isto pra eles.

**Garçom** – É fácil assim é?

**Conferente** – Metade é meu, senão você sabe.

(*Primeira classe*)

**Garçom** – Silvo preto (*Arremedando a fala da madame*).

**Doutor** – *(Fala bêbado)* Acho que lhe conheço de algum lugar, vou pagar porque é meu amigo, serve mais um pouco, sou especial, sou descendente de Napoleão, vou governar o mundo.

**Garçom** – Falô dotô, é isso aí inteligência. *(Recebendo a grana, o doutor põe-se a dormir no colo da madame, o garçom ajuda a acomodá-lo).*

**Madame** – Ele é tão bonitinho, não fique com ciúmes, caso com os dois, sou eclética. Você fala a minha língua? Então deixo que continue me servindo, sou uma princesa e vou nomeá-lo meu guarda-costas. Você aceita? Ah, não tem como negar, senão eu mando o carrasco cortar ó... *(Gesto de cortar as partes íntimas do garçom).*

**Garçom** – *(Recebendo a grana)* Tá limpo alteza. *(Arremedando a madame, com bico)* Silvo Preto *(Vai repetindo até a 2ª classe).*

**Conferente** – Pronto? *(Recebe a veste do garçom e parte da grana)*

**Vendedor** – Um pagô, o outro ta dormindo ingual bebê.

**Conferente** – É bom fazer negócio com moleque esperto. Até a próxima.

**Vendedor** – *(À engraxate)* Ai, precisa pagá aquele biscoito não, deixa quieto, falo?

**Engraxate** - Eh que que foi? Ta querendo me conquistar é? Aceito, mas do jeito que você vai, logo vai tá pedindo, o conferente vai te expulsá, aí ele elege ou pega otro tonto.

**Conferente** – *(Longo apito)* Senhoras e senhores, chegamos. Queiram desembarcar.

**Madame** – *(Bêbado)* Acorda lindinho, vamos pra minha casa que vou cuidar de você. Vem com a mamãe vem.

**Doutor** - O que aconteceu? Puxa, eu nunca durmo em viagem. Me solta, estou bem. Sou um homem, sei muito bem me cuidar sozinho *(Sai torto, bêbado).*

**Coro** – O trem de ferro chegou na estação parou, bebe água quando quer, bebe água quando quer *(Algumas vezes, no ritmo criado pelo grupo).*

**Conferente** - *(Comenta com o público a cena passada):* E eu gostava do movimento desse trem, e do garbo dos conferentes. Ainda há quem goste. Muitas vezes comprei bilhete de 2ª e pulei para a 1ª, ainda hoje há quem prefira a 1ª classe, uns porque *(pega a nota que o Doutor lhe joga como gorjeta e lê)* *In God We Trust* , *(Traduz)* em Deus acreditam, coisa de sangue, *(Aponta para a madame e doutor que se retiram),* outros porque também querem ser servidos tornam-se enteados, pessoas de família *(Saem as duas que foram retiradas da 1ª classe),* outros, se estiverem bem vestidos, podem entrar no vagão-restaurante, é permitido irem a 1ª classe para servirem *(Tira o jaleco e a cesta do garçom que sai),* atrás destes estão todos os outros, à maioria nada resta *(Saem os outros).*

**Conferente** – Fim da linha, a senhora precisa desembarcar.

**Atendente** – Fiquei para a próxima cena, quer participar?

**Conferente** – Com todo prazer.

**Atendente** - Então você será o meu guarda-costas.

**Conferente** – O quê?! A senhora bebeu? Nunca fui nem segurança.

**Atendente** – É só uma brincadeira.

**Conferente** - Tudo bem, o que preciso fazer?

**Atendente** - Arrume as cadeiras para os pacientes.

*(O Conferente, agora Segurança, prepara o cenário)''*





Foi trazida pelo grupo a lembrança dos trens, cujos vagões eram classificados em de 1ª e 2ª classes; como os atores vêm de classes diferentes, não sentaram nos mesmos bancos. A parada na *Cena II* da *Colcha de retalhos* foi necessária e provocada, para manter as conquistas das improvisações e para aprofundar as discussões e a experiência que iria para a cena. Mostrei a correspondência entre os vagões e o modo como é estruturada uma sociedade de classes. A mesma relação feita por Trotsky (2000:20) no ensaio *Cultura e socialismo*, ao falar dos trens de passageiros na Europa Ocidental: “[...] a estrutura de classe da sociedade influencia também a estrutura dos meios de comunicação”. É preciso saber contar a história, sem ser conquistado pela versão do poder, sobre isto considerou Benjamin (1985:224):

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como verdadeiramente aconteceu”. Significa torná-lo exemplo de uma recordação tal como ela nos ocorre nos instantes de perigo. [...] O dom de acender uma chama de esperança no passado só é inerente ao historiador que esteja penetrado pelo seguinte: nem mesmo os mortos estão em segurança frente ao inimigo quando este vencer. E este inimigo não tem cessado de vencer.

Não temer o confronto, é uma das atitudes de quem conta histórias. Quando da apresentação da *Cena II: Esse trem de 1ª e 2ª classes*, as divergências sociais externas ao grupo, inclusive as internas, foram desveladas. “Nós não conseguimos engolir isto!” (N.I. - advogado, 17/06/01), assim um dos atores resumiu sua reprovação, com a lista de desvios do professor e o texto todo riscado, afirmou que tal cena deveria ser excluída. Com toda sua boa intenção, e como de costume, dizia fazê-lo em nome do grupo; chamou-me para uma reunião em particular, disse ser uma demonstração de camaradagem e para poupar-me de constrangimentos, assim entregou a carta de reprovação por ele assinada. Mas, pedi sua licença para socializar sua carta com o grupo. Foi uma ótima oportunidade para discutir algumas questões que ali estavam apontadas. Quanto à solicitação de exclusão da cena, coloquei em votação; a reprovação que foi apresentada como sendo a “voz do grupo” não foi constatada. Disse um dos atores: “Estudando a peça em questão sobre a possibilidade de sua proibição, na época atual de tanta liberdade de expressão, nada vejo de imoral que pudesse impedi-la de ir para o teatro, mesmo para menores de idade. Até que a mesma é bem infantil e modesta (P. L. - contador)”. Outro:

Passando rapidamente os olhos pelo texto, não consegui achar nada que pudessem proibir de representar a *Colcha de retalhos*. Uma peça leve, tirada da realidade da vida ... alguma coisa alterada sim? Alguma ironia, frases que fazem rir etc. Se insistirem em proibir, confesso que eu não conseguiria

ficar quieta, eu sinto que sou muito polêmica, iria atrás dessa censura e brigar pelos nossos direitos (M. R. – vendedora).

O grupo votou pela continuidade da cena. Propus que se fizesse como na peça didática *Aquele que diz sim, aquele que diz não* (BRECHT, 1988); seriam apresentadas ao público duas versões da mesma cena. Porém não houve interesse nem do próprio N. I. Através dos pareceres, os atores mostraram que as personagens eram vistas de formas diferentes:

O trem e respectiva estação se referem a uma época passada. Não havia engraxates avulsos, nas estações ou nas ruas. O conferente retrata uma volta ao passado que o personagem lembra saudoso. Ao anunciar a partida do trem, também dá nome à composição Cia. Paulista que era a real, existia sim, sem VENDEDOR. Este surge no trem, em um vagão repleto de mescla de pessoas que em nada se identificam com o que a evocação do conferente traz para ser demonstrada (N.I. - advogado, jun.2001).

Viajei muito pouco de trem, mas lembro sim, que engraxates tinham por todos os lados que você fosse, como nas esquina das padarias nos antigos *balão dos bondes*, ou melhor, ponto final; nas estações de trem, nas paradas de ônibus, nas portas dos cinemas etc. Foi sempre e continua sendo um meio de sobrevivência, como mascates, barraqueiros de rua, perueiros, tudo isso está presente com conflitos, mortes, desavenças. E por que? O país está cada vez mais pobre? (M.R. - vendedora, jun/01).

N. I. confessou não se sentir bem com um *linguajar* que está presente na peça; confessou antes não gostar dos camelôs, que vendem até maconha nos trens. Disse ter sido um dos fundadores de uma associação amadora de teatro em determinada cidade, montou *Chica da Silva*, sem amoralidades: “sendo tudo da época”, disse; comparada com novelas como *Os Maias*, de Eça de Queirós, televisionada no ano de 2001. Segundo N. I., a *Colcha de retalhos* tinha o defeito de ser anacrônica, porque utiliza o recurso do teatro épico da “Representação de passado e presente em um” (BRECHT, 2001:233). Há de se questionar: não haverá um anacronismo em primar por novelas realistas ou naturalistas, cuja marca estilística é a do drama burguês, estética e ideologicamente prestigiado pela classe média? Perguntei aos atores se conheciam peças proibidas e quais os motivos para que fossem proibidas. Entre eles houve quem já tivesse experimentado tal situação. C. R. revelou que, quando moça, participou de uma peça (*Deus lhe pague*, de Joracy Camargo) não permitida pelos religiosos de Guaxupé (cidade do interior paulista). C. R. temia que ainda pudesse sofrer represálias por comentar o fato; solicitou que no texto não tivesse o nome da cidade. Motivado por este depoimento, N. I. comentou ter encenado a peça *Ceia dos cardeais*; de Júlio Dantas, mesmo proibida pela igreja. Aproveitei a ocasião para citar algumas obras, que na história do teatro, mundial e



brasileiro, foram proibidas e os motivos alegados. Não por acaso, alguns desses motivos eram os mesmos alegados contra as peças em que eles atuaram. Solicitei a cada ator que apontasse aquilo que de fato entendesse incoerente e que fizesse propostas de alteração. Algumas das alterações solicitadas vinham do fato de o ator identificar-se com a personagem, achando que, porque no seu dia-a-dia não fala determinadas palavras, então a personagem também não deve falar. Mas este incômodo em relação às palavras não foi unânime, como se verifica:

Que me desculpem os meus colegas, com todas as suas inteligências e conhecimento de teatro de longos anos, ser tão radical na sua maneira de pensar. A meu ver, estão muito enraizados com a educação que receberam, parece que as palavras do texto os fere, no meu pequeno entendimento em teatro, acho que eles estão mais preocupados com eles próprios, do que com a própria personagem (M.R. – ex-vendedora, dona de casa).

Disse outra atriz: “A fala que vem me incomodando, conflita com minha compreensão e acho-a em desacordo com a época da peça. Trata-se de gíria, um dito popular, que não consta em dicionário, portanto” (M. A. – assistente social). Ela não se sentia bem com a fala do vendedor no trem: “O que a senhora quisé. Bigulim, bigulim, bigulim, para o jove sentá, os véio levantá e as mulé gostá. Olh’o amendoim! Moça bonita não paga, tombém num vai levá.”. Sua proposta era que, mantendo a “brejeirice”, substituísse os termos por: “Olha a carambola, o assaí e pitomba, para conhecer as delícias nordestinas. Pimenta caiana, comarim e pimpilim, pro jovem ficar valente e o véio ficar afim”. Após a sua proposta, M.A. escreveu o seguinte: “Peço desculpas, considerando o respeito que tenho por sua dedicação e o quanto estamos evoluindo com seus ensinamentos, *a ponto de poder me expressar contrária ao que está sendo proposto*” (grifo nosso). O grupo ainda não tinha experimentado uma proposta de um processo coletivo, democrático, que conta com a dedicação de todos, de modo que dispensa pedidos de desculpas. A palavra “bigulim” a incomodava, era “inadequada”. Consultado, o grupo aceitou a alteração, ficou da seguinte forma: “Carambolas! O assaí sai e a pitomba tomba, só num tomba quem delas prová. Eita menina pimenta, pimpilim, cumarim, jove valente e véio afim vai deixá. Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe três, delícias nordestinas pra vocês.” Poderá se dizer que este tipo de incômodo é “coisa de amador”, mas não é; muito pelo contrário, o teatro amador que é popular, sempre, para proporcionar o prazer, recorre a todos os recursos que tem a sua disposição. Este incômodo, é próprio de profissionais, partidários dos gêneros teatrais ditos nobres e sérios. Lembremos, por exemplo, da atriz que, em 1948, negou-se a dizer a palavra “amante”, na peça *A mulher do próximo*, texto de Abílio Pereira de Almeida, que inaugurava o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

Ainda quanto à lista de reprovações, *N. I.* reparou seu equívoco em relação a uma possível insinuação homossexual entre personagens, entre a *Engraxate* e o *Conferente*. *N. I.* percebeu que a *Engraxate* era do sexo feminino. Mas este equívoco serviu para questionarmos a ele, um advogado, e aos outros do grupo: se houvesse homossexualismo de fato, isto serviria como justificativa para eliminar (como queria *N. I.*) as personagens e a cena? Não seria isto uma discriminação? Ele manteve outras posições; não tolerava as cenas com “vendedores [nos] de trens”, com madames que falam como prostitutas, com falas acaipiradas (*Cena I: Como manda o figurino*), com palavras chulas: “a merda dos cachorros das madames” (*Prólogo: A praça da liberdade*). Questionado, pelos outros atores, se ele recusaria uma proposta profissional em que tivesse esses “elementos”, respondeu usando um ditado italiano: “Pagando, até serviço de puta”. Questionaram, se era porque o Amorarte não pagava que ele não faria tal cena. *N. I.* distanciou-se do grupo, dias depois, na TV, participava de figurações em novelas, nas “pegadinhas” dos programas de auditório de domingo à tarde, que para os seus amigos do grupo, eram mais escandalosas que as inocentes da *Colcha de retalhos*. Caro leitor, mais que a postura particular de *N. I.*, o que deve chamar a atenção, é o fato de o capitalismo, a economia de mercado, construir uma moral adequada à sua manutenção: desde que seja profissionalmente, desde que seja para *pagar as contas*, pode-se ir contra os princípios morais pessoais. Portanto, o que deve chamar a atenção, são as estratégias que o capitalismo desenvolve para subjugar a moral individual à moral do mercado. A experiência foi colocada em cena e retornou sobre os atores.

O uso da imaginação criativa é imprescindível, para desvelar o que há de escondido por trás *das materialidades*, considere-se materialidades as construções de pedras e tijolos ou de pensamentos (OSTROWER, 1977:31-2), para escancarar as caras escamoteadas e censuradas que as coisas e também os sujeitos têm; saber delas é estar mais consciente, é ampliar as potencialidades que serão efetivadas quando se fizerem necessárias. Um exemplo de uso da imaginação criativa e crítica na análise das situações sociais foi desenvolvido por *N. I.*, quando fez as seguintes considerações:

O povo brasileiro está na condição de *escravos-livres* agrilhoados à uma *ditadura das minorias* chefiada por um *megalomaniaco*, imitador de Getúlio Vargas, que manda e desmanda, através de medidas provisórias, nos ajoelhados legisladores, cujos interesses, primeiros e últimos, misturam-se às falcatruas de muitos correligionários e seus súditos. O que mais nos espera??? (29/01/01).



A análise da situação brasileira, em 2001, politicamente comparada a de Vargas, socialmente o povo na posição de escravo, é feita pela fusão de tempos e espaços, de passado e presente, possibilitando expressar a intensidade da experiência e o reconhecimento da situação presente; mas o mesmo procedimento é negado à cena, quando ele quer negar a presença de vendedor num vagão, porque este “elemento” pertenceria ao presente. Diz *N.I.*:

Depois, é inadmissível que possa existir uma correlação de usos e costumes entre o que foi vivido na época da existência do trem da Cia. Paulista e o que se encontra atualmente nos trens de subúrbios, nos quais uma tremenda *bagunça* é patrocinada por vendedores de toda espécie de elementos, que vendem até drogas e uma centena de bugigangas em altos brados, perturbando o sossego dos viajantes, a que me referi várias vezes quando vou a Osasco. (*N.I.* - advogado, 19/09/01).

O mesmo vendedor que *perturba N. I.* é aquele *agrilhado* que ele parece defender em seu discurso, o qual ele não quer nem mesmo na 2ª classe, mesmo sabendo que esta 2ª classe do trem representa uma classe na estrutura social da realidade. É importante se contrapor à miséria, mas deve haver a transformação da realidade social que a produz e não a expulsão dos miseráveis. Como há a memória que se dá à revelia das opressões, há um grupo que também resiste, não são medidos esforços para o corrigir, enquadrar, no xadrez – a prisão, nos hospícios, nas escolas, sob a acusação de ser vagabundo, vadio, matuto, *nó cego*, mas cuja imaginação foge dos padrões e por isso mesmo, não serve ao modelo de produção capitalista. Aliás, a imaginação criativa, diferente da passiva, aponta o que há de estranho naquilo que já parece natural e assim pode causar a desordem social. Se se quer mostrar a realidade como modificável, não se deve ignorar o contexto desta realidade, que tem uma história, teve um antes e se estende para um futuro. Não basta retratar um recorte do passado; é preciso flagrar nele o presente e no presente, o passado; é o modo de se apropriar da experiência, é a condição para transformar o presente e criar o novo a partir do velho, uma atitude dialética diante da história. Neste sentido, Brecht (2001:233) esclarece:

*Representação de passado e presente em um:* Aquilo que vocês representam, procurem representá-lo / como se acontecesse agora. Encantada / A multidão está no escuro, em silêncio, transportada / De seu cotidiano. Agora / Trazem à mulher do pescador o filho, que / Os generais mataram. O que antes aconteceu, / Neste local, se dissipou. O que aqui acontece, / Acontece agora, e somente uma vez. A atuar assim / Vocês estão habituados, eu lhes aconselho agora / A juntar um outro hábito a este. Em sua atuação exprimir também / Que esse instante é repetido / Com frequência em seu palco, que ainda ontem / Foi encenado, e assim também amanhã / Bastando que haja espectadores, haverá representação. / Do mesmo modo, não devem fazer esquecer / Através do Agora, o Antes e o

Depois / Nem tudo aquilo que agora mesmo acontece / Fora do teatro, que é da mesma espécie / Tampouco o que nada tem a ver / Devem deixar inteiramente esquecer. Devem apenas / Destacar o instante, e nisso não esconder / Aquilo do qual o destacam. Dêem à atuação aquela / Característica de-uma-coisa-após-a-outra, aquela atitude / De trabalhar o que se propuseram. Assim / Mostram o fluir dos acontecimentos e o decorrer / Do seu trabalho, e permitem ao espectador / Vivenciar esse Agora de muitas maneiras, como vindo do Antes e se / Estendendo no Depois e tendo agora / Outras coisas mais ao lado. Ele não está apenas / Em seu teatro, mas também / No mundo.

Considero os depoimentos citados como representativos, não excluo o discurso de classe presente no discurso do indivíduo; aqui, penso como Bakhtin (2001:86-7): “todo o verbal no comportamento do homem (assim como os discursos exteriores e interiores) de maneira nenhuma pode ser creditada a um sujeito singular tomado isoladamente, pois não pertence a ele, mas sim ao seu grupo social (ao seu ambiente social)”. Cito os depoimentos de modo que seja possível ao leitor perceber contradições, desmistificando o *livre arbítrio*, tarefa feita por Freud (1974), ao tratar da psicologia das massas, e ratificada por Bakhtin, quando trata dos fatores sócio-econômicos que determinam a consciência.

Da *dike*, passando pela *prudentia*<sup>35</sup> (FRYE, 2000:169-70), até o estratégico atoleiro do acriticismo atual, são métodos político-pedagógicos para universalizar e naturalizar valores que são culturais e próprios de uma específica classe social; através deste processo e de uma constante mitificação e mistificação da existência, produz-se uma falsa memória, necessária a cooptação de todos que temem a desagregação. Por este temor, Ecléa Bosi diz que a pessoa se defende através da limitação da imaginação e do estreitamento mental, e aí, na “medida em que o pensamento de formaliza, afasta-se desse confronto com as coisas, deixa as coisas como estão, o poder com o poder” (BOSI, 1977). Essa *passividade inofensiva*, da qual já falou Adorno (1995:164), é um dispositivo para a manutenção da barbárie; então, além dos sujeitos de ingenuidade suspeita, há aqueles que não desconhecem a história, ficam “em cima do muro” e se afastam do confronto, na hora (do) agá, associam-se ao poder, fazem a conciliação pelo alto, sofrem de estreitamento ético.

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que se tem à disposição no conjunto de representações que povoam a consciência; a pressão dos preconceitos e as

<sup>35</sup> Segundo Northrop Frye, a *dike*, na cultura grega, constituía no acordo entre os deuses, os homens e a natureza, em que cada um aceitava certas limitações. Era o que sustentava a concepção de *moira* ou “destino”. Conforme este mesmo autor, a *prudentia* (que corresponde a *dike*) para os filósofos medievais significava o (bom) senso, a razão, ainda que contraditório, significava para eles a mais alta noção de *moral* e *bom costume*.



preferências da sociedade dos velhos podem modelar seu passado e, na verdade, recompor sua biografia individual ou grupal seguindo padrões e valores ideológicos (BOSI, 1979). A função social, o repertório e os meios socializadores à disposição dos sujeitos compõem os materiais que influenciam a qualidade da memória e da resistência (VIGOTSKI, 2000a:51-68). Ao se trabalhar com grupos de diferentes faixas etárias, percebe-se que todos os grupos estão sujeitos ao condicionamento. Nas improvisações, onde haveria as ações espontâneas, não há completa liberdade; mesmo nas conversas infantis há a presença da imagem (ideologia) capitalista e a alienação (JOBIM E SOUZA, 1996:38). Sejam quais forem os sujeitos, sempre criarão utilizando os materiais oferecidos pelo imaginário da cultura da qual fazem parte, ou seja, do grupo social em que vivem, o que não impedirá que haja inovações.

Se forem pretendidas ações mais livres é preciso romper as fronteiras do imaginário *familiar* (habitual). Quando esses valores são petrificados a fim de manter a alienação e a deterioração sociais, que artifícios há pela insurreição (TROTSKY, 2000:35-45)? A imagem petrificada da história, construída através de experiências filtradas ideologicamente, apresenta rachaduras quando os sujeitos narram o que viveram, principalmente, quando estes sujeitos participaram de uma mesma situação sob circunstâncias e condições diferentes. É preciso confrontar as diferentes versões da mesma (em tese) história. Eis uma das imagens trazidas:

As falas eram educadas, fator que vigorava, caracterizada sim por falas acaipiradas, interioranas. Não se usava gírias e sim provérbios. Não havia pregões, nem vendedores, senão mascates com suas malas, sírios e libaneses. Não havia gírias e muito menos palavras grosseiras. Nos trens, garçons percorriam, trajando jalecos brancos. Os vagões eram limpos, ambas as classes. Na primeira classe as poltronas tinham seus encostos protegidos por capas brancas, alvas, dando a impressão de requinte. Não havia esse clima de revolta e protesto. A população paulista e paulistana aceitava a política e os políticos não eram tão ambiciosos e corruptos. O clima, assim se entendia, era de calma, aceitação, cordialidade, ordem e comadrismo, ressaltando a educação simples dos humildes (*M.A.* - assistente social, 21/08/01).

Esta história de *M. A.* não foi a mesma de *J.R.* que viajou na segunda classe: “É, tinha garçom que passava com uma bandejinha, mas não era para todo mundo não, a gente que não podia comprar carregava o que comer e, para entrar no vagão restaurante, tinha de estar *bem vestido*” (*J.R.* - dona de casa, 17/06/01, grifo nosso). Rememorar é romper com a história formal e anônima; a memória é uma faculdade épica e a reminiscência uma zona de indiferenciação criadora, onde estão todas as variedades da forma épica. Dentre elas, destaca-

se a encarnada pelo narrador, a qual “tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre em si” (BENJAMIN, 1985:210-1). As versões sobre a história são diferentes não apenas entre as classes, mas também entre os gêneros, entre as raças etc. Diz *N. I.*:

A Colcha está sendo construída em cima de depoimentos pessoais narrativos de vivências passadas em razão do sistema educacional vigorante nas décadas anciãs do século XX, cujos usos e costumes foram calcados na intolerância educativa familiar, em cujo seio, tudo era proibido e imoral, notadamente quanto à educação das mulheres que deveriam preparar-se, apenas e tão somente, para servir ao homem como esposa, serviçal, criar filhos vindos desse consórcio formado sob uma falsa moralidade, e, suportar as imposições sociais castradoras (*N.I.* - advogado, 01/07/01).

Através dos exercícios de *análise ativa*, de Stanislávski, propus aos atores que experimentassem papéis femininos e às atrizes, papéis masculinos; principalmente os atores tinham uma resistência enorme nesta experimentação; a resistência foi superada. O ator pode chegar a uma maior consciência de si, do *outro*, e daí a uma consciência de classe (BAKHTIN, 2001:87). O que é adquirido durante o jogo é levado à vida real; portanto, se a cultura surge no jogo, pode ser transformada a partir dele (HUIZINGA, 1980; BENJAMIN, 1984:74). O lúdico desorganiza o espaço e o tempo postos a serviço da produção de mais-valia. A pouca consciência de classe dos ricos é suficiente para perceberem a fraude e conseqüente fragilidade de sua superioridade, o que lhes dá uma insegurança própria; para se manterem, também aos outros, convencidos do contrário, oficializam o culto naquilo que criaram como sendo de si a sublimação ou a projeção idealizada, expediente de autopromoção; buscam na “serenidade dos deuses ou dos homens piedosos” (HEGEL, 1996:207), compensar a crise de afirmação individual e de sua classe. Os homens *nobres* e *honestos*, como se intitulam, não querem ser *ridículos* (ROSENFELD, 1997:136-7). Censuram as manifestações em que o *gênero sério* é desmascarado. Embora o riso seja sinal de inteligência, contraria a cultura do demônio, da culpa e do sofrimento, necessária à existência dos heróis, mistificadores, exploradores. Não por acaso Ecléa Bosi (1979:41) tenha notado a contradição desta sociedade em fazer apologia da criatividade e ao mesmo tempo se afastar das brincadeiras, dos jogos, dos cantos e das danças, presentes nas lembranças dos velhos. Portanto, é equivocado pensar que é indiferente por que estilo se opta, como se essa opção não implicasse em assumir uma atitude ante o contexto social. O estilo é feito através de uma composição de signos e percebido mediante a interação desta composição com o repertório sócio de quem o percebe, é uma comunicação semiótica. Se todo signo é ideológico, material e histórico, aquela interação é um embate, toda opção é excludente ou



simpatizante, o estilo reflete um modo de estruturar a existência, é uma *visão de mundo* (BAKHTIN, 1988:31-8; 2000:215).

Em algumas culturas, a transferência da tradição é dada numa estrutura de jogo. É possível que a partir deste gesto se possa criar e transferir a experiência necessária à insurreição e ao avanço da revolução em processo. Como é possível do antigo surgir o novo? Como é possível perceber em um procedimento apresentado como novo uma artimanha antiga? Se o imaginário tem as suas fronteiras definidas no confronto e relações entre as dimensões individuais e sociais (VIGOTSKI, 1999:45), dimensões forjadas através do jogo, então é coerente o estudo e a utilização dos jogos (teatrais) para alterar as fronteiras do imaginário. Vigotski (1996:85) ao analisar o teatro na escola, deixa claro que a imaginação infantil não se detém na esfera dos sonhos, idéia compartilhada por Benjamin (1984:70): “As crianças não constituem nenhuma comunidade isolada, mas sim uma parte do povo e da classe de que provém. Da mesma forma seus brinquedos não dão testemunho de uma vida autônoma e especial; são, isso sim, um mudo diálogo simbólico entre ela e o povo”. Huizinga (1980) distingue os jogos dos adultos dos infantis. As crianças, assim como os selvagens, entregam-se com uma fidelidade ao fantasiar que falta ao adulto civilizado. Para Vigotski (1996:40-2) é esta liberdade da imaginação infantil que nos dá a impressão de ser maior que a do adulto, apesar da menor experiência. Se for verdade que a “força imaginativa ou criadora na mente é o que produziu tudo o que chamamos de cultura e de civilização” (FRYE, 2000:168), então o homem tem sabotado seu próprio desenvolvimento, cerceando a imaginação no decorrer da maturação e circunscrevendo a experiência ao plano dito *comum*, que é preparado para a reprodução. A falência da imaginação é também a da reflexão (ADORNO, 1970:198).

O desenvolvimento da imaginação criativa aumentaria com a maturidade, de acordo com o acúmulo de experiência e a complexidade com que o indivíduo se envolvesse nos processos sociais. Assim seria se o modelo de razão vigente não enredasse o indivíduo às convenções, à mesmice, alienando-o de sua experiência. Esse mecanismo de destruição dos suportes materiais da memória e bloqueio dos caminhos da lembrança é próprio da sociedade capitalista (BOSI, 1979:XIX), para evitar vozes dissonantes, que vêm dos *mocorongos*, *nós cegos* e *matutos*. Até que ponto, para a satisfação pessoal, o outro deve se calar? Diz N. I.:

Também já lhe disse que essas expressões (*as falas do vendedor*) ferem a poesia e beleza de nossas mais simples satisfações pessoais de ver concretizada a volta de nossos antigos diálogos repletos

de fatos e relatos evocativos de uma época que Você jamais poderá entender porque à ela não pertenceu. A diferença social jamais será extirpada. Enquanto houver uma convivência aceita entre o capital e o trabalho, para a sobrevivência da própria humanidade, existirá o servidor e o servido; o camponês e o suserano; o proprietário e o assalariado, o rico e o pobre como está dito na Encíclica, ou melhor, no discurso do Papa Pio XII (*N.I.* - advogado, 19/09/01).

Um trecho da encíclica à qual se refere *N. I.* está na fala do *Doutor* (uma personagem da peça *Colcha de retalhos*); este trecho extraí dos documentos, em dez páginas, trazidos por *L. P.*, um dos alunos que no decorrer do curso foi adquirindo umas *idéias estranhas*, a ponto dos seus pais mandarem-no entregar ao professor as reprovações da igreja em relação ao comunismo e ao socialismo. O conservadorismo e a preocupação dos pais com seu filho fez com que este freqüentasse o curso escondido deles. Quando o grupo foi convidado a se apresentar no Instituto de Previdência do Município de São Paulo<sup>36</sup>, proibiram-no de se apresentar com o Amorarte, porque ele estava preferindo ir ao *cursinho de teatro* a ir à missa.

Infelizmente não estiveram lá na apresentação nem *L. P.* e nem *N. I.*, para verem a *M. A.*, que antes se incomodava com o “bigulim” na fala do *Vendedor*, mas que em uma improvisação combinada, sugerida pelo público, ela de modo desbragado divertiu-se e também ao imenso público com falas como “Eu quero é rosetá!” (no sentido mais malicioso), além de outras igualmente significativas. Aprende-se com Bakhtin (2001:87) que toda tomada de consciência busca, para efetivar-se, encontrar um determinado complexo verbal, expor *o-de-dentro* para se ver pelos olhos do outro. À construção da consciência de classe é preciso o esforço para a autoconsciência que só é possível pela socialização de si mesmo e do seu ato.

Northrop Frye (2000:167-84) constata que a *visão* ou imaginação dos derrotados e oprimidos não raro é mais desinibida, “voa mais alto”. Deve-se dizer, no entanto, que não se deve a razões místicas, isto mitificaria os oprimidos, é disto que menos precisam; este voar mais alto, da imaginação desta classe, deve-se a razões objetivas e materiais, baixas no sentido terreno. O fato de o oprimido *fazer de um só tempo, vários; de um só objeto, muitos outros; fazer um ser maior que três e fazer uma aparente fuga significar um avanço*, como demonstrou Brecht em *Os horácios e os curiácios* (1991b), não é por uma simples escolha, mas pela condição de risco e de perigo – a contingência histórica, enfrentada pelo pobre e oprimido. Frye diz ainda que eles compõem um grupo que não é incorporado à *ordem natural*

<sup>36</sup> Evento: *Experiências da melhor idade*, 10 de outubro de 2001.



e humana, estabelecida pelo *decreto divino*; seu tipo de *imaturidade* desafia o *bom tom* (decoro); carecem da *vergonha* que é própria dos convertidos e professores da *moral civilizada* para o capitalismo (ENGUITA, 1989). Aqui, parece-me que a imaginação de *M.A.* está em transformação, porque ainda se rebela contra aquela vergonha. Esta fissura pode significar, ainda que por um lapso, mas rompendo com tabus, a possibilidade de ruptura com um sistema. Nas palavras de Bakhtin (2001:87): “Um sentimento qualquer não pode atingir maturidade definitiva e precisão sem encontrar a sua expressão externa, sem fecundar palavras, ritmo, cores, isto é, sem tomar a forma de obra de arte”.

“A arte recria o princípio criador das coisas criadas” (BOAL, 1977:8). Tal princípio criador recriável pela arte é a imaginação, ela pode ser refuncionalizada (BENJAMIN, 1985:127), deve ser exercitada e desenvolvida (STANISLÁVSKI, 1999:87-104). Se a imaginação é o que se disse acima, então ela é um instrumento de produção. Buscar seu aperfeiçoamento e domínio é importante, para que todos tenham acesso a esta esfera de produção e às ações criativas conscientes. A imaginação criativa é necessária para que o narrador recrie os suportes materiais com que ele enfrentará a cadeia de estereótipos oficiais, que escoram a ideologia que lhe tem saqueado os rastros e os marcos que testemunham sua existência e resistência. A cartilha atual valoriza uma realidade virtual e uma satisfação vicária e catártica. A imaginação de que trato não prescinde da consciência e vontade dos sujeitos, difere do devanear onírico ou neurótico. Circunscrever o fazer artístico aos subjetivismos e automatismos, ou ainda, quando por razões ideológicas e comerciais ele é convertido em *dom divino* e privilégio de uns poucos, em ambas as situações, ele é confinado nas dimensões sub ou superestimadas do fantástico, estas incoerências divulgam os produtos da arte como supérfluos, como um modo de pensar desprezível, ou totalmente o oposto, tanto na aquisição quanto no fazer, inacessíveis aos *seres comuns*. A arte é um modo específico de pensar sobre uma ação ou objetos concretos, e é justamente a concretização de uma matéria que o torna imaginativo; a arte *sem quê nem porquê* é uma divagação. Ela pode ser instrumento para a transformação pretendida pelos oprimidos. Contrária a todos os subjetivismos alienantes, Faiga Ostrower diz que a imaginação tem funções objetivas e materiais importantes não só para o indivíduo, como também para a sociedade:

Desvinculado de alguma matéria a ser transformada, a única referência do imaginar se centraria no próprio indivíduo, ou seja, em certos estados subjetivos desse indivíduo cujos conteúdos pessoais não são suscetíveis de participação por outras pessoas. Seria um pensar voltado unicamente para si,



suposições alienadas da realidade externa, não contendo propostas de transformação interior, da experiência, nem mesmo para o indivíduo em questão (OSTROWER, 1977:32-3).

É preciso surpreender o passado de modo que se flagre nele o presente, mostrando que aquilo que na história adquiriu solidez, na história pode desmanchar-se no ar. Simplesmente retratar o passado do *Conferente* – personagem da peça *Colcha de retalhos*, numa volta que apenas satisfaça ao saudosismo, como o próprio *N. I.* desejava, não basta para alcançar o superobjetivo do Amorarte e tampouco para transformar a situação por ele criticada:

Para o povo, a lei. Para os mandatários do voto popular, salvo raríssimas exceções, as mordomias, o assalto aos cofres públicos, o desmando de negociatas, podridão nos porões da República, convocação extraordinária do Congresso para *eles* receberem R\$ 16.000,00 cada um!?!?!?! No Natal passado, a fome, mais uma vez foi tapeada, como sempre acontece, pelo *Velhinho*. Mais de um milhão e meio de desempregados que engordam o assalto dos *camelôs* nos espaços que pertencem a todos, desrespeitando o direito de ir e vir, ou permanecer, do público em geral (*N.I.* - advogado, 29/01/01).

É para que as experiências deixem de ser comunicáveis, denunciou Benjamin (1985), para que a sabedoria, o lado épico da verdade, esteja em extinção, é que a imaginação tem sido controlada por mecanismos psicológicos e sociológicos, segundo o *abc do capitalismo*, da ideologia dominante (ENGUITA, 1989).



## *Quadro V: A Cartilha caminho suave.*

### *“Arteiras*

**Narradora:** Sou filha de imigrante, como tantos outros; mas do tipo de que se deu bem, meu pai foi considerado rico e com esse poder me quis *bem casada*. Como poderia eu casar com um Doutor, sendo eu operária de fábrica? O que é proibido é mais tentador e mais gostoso, também roubei frutas das chácaras, namorei escondida, casei-me contra a vontade de meu pai, e hoje, desobedeço a voz que diz que lugar de velho é em casa.

### *Quadro I*

*(Duas salas, uma em cada casa, numa como noutra, imigrantes)*

*(Primeira casa)*

**Arteira 1** – Mamãe deixa eu ir na casa da minha amiguinha? É pra estudar.

**Mãe** – O que vais estudar, que não estudas aqui mesmo?

**Arteira 1** – É um estudo muito complicado, é... geometria analítica, e portanto vamos nos ajudar uma a outra, entendes?

**Mãe** – O quê? Não se ensina mais puericultura, culinária, etiqueta e artes?

**Arteira 1** – Ah mamãe, algumas lições não se aprende com a professora da escola... bem, tem lição que não cabe no quadro, entendes?

**Mãe** – Está bem, mas tens de voltar as 6h. Ouviste?

*(Outra casa)*

**Mãe** – Ouviu o que eu disse? Que foi o gato comeu sua língua? Desembucha logo, fica dando volta igual a barata tonta.

**Arteira 2** – Ouvi mama, ouvi. Mas não sei se a senhora vai entender.

**Mãe** – Entender o que menina? Que cerimônia!

**Arteira 2** – Sabe o que é? É que... como estou indo mau em educação artística, eu e minha amiguinha, sabe a filha da Fulana, então, combinamos da gente estudar hoje, pra vê se a gente tira uma boa nota, ela me ensina a fazer arte e eu ensino ela a fazer renda. Posso ir?

**Mãe** – Eh, mas que milagre, vai chover, preocupada com nota?

**Arteira 2** – É, a senhora vive dizendo pra eu deixar de ser criança, estou tentando. Já sei, tenho de voltar as 6h. Certo?

**Mãe** – Você não me engana menina, quando você ia com o milho eu já vinha com o fubá.

*(Música regional)*

*(Trabalhadores: garis e jardineiros, preparam cenário para o encontro na praça)*

### *Quadro II*

*(As arteiras se encontram na praça)*

**Arteira 1** – Chegaste cedo. Pensei que irias demorar.

**Arteira 2** – Nada, foi fácil, sua mãe acreditou também?

**Arteira 1** - Claro, disse a ela que iríamos aprender geometria analítica.

**Arteira 2** - E eu disse que irias me ensinar a fazer arte.

**Arteira 1** - Como teu cabelo está bonito, que passaste?

**Arteira 2** - É uma receita com folha de gergelim, ótima não é? Deixa o cabelo brioso e serve até pra fazer cachos, aprendi com a Zefa.

**Arteira 1** - É mesmo? Para deixar os cabelos crespos eu faço papelote, igual a Cida, passo a noite toda com tiras de papel enroladas no cabelo, e pra dar brilho uso azeite de mamona, olha, fica bom, não fica (*Mostrando o cabelo*)?

**Arteira 2** - Fica. Sabe o que eu trouxe para nossas unhas e para os nossos lábios?

**Arteira 1** - O quê? O batom de tua mãe?!

**Arteira 2** - Está maluca, minha mãe fica uma fera se souber que estou me pintando. Trouxe aquelas sementes de urucum, olha (*Mostra-as*).

**Arteira 1** - Que bom! Fazemos assim, nas unhas e nos lábios passamos isso, e no rosto passamos o papel de seda molhado. Vamos logo, passas em mim?

**Arteira 2** - Tudo bem. (*Começa a pintar a amiga*). A cor é forte, depois tira direito senão tua mãe vai descobrir.

**Arteira 1** - Noutro dia, não tirei direito a pintura e mamãe disse brava: "- Passaste ruge!", pensei que seria castigada, ela me levou pra papai que estava tocando sua guitarra, te falei que papai toca fado?

**Arteira 2** - Falou. E aí, o que o Sr. Eduardo fez?

**Arteira 1** - Mamãe falou assim: "vai lá ver a tua queridinha", aí ele olhou-me e disse: "até que ela fica bonitinha", não me castigou.

**Arteira 2** - Fica quieta, senão não dá pra terminar.

**Arteira 1** - Vai logo, nossos amigos chegarão e ainda estamos a nos pintar.

**Arteira 2** - Está ótimo. O filho do mestre, lá da tecelagem vai cair de amores.

**Arteira 1** - Achas mesmo. Deixa eu ver (*Pega um espelhinho*).

**Arteira 2** - Ai, empresta o teu espelhinho? Minha vez. Toma.

**Arteira 1** - Segura. Faz assim (*Gesto com os lábios*), isso, fica bom.

**Arteira 2** - Se a Cida souber vai gostar, sabe o que ela, a Lina e a Leonice passam no rosto?

**Arteira 1** - O quê?

**Arteira 2** - Tem uma pedra que solta um pó rosinha, ela passa a pedra num pano o pó que solta ela passa no rosto, entendeu? Pronto, Vê se está bom.

**Arteira 1** - Estou bonitinha. Não, sou linda!

**Arteira 2** - Iii, chega, vai quebrar o espelho.

**Arteira 1** - Vou quebrar o coração dos rapazes, onde vamos mesmo?

**Arteira 2** - Hoje, vamos a matinê no Clube da Rádio. Lembra? Acorda, está apaixonada? Da sua casa pra lá é um pulo, você não mora na Anália Franco?

**Arteira 1** - Não moro mais, nem a Cida, lembrás lá do colégio das madres? Será que eles ainda vão demorar?

**Arteira 2** - Olha lá, não morrem mais.

**Arteira 1** - Guarda as tuas coisas.

**Amiga 2** - Como vão?

**Arteira 2** - Oras, como vocês forem. Estou brincando Alzira. Vamos?





**Divino** - Boa tarde? Esperaram muito?

**Arteira 1** - Estamos cansadas já, chegamos tem umas duas ho...

**Arteira 2** - Agora há pouco que chegamos. É pro Clube que vamos?

**Amiga 1** - Primeiro pro Clube, depois a convite do Divino...

**Divino** - À noite o *futing* em frente ao Cine Teatro Variedades, beijinhos no jardim, que acham?

**Filha** - Assanhado! Outra opção é invadirmos a casa da Salete, se os pais não deixarem ela sair.

**Arteira 1** - Isso mesmo, se não vais ao baile, ele vai até você.

**Arteira 2** - Sei, vocês querem que eu dê um baile nos meus pais, depois eu pago o pato? Chega de papo furado, vamos embora.

*(Música regional)*

*(Trabalhadores: garis e jardineiros preparam cenário para próxima cena)*

### **Quadro III**

*(Na casa da Arteira 2)*

**Arteira 2** - *(O irmão dorme, ela arruma a cama de modo a parecer que está deitada dormindo)* Uns pularam cerca, eu pulei janela *(Sai pela janela, logo depois os pais entram)*.

**Mãe** - Olha que filha nós temos, é uma santa, passou a tarde toda estudando na casa da amiga, voltou cansada e já está dormindo como um anjo.

**Pai** - Ainda bem que ela não é como a filha da vizinha que passa a noite na folia.

**Mãe** - Vamos, senão chegaremos atrasados ao baile.

**Pai** - Dá tempo, vai começar mesmo lá pras 11h. *(Ao filho)* Leal, leal, acorda rapaz! Eu e tua mãe vamos sair, cuida da tua irmã porque você sabe que ela é sonâmbula.

**Filho** - Tudo bem pai.

**Mãe** - Boa noite filhinho.

**Filho** - Boa noite mãe.

**Mãe** - Deveríamos agradecer a Deus pelos filhinhos que temos.

**Pai** - É, acho que eles estão estudando demais *(Saem)*.

*(Os pais dão as costas, barulho da filha pulando a janela para entrar em casa)*

**Filho** - É assim que você estuda e dorme de cansada? Tomara que eles te peguem no flagra.

**Arteira 2** - Para com isso, eles já saíram?

*(Os pais entram repentinamente no quarto, a filha disfarça de sonâmbula)*

**Mãe** - Que barulho foi este?! Ai meu Deus!

**Pai** - Leal, não falei pra cuidar de tua irmã? Vai ficar feliz se ela se machucar?

**Filho** - Claro que não né pai?

**Pai** - Filhinha. Filhinha. Acorda é papai.

**Arteira 2** - *(Deita)* Ann, que foi? Que aconteceu? Sonhei que estava numa procissão, parecia um cortejo fúnebre, e alguém ficava perguntando: quer ser anjinho ou fazer arte, quer ser anjinho ou fazer arte, ficava repetindo isso. Que quer dizer isso mãezinha?

**Mãe** - Não sei filha, não sei do seu sonho, mas todo sonho deve ter um significado.

**Filho** – Isso está mais pra pesadelo, isso sim. Sei muito bem o que quer dizer este pesadelo. Pena que não posso falar... Não é irmãzinha (*Irônico*)?

**Pai** - Agora está tudo bem.

**Mãe** - Precisamos sair.

**Pai** – Leal, já sabe. (*Os pais saem, os irmãos deitam, silêncio*).

**Narradora: (Arteira 2):** Como podemos impedir que façam arte justamente aqueles que têm os mesmos impulsos de descoberta que tivemos? Por que prendemos se um dia lutamos pela liberdade? Sou aquela que deixam nos pontos de ônibus com a mão abanando, aquela que deixam para trás, que um dia os recebeu e hoje é posta no quarto dos fundos, sou a que está silenciada pelas *palavras fortes* daqueles a quem ensinei as primeiras falas. E para garantir este pouco que recebo, devo manter *sobretudo o sorriso permanente e inofensivo*<sup>37</sup> e dar graças a Deus, porque a maioria, não tem nada. Lembrem-se de mim, a sua vez chegará.

**Pai** - Sim, como todos vocês, também dei meus pulos, e neguei a outros este direito, mas também gritei com toda a força do meu peito e me alistei nas mesmas fileiras que vocês. Mas aprendi que *também o ódio à baixaza, deforma as feições. Também a ira pela injustiça torna a voz rouca*<sup>38</sup>. Hoje tenho a voz purificada pela fraqueza e por longuíssimos anos de boa educação<sup>39</sup>. Lembrem-se de mim, a sua vez chegará (*Retira-se*).

**Arteira 2** - Por todas estas maravilhas é que me mantenho firme como rocha em meu Senhor e a Ele dedico um cântico novo.

(*Canto. Numa das ocasiões, a atriz que representou a Arteira 2, por ser católica, escolheu cantar Ave Maria.*)

### **EPÍLOGO: A mesma novela.**

(*Arteira 2 vai à janela, volta com um cortejo farsesco. Divertem-se. Arteira liga a televisão: a colcha de retalhos com alguns espaços vazados que representarão vários canais*)

**Falas** - Iii menina, de novo...

**Arteira 2** - Pois é, mas você viu a tv tem um *design* moderno.

**Falas** - Tem uma forma pós pós neo neo. (*Outra*) Mas a novela é a mesma (*Revezam-se na televisão e voltam como espectadores, aos poucos vão ficando na tv até que todos lá fiquem, exceto Arteira 2, misturam-se discursos de direita, de esquerda e conciliadores, a favor de tudo e de todos. Elevar ao paroxismo, ao gesto da Arteira 2 ficam sem voz, mantêm o paroxismo na mímica*).

**Arteira 2** – (*Ao público*) Quem de nós vai sobrar pra contar a história? Até quando “nunca será tarde demais”? (*Assume mais um dos canais, retorna a voz. Disputam espaço e as falas se interpõem até a cacofonia. Congelam num tableau esganiçado*)

**Coro:** No meu tempo, ainda há tempo...

***Espaço para o próximo retalho...***

<sup>37</sup> Cf. LISPECTOR, C. *A grande viagem*. In: \_\_\_\_\_. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

<sup>38</sup> Cf. BRECHT, 2001, p.212.

<sup>39</sup> LISPECTOR, op. cit.



A *eficiência* dos mecanismos sociais e psicológicos à disposição dos senhores, dispensa a chibata e o tronco, porque para a satisfação das necessidades naturais e sociais está construída a sujeição ao capital. Sujeição esta, criada através da organização do trabalho nas mãos dos patrões, excluindo quaisquer outras possibilidades de subsistência para as classes expropriadas, forçadas a vender a força de trabalho. Para esta revolução cultural necessária à produção capitalista, aplicou-se a violência em todos os sentidos (ENGUITA, 1989:29). A violência praticada contra o físico nos campos e nas indústrias, para a implantação do monopólio, sustentou-se e progrediu na violência contra o espírito. Nas escolas, onde se teria como instrumento a razão, privilegiou-se a *palmatória*. Zigmunt Bauman (1977:123) diz que não se pode culpar *les philosophes* porque estes, usando a razão, teriam construído novas algemas, teriam articulado “[...] o programa da emancipação nos únicos termos que a experiência da sua época havia lhes proporcionado”, de fato seria um equívoco, mesmo porque a culpa é um dos pilares que sustentam a ordem dogmática, esta, oposta à ordem temporal que queriam sob uma nova luz. Mas para valorizar o combate dos *philosophes* pela emancipação humana, não se deve limitar ao campo da moral, mas ir ao da ética; a experiência da época proporcionou-lhes duas tendências, a dos *termidorianos* (termo utilizado por Trotski(2000) para se referir aos traidores, àqueles reacionários que saíram das fileiras dos jacobinos e em julho (termidor) do ano de 1794, derrubaram Robespierre e mudaram o rumo da Revolução Francesa, fenômeno recorrente na História, observado na Rússia sob a ditadura de Stálin) e a dos jacobinos ao lado do povo. Os recursos pedagógicos utilizados nas escolas, como aquele lembrado por M. A. e por outros atores do Amorarte na montagem da *Colcha de retalhos*, mostram com quem estava comprometida a burguesia.

A burguesia viu no esclarecimento o instrumento para sua legitimação e para tornar os seus valores verdades universais, colocou à disposição dos arredios e da massa já amedrontada pela força daqueles mecanismos, um caminho seguro, cabendo à escola a missão de fornecer o *abc* do que seria ditado (ENGUITA, 1989:127-37), tracejar, pontuar e acentuar para que o aluno não saia da linha ou dos trilhos; uma espécie de *Cartilha caminho suave* simplifica ou facilita o conhecimento sem tensão do mundo (OSTROWER, 1977:28), coloca cada coisa em seu devido lugar; porque num mundo em que as pessoas são tratadas como coisas, estas pessoas também devem aprender onde é o seu *lugarzinho*. Para que não se espantem nem se arrisquem em aprofundamentos críticos que despertam estranhamentos em relação à ordem, que a ideologia hegemônica quer natural apesar de social e histórica (HORKHEIMER, 1978), é-lhes “dada” uma visão de superficialidade, a experiência é

circunscrita na aparência, mantendo a mansidão pública (ENGUITA, 1989:144). Então os esclarecidos do *século das luzes* não abriram mão de dispositivos usados com *eficiência* no condenado *século das sombras*; porém para demonstrar o progresso burguês, a mesma prática foi *racionalizada, suavizada, humanizada* e dada como *positiva*; a economia do poder passou a contar com uma tecnologia além das *forças* monárquicas; não que *as forças* tenham sido abandonadas, mas foi adquirida uma aparelhagem ideológica necessária aos novos propósitos produtivos. Sobre tais mudanças disse Michel Foucault (2001a:68-9):

O verdadeiro objetivo da reforma, e isso desde suas formulações mais gerais, não é tanto fundar um novo direito de punir a partir de princípios mais eqüitativos; mas estabelecer uma nova 'economia' do poder de castigar, assegurar uma melhor distribuição dele, fazer com que não fique concentrado demais em alguns pontos privilegiados, nem partilhado demais entre instâncias que se opõem; que seja repartido em circuitos homogêneos que possam ser exercidos em toda parte, de maneira contínua e até o mais fino grão do corpo social.

A descrição daquele instrumento pedagógico (a palmatória) mostra as estratégias para criação de uma *inteligência adequada* ao modo de produção; em vez de uma inteligência para atender as necessidades da pessoa, forjou-se a *ferro e fogo*, literalmente inclusive, uma inteligência para atender aos interesses da economia capitalista. O ensino leigo foi permitido coexistir com o eclesiástico desde que certos valores continuassem sendo *pregados*, literalmente, como no sinal feito pela palmatória (conferir no texto da peça). Do mesmo modo, o patrocínio *humanista* do capital, que não foi nem é ingênuo, exigiu uma *inteligência* construída a partir de um alfabeto próprio: *b* de banco, *d* de dólar, *j* de juro. Claro que este *alfabeto da economia* (ENGUITA, 1989:127) não abre mão do *l* de lucro e, assim como os ilustrados em relação aos dispositivos contrários à razão, mas eficientes, também os capitalistas em relação ao *i* de igreja, com que as cartilhas ensinam ler e escrever as primeiras palavras. As novas formas de produção exigiam, além de um corpo adequado, também uma moral adequada, é o que nos informa Marilena Chauí<sup>40</sup>:

No Antigo Regime, as leis da Igreja garantiam ao trabalhador noventa dias de descanso [...], durante os quais era estritamente proibido trabalhar. Foi o grande crime do catolicismo e causa principal da arreligiosidade da burguesia industrial e comerciante. Sob a Revolução, desde que se viu no poder, ela aboliu os feriados e substituiu a semana de sete dias pela de dez. Libertou os operários do jugo da Igreja para melhor subjugar-los ao trabalho. Mas, em 1666, Pérefixe, arcebispo de Paris, suprimiu, em sua diocese, dezessete dias. O protestantismo, que era a religião cristã acomodada às novas necessidades

<sup>40</sup> Cf. LAFARGUE, 2000:88-9.





industriais e comerciais da burguesia, preocupou-se menos com o repouso do povo: destronou os santos do céu a fim de abolir, na Terra, seus festejos. A reforma religiosa e o livre-pensamento filosófico não passavam de pretextos que permitiam à burguesia, jesuítica e voraz, escamotear os feriados do povo.

Assim como hoje é válido para conquistar o rebanho colocar a mão nos joelhos e rebolar, para não perder a concorrência se decidiu negar o ócio. Por que a burguesia (inclusive a elite e a classe média atuais) acredita em Deus? Para um calvinista não há nenhuma estranheza nesta relação, visto que o lucro é considerado sagrado. Por isto, enquanto um dos lados da moeda diz: *In God we trust: Em Deus nós acreditamos*, o outro lado diz<sup>41</sup>:

Da natureza humana origina-se ainda o direito à propriedade privada, mesmo sobre os bens de produção (João XXIII, *Pacem in Terris*, nº 21). Rico e pobre encontram-se: o Senhor criou-os a ambos (Provérbios. 22,2). Quem oprime o pobre, enriquece-o, quem dá ao rico, empobrece-o (Provérbios. 22,16). O pobre que reage contra a opressão, acaba por tornar-se rico; o rico, abusando de seus haveres, acaba perdendo-os (ibidem). Importa, por consequência, que nada lhe seja à democracia cristã mais sagrado do que a justiça que prescreve a manutenção integral do direito de propriedade e de posse; que defenda a distinção de classes que sem contradição são próprias de um Estado bem constituído (Leão XIII, *Graves de Communi Re* nº 4). A Igreja reconhece a justa função do lucro, como indicador do bom funcionamento da empresa (João Paulo II).

As citações acima e posteriores, de cunho religioso, extraídas de encíclicas, da Bíblia e de outras autoridades representantes de Deus, foram documentos trazidos pelo jovem L.P., aluno e ator do Amorarte. De acordo com o Parecer do Conselho Nacional de Educação<sup>42</sup>, a divisão entre a igreja e o Estado expressa a divisão desde os primórdios da idade moderna entre o mundo da moral e o da matéria, entre o privado e o público; porém, de acordo com as informações que tenho apresentado, esta pseudodivisão foi mais uma tática para a garantia dos poderes temporal e divino; separados, mas aliados na manutenção da sociedade de classes, em que abundam os tartufos. Alguma dúvida, caro leitor? Veja: “Padre Chico (*da Pastoral Carcerária*) – Pergunta muito boa? (*risos*) Ainda hoje tem setores da Igreja que estão praticamente casados com autoridades em várias partes, e esquecem muito dos pobres”<sup>43</sup>. Ainda assim, o Parecer defende: “[na] ética da identidade a finalidade ambiciosa de reconciliá-los no coração humano” e afirma ser esta a condição para o novo humanismo:

<sup>41</sup> Disponível em <<http://www.montfort.org.br/documentos/igualdade.html>> Acesso em 26 de jun.01.

<sup>42</sup> MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Básica. Parecer 15/98. Relatora: Guiomar Namó de Mello. 01 de junho de 1998. *Diretrizes curriculares para o ensino médio*. p.24.

<sup>43</sup> PADRE CHICO. *Pior que Auschwitz. Caros Amigos*, São Paulo, n.25, p.29, abr.1999.

O drama desse novo humanismo, permanentemente ameaçado pela violência e pela segmentação social, é análogo ao da crisálida. Ignorando que será uma borboleta, pode ser devorada pelo pássaro antes de descobrir-se transformada. O mundo vive um momento em que muitos apostam no pássaro. O educador não tem escolha: aposta na borboleta ou não é educador<sup>44</sup>.

Mesmo quando a educação pretende, parafraseando o Parecer<sup>45</sup>, dar acesso a significados verdadeiros sobre o mundo físico e social, para a construção de uma identidade autônoma comprometida com a busca da verdade, precisa estar ancorada em conhecimentos e competências intelectuais valorizadas pelas novas formas de produção pós-industrial que se instalam nas economias contemporâneas. E é nisto que consiste a esperança e a promessa do novo humanismo: “[...] a possibilidade de integrar a formação para o trabalho num projeto mais ambicioso de desenvolvimento da pessoa humana. Uma chance real, talvez pela primeira vez na história, de ganhar a aposta na borboleta”<sup>46</sup>. Da educação ao *jogo do bicho*.

O liberalismo apresenta-se como neoliberalismo, o colonialismo como globalização e o humanismo é renovado. São os avanços verbais para darem nome às práticas já conhecidas na manutenção da exploração dos trabalhadores, legitimadas pelo Estado e seus pactuantes dedicados à promoção social da assistência assistencialista e da pedagogia imbecilizante (DEMO, 2000:105-10). A educação que objetiva “capacitar o aluno para adquirir hábitos da disciplina natural” é a mesma que objetiva “observar as mudanças de comportamentos esperadas” (XAVIER, 1985:III-VII), objetivos que se contradizem e denunciam a ideologia inerente a esta educação. Os comportamentos esperados variam com o modelo produtivo e como esperado pelos administradores do sistema, então a *disciplina natural* é antes social. Assim como para evitar a dor física, também para as dores do espírito existem anestésicos. Instalou-se uma cultura da insensibilidade, os veículos de comunicação têm servido a tal propósito, fazem-no seguindo a bula das cartilhas que têm a *missão* de fazer o *caminho suave*. Os horrores das guerras viram espetáculo, cria-se uma indiferença à miséria humana, como diz a Bíblia e apregoam os domadores das ovelhas: “Caíam mil a tua esquerda e dez mil a tua direita, mas tu não serás atingido”<sup>47</sup>. A escola faz do educando uma *pessoa humana*, conforme a Lei de Diretrizes e Bases (LDB) de 1996 no seu artigo 35. Há pessoa que não é humana? Diz ainda que a escola deve fazer o educando *se adaptar com flexibilidade* ao mundo, de

<sup>44</sup> Op.cit.

<sup>45</sup> Ibidem, p.26.

<sup>46</sup> Ibidem, p.24.

<sup>47</sup> Cf. BÍBLIA sagrada. N. T. *Salmos*. 41ed. São Paulo: Ave-Maria, 1982. Cap.90, p.730.





acordo com o *perfil* preconizado pela lei. O Parecer<sup>48</sup> afirma que esta adaptação é para corresponder ao “forte anseio de inclusão e de integração sociais como antídoto à ameaça de fragmentação e segmentação”; ameaça com a qual “o empresariado europeu está preocupado”. Tal preocupação não é exclusiva do empresariado europeu, mas de toda *pessoa humana* exploradora do trabalho dos expropriados, estes, deixados na condição de barbárie, estão prontos para tomar de volta o que lhes foi roubado à força, já em guerra civil. Parafraseando o Parecer<sup>49</sup>, por isso a escola é utilizada, para o “diálogo e a busca de consensos sobre os valores, atitudes, padrões de conduta, [através da] conjugação de esforços e boa vontade para superar conflitos, que só a comunhão de valores pode propiciar”. Tantas vezes a escola já serviu a esta conciliação. Reza uma das cartilhas:

Disso resulta que, segundo a ordem estabelecida por Deus, deve haver na sociedade príncipes e vassallos, patrões e proletários, ricos e pobres, sábios e ignorantes, nobres e plebeus, os quais, todos, unidos por um laço comum de amor, se ajudam mutuamente para alcançarem o seu fim último no Céu e o seu bem-estar moral e material na terra (Leão XIII, Encíclica *Quod Apostolici Muneris*). Hoje, especialmente, com tanto ardor e desenfreada cobiça, é necessário conduzir a plebe com rédeas curtas (*Rerum Novarum*, 1891).

Enguita (1989:31) esclarece os propósitos da “ajuda” que é dada com “rédeas curtas”:

Se os trabalhadores ocidentais adultos tiveram que ser moralizados e os nativos das colônias civilizados, os novos membros da sociedade tem que ser educados. Em qualquer dos casos, o objetivo é o mesmo: submeter seus impulsos naturais, ou o que deles ficara de pé nas velhas formas de trabalho, e romper suas tradições até levá-los a aceitar as novas relações sociais de produção.

Não por acaso, quando a produção flexível é a nova estratégia para continuidade da acumulação de capital, tem a escola, como aponta o Parecer<sup>50</sup>: “[...] a flexibilidade como um de seus eixos ordenadores”. O paradigma da “boa formação” tem sido a que melhor harmoniza os interesses da pessoa com os interesses da empresa, é o que defendem os novos humanistas (GENTILI, 1994). Não é à toa que a educação para a classe operária tenha sido para a domesticação, para a construção de uma classe dócil e adestrada (FOUCAULT, 2001a). Criou-se o mito de uma qualidade de vida subordinada à escola, e claro que, pelo acordo entre as instituições educacionais e as empresas, para alguns não é apenas um mito. A

<sup>48</sup> Op.cit., p.14-7.

<sup>49</sup> Op.cit., p.19.

<sup>50</sup> Ibidem.

ilustração tão cara aos iluministas<sup>51</sup> não dá mais garantia de liberdade (se é que algum dia deu), nem de trabalho; então se construiu a imagem do miserável com os estereótipos do analfabeto e do *vagabundo*. Não se tem de fazer apologia da contraditória ilustração civilizadora (HORKHEIMER, 1985), que propõe como universais os ideais burgueses, tampouco ao modelo de trabalho produtivista que visa antes de tudo a mais-valia, punindo aos que se dão o direito à preguiça (LAFARGUE, 2000). Dos pergaminhos dos escribas aos modernos computadores de bolso, os bens da ilustração, há muito tempo, são privilégios da elite, mesmo quando a educação da nobreza valorizava, antes das letras, os dotes necessários para as cavalaria. Entre os iluministas não havia consenso em ilustrar as massas (ENGUITA, 1989), até verem a instrumentalização possível da educação ilustrada. Mesmo hoje, quando se vê uma desmonopolização do poder dos defensores da hierarquia simbólica, se considerada a estratégia de rescentralização da cultura e do poder, percebe-se que é usada uma velha tática, apenas fizeram-na parecer mais democratizada (FEATHERSTONE, 1995a:90; 1997:17).

Como universalizar a educação enquanto os avanços tecnológicos estão sob controle do capital, que dá garantia do privilégio? Isso força que a história dos vencidos tenha apenas a memória como suporte e seja passada à surdina aos seus herdeiros, desta forma, sujeita ao esquecimento e às condições mais adversas para sua transmissão. Estes herdeiros não têm nem mesmo um tempo ou um espaço que lhes pertença, ao contrário dos que têm os meios onde registram suas histórias, que são universalizadas na escola através das belas mentiras, que até parecem verdades (NOSELLA, 1981; ECO, 1982). Entretanto, um discurso liberalista<sup>52</sup> aposta na *educação dos despossuídos* como meio para a ascensão social futura desses jovens de baixa renda, porém, diz o mesmo discurso, é preciso correr mais rápido e começar a saltar os obstáculos que, até agora, temos elidido, para podermos, realmente, nos qualificar para este novo século. Defensores deste discurso “levam na esportiva” a precariedade deste sistema social e reforçam a meritocracia. Por isto, os gordos índices da alfabetização, forjados para as instituições internacionais, repercutem nos magros pratos do trabalhador da seguinte forma: “as taxas médias de crescimento anual do PIB *per capita* passaram de 6, 0% na década de 70 para 0, 96% na década de 80, e algo em torno de 0,60%

<sup>51</sup> O *Iluminismo* (BERTHOLD, 382-95; LALANDE, 1993,514-5) designou o movimento francês do séc. XVIII que teve na *ilustração* (*saber, conhecer, racionalizar*) a principal fundamentação; como *filosofia das luzes*, visou combater a ignorância e a superstição; a motivação política foi substituir os dogmas da luz mística da Igreja pelas não menos dogmáticas luzes da Razão burguesa, que se sabe, fortemente influenciada pela maçonaria.

<sup>52</sup> ABRANCHES, Sérgio. A educação dos despossuídos. *Veja*, São Paulo, p.114, maio de 2001.



entre 1990 e 1998 [...]” (FIORI, 2001:38). Faz parte do jogo?! Mito da qualificação ou mera intriga da oposição? Os dados oficiais dizem que no Brasil existem

(segundo a Unicef) 21,1 milhões de menores de dezoito anos em famílias com renda *per capita* de até meio salário mínimo [...] Para o IBGE, são 24 milhões de menores atingidos pela pobreza. [...] 58,8 % dos jovens de sexo masculino entre 10 a 24 anos apenas trabalham. E 33,1 por cento das jovens nessa faixa etária (FREI BETTO. *Infância proibida. Caros Amigos*, São Paulo, p.16, fev.2000).

A educação escolar de um direito passou a ser um dever; apesar de se dizer que “o Sol nasceu para todos”, o simples cumprimento deste dever não dá garantia de recompensas, cumpri-lo não é para qualquer um. Se o poder permanece nas mesmas mãos, desmente o discurso, segundo o qual, a escola é a condição para o sucesso, há outros fatores para a seleção; ela se pretende um meio liberal, acessível a todos, mas as características daqueles que concluem os seus diferentes níveis denunciam a falsidade do acesso livre e universal. O quadro comparativo a seguir mostra como inequívocas estas afirmações:

| Dados fornecidos pelo IBGE, Rio de Janeiro, 2000. ICD ROM. Tabela 9.8.<br>(região: Estado de São Paulo) |        |       |       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|-------|-------|
| Raças                                                                                                   | Branca | Preta | Parda |
| Anos médios de estudo                                                                                   | 8.36   | 6.31  | 6.22  |
| Rendimento médio em salários mínimos                                                                    | 6.46   | 3.41  | 3.53  |

Os índices, do quadro, fazem-nos perceber mais uma das contradições do capitalismo, em relação ao “espírito liberal”, segundo o qual, ainda que o indivíduo não tivesse *sangue azul* (a *pureza de sangue* era uma exigência da metrópole para que alguém ocupasse cargos políticos e administrativos em Portugal e nas colônias, como no Brasil, provando não ter *mancha* de sangue negro, judeu ou mouro), o seu esforço seria a condição para galgar os píncaros da glória; mas como se vê, a tese deste “espírito” é negada pelos valores que são implícitos à manutenção do capitalismo. Estes valores estão ancorados na falta de ética que tem caráter de lei; sem a falta de ética, este sistema não se mantém. Hoje, quem detém o capital detém o poder, mas quem detém o capital, é o grupo que tem construído uma história de submissão de outros grupos. Política esta, seguida “ao pé da letra” pelas mãos presidenciais que vetam os projetos educativos para saudar seus acordos com o FMI<sup>53</sup>. A

<sup>53</sup>NOHARA, A. et al. Vetando a educação. *Caros Amigos*, São Paulo, n.48, p.40-1, mar.2001.

mitificação funciona, estuda-se para tirar *dez* na prova, para ser *doutor* e não sofrer, não ser favelado, nem vagabundo, a escola converte todos à meritocracia. Nas sociedades aristocráticas ou mais tradicionais, a força ou a debilidade era herdada de berço; na sociedade industrial e liberal, diz-se que, o sucesso depende do esforço individual, único responsável por sua ventura ou fracasso. A moral da história: se “fulano é assim”, pobre, é porque não aprendeu ou não fez a lição, não ligou os pontos, nem cobriu a linha tracejada pela “cartilha caminho suave”, não se manteve na linha, na fila; não foi por acaso que se tornou tão comum a expressão: “se manter na linha”. Porém, um daqueles que se senta no fundo da classe e que não aprende a lição direito; então liga os pontos de modo não previsto. Liguemos os pontos: “cubra os saltos que o gato deu para caçar o rato” (LIMA, 1992b:08), mas “o rato valente: vai entrar no exército, vestir bela farda, levar orgulhoso, num ombro a espingarda. Que belos exemplos aos bichos vai dar! Vai ser respeitado e os gatos matar!” (LIMA, 1992a:102). Outro que apresenta o *comportamento esperado* é o *Seu Chico*, o caseiro *alinhado*, é educado porque leva os frutos do seu trabalho para seu patrão na casa da cidade, não esquece de ninguém da casa e, como um *gentleman*, cumprimenta tirando o seu chapéu, que é de palha<sup>54</sup>. Ainda ligando os pontos neste “jogo do bicho” que tem se transformado a educação: o porquinho esperto é aquele que viu uns tijolos e com eles fez sua casa<sup>55</sup>; os que fizeram suas casas com palhas e paus não eram espertos. Os sem-teto e os sem-terra, não são espertos? De que tipo de esperteza se está falando?

É preciso se contrapor à educação que cerceia a imaginação, sem se deixar encantar pela ideologia dos contos. Continua a historinha do rato: “Marcha soldado, cabeça de papel / Se não marchar direito vai preso pro quartel! / O quartel pegou fogo, Francisco deu sinal / Acode, acode, acode, a bandeira nacional!”. A escola consegue fazer as “cabeças bem feitas” por meio da organização sistemática da experiência (ENGUITA, 1989:158), através de um eficiente programa de educação moral e cívica. Para que cada indivíduo “carregue sua cruz”, os poderes temporal e espiritual fazem repetir em coro: “Bem aventurados os mansos porque possuirão a terra!”<sup>56</sup>. Mansos, nem que seja à força. Que espécie de experiência as cartilhas têm construído para um caminho suave? A razão progride com as experiências, na interação do sujeito com meio social, quando se automatizam as percepções e se adquire o repertório de conceitos e símbolos, que são articulados em uma linguagem já estabelecida e a um modo de

<sup>54</sup> LIMA, op.cit., p.82.

<sup>55</sup> Ibidem, p.107.

<sup>56</sup> Cf. BÍBLIA sagrada. N. T. Mateus. *Sermão da montanha*. 41ed. São Paulo: Ave-Maria, 1982. Cap.5, p.1288.



pensar correspondente (LÚRIA, 1991:94). Nesse processo cristalizam-se os valores e o modo de estruturar a existência.

Os estereótipos sintetizam e sinalizam o já conhecido, mas podem servir de “régua e compasso” ao conhecimento que o sujeito tem de si e do que ele não é. Se as experiências são interceptadas no trajeto rumo à consciência, para o desenvolvimento da imaginação criativa não bastam a quantidade e a complexidade das informações da vida adulta; é necessária a liberdade em relação aos processos de estereotipia, condição para a qualidade das combinações daquelas informações; a especialização no uso destas leva a uma reserva pobre e atrofiada das mesmas. O fato de as pessoas não serem mais aptas à experiência é porque se interpõe entre elas e aquilo a ser experimentado a camada estereotipada a que é preciso se opor (ADORNO, 1995:148-9). A camada que dá opacidade à percepção, no consciente e no inconsciente, resulta do papel desempenhado pela técnica para além de sua função objetiva. A percepção tem sido estrategicamente viciada. Diz Ecléa Bosi (1977:102): “A técnica acentua, no dia a dia, esse caráter mágico de não verificabilidade. A consciência se enfraquece quando se dobra à realidade sem tensão; é preciso despregar a verdade das coisas por um esforço”. A técnica pode ser em si uma conquista cultural. No entanto, os instrumentos de produção e o que produzem estão carregados e convertidos em signos ideológicos (BAKHITIN, 1988:32).

Tanto quanto a dependência à técnica, é construída a dependência à compra e venda de conceitos no atacado. Ao menor esforço físico é atrelado um menor esforço mental, uma espécie de *paz de espírito*. Porém, o preço a ser pago, não é apenas monetário. A quem serve e por quem é administrada a técnica? O progresso na democracia liberal é desfrutado pelo protagonista que tem a autonomia e as forças necessárias, o poderio econômico, para determinar as regras do jogo. O que reza a cartilha explicitada no Parecer<sup>57</sup>?

Reza que no esforço para superar a antiga contradição entre a realidade da grande estrutura de poder e o ideal da comunidade perdida e a fim de que os alunos orientem suas condutas por valores que respondam às exigências do seu tempo, é preciso que as identidades se constituam pelo desenvolvimento da sensibilidade. Daí a *estética da sensibilidade*, em que consiste esta estética? Ela valoriza a leveza, a delicadeza e a sutileza. Por que? Responde a cartilha que é porque o *cidadão globalizado* deve suportar a inquietação, conviver com o

<sup>57</sup> Op.cit., p.21-30.



incerto, o imprevisível e o diferente. Complementa, as identidades devem se constituir ainda pelo reconhecimento do direito à igualdade. De que igualdade a cartilha fala? Esta *política da igualdade* se traduz pela compreensão e respeito ao Estado de Direito. Que Estado é este? É o que legitima a propriedade privada, é o Estado de privilégios. O que mais sobre essa política? Diz a cartilha que ela se expressa por condutas de participação e solidariedade, respeito e senso de responsabilidade, pelo outro e pelo público. Ou seja, *dai a César o que é de César*, mesmo que, o que hoje é de *César*, seja fruto da expropriação; *não cobice o bem alheio*, mesmo que, o que hoje é alheio, ontem, tenha sido de todos (ENGELS, 2000).

A manutenção da existência hoje está subordinada a um *salário justo e digno*, como dizem os *humanistas*, porém “[...] o trabalho assalariado não foi consequência da ascensão à liberdade pessoal, mas da queda na carência de outros recursos” (ENGUITA, 1989:102). O pior é que ter esse salário hoje é um privilégio. Conclamam os arautos do neoliberalismo: “Faça o que o Estado deveria fazer”, porque, mesmo falido, ele está muito ocupado levando aos armazéns (bolsos e Bolsas) de *César*, o que falta na mesa dos milhares de desnutridos. Então, dizem: “Você deve ser solidário, voluntário”; não lhe é pedido que doe ouro, como noutro capítulo desta história; no (E)stado atual pede-se esmola, doe o que puder, até *trabalho voluntário* - o serviço daquele que foi demitido, que já não dorme, não come, não veste e se tornou uma ameaça constante, e assim vai continuar, enquanto for mantida esta política e enquanto existirem os que cooperam com ela. O Parecer<sup>58</sup> diz ainda que *a política da igualdade* precisa da *incorporação do protagonismo*. A escola “convence”, este é o termo utilizado no mesmo Parecer, o aluno a se adaptar à sociedade. A escola cumpre essa sua *missão*, através do conteúdo e também através da sua estrutura material. Essa estrutura não é só consequência, é pensada enquanto dispositivo para reprodução da ideologia no poder. A privatização é uma estratégia para tornar essa estrutura ainda mais adequada a tal reprodução: “A educação e a universidade estão se tornando um *front* da globalização e é por isso que os americanos também querem tratar da liberalização dos sistemas educativos”<sup>59</sup>. Além de veicular idéias, a escola, no modo como se estrutura, modela e prepara para a estrutura social. Por isso, para que o aluno aprenda a ser autônomo e protagonista, diz o citado Parecer, é que a escola *não pode prescindir do especial e forte protagonismo do professor* em sala de aula. As escolas dizem que todos devem ser:

<sup>58</sup> Op.cit.

<sup>59</sup> MATTELART, Armand. Utopia planetária x globalização. *Caros Amigos*, São Paulo, n.39, p.40-3, jun.2000.





[...] protagonistas do próprio desenvolvimento [...] Se é inevitável que as grandes nações, dadas as suas maiores possibilidades e superior potência, tracem o roteiro de colaboração econômica com as mais pequenas e fracas [...]. Outro direito que possuem estas nações mais pequenas, é a tutela do seu desenvolvimento econômico. Só desta maneira poderão realizar adequadamente o bem comum, o bem estar material e espiritual do próprio povo (João XXIII, *Pacem in Terris*, 1963:37-8).

A qual tipo de tutela estamos sujeitos? Resposta: “Basta dizer que apenas 4 homens, todos dos EUA, possuem uma fortuna pessoal superior à riqueza somada de 42 nações subdesenvolvidas, que abrigam cerca de 600 milhões de pessoas!”<sup>60</sup>. Concomitante ao discurso pela autonomia, os condutores da humanidade, como se dizem, religiosa e economicamente, defendem uma ordem social que privilegia a poucos e submete a maioria. Protagonistas são as personagens principais de uma peça, que estão no centro da ação e dos conflitos. Na peça que nos pregam os capitalistas, há quantos lugares no centro para personagens principais? O educador inglês, Peter Slade, mostra quais os procedimentos pedagógicos que devem ser utilizados para formar campeões, numa sociedade cujos ideais são aristocráticos e a economia, capitalista:

O adulto deve compreender que o seu filho não é um delinqüente em potencial, só porque uma porção de mortes ocorrem durante o seu jogo. A criança, ele ou ela, está sobrepujando um adversário imaginário. Você quer que seu filho vença as batalhas da vida, não quer? Isso é treino e preparação para esta meta. Que vençam sempre! Leve isso a sério. Se a criança se dirige a você como se você fosse um súdito do seu reino, ela lhe oferece sua confiança. Responda como deve responder um cortesão e seja sincero nisso; quanto melhor você se comportar, tanto melhor poderá ensinar o comportamento certo nos momentos apropriados da vida real, o qual está sendo treinado muito profundamente nesses momentos (SLADE, 1978:30).

Adorno (1995:162) constatou que o culto a este impulso agônico: de luta pelo primeiro lugar e para ser o melhor, é mais uma das mitologias presentes no sistema educacional. Trata-se de forjar nas pessoas a *identificação* ou *comportamento esperado*. Muito se fez para tornar *produtivo* o caipira arreado ao trabalho, o tipo que mastiga palito enquanto mata o tempo. Contraditoriamente, as pessoas são preparadas para assumirem um *papel* e, ao mesmo tempo, cobra-se delas uma *identidade própria*. Esses termos que se extraiu do teatro são utilizados para sustentarem o pensamento de que a vida é um palco e de que é inerente à condição humana o uso de máscaras; incorre-se no erro de tratar como natural um fato que é social. No mercado em que a autonomia está na ordem do dia, nos discursos da política neoliberal, não

<sup>60</sup> FREI BETTO. Comunhão Holística. *Caros Amigos*, São Paulo, n.51, p.40-1, jun.2001.

pode ser qualquer *papel*; por isso as escolas fornecem as *identidades protagonistas*. Aquele *papel* é um padrão social, mas como assumem que não são aquilo que aparentam, então não se percebem idênticos, inclusive quanto ao caráter revelado na tão comum expressão: “não está aqui quem está falando”. O modelo de protagonista, que serve como superego, com o qual as pessoas foram levadas a se identificarem, é frustrante porque a maioria não tem as condições para uma imitação satisfatória. Para não serem tachadas de fracassadas carregam nas tintas do arremedo em que se tornaram (ADORNO, 1995:179).

A educação liberal incentiva o impulso agônico necessário à *livre iniciativa*, inserida ironicamente numa cultura alicerçada no direito à punição (FOUCAULT, 2001a), seja no aconchego do lar, na escola – “o segundo lar”, ou na sociedade em geral, cultura necessária à subordinação do trabalho ao capital. Claro que, como tal sistema mantém sua legitimidade sob uma aparente democracia, um aparente consenso, a “[...] repressão ao vagabundo pelo fariseu é feita de modo que este não perca a compostura” (ENGUITA, 1989:101). Se a democracia depende da vontade de cada um em particular, pressupondo que cada um tenha a aptidão e a coragem em se servir de seu próprio entendimento, a emancipação é uma exigência. Existe, em vez disto, uma manutenção do estado de menoridade que é responsável pelas *mutações psicológicas* que se verifica numa *idiotia sintética* (ADORNO, 1995:178).

É desafio para a educação evitar esta idiotia que se traduz em barbárie, esta que não está fora da civilização, ao contrário, é própria dos cidadãos *de formação*. Houve quem, assim como Friedrich Schiller (1964), entendesse como bárbaros os povos de outras partes do mundo, que não o europeu, os quais deveriam ser submetidos ao domínio civilizado, os quais a juventude européia tinha o *dever moral* de combater para se fortificar. Adorno<sup>61</sup>, que viu tal pedagogia conduzir aquela juventude ao (E)estado de barbárie (tomada de um impulso de destruição, ódio e agressividade que culminou com o apoio ao programa nazista de genocídio e que ameaçou a continuidade de toda a civilização), entendeu que tal (E)estado é que deve ser combatido e superado. Num contexto em que ninguém está livre dos traços de barbárie, e porque contra ela são usados aqueles mesmos traços, também são chamados de bárbaros os que se contrapõem à barbárie. Não dá para confiar na *missão* dos aparelhos de controle do Estado. Neste, a barbárie se reveste de autoridade e em nome dos poderes estabelecidos, em nome do povo, da liberdade e da democracia, pratica-se os atos que são, em si mesmos e

<sup>61</sup> Op.cit.



naquilo que geram a deformidade, o impulso destrutivo e a essência mutilada da maioria das pessoas. Trata-se de uma barbárie motivada pela falência da cultura; os fracassos se traduzem em agressão e violência, do homem contra o homem, não só entre as classes, mas inclusive entre os iguais. Esta cultura não cumpre suas promessas, dividiu os trabalhadores em *braçais* e *intelectuais*, deu vitória a estes últimos, uma minoria; subtraiu-se das pessoas a autoconfiança e a confiança na própria cultura, daí haver não um simples mal-estar, arfar de peito ou uma náusea, mas um “ranger de dentes”, ou seja, revolta cuja contenção está se rompendo, pelo não cumprimento das promessas e já contra elas. Toda essa situação humilhante, em que está colocada a classe trabalhadora e desempregada, não é mera consequência do “progresso da humanidade”, mas consequência das estratégias para a manutenção do sistema que não existe sem a exploração. Diz Bourdieu (1998:141-2):

A profunda sensação de insegurança e de incerteza sobre o futuro e sobre si próprio que atinge todos os trabalhadores assim precarizados deve sua coloração particular ao fato de que o princípio da divisão entre os que são relegados ao exército de reserva e aqueles que possuem trabalho parece residir na *competência escolarmente garantida*, que também explica o princípio das divisões, no seio da empresa *tecnicizada*, entre os executivos ou os técnicos e os simples operários ou os operários especializados, os novos párias da ordem industrial. A generalização da eletrônica, da informática e das exigências de qualidade, que obriga todos os assalariados a novas aprendizagens e perpetua na empresa o equivalente das provas escolares, tende a redobrar a sensação de insegurança por meio de uma sensação, habilmente mantida pela hierarquia, de *indignidade* (grifo do autor).

A separação do trabalho em *intelectual* e *manual*, entre aqueles que idealizam e aqueles que executam, resulta do modo de produção das mercadorias e da mão-de-obra, próprio do sistema capitalista, exigindo, para a sua manutenção, a sujeição da maioria àqueles que têm o *monopólio dos meios de produção e do conhecimento* (GENTILI, 1994:117-217), meios conquistados pela violência e alienação dos expropriados. O operário está alienado da parte intelectual do projeto e o técnico da parte prática, o capital controla a ambas. Esta alienação do trabalhador vem de quando foi subordinado pelo mais forte, dos trabalhos forçados (antes do capitalismo) aos trabalhos assalariados (sob formas diversas de pressão) a partir do capitalismo; obrigado, nos dois contextos, a dar conta do trabalho excedente, fora de sua necessidade natural e espiritual (ENGUITA, 1989:202-3).

Àqueles que combatem tal sistema é necessária a aptidão para a experiência, para que mantenham a consciência de classe e não sejam ajustados pelo mundo administrado à identificação com o opressor e aos ideais deste. O exercício para a experiência deve abranger

desde a educação infantil até a “formação para idosos” (ADORNO, 1995:151). As cartilhas falam de uma educação flexível, para que o trabalhador vire “pau para toda obra”, aparentemente sabendo de tudo um pouco e, sem dominar de fato os fins nem os meios de produção, de nada ao mesmo tempo; no sistema de produção pós-industrial, diferente das empresas mecanizadas de tipo fordista em que *muitos sabem pouco*, as empresas flexíveis têm uma estrutura em que *poucos sabem muito* (GENTILI, 1994:169). É necessário que este trabalhador tenha as condições de desenvolver uma outra dimensão do pensamento, a do espírito crítico, que ele estranhe aquilo que parece natural; isso porque o grito dos desesperados tem sido transformado em arma nas mãos dos opressores e o apelo à emancipação numa espécie de disfarce da manutenção do estado de menoridade. É preciso, portanto, mais que desenvolver um tipo específico de inteligência, necessita-se muito mais de uma consciência, só possível pela capacidade de fazer experiências. Não por acaso Adorno (1995) constatou que a educação para a experiência é também para a imaginação e para a emancipação. Os fracassos gerados pela falsidade da experiência administrada têm contribuído para uma opção pela inexperiência, que pode ser, se aproveitada, a brecha para uma experiência autêntica, mas por enquanto a *falta de experiência* ou a ignorância tem sido uma condição para reprodução da sociedade de classes. Antes do *desvio de formação* (expressão corrente), é pelo sentimento de que se é privado da consagrada formação, que se desenvolve em relação à mesma uma aversão. O que é negativo para o *Estado do bem estar social* que falha no *dever* assistencialista de acalmar os ânimos dos descontentes. Como este rancor pode ser utilizado para a conquista da experiência necessária aos sujeitos? Sem esta aptidão para a experiência, a reflexão crítica é dificultada.

A *falta de experiência* não resulta da ausência de funções ou de possibilidades como fazem crer as cartilhas. É preciso pensar nessa espécie de aversão à educação, traduzida na pichação da escola e dos professores. Os humanistas conciliadores declaram o direito a pichação, e o mercado a dissemina, mas já vazia e muda, tornada um fim em si mesma. Por analogia, é como se a um preso que grite pela liberdade, desse-lhe o direito de uma vez por dia, numa determinada hora, usar de toda a sua habilidade para gritar pela liberdade, desde que continuasse atrás das grades. É o recurso para o enfraquecimento da contestação. Uma analogia histórica: à classe expropriada dos meios de produção é concedido o *justo e digno salário*, mas este é antes uma conquista do patronato, que através da concessão deste direito tem sua posição de explorador legitimada. O que está em jogo quando se picha não é o anseio do espaço para pichar, como se fosse uma tribo a demarcar território, mas um protesto contra



o confinamento nas reservas, favelas, vielas, nos guetos, morros, cortiços, nas periferias. Isto quando tolerados e servindo como exóticos, mas ainda assim sob a pressão da limpeza, da educação *polida* e *envernizada*. Sobre isto fala Bauman (1998): *a beleza, a limpeza e a ordem*, modelares. É pelo sentimento de exclusão e pelo temor de desorientação que se defendem diante do que é mostrado como diferente; mais do que isso é a reação ao sistema que reprime o que as pessoas são e que cobra delas uma postura de um grupo ao qual não têm acesso; pelo contrário, dele são excluídos.

As cartilhas falam de uma *estética da sensibilidade*; já expus em que ela se fundamenta, uma de suas finalidades é excluir o medo, uma sedação necessária a não estranheza. Mas “numa época de confusão e sangue, desordem ordenada, arbítrio de propósito, humanidade desumanizada, para que nada seja considerado imutável” (BRECHT, 1990) é necessária uma *estética sob a consigna do espanto* (MATE, 1989). A educação deveria reconhecer “que o medo não deve ser reprimido” (ADORNO, 1995:129). Não se trata de uma apologia da *cultura do medo* (DELUMEAU, 1989), aqui já denunciada, que é produzida pela violência ao físico e ao espírito por mecanismos diversos para a alienação dos sujeitos da realidade objetiva. Ao contrário, o medo que se deve manter é o próprio da realidade objetiva, convenientemente mascarada para que não se reconheça a autoria dos atentados, não daqueles contra duas torres, mas daqueles contra a humanidade, e que se diz em nome da civilização, a qual não se contrapõe ao poder hegemônico. O empobrecimento do repertório de imagens, da linguagem e de toda a expressão (ADORNO, 1995:146), resulta dessa intermediação *facilitadora* do conhecimento do mundo, dessa sedação aplicada à adaptação ao *tempo contemporâneo*, à *flexibilidade neoliberal*, propostas numa conveniente *estética da sensibilidade*, que ainda se fundamenta e é reforçada pelas, aparentemente inovadoras, teorias sobre “o verdadeiro, o belo e o bom” (GARDNER, 1999), mas significam a continuidade da conhecida ideologia que se mantém pela reprodução do que em si é essencial e pela reforma daquilo que em si é mutável em função de sua progressividade.

Quando a relatora do Parecer<sup>62</sup> disse que se poderá, talvez pela primeira vez “ganhar a aposta na borboleta”, na verdade esta aposta, de *cartas marcadas*, tem sua procedência, retoma os equívocos da Escola Nova, que sob um espontaneísmo herdado da visão romântica e liberal (é importante lembrar das formulações pedagógicas de Jean-Jacques Rousseau

<sup>62</sup> Op. cit.



(1712-1777), em *Émilio, ou, da educação* (1995); relacionadas com o fato de a burguesia estar substituindo a aristocracia e das idéias liberais necessárias à expansão comercial: *laissez-faire, laissez-passer*), tanto na escola quanto na empresa, combina termos como imaginativo, flexível, sensível, protagonista, para construir o *perfil do vencedor, do indivíduo que faz a diferença*, isto calha no individualismo e, porque nega ou é indiferente aos referenciais, tudo se torna válido (tudo pela superficialidade). Daí o ecletismo bem a propósito do globalismo; a pseudoliberalidade acaba por minar a resistência ao autoritarismo e acaba havendo apenas uma renovação na forma pela qual o poder é exercido. Para uma transformação verdadeira, uma revolução social, é preciso uma educação que prepare para a superação permanente da alienação, e não uma educação de reformas. É comum às pessoas verem tamanha desgraça como uma destinação e terem como única esperança: receber o mínimo para a sobrevivência. A fala de N. I. (advogado, 01/07/01) serve como testemunho:

O artificialismo social, hipócrita, egoísta, mesquinho e ingrato, sempre existiu e sempre existirá, seja qual for o sistema político vigente, ditatorial, democrático, monárquico, ou qualquer outro regime organizativo da população que o recebe, o enfrenta. Na atualidade, vive-se sob o guante de *ditaduras democráticas* onde uma minoria privilegiada por posições sociais e financeira, manda e desmanda em cima das populações magras, famintas, sujeitadas aos voleios das aspirações dos mandantes, que integram os sistemas administrativos e jurídicos dos países em desenvolvimento. Não se diga que os países já evoluídos materialmente não sejam presas daqueles mesmos defeitos acima apontados; são as vezes mais cruéis porque, podendo fazer, não fazem nem privilegiam seus suseranados com facilidades de vida, de subsistência ou meios educacionais (grifo do autor).

O sistema capitalista, num país desenvolvido ou não, fundamenta-se na exploração entre as classes; não há, portanto, interesse do Estado ou dos setores que o legitimam em excluir a guerra, mas administrá-la, mantendo sob controle a liberdade, a igualdade e a fraternidade; então se limita às reformas propostas pela social-democracia. O incentivo ao protagonismo é dispositivo para a manutenção do sistema vigente, porque o ideal burguês e liberal subordina o progresso à vontade e à força individuais, ao “cada um cada um” em voga, por isto mesmo a crescente barbárie; justamente aí reside o germe da fraqueza da ordem social idealizada e da fraqueza da luta contra esta falsa ordem, visto que, para a transformação da mesma, é preciso uma vontade coletiva. Esta vontade é impedida por uma política de recompensa e sucesso para os melhores, porém como é inerente a este sistema a concentração do poder e a expropriação crescente, a eficiência deste processo tem sido tal que a situação



atual é de frustração da maioria. Portanto, apesar de tudo, este mesmo processo tem contribuído para a criação de uma vontade coletiva.

Esta maioria tem adquirido uma experiência própria dos expropriados, formando mesmo uma cultura de classe. A partir daí será possível *uma atitude coletiva de resistência sistemática* (ENGUITA, 1989:237), contrária à inteligência criada pelas cartilhas dos opressores, que ainda se fundamentam e são reforçadas pelas, aparentemente inovadoras, teorias encarregadas de fazer a *anatomia das mentes* (modelos) *que lideram e que criam* (GARDNER, 1995; 1996); é através de uma atitude coletiva que se poderá fazer frente à monopolização do saber, que para tanto o capitalismo histórico em seus processos de concentração econômica, de globalização fragmentária e de centralização do poder, tem suposto e supõe a crescente e progressiva distribuição, produção e reprodução da ignorância para as maiorias excluídas do poder (GENTILI, 1994:137).

As várias instituições sociais especializaram-se em fazer com que esta maioria se autoculpabilize pela ignorância e miséria que lhe é imposta e busque, para obter o mérito, o saber patenteadado, que tem valor e gera lucros. Uma educação que desenvolva a consciência crítica é fundamental para que as causas da miséria sejam desmascaradas e combatidas, por uma outra globalização, como diz o professor Milton Santos (2000a).



## O teatro, por um fio.



### *Quadro VI: Tatear os rastros.*

[...] toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as idéias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento. Jamais deveremos subestimar o grau de continuidade que persiste em meio às lutas de classes, apesar dos períodos de mudança violenta e de revolução social. Como acontece com a evolução do próprio mundo, a história da humanidade não é apenas uma contraditória descontinuidade, mas também uma continuidade (FISCHER, 1966:21).

As considerações na citação acima corroboram para se concluir que, se o teatro representa o homem em sua história, então é possível perceber, em algumas obras, o embate entre as forças sociais. A dinâmica é marcada pelas tensões das contradições presentes na organização social, na qual, a produção e a reprodução resultam da luta de interesses, dos diferentes modos de ver a existência. Sabendo que as obras são atualizadas pela *correspondance* e nelas algo do seu conteúdo de verdade não esvanece, resiste à desintegração do tempo (ADORNO, 1970:55), é possível aprofundar o conhecimento dos problemas enfrentados na presente pesquisa através de referências anteriores, ou correspondências históricas. Assim, é possível constatar a existência de um *fio* que une a *Colcha de retalhos* a outras obras, comprometidas com a socialização da experiência.

Algumas destas obras foram frustradas por causa dos equívocos que lhes eram inerentes, apesar de bem intencionadas; outras, porque cumpriam com o pretendido, foram interditadas pelo poder; há entre elas um *fio* que as une na mesma história. A história humana acumulou uma experiência, a qual, em sua lógica própria, serve para a sua resistência; é a experiência que precisa ser cultivada principalmente diante da *sociedade de risco*, cuja complexidade torna urgente a utilização da habilidade exclusiva do ser humano: a imaginação criativa, que depende da transmissão da experiência. É preciso reconhecer que aquelas obras, frustradas ou interditadas, fazem parte de uma “colcha” que está estendida sobre os muitos séculos que as antecedem e sobre os muitos outros que as sucederão, fazem parte de uma obra maior e que está em processo; sendo assim, a própria *Colcha de retalhos* está ligada àquelas, mas para dar continuidade a esta história de forma consciente, não basta saber deste *fio*; é preciso organizar a experiência que aquelas outras desenvolveram para esta; apropriar-se desta experiência é já um *acerto de contas*, e a vitória daquelas obras, independentemente se foram frustradas ou interditadas. Partindo do geral para o particular, localizei, na história do

teatro, *Os tecelões* (1892): marco na história do teatro moderno, obra do dramaturgo alemão Gerhart Hauptmann (1862-1946), que trata de uma das muitas revoltas da classe trabalhadora. Continuando neste ir do geral para o particular, localizei em nosso particular nacional, o *show Opinião* (1964), do Grupo Opinião (em parceria com o Teatro de Arena), que marcou a história do teatro brasileiro com um trabalho de autoria coletiva, comprometido em resistir ao autoritarismo e em representar *os anseios do povo*, ou o que na ocasião se entendia por *povo*.

A partir da análise destas duas obras, será possível compreender o significado do embate temático e formal presente no trabalho com a *Colcha de retalhos*. Se por um lado, a realidade, que se vive hoje, apresenta paisagens diferentes, referentes às atuais lutas entre as forças de dominação e as de resistência; por outro, é possível, ao tatear os rastros, perceber continuidade em alguns aspectos destas lutas. Refletir sobre esta história contribui para que se tome uma atitude consciente (um posicionamento) diante da mesma história. Neste sentido, disse Vladímir Maiakóvski (2001): “É por isso que, tendo mantido o caminho (a forma), eu novamente mudei partes da paisagem (o conteúdo). No futuro, todos que encenarem, desempenharem os papéis, lerem e imprimirem o *Mistério bufo*, mudem o conteúdo, façam seu conteúdo ficar contemporâneo, hodierno, do momento”.

Que continuidades podem ser percebidas entre obras como *Os tecelões*, *O mistério bufo* (URSS - 1918), de Maiakóvski e *A máquina de somar* (EUA - 1923), de Elmer Rice? Ou ainda, em que trama e com quais fios estão ligadas estas obras? Elas representam propostas estéticas e temáticas de reflexão crítica sobre a realidade do contexto histórico em que foram criadas. A opção estética reflete uma postura política. Estas peças sofreram as mesmas censuras destinadas às propostas de organização social nas quais se atrelaram; propostas e obras que, em diferentes contextos, foram desarticuladas pelo autoritarismo em suas variadas facetas: fascismo, nazismo, estalinismo e também o macartismo. O período histórico desde *Os tecelões* até *A máquina de somar* compreende as estéticas que vêm do Naturalismo ao Expressionismo; a estética com sua temática acompanham as transformações da realidade social, ainda que, como já discutido, parte seja fixa e parte seja transformável, pois o capitalismo e a luta de classes têm sido constantes e os contextos variáveis. Esteticamente, *A máquina de somar* e *Mistério bufo* têm avanços em relação a *Os tecelões*; esses avanços podem ser verificados no quanto estas obras puderam dar conta da problemática enfrentada pelos sujeitos envolvidos, ou invertendo o raciocínio, no quanto se deixou de enfrentar, mostrar e problematizar, por causa das limitações inerentes e impostas a elas (as obras).



O desenvolvimento, no sentido de responder através de avanços estéticos aos problemas enfrentados pela classe expropriada dos meios de produção, entre os séculos XIX e XX, quando da estabilização do capital e sua luta contra as forças produtivas, não obedece à cronologia de escrita e a encenação destes textos. Ou seja, apesar de, nesta ordem, *Os tecelões* e *Mistério bufo* antecederem *A máquina de somar*, se se considera o processo de transformação pelo qual passa a consciência do trabalhador, representado, da condição de alienação à de emancipação, neste último texto o trabalhador não tem uma consciência de classe; em *Os tecelões* ela está fragmentada, um ou outro indivíduo apresenta lapsos que poderiam conduzir a um salto qualitativo mais significativo, mas diante das contingências não se efetiva. Enquanto em *Mistério bufo*, feita no calor da Revolução Russa (1917) e da vitória socialista, é representada uma revolução somente possível a partir da tomada de consciência de classe. Embora as principais obras a serem analisadas sejam *Os tecelões* e o *show Opinião*, será preciso o trânsito livre pela história, para estabelecer algumas relações e ressaltar os fios, os nós e a trama, que compartilham estas mesmas obras e, também, para a compreensão do que está em jogo no texto e na proposta da *Colcha de retalhos*. Portanto, antes de analisar qualquer destas obras, para aquecimento do nosso corpo crítico, verifiquemos a trama estético-ideológica que antecede e perpassa o contexto da escrita e encenação de *Os tecelões*.

Veja-se estas duas falas. A primeira, de Bill Clinton a Boris Ieltsin: “As regras da economia global são como a lei da gravidade. Não são regras americanas” (apud SCHWARZ, 1999:113). A segunda, de Lessing sobre a peça *O pai de família*, de Denis Diderot (1713-1784): “[...] nem francês nem alemão, nem de qualquer outra nacionalidade, mas simplesmente humano” (apud BERTHOLD, 2000:381). O que há de comum entre as falas? Há um tipo de pensamento que Brecht apontou em *A Santa Joana dos matadouros* (1928-31): “Não há quem possa com as crises! / Inexoráveis pairam / Sobre nós as leis da economia, essas desconhecidas. / Em tremendos ciclos retornam / As catástrofes da natureza!”. Atendendo-nos às falas, a primeira (a de Clinton) trata como fenômeno natural um fato que é social e localizado num período específico da história. A segunda (a de Lessing) universaliza uma forma de representar a existência que é própria de um indivíduo de uma determinada classe social. Nos dois casos, a desautorização é querida, ainda que citados os autores; no primeiro, faz condenação querendo escusar e no segundo, desprestigia querendo louvar. Ambos mostram, em naturalizar e universalizar, pelas contradições, a intenção ideológica subjacente. Apesar desta reviravolta, pelo tom das palavras, ou pela autoridade, parece que ambos querem expressar a verdade. Seja em versos, com Voltaire (1674-1778), em *O filho pródigo* (1736),

no estilo declamatório da *Comédia Francesa*; ou em prosa, com Diderot, em *O pai de família* (1758), no estilo defendido no *Paradoxo sobre o ator* (1773/80), nestes clássicos do drama sentimental burguês, ambos estavam em busca da *verossimilhança*, em busca da *natureza embelezada*. Assim, Diderot enalteceu uma de suas musas: “Não consinta que o preconceito e a moda a subjuguem. Confie em seu gosto e gênio. Mostre-nos a natureza e a verdade: porque este é o dever daqueles a quem amamos e cujos talentos nos inclinaram a aceitar de bom grado qualquer coisa que ousem querer” (apud BERTHOLD, 2000:387). Mais do que isto, a fala serve para representar uma visão do fenômeno teatral que traduz uma visão da organização social. Ao mesmo tempo em que se coloca contra o preconceito e a moda, a visão idealista cria contradições no discurso que nega aquilo que quer defender. Primeiro, entendendo que a qualidade do trabalho da atriz se deva a subjetividades, genialidade e talento, menospreza o trabalho objetivo. Segundo, a revelação da verdade e da natureza dependeria daquelas subjetividades e, na relação palco e platéia, há a passividade desta em relação àquele, como àquele (ao palco) cabe a transmissão de uma verdade pré-existente ou a ser revelada, platônica ou aristotélica, seja qual for o caso, esta verdade ou a visão de mundo é idealizada, preconceituosa. O discurso do filósofo por estas contradições se mostra falso. Esta visão do fenômeno teatral faz do engodo programa estético: “A perfeição de um espetáculo consiste na imitação tão exata de uma ação que o espectador, ininterruptamente enganado, imagina estar assistindo à própria ação”, assume Diderot (apud PAVIS, 1999:204).

Então, para isentar o filósofo de possíveis *enganos*, diriam, como é comum, que ele não dispunha dos materiais de que dispomos ao exercer esta crítica, porém o que se questiona não é o indivíduo das idéias, mas as idéias do indivíduo. Fazer saltar à vista a ideologia, o pensamento de classe presente no discurso, é expor, numa “obra sem compromissos”, o peso de uma tensão dominadora, que se vira contra o próprio espírito dominador, que é denunciado porque fica encadeado à obra. O próprio conceito de clássico é disso o protótipo, se a unidade do universal e do particular, organizada pelo Classicismo, já não era conseguida no período ático, menos ainda no período europeu da Revolução Francesa (ADORNO, 1970).

Para evitar então o *olhar vazio*, a *forma oca*, comum nas obras clássicas, é preciso então estudar como o arqueólogo à história, fazer escavações no sacrário da cultura, reconhecer a qualidade das obras que adornam o seu altar, porém sem deixar que elas estejam acima de qualquer dúvida, como se a cultura não fosse social e passível de interpretações; àquilo a que é atribuído classicidade carrega o selo de tradicionalidade; o fato de ter adquirido



a conotação do *requintado* e de *sucesso* prova que há outros valores em jogo, além dos que denotariam o que foi característico de uma época. O estilo conotativo e interpretativo em questão estabelece um padrão de tradição, uma que nega ser transmissora do vulgar e da barbárie, mesmo quando do seu rastro não podem ser apagados os impérios que se sucedem pela escravização do homem pelo homem; ainda que queira negar estes vestígios eles são gritantes; mais que isto, aquilo que hoje tem êxito porque defendido pelo poder, para ser legitimado arvora-se no clássico, atribui-se ao passado uma forma atual, esta que, seja qual for, será clássica se tiver êxito. Ainda segundo Adorno<sup>63</sup>, as obras clássicas que não conseguiram a identidade do universal e do particular, representam com uma *forma oca* o seu ambiente; este modelo paradigmático tem a sustentação frágil típica daquilo que se sustenta através de mentiras, e nestes *enganos* redunda o ideal classicista, e mais: “[...] no classicismo, o sujeito se erige esteticamente, faz-se-lhe violência, a ele, sujeito, particular eloquente contra o mutismo do universal. Na universalidade tão admirada das obras clássicas perpetua-se a universalidade funesta dos mitos, a inflexibilidade do sortilégio, como norma da configuração” (ADORNO, 1970:184-6).

Todo corpo violentado se rebela contra as forças de que é vítima, ainda que por seu auto-aniquilamento. A dramaturgia burguesa empenhou-se em expressar a verdade do homem livre. O teatro tornou-se a plataforma para a proclamação da sua liberdade. A Revolução Industrial foi imprescindível para a revolução burguesa no século XVIII, cuja dinâmica teve como eixos Londres e Paris; sob as forças do capital e da razão forjou-se um senso comum e a declaração de uma nova ordem. Contrapondo-se ao Classicismo, ao Iluminismo e aos princípios das unidades aristotélicas, veio o Romantismo carregado de *um sentimento maior que a razão*, apresentado por Jean-Jacques Rousseau; um movimento estético denuncia a consciência que lhe dá origem, e este, foi capaz de ligar-se tanto à revolução quanto à restauração. Na Alemanha, através do movimento literário *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), o Romantismo atendeu aos interesses das forças liberais que propagavam os ideais dos cidadãos autônomos e de livre iniciativa; a imaginação ditaria o rumo das suas criações, este idealismo, segundo Margot Berthold (2000:412-36), conferiu ao drama do Romantismo:

A idéia cósmica, o primado da imaginação livre, criativa, a tentativa de construir uma ponte sobre o abismo entre o finito e o infinito por meio da ironia romântica, a peça espirituosa com a ilusão e

<sup>63</sup> Op. cit.



o auto-anulamento – todas estas formas de autocriação e auto-aniquilação conferiram ao drama do Romantismo suas características improvisacionais, fragmentárias e tendentes ao arabesco.

Em Berlim, o teatro convencional preso aos estereótipos das comédias de costumes, às declamações e às salas de visitas, não contentava mais a burguesia nem bastavam para representar o seu cotidiano. O Naturalismo veio denunciar a frágil e falsa liberdade burguesa. Este mesmo Naturalismo, que surge como uma possibilidade crítica, quando não vai às últimas conseqüências, não avança e se contradiz: “A falsa consciência social torna-se, no esteticismo programático, nota falsa, que àquele censura a mentira.” (ADORNO, 1970:278-9). Se do Classicismo para o Romantismo, a burguesia liberal em sua arte se fez protagonista, evidente que no Naturalismo, apesar de a classe operária figurar em cena, houve o cuidado necessário para que esta não fosse incentivada a substituir no poder a burguesia, como esta substituiu a aristocracia do antigo regime (SZONDI, 2001:102). Isto parece evidente, porque se a teoria social, já desenvolvida naquela época, fosse levada a sério e servisse de conteúdo para as suas peças e seus poemas, viria por terra o espírito de ascensão e progresso fundamentado no idealismo burguês, para o qual os operários eram convocados e convencidos a aderirem, ainda que impedidos da igualdade, por causa da predestinação de classe, ou seja, liberdade, igualdade e fraternidade sim, porém, dosadas.

Porém, o Naturalismo avançou em relação às formas dramáticas tradicionais, quanto às unidades de ação, de tempo e de lugar. Ainda assim, houve nas peças naturalistas a intenção de que as falas (das personagens) fossem naturais. Porém, quem escrevia as peças e dirigia as cenas? Quem ditava o *natural*? A realidade representada é selecionada; quem a selecionava? Esta busca pela *imitação da natureza*, mas uma natureza que deveria ser governada pelos *melhores (aristói)*, vem desde os gregos antigos. Diderot acentuou a necessidade de se representar a experiência vivida e sentida, mas o palco não poderia ser maculado pelo povo; o escritor alemão Gottold Ephraim Lessing (1729-1781) queria uma tragédia que tratasse dos conflitos burgueses.

Ainda verificando a continuidade, é importante observar que o Romantismo contribuiu para o Realismo, quando procurou pelo indivíduo (procura radicalizada posteriormente no Expressionismo) e pelo peculiar, situando a pessoa no contexto histórico-social, num local bem determinado e com um coloquialismo nada clássico, tolerando as personagens marginais, os bandidos, as prostitutas e até a gente do povo; ampliou a temática com sujeitos e objetos,





até então evitados porque desclassificados ou proibidos, ou porque à arte cabia tratar de *cousas superiores*, da alma e do espírito, idealizados. No Naturalismo, o teatro tornou-se um instrumento de estudo científico da realidade, para a penetração psicológica, descrição da interioridade humana pela observação e análise das ações, estudo metucioso da pessoa e das suas paixões enquadradas no respectivo ambiente, investigação das causas e dos resultados do comportamento humano (ROSENFELD, 1993:270-1).

O Naturalismo continuou associado à tradição do teatro ilusionista, porém foi levado às conseqüências mais radicais, para poder dar conta deste *exame metucioso* do cotidiano e das temáticas escolhidas; apesar da forma dramática rigorosa – o convencional – ser na época defendida por muitos dos naturalistas, alguns autores como Gerhart Hauptmann, Henrik Ibsen (1828-1906) e Anton Tchekhov (1860-1904), pelo comprometimento com suas obras, abalaram as estruturas do rigor formal. Provocaram o choque e a verticalização, construindo uma experiência mais intensa da realidade, através da consciência de um mundo fugaz, de uma percepção do real construída a partir de impressões, das quais se destaca a que mostra estar tudo em constante transformação; chegaram a esta consciência através da ruptura, por isto avançaram para além do Naturalismo. Porém, como ir além do diagnóstico e trabalhar pela transformação da realidade?

Se a crítica à superficialidade da liberdade burguesa significou a busca por *uma verdade mais profunda*<sup>64</sup>, fazer do indivíduo um mero objeto das forças exteriores a ele ou das forças cegas da natureza é desconhecer a tensão dialética através da qual a liberdade humana é construída. Por este desconhecimento e por pretenderem uma objetividade radicalizada, algumas obras naturalistas mergulharam num abstracionismo que dava as medidas para o mundo objetivo, através de um foco lírico-narrativo, que foi radicalizado no Expressionismo, onde o real passou a ser a própria subjetividade; para representar este mundo interno, fizeram uso dos recursos de expressividade, para dar conta das deformações da alma em convulsão, a idéia profunda plasma a sua própria realidade, que não poderia ser outra senão grotesca.

A recente montagem de *A máquina de somar*<sup>65</sup> mostrou estas personagens submersas no pesadelo característico do Expressionismo, *nadificadas*, personificadas no *Senhor* e na

<sup>64</sup> STANISLÁVSKI, Constantin. In: CHEKHOV, Anton. *As três irmãs*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p.XVI.

<sup>65</sup> Peça em que atuei, com a Cia Ocamorana de Pesquisas Teatrais, direção de Alexandre Mate, em cartaz de 2000 a 2001.

*Senhora Zero*, ambos alienados; o *ethos* da personagem protagonista é *somar*; esta sua ação pode ser elevada à categoria de *gestus*, porque já não soma para viver, mas já vive porque soma, respira na dinâmica da máquina. Chico de Assis<sup>66</sup>, falando sobre este trabalho, apontou a verborragia, falas que se dão de modo ininterrupto, o que é próprio da expressividade, assim como no *cinema mudo*, se houvesse apenas legendas, ou os títulos das cenas como em Brecht, a interpretação e gestualidade dariam conta, tanto que, em alguns momentos, lê-se muito mais com profundidade no texto imagético-visual do que pretende o texto escrito. A concepção do espetáculo superou a peça porque não se limitou aos problemas, expectativas e perspectivas das consequências do capitalismo no contexto em que foi criada; a concepção atualizou a peça ao utilizar os procedimentos da forma épica para denunciar e enfrentar os desdobramentos do capitalismo na atualidade. Sem esta atualização, destituída do seu gume afiado e do grito que naquele contexto assustavam, a peça seria ingênua. Providências e procedimentos utilizados para a atualização: rompeu-se com a estrutura dramática e narrativa aristotélicas, a unidade de tempo da peça escrita (começo, meio e fim) não foi seguida na encenação. Historicizar, tanto para Brecht quanto para Benjamin, é tratar a história como materialidade maleável; o tempo cronológico, homogêneo e linear, é característico da história dos vencedores.

O Expressionismo não pretendeu reproduzir a realidade, a *natureza embelezada* nem a *natureza objetiva*. Mas o mundo interior do indivíduo impossibilitado do diálogo, reduzido ao monólogo e ao murmúrio imaginário da memória. No esforço de articular coisas não expressadas no diálogo interindividual empírico e de projetar o mundo sob o ângulo de uma consciência em estado patológico e em pesadelo, o Expressionismo rompeu com o tempo e o espaço convencional, prescindiu da verossimilhança exterior para desvelar realidades mais essenciais, reprimidas pelo Ego consciente. A consciência das pressões na engrenagem social estava carregada de idealismo, nutria-se a esperança utópica através de um herói, de um indivíduo carismático e redentor místico das massas passivas. A dramaturgia expressionista, no esforço da mitificação, criou palcos vazios transformados em local para exaltação ou crucificação dos heróis arquetípicos, as personagens demonizadas ou divinizadas eram destacadas e deformadas por focos de luz cortantes, suas máscaras, carregadas pela maquiagem violenta, transfigurava-as. Na queda, do contexto empírico para o contexto transcendente, as unidades da forma dramática rigorosa não resistiram.

<sup>66</sup> Ator e dramaturgo (que integrou o Teatro de Arena e atuou em *A Mais valia vai acabar, Seu Edgar...*) em uma entrevista com a Cia. Ocamorana e convidados, em 25/11 de 2000.





O mito construído no Expressionismo a partir de elaborações particulares pretendeu servir à condensação personificada do espírito coletivo, à projeção das massas conturbadas e esperançosas num salvador, o qual reuniria todas as qualidades humanas, de preferência as idealizadas. O idealismo causou desvios na representação da realidade, tanto no Naturalismo, que tratou o indivíduo como objeto das forças alheias a ele, quanto no Expressionismo, que tratou o indivíduo como única e isolada realidade. A queda expressionista no abismo da interioridade adquiriu materialidade e se manifestou através do poder avassalador dos instintos, na descoberta do espírito da carne, da elevação e da santidade dos instintos, num hiperbolismo das emoções; através destes motivos os expressionistas buscaram reencontrar a essência elementar e primitiva do homem, e como não se pretendeu comunicar (reforçar) a ilusão da realidade empírica foi preciso forjar a sua ruptura, tal ruptura foi provocada pelo *gesto patético e extático*. Daí terem sido valorizadas as imagens selecionadas pelo pesadelo ou pela memória, porque expressariam uma realidade mais profunda que não era dada pela reprodução do real objetivo; este foi o clima que marcou o Expressionismo de Berlim em 1923. Antes, porém, a encenação meierholdiana rompeu com o Realismo, radicalizou aspectos do Naturalismo, aprofundou-se no Simbolismo e avançou pela estilização e pelo grotesco, tendo como traços:

[...] um *rictus* de horror metafísico, que converte as personagens em “máscaras fantasmagóricas” de um mundo em decomposição, cujos sinistros rumores deveriam assaltá-las sob a forma de fatídicos pressentimentos e cujas mefíticas ações deveriam desfazê-las em miasmas trágicos de uma existência absurda (GUINSBURG, 2001:18).

Num primeiro momento associou-se a Stanislávski, no Teatro Popular de Arte de Moscou (o *Popular*, desapareceu anos depois), posteriormente, a partir das experimentações no Teatro-Estúdio, Meierhold rompeu com a representação naturalista em função de um teatro teatral, que foi a base para o moderno teatro russo. O teatro moderno não se limita na representação da realidade empírica, define-se como espaço de experimentação. O teatro se assume teatral, continua na busca por uma *verdade mais profunda*, não de *uma realidade*, mas *das realidades*, seja a exterior mostrada sob *a luz* impressionista, a qual esteve ligado Stanislávski, seja a interior sob *as sombras* do Expressionismo, em que adentrou Meierhold. As unidades de ação, tempo e lugar, inclusive a unidade estilística, de acordo com as novas concepções e para uma comunicação maior e mais direta entre palco e platéia, não privilegiam mais a *ilusão mágica*, pois como considera Rosenfeld (1993:108): “tendem a fundir-se o espaço e o tempo fictícios do palco e o espaço e o tempo empíricos da platéia”.

O que o teatro naturalista desencadeou como denúncia da ordem social foi adquirindo um gume revolucionário. *Os tecelões*, marco importante neste sentido, na sua temática escolhida e na forma como foi tratada, provocou rachaduras nas paredes da forma dramática convencional. Os trabalhadores entraram em cena, ocuparam uma posição que até então era reservada aos de *finis estirpe*. O gume foi afiado pelos expressionistas, passando pela experiência com a Primeira Guerra Mundial, o teatro de agitação e propaganda (*agit-prop*), proletário e político, foi organizado por partidos e sindicatos; o espírito agressivo não se limitou ao texto, incorporou as dimensões das alegorias, das ruas, das massas, foram demolidas as estruturas da peça que tinha o texto como centro, que passou a ser pretexto. O teatro moderno passou a *perceber a realidade* não só com a visão das personagens, mas também com a do narrador que, como um mestre de cerimônias, um mediador, propõe e provoca a reflexão sobre a ação das personagens, para elevar e integrar a emoção ao raciocínio, recurso comum nas tendências didáticas do teatro dialético e de forma épica.

Apresentada esta trama geral, com alguns dos seus conflitos, vou a seguir tratar de uma das obras, *Os tecelões*, que por sua importância nesta trama serve como referência na compreensão da luta que tem sido travada na história do teatro, não só entre as diferentes formas de buscar a verdade, e ao mesmo tempo de buscar o prazer, através da representação de uma realidade social existente ou vislumbrada, mas também entre as forças que têm lutado por uma *socialização da experiência*, em combate com aquela que, ainda que se diga buscar esta mesma socialização, pela ideologia que lhe é subjacente, trabalha em sentido contrário, ou seja, como já dissemos, a da expropriação da experiência, a da alienação.





### *Quadro VII: Alvo para “bala perdida”.*

Émile Zola (1840-1902), em *O naturalismo no teatro* (1881)<sup>67</sup>, expôs um programa de luta em defesa da presença em cena de “patifes e honestos”, porque entendia ele que já era

[...] tempo de fazer obras com a verdade. Substituir a tradição clássica pela tradição romântica, não seria saber aproveitar a liberdade que nossos antepassados conquistaram. Não mais deve haver escola; não mais fórmula, não mais clichês de nenhuma espécie. Não há senão a vida, um campo imenso em que cada um pode estudar e criar à sua maneira (ZOLA, 1982:81).

Esta resistência contra o *bom gosto* não agradou a burguesia, a qual se esforçava por demonstrar que a superioridade resulta da livre concorrência, dos méritos próprios do indivíduo. O que Zola mostrava é que haviam outras forças envolvidas. Economicamente, não só na França, mas nos EUA, na Inglaterra, na Alemanha, os trustes, os monopólios e as leis de proteção de mercado, um país devorando outro, as empresas devorando-se, demonstrava que o indivíduo sozinho não resiste. Hoje, em 2002/03, a situação não é muito diferente. Pretendeu-se demonstrar que a natureza determina e completa o homem, portanto, deveria ele ser representado não mais como uma abstração intelectual; a estética naturalista, de certa forma, acompanhou a ciência experimental. A este propósito, diz Zola (1982:92-103):

Assim, não mais personagens abstratas nas obras, não mais invenções mentirosas, não mais absoluto; porém, personagens reais, a história verdadeira de cada uma, o relativo da vida cotidiana. [...] Parte-se deste ponto: a natureza basta; é necessário aceitá-la tal como ela é, sem modificá-la e sem nada cortar-lhe; ela é bastante bela, bastante grande para trazer consigo um começo, um meio e um fim. [...] toma-se simplesmente na vida a história de conclusão final, toma-se simplesmente na vida a história de um ser ou de um grupo de seres, cujos atos são registrados fielmente. A obra se torna uma ata, e nada mais; tem somente o mérito da observação exata, da penetração mais ou menos profunda da análise, do encadeamento lógico dos fatos.

Pensar que a arte deva operar da mesma forma que a ciência é um equívoco; embora a arte seja um modo específico de pensar, de expressar e também de ultrapassar a realidade; através da arte é possível descobrir as potencialidades desta realidade e mais, é possível criar. A ciência tem os limites dos seus instrumentos, e não se pode ignorar, o objeto dependerá da interpretação do observador, cujo olhar, já se demonstrou, não é neutro. Portanto, dar à arte a mesma função dada à ciência, como consequência, impõe-se sobre a arte os limites da ciência,

<sup>67</sup>Cf. ZOLA, 1982.

além dos que já lhe são próprios. Mesmo assim, se Zola sujeitou sua arte aos limites da ciência da época, sua interpretação significou um avanço em relação às construções idealizadas das personagens, que monopolizavam os palcos naquele contexto histórico. A concepção e a interpretação que Zola teve da realidade foram criticadas, inclusive porque promoveu uma *mescla de gente*, e também porque não julgava aquela gente, como era de *bom tom* ou *bom senso*, conforme indicavam os moldes convencionais. Diz Zola (1982:105):

Os patifes são permitidos, mas seria necessário puni-los no desenlace, ou pelo menos, esmagá-los sob nossa cólera e nosso desgosto. Quanto aos honestos, mereceriam aqui e ali algumas linhas de elogios e de encorajamento. [...] A honestidade absoluta não existe mais do que a saúde perfeita. [...] São personagens simpáticas, concepções ideais do homem e da mulher, destinadas a compensar a impressão deplorável das personagens reais, tomadas da natureza.

Para a dissecação do homem no cotidiano, para mostrá-lo movido por suas necessidades imediatas sociais e biológicas, não bastavam a imaginação e as subjetividades das estéticas anteriores, com seus versos e gestos nobres, a metafísica e a lição de moral do herói clássico ou romântico. André Antoine (1858-1943), funcionário da Companhia de Gás parisiense, juntamente com um grupo de intérpretes amadores, esmerou-se em criar as condições naturais para o palco conforme desejava Zola; de certo modo, condições sob as quais as personagens são determinadas. Na encenação realista, que até então se desenvolvia, a *massa* (o povo) que figurava nas cenas tinha apenas o papel de ser bem dirigida e reagir com assombro ou piedade à peripécia do protagonista (BERTHOLD, 2000:446-9). Antoine aprofundou a encenação realista; tornou-a mais crítica em relação a luta de classes. A força e a consciência proletária não poderia mais ser ignorada pela burguesia, e exigia os méis próprios para a sua representação. Para isto, a forma dramática burguesa e antes aristocrática não era compatível. O Naturalismo apresentou algumas tendências na interpretação do seu programa como movimento: uma, representava o drama da inação e decadência da burguesia, desvinculado dos problemas da classe operária; a outra, transformava o pobre e o indivíduo em heróis, cuja ascensão era tolerada, desde que não ferisse a moral e os “bons costumes”, desde que se mantivessem em seus devidos lugares - na classe a que pertenciam; a ascensão se dava pela mística ou sublimação; foram comuns (e ainda são recorrentes) os dramas em que *por amor* ou *por mérito* o indivíduo pobre subia na escala social, ou então deveria o indivíduo aceitar o destino de sua pretensa classe, como a prostituta em *A dama das camélias* (1851), de Alexandre Dumas Filho (1824-1895), um clássico do Realismo e um exemplo da moral burguesa. Outra tendência é a transformação da classe operária em uma espécie de



herói coletivo e vitimado; mas não considerar a colaboração do indivíduo para sua própria exploração é uma visão ingênua e maniqueísta. Este modo de pensar transparece na obra de Hauptmann, onde a luta de classe surge como inerente e natural à humanidade, os conflitos individuais e sociais como expressão de um antagonismo metafísico, radicado na própria criação, o que não é um modo histórico-materialista de pensar.

O Naturalismo sob a influência da filosofia positivista, das ciências histórico-sociais e naturais, buscou a observação e a representação microscópica do homem no cotidiano, sob a determinação das circunstâncias. O empirismo mostrou-se *eficiente* ao modelo produtivo nas revoluções industriais e capitalistas da Inglaterra. O Positivismo foi incorporado à forma dramática pela burguesia reacionária; porém, quanto mais rigorosos, em relação a este modelo estético e em relação a este método de pesquisa, mais fracassada foi a conciliação entre o modelo (interpretativo) e o método (descritivo). A contradição entre a estrutura social querida pela burguesia e o conteúdo do seu discurso libertário correspondeu à contradição entre a estrutura dramática e a temática da qual se propôs tratar. A personagem joguete das forças anônimas e sem vontade não tem o caráter (*ethos*) do herói da dramaturgia rigorosa; assim, esta forma não se ajustou à tentativa básica do Naturalismo de pôr no palco a realidade tal qual ela se dá empiricamente, nem serviu para as intenções da burguesia que, utilizando os princípios positivistas como instrumento científico para conhecimento da realidade, queria ser representada através das personagens com vontade própria, portadoras da autonomia liberal, a qual veio ser desmentida pela psicanálise e pela sociologia crítica. Por isto, Adorno (1970) entendeu que o Naturalismo, ao perseguir as suas intenções, contradisse os seus princípios. A vida como tal, não tem unidade; os eventos normais, não se deixam captar numa ação que tem começo, meio e fim. Quanto mais intensos os esforços dos naturalistas em colocar no palco um *recorte da vida*, para tornar visível o fluir cinzento da existência cotidiana, mais forçavam a *desdramatização* das suas peças (ROSENFELD, 1985:90).

A pesquisa histórica, inclusive a marxista, trouxe a temática épica, verificada no Naturalismo pela presença do passado. Os limites da forma dramática foram desafinados pela contradição de terem de comportar temáticas épicas, bem como pelo método de análise positivista que força o esgarçamento e a destruição das unidades dramáticas. Aliás, o Naturalismo traz em seus princípios o germe da autodestruição; por seus exames minuciosos conduziu ao Impressionismo e ao Simbolismo. É preciso considerar que o Naturalismo avançou porque houve autores que seguiram à risca e ao extremo as propostas do movimento.

Na Alemanha, as resistências apresentadas pela forma dramática ao trabalho de Hauptmann, porque ele se arriscou em cumprir aquelas propostas, corresponderam à resistência da burguesia em realizar as transformações sociais às quais Zola atrelava o movimento. Hauptmann, apesar dos estreitos limites da forma dramática, obteve êxito. Ele avançou para além da forma e cumpriu com alguns dos propósitos desse movimento, como transformar o proletariado em herói, apesar de ser um equívoco, mas naquele contexto era um avanço em relação ao que fazia a burguesia reacionária, que tinha o indivíduo como herói, o mesmo da forma dramática tradicional. Ao tratar do drama dos famintos tecelões silesianos, sua peça foi censurada e somente apresentada no Teatro Livre de Berlim, em 1893 e no Teatro Alemão, em 1894. Quando proibida, foi apresentada no Teatro Livre de Paris por André Antoine. Socialista ou não, dialético ou não, denunciou a exploração, a alienação do trabalhador, a cooptação e as forças associadas ao capital. No contexto da revolta, a classe dirigente era feudal e absolutista; na Prússia sob um misto de plutocracia e oligarquia, e na Silésia, palco dos acontecimentos retratados, os senhores de terra influenciavam diretamente as decisões políticas e econômicas; embora em outras partes da Alemanha se andasse rumo à democracia, nesta região não tinha as forças para o mesmo. Rosenthal (1968:XVII), no prefácio de *Os tecelões*, diz que a peça foi proibida “por motivos de ordem policial”, sob estas alegações:

[...] descrições, verdadeiramente incitantes do ódio de classes, do caráter do fabricante, em oposição ao dos operários nos primeiro e quarto atos; a declamação da canção dos tecelões no segundo e no fim do terceiro atos, o saque da casa de *Dreissiger*, no quarto ato e a descrição da revolta nos quarto e quinto atos. [...] as descrições poderosas do drama ... poderiam vir a tornar-se um ponto de atração para demonstrações por aqueles entre os habitantes berlinenses, dados a essas práticas<sup>68</sup>.

Estas foram as alegações do diretor-geral da polícia berlinense, que cuidava do sossego popular “grandemente ameaçado pela influência negativa dos dramas modernos”<sup>69</sup>. Essa autoridade, até 1918, assegurou “a ordem” no caso de *reuniões com um certo número de pessoas* (qualquer semelhança com momentos da história brasileira, não é mera coincidência). Rosenthal presume que a irritação oficial foi devida ao fato de Hauptmann ser um burguês, de quem era inaceitável uma peça que provocasse tal choque. Outros autores tratavam de temáticas sociais com certa ironia, porém, não significavam risco à *ordem* (ROSENFELD, 1993). Em 1892, decorria quase 50 anos desde a rebelião, a situação nos campos alemães não era muito melhor, mesmo com a industrialização. Na acirrada disputa imperialista com os

<sup>68</sup> Op.cit.

<sup>69</sup> Ibidem.



EUA e a Inglaterra, a Alemanha mostrou-se tributária pelo escoamento de mão-de-obra, capital e recursos empresariais, desestabilizou o poderio inglês, beneficiou o norte-americano e complicou-se calhando na Primeira Grande Guerra. A forte burguesia, industrial e nacionalista, estava ciente das influências dos sindicatos e dos socialistas nos países vizinhos. A censura a Hauptmann não foi à toa. Analiso, a seguir, a peça *Os tecelões*:

O 1º quadro, ambientado na firma de *Dreissiger* – o patrão, as 12 h, há a entrega dos tecidos produzidos pelos tecelões, que recebem o magro pagamento. *Pfeifer*, ex-tecelão de um comportamento tipificado, mais um aprendiz e um caixa recebem os tecidos e conferem com régua e lente, pagam sempre menos que o esperado; pesam sobre os tecelões o cansaço, os descontos, a ironia e a humilhação que leva à incapacidade de uma comunicação efetiva. *Pfeifer* diz: “Isto é uma raça de tecelões. Não valem os fios gastos com eles. [...] Há muita gente querendo esse serviço e que se contenta com qualquer coisa”. É importante lembrar que em *O ½ da fila*, há indicação de um *gestus patético*, assim designado por Alexandre Mate, *gestus* que também é encontrado neste quadro: a personagem 1ª *Tecelã*, porque com seu trabalho não consegue as poucas moedas necessárias, aliás, está como devedora; como último recurso para conseguir o pão resume sua atitude neste gesto desesperado: “(aproximou-se de *Dreissiger*, limpa a poeira do seu paletó com humildade rastejante.) O senhor se sujou um pouquinho, Sr. *Dreissiger*”. O chefe desconversa, coloca-se como vítima e passa a responsabilidade para *Pfeifer*, o funcionário que já a havia humilhado. *Pfeifer* representa o tipo social que, mesmo tendo sido tecelão e, às vezes, ainda é um desgraçado, é pago para garantir o lucro do patrão. Através do tecelão *Heiber*, aparece o problema da propriedade de terra. Apesar da submissão comum entre os tecelões, não há uma consciência de classe, estão separados. Uma personagem, *Bäquer*, destaca-se do coletivo pela sua agressividade; uma criança desmaia de fome, o que, além da situação de pobreza, evidencia o trabalho infantil. O quadro termina com o discurso conciliador do *Dreissiger*, que convence os descontentes; tudo volta à mesma situação e com promessas de piora, porque mais duzentos tecelões serão contratados, o que pelas circunstâncias, obrigará um menor pagamento. Em *O ½ da fila* (MATE, 2001b) para a construção da personagem *Teresa*, as referências foram buscadas em *Os tecelões* e em algumas personagens femininas das peças de Brecht. *Tereza* é uma personagem que passa por instantes de estranhamento da realidade, mas cujo salto é congelado, a tomada de consciência é mantida em suspenso, em uma constante espera e impedida da atitude revolucionária. Existem relações significativas entre os dois textos. Lê-se em *O ½ da fila*, na *Entrecena 3 – Montagem final dos lotes*:

*Enfermeira* – (Após ser humilhada no processo seletivo) Deixa, Teresa. Vou pro fim de outra fila. Vou preencher formulário, esperar. / (*Tempo. Mudando de intenção*) Vou acabar com isso.

*Teresa* – Márcia, fica por aí me esperando, já vou ser atendida, a gente pensa em alguma coisa.

*Enfermeira* – Coisa não pensa em coisa.

*Supervisora* – Próxima.

O 2º quadro, partindo do geral para o particular, individualiza e verticaliza, é diferente do 1º, que era um ambiente coletivo. Num fim de tarde, entra-se no mísero casebre do tecelão *Ansorge*, as expressões: “Sim, bem, bem – não é, não!”, é o máximo que ele articula. Da intensidade das circunstâncias dadas ou situação representada não dá conta a fala interindividual; há um tartamudeio *em dialeto* silesiano (repudiado pelo *gosto refinado*) carregado dos fardos que pesam sobre corpos exauridos; é a expressão de um grupo desarticulado e reduzido a um primitivismo, desamparado, humilde e atemorizado; a condição social deste grupo não lhe permite dispor do *diálogo dramático* (ou falas com sentido lógico), que é propriedade e instrumento de domínio, de *convencimento*, do qual, aliás, faz uso *Dreissiger*, logo no 1º Ato, contrastando com as falas monológicas e hesitantes, refletindo a atitude de descontrole e alheamento dos tecelões. Não há um conflito de vontades entre indivíduos como no drama. O “Canto dos tecelões” (em coro) tem uma função narrativa e se configura como uma personagem coletiva porque contém, sintetiza e expressa, inclusive como consciência, os sentimentos que os indivíduos separados não têm forças para exprimir. É através do canto coletivo que o grupo ganha coesão e avança (ainda que a direção dos passos seja atribuída a alguns indivíduos) contra o que entendem como causa dos tormentos. No Expressionismo, este expediente foi levado às últimas conseqüências; os indivíduos desaparecem em uma massa indiferenciada que avança, que submerge ou que explode. Ainda no casebre, onde a família *Baumert* trabalha e paga aluguel, uma fala de *Emma* traduz a situação de miséria em que vivem: “Não seja bobinho. Ele vem logo. Ele vai trazer um pão bem bonito e café. À noite, a mãe pega as cascas de batata, as entrega ao camponês, e em troca ele vai me dar uma boa tigela de leite para o meu menino”. *Jäger*, um reservista e membro da família, quando chega, lê a canção que traz consigo: “A Canção de *Dreissiger* - Tribunal de sangue”, esta canção tem a função de coro e é um recurso narrativo, épico, quando cantada, desperta ou acentua o descontentamento.

O 3º quadro é novamente coletivo; outro dia, em uma cantina em *Mittelkretscham*, onde se reúnem, ao lado dos tecelões, representantes de outras profissões: *Wittig*, o ferreiro, *O caixeiro-viajante*, o camponês, o guarda-florestal e os comerciantes da família *Welzel*. O



*Viajante* estabelece como que o olhar de uma platéia não envolvida. Neste quadro, fala-se das origens de *Dreissiger*, seu avô foi tecelão, mas progrediu... Casou-se com a filha de *Trontra*, que também foi tecelão e naquele momento era dono de 12 grandes propriedades, o tema da ascensão social neste quadro vem à tona.

O 4º quadro é visto a partir do ângulo do fabricante, durante uma reunião festiva. Os tecelões, iniciando o levante, aglomeram-se diante da casa, revoltados acabam por assaltá-la, onde estavam reunidos o *Senhor Dreissiger*, o *Pastor Kittelhaus* e o jovem bacharel - professor *Weinhold*, os dois primeiros estão acompanhados pelas esposas; estas personagens podem ser a representação do *capital*, da *religião* e da *ciência*, estas duas submetidas ao capital; também estão representados aqueles que lhes são associados (favorecidos).

O 5º quadro focaliza a revolta já em plena marcha, desta vez a partir do casebre de outro tecelão, homem religioso que condena a sublevação e não participa dela. A peça finda-se no momento em que esta personagem inocente, cuja inação é uma ação favorável ao poder, é morto por uma bala perdida. Rosenfeld (1997) entendeu que não fosse uma posição de Hauptmann apresentar a religião como *ópio para o povo*. Mas, se não prova uma posição do autor, não é por acaso que a bala acerte aquele alvo, acerto inclusive contrário à *falta de opção* que seria, segundo Rosenfeld, traço formal próprio do Naturalismo. Se como disse este teatrólogo, a atitude da nora que se lança contra os soldados é equivalente à atitude quietista do velho que é acertado atrás do tear; deve-se considerar que a atitude de ambos em relação à classe é diferente; ainda que ela se junte antes à luta que ao grupo, porque se fosse antes ao grupo pressuporia uma consciência de classe; o velho nega-se tanto à luta quanto ao grupo. A ação de que participa sua inação é favorável ao poder que oprime sua classe. Portanto, é preferível entender como resultado de uma escolha a pensar que o autor estivesse sob um transe místico para fazê-lo sem consciência, ou atribuir ao acaso o acerto; assim, a bala que seria “perdida”, não o foi para o autor, que a dirigiu até seu alvo. Aqui há mais uma ruptura com a forma dramática; não é o protagonista ou o antagonista que desfere o golpe mortal, não há um desfecho clássico; o narrador, percebido pelas rubricas, encerra arbitrariamente, sem seguir as regras aristotélicas; o autor interrompe a narrativa, de modo que poderia ser continuada. O tempo transcorre, e isto é uma conquista do teatro moderno; ele não só transcorre como se funde com o tempo não ficcional da platéia.

Em síntese, *Os tecelões*, é uma referência do drama social de tendências épicas. Em 1844, os tecelões de Langenbielau revoltaram-se contra os fabricantes opressores; a peça descreve a situação econômico-social que provocou a sublevação, duramente repreendida. A narrativa é mais sobre a situação miserável dos tecelões, do que a própria revolta ou o levante. O autor criou o texto a partir das narrações da sua família silesiana e em documentação histórica. A situação é causada pela ganância dos patrões que exploravam o trabalho artesanal realizado em teares caseiros, a introdução de tecnologia nos processos de produção atingindo as empresas em estágio mais primitivo. A peça fala sobre a monopolização do capital, sobre os problemas da propriedade da terra, sobre os antagonismos, diferenças e solidariedade entre os aristocratas feudais, sobre os pequenos camponeses, o comércio, o artesanato citadino, o clero etc. Os tecelões são vítimas de todos esses elementos, em uma estrutura social que os desamparava por completo.

Dentre os traços épicos da peça há a presença de um narrador encoberto, percebido nas rubricas, cuja atitude é de simpatia pelos sofrendores; há presença do coro; a montagem da estrutura composta por quadros que têm a possibilidade de serem separados e se manterem vivos; há também a possibilidade da inclusão de novas personagens, as quais, pelo caráter representativo, elevam o conflito à dimensão do coletivo; enquanto o drama tradicional exige um número limitado de personagens, as quais, pelo caráter absoluto, limitam o conflito entre individualidades. Os quadros sem encadeamento e desenvolvimento ilustram as subcondições em que se debatem os tecelões. O caráter largo, épico e disperso do desenho materializa a atmosfera opressiva e pesada, essencial ao propósito do drama; por isto, é vista a arrastada transição do sofrimento resignado à rebelião aberta, instigada em parte por estranhos ao ambiente dos próprios tecelões, que provocam a ação dramática não desenvolvida de modo linear. Estas personagens, que vêm de fora, surgem a cada quadro, justificam a descrição do ambiente, mas não se estabelece uma unidade de ação nem uma continuidade progressiva; em cada um dos cinco quadros vê-se uma situação, um estado de coisas, sem possibilidade para a progressão dramática autônoma. Seria falso um movimento dramático que se desenvolvesse a partir deste estado de estagnação e uniformidade compacta. A chegada de novas personagens, como *Jäger* e *O Viajante*, é o recurso épico que o autor usa para mover este mundo cristalizado, para colocá-lo sob uma constante mudança de perspectiva e a partir de diferentes ângulos; algumas dessas personagens são alegóricas, seus nomes não identificam indivíduos, mas tipos, próprios do teatro popular e da *commedia dell'arte*. Há um esboço episódico de um estado simultâneo, com personagens que vivem lado a lado, mas não em comunicação, nem



mesmo a do choque. O texto se dissolve numa série de comentários, descrição de cenas mudas, balbúcio, monólogos, perguntas sem respostas e pantomimas. A narrativa destaca os fatores impessoais e não se ocupa do diálogo interindividual. A revolta do coletivo parcelado não se manifesta através do diálogo, mas mediante o coro que, no “Canto dos tecelões”, dá vazão às tensões acumuladas. O desfecho violento da revolta não é mostrado; a morte do *velho Hilse* no quinto e último ato ocorre “por acaso”; aí o narrador determina o encerramento, deixando a possibilidade de uma continuidade histórica. A peça mesmo com fortes traços narrativos não perde sua condição teatral; não tem um fim, nem poderia ter, porque não pretende apresentar um mundo fechado, como no drama clássico: com princípio, meio e fim; pretende antes, mostrar uma *fatia da realidade*.

Hauptmann, influenciado pelo drama da crítica, que censurava a forma épica do seu texto, disse que a peça atendia a exigência da curva dramática: a ação se intensifica do 1º ao 4º ato, e no 5º, ocorre a queda. Assim, Hauptmann entendia dramático no sentido de *curva dramática* ou *ação tensa*; então, é inegável que um drama de forte cunho épico possa ter também traços estilísticos dramáticos (ROSENFELD, 1985:96). Romper com o formalismo clássico em função da realidade histórica, ainda que pareça paradoxal, faz aparecer o subjetivo, inclusive a subjetividade da visão do autor; esta subjetividade é denunciada, por exemplo, quando a linguagem objetiva (cotidiana) – característica do Naturalismo – é buscada pelo autor; quanto maior a fidelidade do autor em relação ao seu material de pesquisa, suas personagens e suas histórias, mais é sentida a presença do autor-pesquisador, como se dissesse ao leitor ou espectador: “vejam esta gente, assim eu os vi”; desse modo, o eu-épico (do narrador) é um pressuposto do Naturalismo (SZONDI, 2001:83). Para Rosenfeld (1997) a atitude fundamental de Hauptmann é um *ethos* de misericórdia e não de luta social; esta postura do autor, sem bandeira ou partido (na forma panfletária esperada), levou alguns críticos a interpretarem-no como transcendentalista, contrário à sublevação e confiante na redenção num mundo celeste, contrário mesmo aos tecelões apegados nas coisas terrenas. Precipitadas conclusões; o *comprometimento* do autor está na obra, na escolha do conteúdo e no modo como o trata. A peça traz uma discussão sobre as razões da revolta, e apresenta uma imagem pouco lisonjeira dos fabricantes; não por acaso foi proibida. Se Hauptmann é intermediado por uma religiosidade na análise dos críticos, porque a teria herdado de sua tradição, não se pode esquecer a sentença do evangelho que fala sobre aquele que querendo proteger a sua vida a perderá, enquanto aquele que por uma causa justa coloca em risco a sua vida terá a vida eterna, o que não é uma atitude dialética, mas estaria mais de acordo com o

programa do Naturalismo em fazer da classe o herói. Faço esta provocação refletindo que, limitar-se a estas subjetividades e pela relatividade daí resultante, talvez não seja a melhor maneira de avaliar os méritos da obra. A possível equidistância (neutralidade) do autor, Eric Bentley caracterizou como uma *versatilidade* num sentido negativo. Rosenfeld<sup>70</sup>, não concordou com essa visão, para ele o autor era capaz de, quase ao mesmo tempo, se entusiasmar pela guerra e participar de movimentos contra a guerra; portanto, conclui, o autor não tinha uma posição política, levou vida burguesa, livrou-se pelo oportunismo, manteve-se da monarquia ao Estado soviético; por outro lado, Rosenfeld<sup>71</sup> considera que a dicotomia de valores é um fenômeno *autêntico*, de raízes biográfico-históricas, o que, diferente da posição de Bentley, não desqualifica a obra. Rosenfeld<sup>72</sup> fez uma relação entre o caráter do autor Hauptmann com o de algumas personagens de suas peças. *Johannes*, personagem de *Os solitários* (1891), é marcado pela dubiedade, sua *radicalidade* não agrada às expectativas dos seus laços familiares e dos quais não consegue se desvencilhar, ao mesmo tempo decepciona os amigos de sua geração por não ser suficientemente radical. Em *Antes da aurora* (1889), onde ainda interessa menos a ação que a *situação*, há um doutrinador socialista de gestos nobres, o que seria uma projeção imaginária da ambigüidade do próprio autor; que esteve entre Os Icários, um grupo que pretendeu uma fundação socialista na América do Norte.

Para entender o que está em jogo, é importante lembrar que Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (1969), trata sobre o controle do repertório, com que se tem processado a *formação* do pensamento, da *identidade* e do *gosto*, enquanto instrumento de dominação. Não é à toa a constante política cultural para a despolitização daquele repertório, seja pelo procedimento de empacotamento de temas que *não se discute* seja pelas fugas proporcionadas pela utilização e manutenção da temática *internacional*, bem ao gosto e a propósito do *globalitarismo* num tempo de *perversidade sistêmica* (SANTOS, 2000a:46-61). Trabalhar com temática cujo conteúdo trata da realidade nacional é um risco, porque o público tem referenciais para criticar, ainda que o repertório crítico seja escasso. De *Édipo rei* de Sófocles, o público sabe da história; em *Os espectros* (1881), de Ibsen, as personagens a conhecem; no teatro oriental (kabuki, kyogen etc.), tanto as personagens quanto o público sabem da história; o que chama a atenção é *como isto acontece*, o *como* é contado. Brecht utiliza este procedimento para mostrar *como* as relações e as situações entre as personagens

<sup>70</sup> Op. cit., p.95.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Ibidem.



são construídas, é um recurso épico para mostrar o *gestus*. Em *Os tecelões*, o público sabia da história porque havia sido e ainda era a realidade. Por ser história nacional, o público pôde fazer crítica, porque a reconheceu não apenas num passado distante, mas no presente, pois no Estado Alemão, não só na Prússia ou na Silésia, a situação era a de exploração dos trabalhadores. Hauptmann coloca uma unidade de tempo, não no palco, mas na platéia, porque esta vê no palco o que está acontecendo lá fora; o autor conjuga a história no presente do pretérito; daí as autoridades a impedirem. Em 1892/93 ainda se batalhava pela jornada de 8h de trabalho e contra o trabalho infantil. Na peça, quando no ápice da expropriação dos meios de produção, os tecelões invadem a fábrica e a casa - *casa grande*, do empresário - *do senhor contratador*; embora a peça trate da revolta dos tecelões ocorrida em 1844, correspondeu, no plano da realidade de 1893, à invasão dessa mesma classe no palco, o que abalou as estruturas do *bom gosto* estético. Sendo o teatro, instrumento de produção também de valores, Hauptmann, senão conscientemente, pelo menos na prática trabalhou pela socialização dos instrumentos de produção, dos quais os sujeitos representados foram expropriados; o fato de a peça ter sido proibida porque incitaria revoltas, testemunha que as autoridades eram sensíveis o suficiente para sentirem o gume afiado da peça na atualidade (1893) do conflito representado (1844) e que a *ocupação* (e não *invasão*) no palco, poderia inspirar o mesmo *lá fora*, na realidade. Fato é que o Naturalismo veio romper com o formalismo vazio e a apologética burguesa (CARLSON, 1997:261).

Correndo o risco de cometer os equívocos apontados por Rosenfeld<sup>73</sup> em Bentley, que tomou a obra pelo homem, e partindo do mote dado por Rosenthal, no prefácio de *Os tecelões*, apesar de este autor utilizar tal mote para uma crítica negativa sobre esta obra; embora esta obra não precise de defesa, porque já demonstrou sua importância para a história do teatro e da classe trabalhadora; quero encontrar brechas no que está dito e feito para que, alargando e estendendo estas brechas até o presente, seja possível para este e neste presente encontrar saídas. Primeiro, se se observar com outros olhos *a fé* – o mote de Rosenthal – e a relacionar com a *melancolia* da qual fala Northrop Frye (2000:167-84), que é um sentimento, um *estado de espírito* necessário à imaginação criativa, à arte que se contrapõe ao *senso* - a ordem convencional estabelecida. Segundo, se não se menospreza o fato de que o autor está comprometido com a obra, ou seja, não está distanciado o suficiente da história para fazer o que a ciência exigiria, uma *análise fria* dos fatos, ao contrário, justamente por ser herdeiro das

<sup>73</sup> Ibidem, p.93-107.



suas personagens – seus ascendentes silesianos, o autor tem *empatia* (percebida no narrador encoberto) com a classe explorada. Mas tem a empatia da qual falou Benjamin (1985:225):

Esse método é o da empatia. Sua origem é a inércia do coração, a *acedia*, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz. Para os teóricos medievais, a *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza. A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia.

O autor cumpriu o programa estético do momento, o Naturalismo; seguiu o que propôs Zola: pôr em cena pessoas que se vê no dia a dia. Porém, esta estética foi *flexibilizada* (como se vê, uma prática recorrente até hoje) e apropriada pela burguesia para ter a sua história encenada e propagar o seu discurso, por isto ela estranhou e se assustou com o que viu em cena. O autor, por apresentar aqueles dois fatores, que a princípio e de acordo com a crítica lhe seriam negativos, não teria usado um meio de produção (o teatro) monopolizado pela burguesia (classe a qual ele pertencia por sua condição social, mas não pela perspectiva política, assim confirma esta obra e outras de sua autoria) em função da classe expropriada?

A luta pela democratização das artes cênicas corresponde também à luta pela democratização dos meios de produção. Os avanços na estética só são verdadeiros se corresponderem aos avanços na luta da classe explorada. Para fixar um marco e sinalizar com uma experiência objetiva a busca daquela verdade, o primeiro capítulo da revolução teatral européia teve como título *Os tecelões*, que inaugurou o drama moderno. Os problemas enfrentados por Hauptmann, futuramente foram resolvidos por Brecht com o teatro de forma épica, que munuiu o teatro com recursos até então pouco experimentados nos espaços convencionais (oficiais); foi precedido somente por alguns já engajados com o teatro político, como Piscator, o futurista Maiakóvski e outros. Deste arsenal se apropriou Rice, como prova a peça *A máquina de somar*. Mas nem todos trabalhos munidos com estes recursos são efetivamente revolucionários. Em obras de autores como Paul Claudel (1868-1955), percebe-se como é possível se apropriar dos expedientes épicos sendo progressista na forma e reacionário no conteúdo; como a atual direita que assume um discurso de esquerda para uma prática que lhe é pertinente, que se diz trilhar agora por um *terceiro caminho*. Mudam as paisagens, mas o caminho é o mesmo. E esta também é a estratégia para manutenção da sociedade de classes. A seguir, analiso o *show Opinião*, referência na história da arte brasileira como obra engajada na luta pela socialização; que tem relações com *Os tecelões*.





### *Quadro VIII - Carcará em arapuça.*

(O CPC) Nasceu quando nós, do Arena, fomos ao Rio em 1960 e houve um racha ideológico, estético, fraterno. Eu, Guarnieri e outras pessoas achávamos que tínhamos de continuar como profissionais. O Vianinha (Oduvaldo Viana Filho), o Chico de Assis e outros achavam que não, que deveríamos regressar a uma forma de amadorismo, porque era a única maneira de não ficar dependendo do mercado. [...] Vianinha e outros disseram: “Bom, então vamos tentar no Rio de Janeiro entrar em contato com a UNE”. E na UNE, eles encontraram Ferreira Gullar, Estevão Martins, Cacá Diegues, Carlos Lira, que estava com a gente e acabou ficando também no Rio. E juntas, esta parte do Arena que não quis voltar para São Paulo e a outra parte que era da UNE, fizeram o Centro Popular de Cultura<sup>74</sup>.

[...] ‘a ideologia de antes do golpe’ não fracassou. Evidentemente não se podia esperar que o teatro de vanguarda derrotasse nas ruas os tanques golpistas. O que fracassou foram as organizações políticas. O teatro mais avançado da época era realizado pelos Centros Populares de Cultura e por algumas companhias que se propunham à popularização. Dezenas de CPCs respondiam quase que imediatamente às variações da política nacional e internacional. [...] Eu estou certo de que nunca, em nenhuma parte o teatro foi tão guerrilheiro. Toda esta atividade foi aniquilada, cada CPC, além do seu trabalho teatral, exercia também uma função cultural mais ampla, incluindo corais, danças e até cursos de alfabetização. Tudo isto foi suprimido. Em 64 parecia crime pensar que o povo também devia ler. [...] Porém, mesmo sofrendo a mais violenta repressão [...], mesmo assim, o teatro mais esclarecido não se cansou de botar a boca no mundo durante os primeiros anos de ditadura. Sua ideologia podia ser simplificada: “o bom cabrito é aquele que mais alto berra”. Durante muito tempo, enquanto a maioria guardava cuidadosamente o rabinho entre as pernas, era o único lugar em que se podia pelo menos ouvir falar em liberdade [...] (grifo do autor)<sup>75</sup>.

Assim, Augusto Boal, fala da trajetória e dos desafios enfrentados em um dos movimentos estético-sociológicos mais importantes na história brasileira. No Brasil, até meados do século XX, estava em desenvolvimento um *ensaio geral de socialização da cultura* (GALVÃO, 1994:186-7); ainda que atrelado ao contraditório movimento que ficou denominado *populismo político*, expressão esta que não dá conta de toda a complexidade da revolução social que estava em processo; esta expressão tem servido mais aos que ignoram ou que querem desqualificar tal revolução; porque a confundem com o populismo das estratégias do poder, o mesmo que foi utilizado com eficácia durante o governo de Getúlio Vargas, “o pai dos pobres”. Para aquele ensaio geral, a atuação de alguns grupos organizados, como o Centro Popular de Cultura (CPC), órgão cultural da União Nacional dos Estudantes (UNE), só foi possível porque se buscou a coerência estética e ideológica, mais do que uma simples

<sup>74</sup> BOAL, Augusto. Exilado. *Caros Amigos*, São Paulo, p.28-33, mar.2001.

<sup>75</sup> BOAL, Augusto. O teatro brasileiro hoje. *aParte*, n.1, p.17, 1968.



divergência quanto à forma de produção (profissional ou amadora), embora haja relação entre estas esferas. Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e Francisco (Chico) de Assis perceberam que o público (classe média) do Teatro de Arena de São Paulo não era o interlocutor que o discurso presente em seus trabalhos buscava (BETTI, 1997:69-71, COSTA, 1998:185). Segundo Boal<sup>76</sup>, o teatro do Arena era *autêntico*, ao buscar o nacional, diferente do teatro de elite e *alienado* do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC); o teatro do CPC seria a superação de ambos, visto que construiria uma estética *popular*. Porém, a composição política do público do Arena era diversa como era a da classe média; a frente de produção cultural do CPC era diversa como a classe formada pelos estudantes da UNE e dos militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), embora estas três instituições mantivessem relações, nem sempre concordavam; em parte, por causa das contradições internas a cada uma. Assim, a concepção do nacional no Arena, era tão complexa e contraditória, quanto a concepção do popular no CPC. Mesmo assim, esta transição do nacional para o popular, foi desenvolvida por alguns artistas, na procura de uma *arte revolucionária*. Para tanto, o CPC teve uma dupla função, serviu como veículo através do qual se poderia ir ao encontro dos interlocutores populares; serviu também como criador de instrumentos culturais (políticos, pedagógicos, artísticos etc) na busca por uma consciência política, mais do que por uma identidade nacional; e por uma ruptura com as estruturas políticas, sociais e econômicas, que durante séculos, sustentavam e mantinham a exploração entre as classes e entre os países; isto significava mais do que aspirar sair da condição de país subdesenvolvido; significava romper com o paradigma, segundo o qual, a única via para superação da miséria era o modelo econômico capitalista (o *american way of life*); embora a história já tivesse mostrado que a lógica deste sistema funciona para quem criou as suas regras, que as impõe e não as segue.

Os gestos e os discursos socialistas da atuação destes grupos organizados começaram a significar uma *ameaça vermelha* para os setores conservadores – nacionalistas ou internacionalistas, para os quais interessava a manutenção das relações de produção; as únicas transformações que alguns setores estavam dispostos a aceitar eram as que tornassem mais harmônicas as relações entre o poder das oligarquias latifundiárias e o novo poder dos monopólios industriais. A burguesia industrial, influenciando os vários setores da classe média, conduzia uma revolução dizendo-se em nome do povo. Contra a *ameaça vermelha* foi organizada uma frente ampla; se estes setores tinham divergência em muitos dos seus

<sup>76</sup> Cf. BETTI, 1997, p.64-6.





objetivos, colocaram todos os seus adversários sob uma mesma designação, e desfraldaram uma bandeira tão ampla, ao mesmo tempo abstrata e reconhecível, que naquele instante, serviu ao propósito comum de fazer calar os designados *inimigos da pátria*; Daniel Aarão Reis Filho (2002:439) resume esta armação da seguinte forma:

Uniram-se então a espada, a cruz e o vil metal [o que é recorrente] – as botas e as batinas e as moedas, numa poderosa coalizão: homens de alta qualidade e delinquentes de toda laia; cidadãos acima de qualquer suspeita e personagens objetos de todas as suspeitas; os incapazes e os capazes de tudo; democratas genealógicos e candidatos a ditadores; liberais e fascistas, militares, políticos, homens de negócio, profissionais liberais. E em nome da Lei, do Cristo, da Ordem, da Família, da Democracia e da Honestidade, essa multidão heteróclita, numa frente ampla, diversa e contraditória, deu o golpe. Mas até quando se manteria essa heterogeneidade no comando da nação?

O general não quis ser apenas figurante de uma breve transição de cena, papel para o qual a coalizão lhe reservava; o general pegou para si o papel principal, todos os demais caíram na armadilha por eles mesmos armada; estariam na condição de caça, condição daqueles contra os quais se armaram, se ameaçassem o poder que teria vindo para “salvar o país”. Percebeu-se logo que tal poder atenderia a interesses não tão comuns, não representaria a heterogeneidade; mas refletia o atrelamento do país, através da mesma classe dominante, ao capitalismo monopolista internacional. A palavra de ordem era *dispersar! Dispersar!* Mas onde estava a classe média que antes do golpe se debatia contra o país arcaico e ansiava por um *país do futuro*? A classe média que socialmente vive *em cima do muro*, na *hora h* preferiu ser explorada pelo capitalismo internacional a levar a sério suas relações com a esquerda, enlace que poria em risco os seus privilégios assegurados pelo poder estabelecido; temendo este tipo de mudança ela preferiu *a desgraça*<sup>77</sup>. Mas a classe média é contraditória, não seria de se esperar dela uma posição única; por empatia ou por esclarecimento, houve quem mantivesse a classe média contraditória, houve quem se arriscasse falar em liberdade; uma afronta àqueles que urdiram e executaram o golpe em nome da liberdade, da segurança e da democracia. Estender as asas, e com bicos e garras desferir golpes, era a estratégia político-econômica para “defender” os territórios *americanos* da ameaça comunista. No Brasil, desde a década de 30, sob a mesma motivação, os setores conservadores construíam alianças, integralistas, ditas nacionais e libertadoras, para a defesa do “povo brasileiro”.

<sup>77</sup> Quando *Andorra*, texto de Max Frisch, foi encenada pelo Oficina em 1964, na frase do autor que dizia: “Quando se tem mais medo da mudança do que do fascismo, como é que se faz para evitar o fascismo?”, o grupo teve o cuidado de substituir “fascismo” por “desgraça” (PEIXOTO, 1982:46). Aliás, não parece ser por acaso que nas eleições para presidente do Brasil em 2002, “o medo contra a mudança” tenha sido a tática, que felizmente falhou, utilizada pela social-democracia.

As forças de esquerda, potencializadas e efetivadas no CPC, no Movimento de Cultura Popular (MCP), que já vinham sendo desenvolvidas nos sindicatos e em outros movimentos organizados com as experiências trazidas por europeus politicamente engajados, foram enfraquecidas com as interdições destes espaços e pelas repressões àqueles considerados subversivos. Um importante estudo foi desenvolvido por Silvana Garcia (1990) sobre aquelas experiências, em relação às formas teatrais – como o *agitprop* (teatro de agitação e propaganda) - trazidas e utilizadas na organização dos trabalhadores, formas já testadas na Europa. O Golpe Militar de 1964 desmantelou e desmobilizou as forças atuantes do CPC. Ainda que o CPC tenha desaparecido como referência concreta para ressurgir como mito (BETTI, 1997:152); pois, a imagem na lembrança foi construída de modo a compensar a fraqueza diante das forças armadas do presente, contra as quais quase nada se poderia fazer; assim, mais do que representar as realizações objetivas, esta imagem incorpora o que poderia ter sido ou ter feito; se por um lado apresenta possibilidades diferentes da que realidade impõe, por outro, turva a consciência e a crítica quanto às experiências é atenuada. No entanto, de alguma forma era preciso resistir, e aquela imagem passou a ser cantada; neste sentido, diz a professora Maria Silvia Betti (1997:162): “O Grupo Opinião nasce como projeção de seu próprio desejo e, portanto, com um forte caráter mítico, quer com relação ao papel que espera exercer, quer com relação à sua concepção de arte e de cultura”. A primeira atuação, do grupo que veio formar o Grupo Opinião, ocorreu quando remanescentes do CPC, em co-produção com o Arena, organizaram o *show Opinião*, sob a direção geral de Boal, que fala das intenções do espetáculo<sup>78</sup>:

Aí, é que a gente pensou: então, por que a gente não faz Teatro Verdade? – porque havia o Cinema Verdade, *Cinco Vezes Favela*, *Cabra marcado pra morrer*. Era pegar mesmo e dizer: “Conta sua vida”. E um dia pensei em convidar o Zé Kéti, João do Vale e a Nara Leão pra contarem a vida deles. E aí surgiu o *Opinião*, que foi assim, revolucionário, com o perdão da palavra, mas foi e teve essa transformação porque era a primeira vez que se fazia um *show* em que o cantor cantava como ator, isto é, como um personagem defendendo uma paixão, expondo uma paixão. E não era cantar para a platéia, era cantar um pro outro. Eu me lembro que a Nara cantava o *Carcará* depois que o João lia pra ela uma carta em que explicava por que havia saído da terra dele, uma carta pro pai, quando ele tinha 10 anos, uma coisa assim. Então ele dizia da miséria que estava passando e tudo isso que fez ele ir embora. E ele cantava para ela e ela dizia: “Carcará, pega, mata e come.” Quer dizer, havia teatralização do espetáculo, não era *show*. (grifo do autor).

<sup>78</sup> BOAL, 2001, p.28-33.





Sem *as pernas*, o grupo estreou o *show*, em 11 de dezembro de 1964, no teatro do Super-Shopping Center da rua Siqueira Campos no Rio de Janeiro. A praça é do povo como o céu é do condor, disse o poeta libertário<sup>79</sup>. E o romantismo deste poeta em relação àqueles que foram objeto dos seus versos, passou a ser a tônica dos versos dos artistas expropriados do espaço público e depois recolhidos ou acolhidos “no céu” onde a burguesia se retira das preocupações deste mundo, no espaço que veio simbolizar o paraíso conquistado pelo mundo do consumo capitalista. Nas praças, nem mais o povo (seus interlocutores), mas sim os abutres – poeticamente chamados condores. Onde foi a correria e a gritaria que se imaginava caminhar em uma mesma *frente nacionalista* e em coro? Mais uma vez se desmascarava a contradição ideológica da classe média, que discursa pela igualdade, mas quer manter os seus privilégios. Se a realidade social brasileira, em que a maioria da população não tinha os direitos de cidadania da sociedade dita democrática, exigia de setores da *intelligentsia*, dentre os quais artistas, que fossem “tradutores” de demandas sociais para a viabilização de interesses públicos; ou ainda, que contribuíssem para a construção de uma identidade brasileira ou “para a intermediação entre o público e o privado” (RIDENTI, 2002:379); então, haveriam de sair das abstrações; como tinha apontado Vianinha, era preciso “enxergar além do conflito individual da personagem e atingir o cerne histórico dos impasses que a oprimem”<sup>80</sup>. Do *ensaio geral* era preciso voltar ao ensaio de detalhes, à etapa de análise ativa, das ações físicas; em que se verifica, experimental e objetivamente, as coerências ideológicas dos sujeitos da encenação. Na história das revoluções na Europa, verifica-se que a incoerência ideológica de um movimento é sua maior fragilidade, porque carrega consigo a contra-revolução. Mesmo com todas as conquistas do CPC, não se pode negar as incoerências presentes no movimento. Algumas delas se mostram mais evidentes através do *show Opinião*; embora não se possa negar sua importância como uma forma de resistência, não uma resistência que dá murro em ponta de faca, que se lança contra canhões, mas de uma que mantém a sobrevivência. Passarei a analisar alguns aspectos desta sobrevivência, a começar das intenções do espetáculo; explicitadas por seus autores:

Uma, é a do espetáculo propriamente dito; Nara, Zé Kéti e João do Vale têm a mesma opinião – a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão de música. [A segunda intenção] É uma tentativa de

<sup>79</sup> Refiro-me ao poeta brasileiro, do romantismo social, Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871).

<sup>80</sup> Cf. BETTI, 1997, p.70-1.

colaborar na busca de saídas para o problema do repertório do teatro brasileiro que está entalado [...]. O teatro brasileiro tinha uma tradição de teatro de autor. A criação de um repertório ajustado às solicitações e inquietações do público. Uma supervalorização intelectual do teatro que tira sua espontaneidade, a importação mecânica de sucessos comerciais [...], uma falsa relação de subordinação entre o diretor e o ator que anula o poder criador do ator brasileiro, a transferência das rédeas da direção cultural do teatro brasileiro para diretores estrangeiros (ao invés de incluí-los no processo geral da criação) terminaram por fazer do nosso teatro um teatro sem autoria, sem deliberação, à matroca. O teatro cá, o público lá. [...] É preciso restabelecer o teatro de autoria brasileira – não somente o teatro do dramaturgo brasileiro – o espetáculo do homem de teatro brasileiro. (VIANNA FILHO, 1965:7-10).

Os três artistas têm *uma opinião*; embora eles fossem de classes sociais diferentes, é possível que estivessem convencidos, ideologicamente, de alguns pontos comuns. Se a música popular é mais expressiva quanto mais tem *uma opinião*; é preciso questionar que opinião é esta. Talvez se esclareça, quando se diz que a música popular deve se aliar ao povo; bem, se ela deve *se aliar ao povo* então ela não parte do povo, então os produtores culturais, artistas da classe média e o mercado ao qual estão submetidos têm uma opinião *para o povo* quanto aos sentimentos e valores necessários; estas eram as teses sobre *cultura popular* defendidas por Carlos Estevam Martins na presidência do CPC (ARANTES, 1981:52-60). Pretendiam que o público não apenas tivesse acesso à produção cultural; mas que esta produção refletisse a realidade deste público. Aí está um grande nó, o público popular - as populações expropriadas, que compõem a classe com a qual estes artistas, bem intencionados politicamente, se identificavam no texto - não era o mesmo público que encontravam na platéia. Esta platéia tinha a mesma opinião (ou opção política) que a destes artistas? Ele haveria de querer continuar a revolução social que se processava antes do Golpe e correr o risco de perder os privilégios? Ela, a classe média, com sua participação ativa ou complacente, quando da instauração da ditadura demonstrou que tinha medo da mudança.

Ainda questionando suas intenções; é importante esclarecer que para garantir a *unidade e a integração nacionais*, também o general tomou o comando. Em que espécie de integração estaria interessado esta platéia? Buscava-se um teatro não “entalado”, não enlatado; buscava-se um teatro de autor, autor brasileiro, que dialogasse com o público, queria falar na língua deste público; daí ao mesmo tempo apresentar uma contraposição à massificação da cultura, à indústria cuja produção estava limitada ao mimetismo cultural, o que não apenas cerceava a criação do ator, como também impedia a originalidade e a construção de uma identidade nacional; bem, esta identidade nacional, se não é entendida



como uma “forma acabada”, idealizada pelos donos da *opinião pública*, é melhor pretender que a arte crie as condições que provoque o espectador a uma consciência mais crítica e assim a uma maior autonomia na construção da sua identidade. Quanto ao autor brasileiro, sem dúvida foi uma defesa legítima, mesmo porque Vianinha, Boal e Chico de Assis, entre outros, tinham aprendido muito com os Seminários de Dramaturgia, de onde textos muito significativos para a dramaturgia brasileira tinham sido escritos; não que tenham esquecido, tratava-se de um cumprimento militante à palavra de ordem “recuo organizado”, dada pela direção do PCB (COSTA, 1996:110). A educação política destes artistas despertou neles o faro para alcançar a coerência, ou a pertinência da prática cultural, como se buscou através do CPC (BETTI, 1997:127). Se era preciso encontrar as palavras e os gestos para a construção da identidade, não poderia ser única, como se imaginou ter a *frente nacionalista*. O público não era mais o da praça, era o da classe média simpatizante. Então este coletivo, também da classe média, tateou as possibilidades.

Tomaram como ponto de partida a socialização de si mesmos. Para a construção do texto do espetáculo, foram utilizadas as biografias de Zé Kéti, de João do Vale e de Nara Leão como os fios principais da narrativa. Das entrevistas, dos álbuns, das fotografias e das cartas, foram selecionados os materiais, e com eles organizado um roteiro inicial; embora se soubesse dos materiais, os trechos eram improvisados a partir deles, cada um dos três artistas; o texto definitivo aproveitou a construção das suas frases e das suas expressões; aproveitou o jeito [os gestos?] deles; tudo era gravado e depois escrito. Foram convidados outros artistas das mais diversas áreas; houve uma produção coletiva, um processo colaborativo<sup>81</sup>. Destas áreas, a música talvez seja a que melhor mostra a coletividade que esteve presente no *show*, direta ou indiretamente; através de letras, músicas, arranjos etc. Então, citarei as músicas e seus autores: Edu Lobo: *Borandá*; Pete Seeger: *If i had a hammer*; *I ain't scared of your jail* e *Guantanamera*. Das parcerias: Vinicius de Moraes e Carlos Lira: *Canção do homem só*; Maria Moita e *Marcha da quarta-feira de cinzas*; Carlos Lira e Gianfrancesco Guarnieri: *Gimba e Missa agrária*, trecho da peça musical; Cristóvam de Alencar e Newton Teixeira: *Mal-me-quer*; Tom Jobim e Vinicius de Moraes: *Insensatez* e *Tristeza não tem fim*, trecho; Sérgio Ricardo e Rui Guerra: *Esse mundo é meu*, trecho; Sérgio Ricardo e Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na terra do Sol*, trecho; Chico de Assis e Ari Toledo: *Tiradentes*. Além dos trabalhos de autoria de João, de Zé e de Nara, e daqueles que eles fizeram em parceria com

<sup>81</sup> Cf. VIANNA FILHO, 1965, p.8-9.



outros artistas, alguns dos quais ainda serão citados; os trabalhos citados configuraram *a voz* ou *as vozes* do espetáculo, interpretadas pelos três artistas. Houve a socialização dos artistas e do processo de produção; o texto foi composto em um processo colaborativo e assinado também por um coletivo: Armando Costa, Paulo Pontes e Vianinha.

O espetáculo armou-se com *protest-songs*, hinos pátrios, canção cubana, crítica ao mercado produtor e ao consumismo, *flashes*, referências, ícones e paráfrases; gírias, sambas de roda. *Tiradentes* foi uma das composições feitas a partir das formas populares, da tradição da ironia e da crítica cifrada, presente nos gêneros do cordel. Muitos dos recursos desenvolvidos nas ruas eram utilizados agora na sala de espetáculos. A música chave do espetáculo foi *Carcará*, descrevendo a subdesenvolvida situação nordestina. Estar munido de tantos traços de insubordinação era o suficiente ao confronto que o espetáculo se propôs? Qual a medida deste confronto? O *show*, nas suas linhas gerais, foi estruturado assim:

1º fio condutor foi construído a partir da biografia de João do Vale. Vem à tona a contradição da vida do nordestino. João fala da vontade e da força da sua gente, do amor que dedicam à terra e da impossibilidade de usá-la em proveito próprio. O lamento antigo permanece, acrescido de uma extraordinária lucidez. O espetáculo inicia ao som de berimbau e da música *Peba na pimenta*, autoria de João do Vale com Zé Batista; este número musical, fala do hábito alimentar, com duplos sentidos, temperado com malícia e mandinga. Outras músicas de autoria João do Vale: *Pisa na fulô*; *Tome morcego*; *Matuto transviado*; *Minha história*. *Segredo de sertanejo* e *Carcará* são de João do Vale com Zé Cândido; *Sina de caboclo* é de João do Vale com J. B. Aquino. O ambiente em que sua personagem desenvolve sua narrativa é a *cidade grande*, Rio de Janeiro, a capital, o centro cultural onde estavam as gravadoras. Palavras do narrador<sup>82</sup>:

Meu nome é João Batista Vale. Pobre, no Maranhão, ou é Batista ou é Ribamar. Eu saí Batista. Nasci na cidade de Pedreiras, rua da Golada. Modéstia à parte, a rua da Golada, hoje, chama rua João do Vale. Quer dizer: eu, assim com essa cara, já sou rua. Moro na Fundação da Casa Popular de Deodoro, rua 17, quadra 44, casa 5. Duas horas, sem encontrar ladrão, chega lá. Duas horas, sem encontrar ladrão, chega lá. Tenho duzentas e trinta músicas gravadas, foras as que vendi. De quinhentos mil réis pra cima já vendi muita música. Acho que as que são mais conhecida do povo são as músicas mais assim só pra divertir. Elas interessam mais aos cantores e às gravadoras. É só tocar, já sair cantando. Tenho outras

<sup>82</sup> As falas dos cantores João, Zé e Nara, têm a mesma fonte. Cf. VIANA FILHO, 1965, p.19-20.



músicas que são menos conhecidas, umas que nem foram gravadas. Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade pra viver.

2º fio foi construído a partir da biografia de Zé Kéti. Sua música é marcada pela variação do repertório do sambista que anda por Copacabana, que canta em faculdades, participa de filmes, ouve rádio e disco; a música dele “seria menos ufanista e mais concreta” (VIANNA FILHO, 1965:7). Sua personagem é montada de modo que “represente o morro” (os moradores das favelas, das periferias); procurou-se representar os sambistas negros, a malandragem e o humor típico dos cariocas. Músicas cantadas por Zé Kéti: *Samba, samba, samba*, trecho; *Noticiário de jornal*; *Tubinho*; *Favelado*; *Nêga Dina*; *Voz do morro*, trecho; *Opinião*; Marcha do filme *Rio 40 graus*, trecho; *Malvadeza Durão* e *Cicatriz*, esta é uma composição de Zé Kéti com Hermínio Bello de Carvalho. Sua apresentação:

Meu nome é José Flores de Jesus. Sou carioca, de Inhaúma. Tenho 43 anos, sou pai de filhos. Moro em Bento Ribeiro. Uma hora de trem até a cidade. Trabalho no IAPETC, lotado na Av. Venezuela, nível oito. Oitenta contos por mês. Quer dizer – natal sem peru. Vida de sambista vou te contar. Passei oito anos em estúdio de rádio, atrás de cantor, até conseguir gravar minha primeira música. O samba – A voz do morro – “eu sou o samba,” – eu já tinha ele fazia sete anos na gaveta. Aí, ele teve mais de 30 gravações. Até o Carlos Ramirez, o Granada, gravou ele. O dinheiro que ganhei deu para comprar uns móveis de quarto estilo francês e comi três meses carne. Dava pra ir na feira nos domingos e trazer a cesta cheia de compras.

Depois se apresentava Nara Leão; embora ela já participasse ou contracenasse desde o início do espetáculo. Nara não pretendia cantar apenas o “universo” de Zé Kéti e de João do Vale: “Para ela, não há um exclusivo gênero de música adaptado à sua voz. Ela é quem tenta se adaptar aos gêneros de música que existem e aos que surgem expressando as nossas aspirações de maior liberdade. Nara Leão não pretende cantar para o público. Pretende interpretar o público.” (VIANNA FILHO, 1965:8, grifo nosso); bem, seu público era na maioria classe média; a classe disponível para o comodismo conservador ou para o engajamento. Nara optou por esta segunda posição ou queria apenas a liberdade de cantar? Diz a cantora: “eu fazia só *ballet* expressionista, xilogravura, violão, pesca submarina e tricô. É a melhor maneira de não fazer coisa nenhuma” (VIANA FILHO, 1965:30). Este seu inconformismo significava uma ruptura com a ideologia e com a acomodação típica da sua classe, ou tratava-se de uma influência própria do stalinismo de imolação do passado, abnegação da experiência? Nara estaria fazendo um acerto de contas com sua consciência bossa novista, direitista, a qual o espetáculo criticava? Eis como se apresentava a cantora:

Meu nome é Nara Lofego Leão. Nasci em Vitória, mas sempre vivi em Copacabana. Não acho que porque vivo em Copacabana só posso cantar determinado estilo de música. Se cada um só pudesse cantar o lugar onde vive, que seria do Baden Powell que nasceu numa cidade chamada Varre e Sai? Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira, mas vou fazendo. Mas é mais ou menos isso – eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado.

Nara, honestamente define-se confusa, mas ao mesmo tempo, deixa clara sua opção pela mudança, que espécie de mudança? Durante o espetáculo, criticou-se a invasão da cultura norte-americana; a intromissão da música gringa foi satirizada na música de João do Vale, *Matuto transviado*: um casamento que acaba em *rock'n roll*. Na 2ª parte do espetáculo, começa com Nara cantando um *protest song*, colhido pelo cantor e compositor Pete Seeger em suas pesquisas nos Estados Unidos; a seguir ouvia-se a voz de Nelson Lins de Barros, compositor e crítico de música, que esclarecia não se tratar de xenofobismo cultural nacionalista, mas de crítica à hegemonia, à padronização e à massificação de *pratos feitos*, baratos e de qualidade duvidosa, que impedia o desenvolvimento da cultura nacional, como também o conhecimento das obras de qualidade produzidas no exterior. De fato, esta estratégia econômica da indústria era também estética e ideológica, porque destruía identidades. Se não se reconhece a realidade própria, nacional, e a confronto com outras, como construir identidade? Se não se tem identidade, como reagir ao opressor, como reconhecê-lo? Outros fios da narrativa do espetáculo foram dados como num desfile alegórico, expediente comum no carnaval; em blocos, a produção musical do espetáculo fazia referência a peças teatrais e a filmes – o cinema. *Cicatriz*, o samba de Zé Kéti, encerrou o desfile, lamentou a desgraça de milhões e formulou a esperança por dias melhores. Como apoteose, o encerramento do espetáculo deu-se com uma colagem de versos, já apresentados durante o espetáculo; como complemento ao esperançoso samba de Zé Kéti, fazia-se uma provocação em coro: “O resto é só ter coragem / Carcará / Pega, mata e come” (VIANA FILHO, 1965:82). Como se vê, foram muitos os recursos épicos utilizados. Edélcio Mostaço (1982:82) fala sobre algumas destas experimentações:

Com a chegada de Boal, elaborações de sintetização e farto uso da improvisação, a saída estética se concretizou, nascendo o sistema coringa. Em cena, os atores eram atores mesmo, “vestindo” a personagem nos momentos indispensáveis; a narrativa era pontuada de *slides* demonstrando mapas e fotografias; e nas descritivas sobrepunham-se a outras de caráter dramático, ou paródico, ou ficcional, ou ainda interrompidas bruscamente e declaradas incompletas pela falta de material ou de referências sobre a consecução de episódios.



Porém, apesar de munidos com este arsenal na produção do espetáculo, os equívocos ideológicos desviam e enfraquecem as forças revolucionárias. O fato de o Arena, assim como o Opinião, ter considerado os elementos constituintes da *frente nacionalista*, os estudantes que eram os representantes da classe média, como depositários de uma missão política revolucionária, sem considerar os equívocos em que poderiam estar envolvidos, não é estranhável, quando se sabe que desde 1955 o PCB apostava numa burguesia nacional; para construir uma aliança contra o imperialismo passou a adotar um nacionalismo populista; ou seja, uma política cultural de *massas* e não de *classes*; conciliando, num único programa, diferentes interesses econômicos e políticos de diferentes setores da sociedade (BETTI, 1997:135, COSTA, 1998:43). Esta *unidade nacional* idealizada pelo PCB foi defendida pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), que influenciava grande parte dos artistas de esquerda. No entanto, é preciso considerar: que abraço não se dará para evitar um mal muito maior? O desafio é fazer com que a revolução venha ao encontro das necessidades da maioria, que tem sido traída depois de utilizada como massa de manobra, inclusive por seus companheiros de classe, sejam jacobinos ou bolchevistas. Por isto, Brecht (1967), no *Pequeno organon para o teatro*, chamou a atenção para a necessidade de socializar o teatro, porque como meio de produção, também está expropriado da maioria; para tanto, devem estar mobilizados os seus representantes.

Os grupos de esquerda queriam botar a boca no mundo, no trombone; houve quem ousasse gritar, porque nas circunstâncias dadas, como diz Boal: “o bom cabrito é aquele que mais alto berra”, enquanto a maioria daqueles que participaram da cacofonia anterior ao Golpe, estavam calados. O silêncio foi imposto inclusive aos que detinham a “voz do povo”, a “voz de Deus” e das verdades liberais democráticas oficiais; algumas das quais participaram ou foram complacentes à urdidura do golpe militar; mas colocadas também sob rédeas, só timidamente esboçavam algumas palavras sobre os direitos de imprensa ou direitos humanos. A gritaria aberta anterior ao golpe deu lugar a uma gritaria cifrada, à surdina, nas palavras de Daniel Aarão Reis Filho (2002:445-50): “ninguém queria ficar sem uma voz que fosse sua. [Todos queriam dar a sua opinião:] Vozes silenciadas, mas não silêncio de vozes. Mas então, quem, afinal, calou as vozes silenciadas?”. As falas de Boal e de José Celso Martinez Corrêa (diretor Zé Celso), ajudam a esclarecer:

Claro que os ianques não foram embora, a ditadura não veio abaixo e a única liberdade que se conquistou foi o direito de se falar em liberdade. Muita gente que na época cantava liberdade estava



apenas de olho no *bordereau*. Essa gente, atualmente, mudou de ideologia. E continuará mudando. Dinheiro não tem cheiro, a não ser para os entendidos. E há no teatro brasileiro gente de bom faro<sup>83</sup>.

Uma cultura que parte de uma idéia ufanista, filha do Estado Novo. O incrível é a semelhança do espírito, por exemplo, da “cultura nacional” do integralismo [...], seu culto do nacional a qualquer preço, com o projeto de cultura nacional da esquerda festiva. Uma mesma cultura exótica, folclorista, apologética, grandiloquente, romântica, pseudo-revolucionária, tem sido nossa tradição. Oswald (de Andrade) ri disso tudo e furiosamente devora este Brasil de papelão fabricado para substituto de nossa história real<sup>84</sup>.

Muitas vozes participaram no *show Opinião*. Mas os classicistas<sup>85</sup> foram contra a participação de Nara; entendiam que quem fazia música não deveria desenvolver preocupações sociais e que isso não passava de hipocrisia e populismo. A professora Iná Camargo Costa (1996:105) diz que justamente porque ela rompeu com o gosto da sua classe, juntando-se ao samba e ao baião, foi contestada por setores conservadores, os quais legitimavam os interesses de mercado; para o qual, cada artista deveria cantar apenas o tipo de música *adequado* ao seu *perfil*; os indignados diziam não *ficar bem* para a mocinha de Copacabana se misturar com aquele meio com “sabor de senzala”.

As muitas vozes participantes no *show* significavam múltiplas perspectivas? Para Edécio Mostaço (1982:77), os envolvidos com o *show* já estavam dissolvidos na cultura da classe média e Nara era quem carregava a *opinião* do espetáculo: “se não tem água eu furo um poço, se não tem carne, eu compro um osso e ponho na sopa e deixo andar [...], fale de mim quem quiser falar [...] mas eu não mudo de opinião” (MOSTAÇO, 1982:77); para ele, Nara se aproveitou da circunstância. Os versos que Mostaço atribui a Nara foram cantados pelos três intérpretes, inclusive em coro; o que não depõe contra a sua asserção. A maneira de resistência e de busca de coerência, em *uma só voz*, correspondeu ao fato de eles dizerem ter *uma opinião*; um dos traços que denuncia a armadilha estético-ideológica em que tinham caído. Edécio Mostaço aponta para o embrulho ideológico e conceitual em que os artistas estiveram envolvidos, o *povo* do palco era o mesmo *povo* da platéia; prova deste embrulho, estaria segundo este autor, no fato de Nara ter representado um heróico joanadarquismo, a

<sup>83</sup> BOAL, 1968, p.18.

<sup>84</sup> CORRÊA, José Celso Martinez. O teatro brasileiro hoje. *aParte*, São Paulo, n.1, p.22, 1968.

<sup>85</sup> O termo classicista, aqui, aponta além da intenção de *manter a classe* dos conservadores em relação ao trabalho de Nara, também pode remeter ao período clássico grego, em que não era permitido a um escritor de tragédias passar a escrever comédias ou farsas, o estilo era um legado familiar. O que persiste no ideário classicista e esnobe, em sua busca por uma naturalidade na interpretação, trata-se de uma naturalidade “apropriada”, “boa”, “sagrada”, “indesafiável” (BAUMAN, 1977:15), ou seja, os *bons modos* da burguesia.



quem competia tão somente ter opinião, estar alinhada com os anseios populares, que na ocasião, talvez estivessem tão mal-entendidos quanto o que seriam a arte do povo, a arte popular e a arte revolucionária. Que *povo* era aquele? De que *nação e cultura popular* se falava? A expressão *cultura popular* por sua composição já é contraditória porque pressupõe um todo harmônico, supõe um Estado indiviso, que não existia na realidade. Criticava-se o TBC porque servia como espelho em que elite brasileira se refletia, mas o teatro de esquerda, neste sentido, seguia o mesmo modelo, porém não através de uma estética italiana ou francesa, mas nacional-popular, que representava a homogeneidade e a unificação, forçadas pela estratégia ideológica que confundia o pensamento de esquerda e, dessa forma, escamoteava a luta de classes no Brasil; como na Rússia stalinista, o pensamento reacionário legitimava a ditadura burocrática, utilizando-se do real socialismo. Assim, parece que a *opinião* era a metáfora da estratégia de cooptação dos incautos da classe média para a causa da elite tocada em saber que o poder estava comprometido com o capital internacional. Antes de irmos à análise do que consistiu esta armadilha; é preciso considerar que enquanto uma maioria tinha já debandado, mudado de opinião ou silenciado, sem considerar os méritos ou a eficácia das estratégias, o simples ato de *levantar a voz* contra a autoridade era colocar a vida em risco; tamanha a truculência e a ignorância dos que estavam no poder, ou a mando dele; porque tais equívocos poderiam ser utilizados para manter a este mesmo poder; o que soube fazer a indústria cultural, de modo mais sistemático, através dos festivais. Os tenentes de 1930 tornaram-se generais; as forças que assumiram o poder ainda eram tão atrasadas<sup>86</sup>, que não conseguiram durante sua vigência construir uma legitimidade, nem mesmo dentro da própria corporação; não apenas porque a sociedade tornou-se mais consciente e mais crítica e porque os empresários não tinham suas exigências satisfeitas, mas também porque os desencontros, a falta de unidade, a desordem institucional e a impopularidade eram de tal monta, que levaram o regime à queda, o “carcará” a cair na sua própria “arapuca”.

O que está explícito nas intenções do espetáculo é a busca por uma perspectiva, uma *via pública*, portanto, mais do que por opiniões particulares. Apesar do risco de “pisar em falso”, foi legítima a defesa da construção de uma cultura nacional, limitada até aquele momento à importação, ao arremedo. Mas se os intérpretes foram transformados em personagens e estes, em mitos; se eles estavam influenciados pelo esquerdismo, reformismo e

<sup>86</sup> De acordo com a socióloga Aspásia Camargo a desmitificação da “eficiente tomada do poder” pelos militares, em 64, é feita por Elio Gaspari em seus livros *As ilusões armadas*, *A ditadura envergonhada* e *A ditadura escancarada*, editados pela Companhia das letras. Cf. CAMARGO, Aspásia. Vontade de potência. *Mais! Folha de São Paulo*, São Paulo, p.14-5, 22 de dez. de 2002.



aliancismo, que tipo de opinião se poderia esperar? Se os artistas tomaram o desafio de fazer a intermediação entre o privado e o público, precisavam destacar no particular o que era comum e público, político e histórico; isto não significa apenas encontrar uma síntese entre o singular e o universal, é mais que o “particular típico” buscado por Boal (1977:191); porque não se pode relativizar a luta de classes; que popular é resultante quando o sujeito singular é o da classe média e o universal é dado pela história burguesa? Portanto, o *particular* lukacsiano<sup>87</sup> tem sentido se não for ignorado o modelo estético-ideológico que significa este particular. Limitarem-se às narrativas das suas biografias e mitificá-los foi o equívoco. A música *Tiradentes*, já citada e presente no espetáculo, testemunhava a experiência épica dos trabalhos anteriores ao Golpe, apontava para a necessidade de um salto qualitativo do qual carecia o *show*; tratava-se da necessidade de usar a mesma estratégia já utilizada por Brecht, e antes por Piscator, com as peças históricas, para criar a confrontação de situações, de quadros, entre personagens históricas e atuais. O que houve, porém, foi uma conjugação de nós; de nós com eu(s); de 1<sup>as</sup> pessoas, no singular e no plural. Não houve um *outro* na interlocução, que seria dado pelas 3<sup>as</sup> pessoas - ele(s) - pronomes utilizados na forma épica. Se houve um *outro*, foi o *outro* neles mesmos. Daí é possível concluir que a classe média estava a falar dela para ela mesma, um monólogo de muitas vozes. Este estilo não pode ser classificado como naturalismo psicológico. A evocação passa por um processo estético, adquire forma e valores ao ser representificado; ou seja, o dado autobiográfico para ser comunicado torna-se produto social aceito e extrapola as fronteiras do particular, torna-se transcendente àquele que narra. A platéia com a qual é estabelecida uma empatia recíproca, é quem reconhece e tem *autoridade* sobre o produto da narrativa, sobre o *eu biográfico*. O *outro-em-mim* (que é comungado num dado contexto) que participa do mundo dos outros, é assimilado neste outro – no herói dos outros - e passa a compartilhar daquela autoridade, assim o narrador alcança o estatuto de herói (BAKHTIN, 2000:164-81). No *show*, cada intérprete torna-se uno e trino, mas de modo que não chega a ser completamente nem um e nem outro; os intérpretes representam personagens que têm *uma opinião*; têm versos que cantam juntos, em coro; isto prejudica o aspecto absoluto da particularidade e justamente porque, separadamente, cada intérprete apresenta particularidades, o aspecto mítico ou heróico também fica prejudicado.

No *show*, os intérpretes coincidem com as personagens, ou, com os heróis; embora tal coincidência não se possa efetivar completamente, visto que os intérpretes abarcam o todo do

<sup>87</sup> Por seu projeto de conciliação entre a cultura democrático-burguesa e o socialismo, as teorias do húngaro Georg Lukács (1885-1971), passaram a ser referência para os projetos do Grupo Opinião (BETTI, 1997:166-7).



fenômeno artístico. Mas também há uma reserva do intérprete que não se integra ao objeto da sua narrativa. Assim, por causa daquele tanto que extrapola e por causa deste de reserva, não se chega à *forma acabada*, necessária para a configuração de um *tipo* (mítico); tampouco se preserva o suficiente para a construção de um *caráter*. As lacunas desta fronteira entre tipificação e caracterização, são preenchidas pelo imaginário da platéia, que nesta fronteira constrói o seu herói. A forma biográfica é de tendência “realista”. Mas, como se vê, o que se comunica na representificação é *o outro*; este fato, somado ao de que os artistas não estavam mais na praça falando com o povo, porque estavam, como dito, no paraíso da classe média, faz com que sua linguagem não seja romântica como a do poeta libertário; para o romântico, mesmo no romantismo social, o objeto dos seus versos é exaltado a um mundo superior, repare-se que o poeta compara o povo ao condor. No *show*, os artistas retornam à fase em que, a partir de um reino mítico, o poeta dedica versos àqueles que o comovem; estes são traços do classicismo, embora este estilo não possa definir o todo do espetáculo. Ao se combinarem o *eu lírico* do biográfico, o *outro* que é compartilhado e o tempo da atuação (no *show* o tempo é real e não fictício; limitar-se ao tempo presente, que é o tempo do drama, deixa interditados o passado e o futuro, que são os tempos por onde se move a forma épica), estão criadas as condições para a identificação entre intérprete e personagem. Estas combinações fazem com que a relação de empatia (recíproca) se estabeleça com a platéia; portanto, se chegam de fato a *interpretar o público* (a classe média), como pretendiam, então ocorre até a inversão do que se fez no naturalismo, a classe média é transformada em herói e não o povo; o oposto do que pretendia Boal, que dizia ser necessário criar heróis (ROSENFELD, 1982:28). Posteriormente, a procura por este herói será continuada; com *O Arena conta Zumbi* (1965) e depois com *O Arena conta Tiradentes* (1967), textos de Boal e Gianfrancesco Guarnieri; por não serem objetos desta pesquisa, não os analisarei; mas em poucas palavras, se houve conquista na utilização do recurso que Boal chamou de *coringa*, que dentre outras funções, exerce a de provocar o distanciamento – procedimento do teatro épico, nos dois textos se enveredou por mistificações e mitificações, que ratificaram a empatia com o herói burguês, e serão classificados como recuos (COSTA, 1996, 1998, ROSENFELD, 1982) se forem comparados com *Revolução na América do Sul* (1960), de Boal, ou com *Os Azeredo mais os Benevides* (1964), de Vianinha.

No *show Opinião*, o carcará, ave de rapina do norte e nordeste brasileiro, imagem trazida por João do Vale e que deu título à música tema do *show*, foi utilizado como o símbolo para representar uma abstrata unidade, para representar uma associação de idéias tão gerais e

diversas quanto às experiências dos artistas e do público; o carcará só poderia adquirir tal abrangência através da sua mitificação. Os versos da música (VIANNA FILHO, 1965:39-40):

Carcará / Pega, matá e come / Caraça / Não vai morrer de fome / Carcará / Mais coragem do que homem / Carcará / Carcará / Lá no sertão é um bicho / Que avoa que nem avião / É um pássaro malvado / Tem o bico volteado / Que nem gavião / Carcará / Quando vê roça queimada / Sai voando e cantando / Carcará / Vai fazer sua caçada / Come inté cobra queimada / Mas quando chega o tempo da internada / No sertão não tem mais roça queimada / Carcará mesmo assim não passa fome / Os borrego que nasce na baixada / Carcará / Pega, matá e come / Carcará / Não vai morrer de fome / Carcará / Mais coragem do que homem / Pega, matá e come / Carcará / Carcará / É malvado, é valentão / É a águia de lá do meu sertão / Os borregos novinho não pode anda / Ele puxa no imbigo até mata / Carcará / Pega, matá e come / Carcará / Não vai morrer de fome / Carcará / Pega, matá e come.

Trechos desta música eram repetidos durante o espetáculo, em coro ou por um ator, em um destes momentos o coro mantinha o refrão “carcará, carcará ...” enquanto os índices sobre a emigração eram comunicados ao público. A professora Iná Camargo Costa (1996:101-27) diz que o carcará era “o general de plantão”, e tem razão, confirmada pelos versos: “[cantam os três] Morreu Malvadeza Durão / Valente mas muito considerado / Morreu Malvadeza Durão / E o criminoso ninguém viu / Carcará / Pega, matá e come / Carcará / Mais coragem do que homem / Carcará / Pega, matá e come! [...]”. Já o crítico Mário Pedrosa (1995:205) viu nele “a realidade implacavelmente feia, malvada e egoística da miséria natural e social do Nordeste [...]”. Carcará com seu bico volteado, *pega, mata e come*. Ali é bicho contra a natureza e bicho contra o bicho”, interpretação literal e figuradamente acertada, como confirmam os versos da música. As leituras mostradas acima, dos significados do carcará, refletem as leituras possíveis naquele contexto. A consciência da realidade e os ideais eram diferentes apesar de engajados numa *frente nacionalista* imaginária. Perseguia-se um programa estético-ideológico, fundamentado num programa social e político, que no país de origem já era reacionário.

Trata-se de um fenômeno tipicamente de país periférico, que pelos mecanismos de expropriação, é colocado na condição de dependência de importações; o que reflete a dependência em relação às políticas econômicas e às estratégias de produção dos centros do capitalismo. Um país que passa pelas etapas de fornecimento de matérias primas, de produção de bens de consumo e depois também de meios de produção, bens de capital; não se limita à incorporação de bens (de consumo e de capital), mas também de valores culturais; por isto, a



*formação* (ou treinamento) do mercado para consumir e produzir de acordo com os modelos, normas e códigos ditos “internacionais”, mas provenientes daqueles centros. Um país periférico sofre com a diferença de ritmos entre a vida econômica (social e política) e a vida ideológica; vidas e ritmos determinados pela função “atribuída” a um país periférico; tais atribuições são acatadas por uma elite favorecida; esta elite, que vive das formas atrasadas de exploração, ao mesmo tempo procura acompanhar as mudanças culturais de países mais avançados; ou seja, apropria-se de modelos ideológicos e de formas de expressão que, nos seus países de origem, significaram profundas mudanças sociais; porém, seja pela incongruência do deslocamento, seja pelo atraso – porque o que chega, e quando chega, já é reacionário em relação ao contexto que o produziu – ocorre uma espécie de “torcicolo cultural” (SCHWARZ, 1977:21-2). Para ilustrar, quando o teatro moderno passa a ser produzido no Brasil - não por acaso quando o modelo de produção era o de “substituição de importação” - em muitos aspectos já estava atrasado (COSTA, 1998). As formas naturalistas e realistas do drama, que na Europa, foram superadas pelo teatro dialético e de forma épica no início do século XX, somente a partir da década de 40 passaram a ser comercializadas no Brasil pelo TBC. Aquelas formas já serviam ao programa estético-ideológico stalinista.

Na direção do PC da URSS e do Estado soviético, Josef Stálin (1879-1953) liderou uma tendência antidialética dentro do movimento comunista que, segundo Leandro Konder (1985:70-3): “influiu poderosamente na educação ideológica de pelo menos duas gerações de comunistas, no mundo inteiro”. Assim, apesar de o Opinião, na busca da cultura popular, seguir o programa do CPC, que teve múltiplas influências de engajamento político de esquerda, não se pode ignorar, no entanto, a influência estética de orientação stalinista. Estes equívocos não devem ser atribuídos exclusivamente ao PCB, mas também a algumas das outras ramificações de esquerda e às “forças de persuasão” das alas ligadas ao poder. Para Mário Pedrosa (1995), nos centros culturais periféricos, raramente as manifestações culturais são contemporâneas; as manifestações do tipo *arte de temporada*, que carecem das tensões e resistências do criador, seguem um estilo *último modelo*, próprio dos salões de automóvel. Bem, estas eram conclusões acertadas de Mário Pedrosa acerca do fenômeno cultural e artístico do seu período. Hoje, embora não para todas as pessoas, os obstáculos que poderiam oferecer o tempo e o espaço foram superados; atualmente, pode-se dizer mesmo que haja uma simultaneidade, porém este estado só fez estender o campo (globalizado) para a temporada, ou seja, a burguesia periférica que ficava sabendo com atraso da tendência, com a revolução tecnológica conseguiu ajustar os ponteiros. Porém, ter acesso e usufruir deste campo é



privilégio de poucos; não que este tipo de mimetismo globalizado seja positivo, mas continua a atrasada relação entre *Quem pode, pode*, e do outro lado, *Quem não pode se sacode*. Este sacudir tem sido cada vez mais destruidor, seja o choque contra os ícones do poder político e econômico, seja o choque entre dois pobres que se matam por um tênis, 10 reais!...

As contradições de idéias, o ecletismo das vozes e opiniões do *show Opinião*, elevados pelos festivais, chegaram ao paroxismo e alcançaram a expressão máxima no tropicalismo. Dos nacionalismos, dos anarquismos, liberalismos, integralismos, maniqueísmos e outros *ismos*, enfim, deste “caldo cultural” se fez o tropicalismo. Este movimento foi marcado por estas contradições, por estas diferenças internas, a partir das quais, segundo Roberto Schwartz (1978:74-5), foi construída a imagem tropicalista: sobre um fundo ambíguo de modernização, onde é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração; o resultado do tropicalismo é uma alegoria do Brasil. A alegoria<sup>88</sup> tem uma função didática, utilizada para concretizar ou personificar abstrações, dessa forma ultrapassa o sentido literal de uma expressão; a alegoria é um dos recursos por excelência do teatro popular (PAVIS, 1999:11); por sua carga simbólica serve para plasmar ideações, mas ao tentar abranger o conjunto de toda uma narrativa, dando a cada elemento do símbolo um elemento significado ou simbolizado, torna-se atemporal e integradora; pois leva às conciliações, à harmonização das diferenças. É com este tom atemporal, universalista, que cantores, como Caetano Veloso, definiam-se como não sendo nem de esquerda e nem de direita. Caetano, na sua canção *Tropicália*, mostra esta espécie de equidistância, que é a postura populista, ao querer representar o conjunto da sociedade brasileira (RIDENTI, 2002:396). Ridenti<sup>89</sup> compreende o posicionamento dos tropicalistas através de um movimento pendular; diz ele que o movimento inicial dos tropicalistas, foi radical; porque mesmo desorganizados, defendiam o mesmo discurso, “comum”, pela superação do subdesenvolvimento brasileiro, e procuravam “traduzir” uma identidade nacional; a atuação destes tropicalistas vinha desde a fase anterior ao golpe militar. Porém, é importante verificar que tipo de radicalidade foi esta, que foi considerada subversiva e até censurada. Que radicalismo se pode esperar de indivíduos desorganizados, e da classe média? No CPC, ainda que se enfrentasse as dificuldades em desenvolver um aprofundamento tanto da proposta estética quanto da abordagem político-

<sup>88</sup> O conceito de alegórico que utilizo é dado por Antonio Candido (SOUZA, 1987:85-6): “Considero alegórico o modo que pressupõe a tradução da linguagem figurada por meio de chaves uniformes, conscientemente definidas pelo autor e referidas a um sistema ideológico. Uma vez traduzido, o texto se lê como um segundo texto, sob o primeiro, e se torna tão claro quanto ele. Está visto portanto, que o deciframento do código é altamente convencional, em relação a outros modos de ocultação de sentido, como o simbólico.”

<sup>89</sup> Ibidem.





ideológica dos temas (BETTI, 1997:145-6), procurou-se coletivamente a pertinência da produção artística, de modo que viabilizasse estratégias para uma revolução social; portanto, para não se colocar num mesmo “caldo” as ações daqueles indivíduos com as ações organizadas através do CPC; é necessária uma definição mais crítica sobre o radicalismo:

Pode-se chamar de radicalismo, no Brasil, o conjunto de idéias e atitudes formando contrapeso ao movimento conservador que sempre predominou [...] Gerado na classe média e em setores esclarecidos das classes dominantes, ele não é um pensamento revolucionário, e, embora seja fermento transformador, não se identifica senão em parte com os interesses específicos das classes trabalhadoras, que são o segmento potencialmente revolucionário da sociedade (SOUZA, 1988:4-18).

Esta definição de Antonio Candido, não retira a importância do engajamento político de indivíduos da classe média, mas previne quanto as suas possíveis contradições. Assim, deve-se questionar se as suas posições estéticas correspondem às suas posições políticas. Em 1965, o Opinião montou *Liberdade, liberdade*; Mário Pedrosa (1995:203-10) entendeu que este espetáculo, como as exposições de artes plásticas *Opinião 65* e *Opinião 66*, serviu como “o grande respiradouro dos cidadãos abafados pelo clima de terror e de opressão cultural do regime militar implantado em 1964 e definido moral, política e culturalmente pelas incursões de uma entidade anônima e irresponsável dita linha dura”. O *show Opinião*, embora tenha sido consequência do ajuste forçado, uma retração em relação ao que se fez antes do golpe militar; frente à realidade conservadora, contribuiu para que a chamada *música popular brasileira* conquistasse um espaço até então inexistente. Mas em uma crítica mais contundente, sobre *Liberdade, liberdade*, Edécio Mostaço (1982) diz que se tratava de tergiversações acerca da liberdade, fiel ao círculo fechado dos iniciados na linguagem esotérica do espetáculo. E quanto ao *povo*? Um depoimento do ator Paulo Autran, integrante do Opinião na ocasião, é significativo e ajuda a entender a relação, senão de todo o grupo, de parte dele, com a causa pública: “Se o público compreender palavras tão belas, assimilá-las e amá-las, teremos lucrado, nós, eles e o país também” (apud MOSTAÇO, 1982:80). Fica evidente que o diálogo se dava entre interlocutores que distavam léguas entre si. A *esquerda festiva* ficou falando sozinha, apesar de estar envolvida num complexo ideológico, ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes; a conciliação pecebista era feita através dos sindicatos entre as burguesias econômica e burocrática da ditadura, o combate se dava contra o capital estrangeiro, contra a política externa e pela reforma agrária. Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia foram convidados por Boal e pelo Opinião, em 1965, para

participarem do *show Arena conta Bahia*; Bethânia em fevereiro de 1965 substituiu Suzana de Moraes, que substituíra Nara em 30 de janeiro de 1965.

Em 1966, o Opinião montou *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Vianinha e Ferreira Gullar, direção de Gianni Ratto (ex-tebecista), refletindo o impasse com que se deparavam, mas também da *frente* que começava a ruir. A ocupação ditatorial se manteve por mais tempo do que o esperado, a censura foi aumentada, foi implantada uma verdadeira rede de medidas econômico-financeiras abertamente comprometidas com o imperialismo. A tática do PCB foi então isolar e derrotar a ditadura, não mais enfrentá-la, não se poderia ousar mais. A peça traduziu tal situação, de já não haver nada a fazer, de modo simbólico e abstrato, o recurso por uma obra bela, festeira, vitalista, de desabrida crítica moral. Nesta peça, todas as classes são mostradas em suas falibilidades morais, esta tendência foi radicalizada pelo Grupo Oficina. Para Favaretto (1996:21-3) o tropicalismo surgiu após o Festival da Canção de 1967, da TV Record de São Paulo, com Gilberto Gil, cantando seu *Domingo no Parque* e Caetano, *Alegria, Alegria*. Gilberto Gil, sobre *Alegria, Alegria*, disse que se tratava de “uma canção da consciência de toda uma classe média urbana latino-americana” (RIDENTI, 2002:398); considerou a sua música e a de Caetano como *pop*. Percebe-se uma proximidade entre aquela fala de Paulo Autran e a de Gilberto Gil, ambas dão razão à crítica feita por Mostaço.

O Opinião, depois de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, desenvolveu outros *shows* de música popular: *Telecoteco*, *Opus I e II*, *Pois é*; espetáculos com sambistas de morro, espetáculos de segundas-feiras. Em 1967 montou o espetáculo *A saída, onde fica a saída?*, que além de denunciar o imperialismo internacional, como referência à questão vietnamita, também mostrava a inquietação do Grupo, em relação a sua própria situação. Dos Seminários de Dramaturgia, como fez o Arena nos anos de 1959-60, teve como fruto, dentre outros textos, *O último carro* ou *As 14 estações*, de João das Neves, escrito entre 1965 e 1966, refeito e premiado em 1967 pelo Seminário Carioca de Dramaturgia; *Moço em estado de sítio* (1965) e *Corpo a corpo* (1966), de Vianinha, de acordo com os estudos da professora Maria Silvia Betti (1997:159) sobre a produção artística deste ator e autor, estes textos atestavam a busca angustiada de aprofundamento e aprimoramento temático e expressivo – a consciência crítica do artista para quem a dimensões política e expressivas da obra deveriam ser conciliadas; esta busca vinha desde o Arena, foi o que o conduziu a articulação para a criação do CPC, a busca foi interrompida pelo Golpe, durante o qual procurou resistir. Vianinha,



artista expropriado dos meios de expressão, experimentou materializar através dos seus textos um mergulho autocrítico na consciência do intelectual e do militante; atormentava-o a desarticulação, a ruptura dos coletivos e da vislumbrada integridade; a cisão do Grupo foi a versão socializada da consciência cooptada pelos mecanismos de promoção dos novos valores, da nova ordem vigente. Daí a imagem de uma consciência em “estado de sítio” e em luta “corpo a corpo” com o sistema que a devorava; daí a fila de protagonistas incapazes de realizar a almejada integridade, não apenas em relação às questões político-ideológicas, mas inclusive, em relação às afetivas e existenciais; ou seja, os criadores não conseguiam realizar nem a própria integridade; daí, a partir dos seus textos, ser possível formar uma “galeria de protagonistas agonicamente cindidos” (BETTI, 1997:161).

Vianinha e Paulo Pontes, em 1967 saíram do Opinião para formarem o Teatro do Autor, menos atrelado às necessidades estético-políticas da *frente nacionalista*. Ainda em 1967, Vianinha com *Os Azeredos mais os Benevides*, recebeu Menção Honrosa no concurso promovido pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT). Em 1968, o Opinião montou, de Ferreira Gullar e Dias Gomes, *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, onde foi reafirmada a posição ideológica do grupo; neste ano, o Ato Institucional número 5 (AI-5) sufocou quase até a extinção o movimento de propaganda revolucionário, pelo que se entendia como sendo revolucionário nas variadas frentes. Roberto Schwarz (1978:63) diz que se em 1964 foi possível para a direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastava liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando o estudante e o público da melhor produção cultural já constituía em massa politicamente perigosa, foi necessário trocar, censurar ou liquidar a própria cultura viva do momento. Não por acaso, quando em 1968, Vianinha foi premiado com o texto *Papa Highirte*, tenha sido proibido e o Concurso de Dramaturgia do SNT, interrompido por 6 anos. Em 1974, novamente o concurso premia a Vianinha pelo texto *Rasga coração* e, claro, a premiação veio seguida da proibição (BETTI, 1997)<sup>90</sup>. Em 1968, no programa *Divino, Maravilhoso*, da TV Tupi de São Paulo, “Caetano apontava um revólver para a platéia enquanto cantava música de Natal, e até mesmo um velório chegou a ser organizado, com o descerramento de uma placa com o epitáfio *Aqui jaz o tropicalismo*” (FAVARETTO, 1996:30). Se nesta ocasião, Caetano reconhecia o encerramento de um movimento contraditório e em muitos aspectos reacionário, o que dizer do ensaio geral da socialização da cultura? O que dizer da revolução social que estava em processo antes do

<sup>90</sup> Cf. BETTI, Maria Sílvia. O texto teatral em foco. In: \_\_\_\_\_ et al. *Caderno do folias*. São Paulo:, s.d. (Grupo Teatral Folias D’Arte).



golpe militar? Isto faz pensar na comparação feita por Mário Pedrosa, entre o *Carcará* e a *Carmagnole* (canção de roda muito cantada pelos revolucionários) da plebe urbana e dos *sans-culottes* no terror da revolução francesa. Bem, qual foi o resultado da revolução francesa? Qual o resultado revolução dita brasileira? Hoje, onde está o gesto, ou *gestus social* (BRECHT, 1967), que possa despertar a consciência e unir os que anseiam por mudanças, que anseiam por uma revolução social de fato? *Gestus* que talvez buscassem os artistas resistentes da década de 60.

No show *Opinião*, a mitificação do carcará acabou servindo a uma falsa identificação. Embora esta não pareça ter sido a intenção dos idealizadores do espetáculo, ele foi aproveitado pela indústria cultural, serviu à comercialização de um exótico tropicalismo. Essa mitificação desapropriou, atenuou e enfraqueceu a imagem que para alguns tinha um significado, uma força objetiva; este processo de desapropriação afastou e afrouxou os laços que poderiam manter firmes aqueles a quem o carcará pertencia como imagem viva e experiência, esta foi a arapuca em que caiu o carcará; com o seu uso, a indústria cultural e, através dela, o poder econômico (social e político) desenvolveram uma tecnologia já utilizada com eficiência em outros contextos, nos países mais “avançados”, que é a comercialização do grito dos miseráveis, sua banalização, e assim, o que era símbolo de uma luta revolucionária, foi transformado em adereço de festa. A classe média também pegou um atalho e perdeu o rumo, fugiu de si e não encontrou uma imagem que lhe fosse própria. Isto explica o fato de nem ela mesma estar unida, senão, nesta situação de desencontro, de não se enxergar. Os desencontros e desacertos para a indústria significaram um “prato cheio”. A revolução foi mercadológica (COSTA, 1996:111); um produto adequado para *universitários padrões* (pouco se fala dos estudantes da direita política), consumidores do samba *de raízes*, semelhante à *promoção* que a indústria faz hoje com os *ritmos exóticos*, o forró, o axé e outros balanços, descaracterizados e servidos a este público. No contexto da década de 60, a indústria fez o mesmo através dos festivais, nas gravadoras e emissoras. Este fenômeno, estratégia recorrente, foi observado por Benjamin (1985:130) na Alemanha dos anos 30:

Comentando agora a “Nova Objetividade” como movimento literário, [...] ela transformou em objeto de consumo a luta *contra a miséria*. De fato, em muitos casos sua significação política esgotou-se na transformação de reflexos revolucionários, assim que eles afluíam na burguesia, em objetos de diversão, de distração, facilmente absorvíveis pelos cabarés das grandes cidades. O que caracteriza essa literatura e a metamorfose da luta política, de vontade de decidir em objeto de prazer contemplativo, de meio de produção em artigo de consumo (grifo do autor).



Não é demais lembrar que termos como “objetividade” e “objetivo” eram constantes nos discursos de Stálin; assim ele forjava uma *nova versão* para o comunismo. Se o tropicalismo na música ficou articulado em torno de Caetano Veloso e Gilberto Gil, dentre outros artistas, nas artes cênicas ficou representado por Zé Celso. O Oficina não mitificou nem mistificou seu público da mesma forma que o Arena e o Opinião, não falsificou uma identidade proletária. Com peças como *Pequenos burgueses* (1963), *Andorra* (1964) e *Os inimigos* (1966), falou como burguesia e para a burguesia, expondo as distinções classistas, desmistificando as pretensões da hegemonia cultural e, com *O rei da vela* (1967), foi mais longe, nas palavras de Mostaço (1982:88): “escandalizando os arraiais frentistas”. O Oficina, na montagem de *O rei da vela*, diferentemente do que fez em *Os inimigos*, não mostrou a burguesia sob a perspectiva da própria burguesia, não com os bons olhos da mesma, que se vê escoteira, mas mostrou a sua deformidade, a sua marginalidade. Diz Zé Celso<sup>91</sup>:

Nós procurávamos uma peça que traduzisse toda nossa vontade de rompimento conosco mesmos. [...] Como artista com “O Rei da Vela” descobri o poder de subversão da *forma*, que é subversão do conteúdo, também. [...]. Nós não podemos ter um teatro na base dos compensados do TBC, nem da frescura da *commedia dell'arte* de interpretação, nem do russismo socialista dos dramas piegas do operariado, nem muito menos do joanadarquismo dos *shows* festivos de protesto. Nessa forma de arte popular está na revista, no circo, na chanchada da Atlântida, na verborragia do baiano, na violência de tudo que recalamos e do nosso inconsciente. É isso que temos que devorar e esculhambar. É deste material que é feito o país, *plumas* e *recalques*. Somente soltando tudo é que podemos explodir numa obra como a de Oswald. Este rompimento de repente passa a ser um painel que ilumina toda consciência possível de seu tempo, de sua realidade. – E também da nossa.

Esta ousadia do Oficina, teve uma autenticidade que, tanto em *Galileu* (1968) quanto em *O rei da vela*, permitiu-lhe a conquista de uma contraditória ideologia tropicalista, ao mesmo tempo flexível e revolucionária; porém, destas contradições, aquilo que apresentava perspectivas de saltos era proibido e censurado, aquilo que era reacionário ou autodestrutivo - sua própria negação - era permitido. A classe média, mais do que uma antropofagia (num sentido mais abrangente), promoveu uma autofagia; em perfeita sintonia com um momento que articulava palavras de ordem como sociedades alternativas, contracultura, anarquia, deboche, teatro de guerrilha, contra o enrijecimento de caráter, antipsiquiatria e volta à naturalidade dos corpos humanos; tudo isto configurava a alegoria tropicalista. O crítico Bernard Dort na ocasião em que viu *O rei da Vela*, classificou-o como um teatro de

<sup>91</sup> CORRÊA, op.cit., p. 22-3, grifo do autor.

insurreição (PEIXOTO, 1982:71). Mas insurreição contra quem? Talvez contra a própria classe média, mas não contra toda ela, somente contra àquela que construía heróis, fosse a si, o povo ou personagens históricas. A marginalidade do Oficina, talvez se deva ao fato de ter feito de si, ou da classe média, o caracará ou o anti-herói. Passou a debochar de si, passou a assumir um tipo antropofágico, baseado nas práticas e teorizações contraditórias de Oswald de Andrade (1890-1954). Tornou-se iconoclasta e devorador de todos os opostos; igualando tudo, ao mesmo tempo, num mesmo “caldo de cultura”; porém, esta espécie de contracultura, esta devoração<sup>92</sup> simbólica, culmina com a autodevoração, autodestruição, auto-imolação - ato prático, simbólico e mítico, muito importante nas culturas em que o poder continua com o poder. Por esta empatia com o anti-herói, por esta agressividade contra a *petrificação* e o *entorpecimento* das sensibilidades, que Boal (1977) também combateu com o *teatro do oprimido*, setores da esquerda e da direita sentiram-se ridicularizados. Talvez porque o Oficina procurasse por um espelho, embora deformado, diante da classe média:

Para um público mais ou menos heterogêneo *que não reagirá como classe*, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileiro – do absurdo brasileiro – teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos. [...] A eficácia política numa platéia *que não vai se manifestar como classe* não será medida pela certeza do critério sociológico de uma peça, mas pelo nível da agressividade. [...] Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar, na base da porrada. A agressividade, a violência que tem a arte é mais forte, no campo do teatro que mil manifestos redigidos dentro de toda prudência que a política exigiria<sup>93</sup>.

Para representar a situação apontada por Zé Celso, era preciso experimentar uma nova dramaturgia, uma nova forma de encenação, e mais, assumir os riscos de ser censurado pela polícia defensora da “ordem”, por grupos de esquerda que cobravam um alinhamento estético e pela crítica acostumada com a *peça bem feita*. Em 1968, Zé Celso dirige a encenação de *Roda viva*, a partir do texto de Chico Buarque de Holanda, onde o é mostrada a experiência do autor, o espetáculo “implacavelmente volta-se contra uma engrenagem que domina, molda e consome seus ídolos, depois de transformá-los em objetos de consumo, utilizados para mistificar a verdade e ajudar a institucionalizar a mentira” (PEIXOTO, 1982:66). Não por acaso o espetáculo tenha sido largamente proibido, as alegações foram as de sempre, as mesmas utilizadas contra espetáculos desta natureza: “provocar tumulto” e “ameaçar a

<sup>92</sup> Os estudos do professor Reynúncio Napoleão de Lima contribuem com informações importantes para a análise deste processo de devoração empreendido pelo Grupo Oficina. Cf. LIMA, 1988.

<sup>93</sup> CORRÊA, op.cit., p. 21, grifo do autor.



segurança pública”. Na ocasião, a criação do mito, a sua exploração comercial, e conseqüente banalização e esvaziamento, garantia o faturamento da indústria e a mercantilização da luta política - demonstração da eficácia do regime político e econômico em vigor.

Neste ano, de 1968, Boal falou das três tendências de esquerda. A primeira, a tropicalista, neo-romântica, chacrinião-dercinesco, alusão ao Oficina. A segunda, neo-realista, documental, empática e não combativa, falou de Plínio Marcos. Boal e Guarnieri (1967) dizem em *Arena conta Tiradentes*: “[...] espanto que espanta a gente / tanta gente a se espantar / que o povo tem sete fôlegos / e mais sete tem pra dar! / quanto mais cai mais levanta / mil vezes já foi ao chão / mas de pé lá está o povo / na hora da decisão / de pé / [...]”; daí saiu o mote desta terceira tendência, a expressão “sempre de pé” referia-se ao Arena, caracterizado pela exortação, pelo maniqueísmo, pelo popular no sentido cepecista e nacional-popular buscado no Opinião. O Arena, no seu longo caminho, da realização de *Eles não usam black-tie* (1958) ao *teatro-jornal*, demonstrou que o seu projeto político, desde seus primórdios, só poderia ser cumprido integralmente com a efetiva assimilação do público popular à sua platéia regular. O Arena usou muito as expressões *povo* e *popular*, mas enquanto esteve isolado em seu teatro no centro da cidade, a concreção de seu ideário permaneceu mistificante e tergiversando, a partir de estilos, fases, sistemas e soluções estéticas com o seu público de classe média (especialmente os estudantes), que acreditou ser *o povo*, *o popular*. A coerência entre sua opção estética com sua opção política talvez tenha sido encontrada quando deixou de falar do *oprimido* à distância e passou à criação coletiva, experimentada na elaboração dos espetáculos *A epidemia* e *Os imigrantes*.

Os cinco anos de existência do Grupo foram comemorados com a encenação de *Antígone*, de Sófocles, sob direção de João das Neves. O grupo se esfacelou porque, forçados pela repressão, os seus integrantes se afastaram, alguns foram para o Cinema e outros para a TV. Há a dissolução formal do Opinião em 1970. O teatro (espaço) foi alugado para outras montagens de outros grupos; e até 1977 ficou ligado à produção de *shows* musicais. A história da associação entre estes artistas corresponde à trajetória das atividades culturais no decorrer deste conturbado período; no início, vistas como um dever político de participação, depois por vários fatores, dos quais alguns foram analisados nos parágrafos anteriores, passaram a algo voltado com exclusividade para a profissionalização individual (GALVÃO, 1994:186-7). Ridenti (2002:380-92), compara esta trajetória ao movimento pendular no trabalho de Caetano Veloso, de início radical, mas que muda de curso e traça outra trajetória, até que

depois da última gravação experimental *Araça Azul*, conforme os desdobramentos individuais, cada um seguindo sua carreira afim, pôde ser classificado como moderado e até conciliador; pode-se dizer social-democrata, visto o apoio de Caetano a Fernando Henrique Cardoso em 1994; embora, se analisadas as trajetórias de ambos, não se verá contradição neste apoio; ainda mais se não se estranha que muitos dos artistas “radicais” da década de 60, hoje andam de *mãos dadas* com algum um *painho* (político) que faz da Bahia seu terreiro, hoje na direita e que esteve ao lado dos militares. Que será isto, um a permanência do pêndulo integrador? O tropicalismo teria significado, mais que um recuo, o epílogo definitivo para o ensaio geral de socialização da cultura no Brasil? Onde ficou a utopia<sup>94</sup> de ruptura? Hoje, 2003, com Gilberto Gil como Ministro da Cultura, qual será o tom? O de “toda uma classe média urbana latino-americana”? Para o professor Nicolau Sevcenko, Gilberto Gil é apropriado a este momento político, que tem grandes relações com seu estilo<sup>95</sup>:

Sua música representa práticas de fissão rítmica e fusão estilística, típicas de um tempo de ampliação de contatos, contaminações, transposições e assimilações calcados na capacidade ilimitada de transformação e homogeneização da indústria fonográfica. Gil mobiliza todo esse espantoso universo rítmico e musical da diáspora atlântica das culturas africanas, que coligou tradições ibéricas, celtas, árabes, ciganas, latino-americanas, italianas, *pop* e o que mais for, ensejando o conceito da “*world music*”, simultaneamente local e universal, enraizada na origem e consumida por todo o mundo.

A razão social desta associação política e estética, como uma nova versão, revisão ou reversão, ao modo próprio de operação dos tropicalistas, está se firmando sob o mote “Só a fome nos une”. O novo humanismo se mostra providencial quando inclusive a classe média (mantida pelo espólio dos que morrem ou matam na miséria) tem medo de passar fome, se já não está a passar. Hoje, quando depois de muitos anos se ousa falar em revolução social, através do Ministro da Casa Civil, ao mesmo tempo em que a voz oficial (do governo, da coligação, da aliança) conclama a um pacto (ou contrato) social, quando a retórica da ação comunicativa torna-se o discurso de um governo que nasceu dos movimentos e lutas pela ruptura, o povo brasileiro deve se preparar para um novo *show* de opiniões? São tantas as perguntas de operário alfabetizado...

<sup>94</sup> A propósito, é preciso lembrar que desde o inglês Thomas Morus (1478-1535), decapitado por Henrique 8º em 1535, o termo *utopia* designa um projeto de transformação radical da sociedade. Quando o sistema que vigora é o do capitalismo radical, que a cada dia multiplica a dor, a miséria e a destruição humanas, não se deve buscar uma transformação radical para a felicidade, para a socialização das riquezas e para a vida?

<sup>95</sup> SEVCENKO, Nicolau. It's only MPB. *Mais!*, Folha de São Paulo, São Paulo, p.9, 5 de janeiro de 2003.



### *Quadro IX - Acerto de contas.*

Dir-se-ia, na verdade, meu caro Artur, que Sarcey e os seus adeptos tiveram medo dessa invasão dos bárbaros; talvez por terem reconhecido, lá para si, que esses bárbaros *ont quelque chose dans le ventre*. E de fato há neles uma força extraordinária, uma compreensão pouco vulgar da natureza humana, uma originalidade singular. Esses *bárbaros* (dentro os quais: Ibsen, Bjorson, Strindberg, Tolstoi, Turgueniev, Gerhart Hauptmann, Sudermann...), meu bom amigo, não escrevem para o teatro tão somente para divertir as massas: eles levantam idéias, suscitam questões, expõem problemas, *fazem pensar*; e quem assim compreende o teatro, quem assim procura levantá-lo não é tão bárbaro como pensou Sarcey, como pensas tu (FARIA, 2001:647).

A observação de Luís de Castro feita em 1899 a Artur Azevedo possibilita identificar a perspectiva política e os riscos assumidos por André Antoine ao recepcionar o “bárbaro” Hauptmann já proibido na Alemanha. Este diretor francês atendia às preocupações de Émile Zola, e este não estaria atendendo aos protestos dos “bárbaros” patriotas da Comuna de Paris (1870-71)? Aquela observação indica que a produção tardia do teatro moderno no Brasil não se deveu à desinformação, mas à resistência oficial, sobre o que já tratou Iná Camargo Costa (1998); indica também que o pensamento sobre um teatro político e engajado já existia antes das décadas de 50 e 60, e que, portanto, algumas das obras desenvolvidas neste período significavam um *acerto de contas*. Na história ocidental capitalista, tem sido comum os detentores do poder autodenominarem-se civilizados, enquanto àqueles que ainda não foram por eles “conquistados” ou que de alguma forma ameacem “a ordem”, denominarem, pejorativamente, de bárbaros ou primitivos. A professora Marilena Chauí<sup>96</sup> verificou que

Os civilizados de Roma Antiga, os Césares, e os Tácitos contemplavam com a mesma admiração os germanos das tribos comunistas que invadiam o Império Romano. Assim como Tácito, Salviano, sacerdote do século V, chamado de “o mestre dos sacerdotes”, apontava os bárbaros como exemplo para os civilizados e cristãos: “Somos impudicos no meio dos bárbaros, mais castos que nós. Mais que isso, os bárbaros chocam-se diante de nossa falta de pudor, os godos não permitem que entre eles existam depravados; somente os romanos, graças ao triste privilégio de sua nacionalidade e de seu nome, têm direito de serem impuros entre os godos. (a pederastia estava, então, em grande moda entre os pagãos e cristãos...) Os oprimidos vão procurar entre os bárbaros um pouco de humanidade e de abrigo” (*De Gubernatione Dei*) A velha civilização e o cristianismo que surgia corromperam os bárbaros do velho mundo, assim como esse cristianismo envelhecido e a moderna civilização capitalista corrompem os selvagens do novo mundo.

<sup>96</sup> Cf. LAFARGUE, 2000, p.64.



Assim, para se entender porque Hauptmann foi considerado um bárbaro por sua obra, é importante conhecer as referências e os motivos da sua arte, na história do teatro alemão. Lessing, um dos nomes importantes da literatura alemã, foi crítico, dramaturgo e trabalhou por um teatro nacional que representasse a burguesia e não a corte decadente; seus ensaios críticos são considerados muito importantes para o estabelecimento de um teatro alemão moderno; estimava a ilustração e seus expoentes franceses como Diderot. Lessing, porém, avançou para além do Classicismo francês e contribuiu para desencadear o primeiro movimento romântico em seu país; ainda que sua meta fosse uma tragédia burguesa fundamentada em Aristóteles. Sobre as concepções de Lessing e de Aristóteles em relação à tragédia, Anatol Rosenfeld (1993:217) comentou:

A comoção produzida pela tragédia, a profunda compaixão pelo outro, refluí sobre nós mesmos como medo, ante a humana condição e suas vicissitudes. Esse medo é ao mesmo tempo suscitado e moderado. Assim, a tragédia, amplia, aprofunda e elucida a compreensão da nossa existência de seres morais; e faz com que, ao mesmo tempo, vivamos emocionalmente a nossa própria condição.

A catarse na tragédia de Lessing acontece não pelo terror das catástrofes *dos grandes*, mas pela compaixão (piedade) e medo, pressupõe a identificação com “gente como nós”; a “gente” a qual ele (Lessing) se referia era a da sua classe, portanto, a imitação ou a ilusão da realidade passa por este filtro ideológico; sua tragédia visava a transformação das paixões em aptidões virtuosas, uma espécie de sublimação; as paixões são sublimadas e adaptadas ao mundo civilizado (ROSENFELD, 1993:217). Contra este modelo se colocou o teatro moderno, de forma épica. Como se já não bastasse a contradição de ser guiado pelos ideais burgueses e procurar um teatro nacional, o que pressuporia uma confluência de interesses entre os grupos sociais, há um desencontro entre a própria burguesia. Como alcançar o progresso e a emancipação da nação se parte de seus representantes, como Johann Christoph Gottsched (1700-1766), teimavam em arremedar o Classicismo francês? Se este impedia o encontro do gesto burguês alemão, mais ainda o encontro de um gesto nacional. Gottsched combateu a tendência realista, em *Ensaio de uma arte poética crítica para os alemães* (1730), implantou o domínio das regras acadêmicas da tragédia clássica francesa. Por suas idéias fora do lugar, não percebeu que o estilo aristocrático servia antes ao absolutismo que ao liberalismo. O estilo que tinha razão de ser num contexto da história francesa, ainda que representasse forças avançadas, pode perder seu significado em um outro contexto; o que serviu como força centralizadora na França não necessariamente serviria à unificação alemã. O trabalho de Konrad Eckhof, uma das maiores personalidades da história do teatro alemão,



engajado na organização e na luta por melhores condições sociais de atores e comediantes, serviu aos estudos de Lessing em *Dramaturgia de Hamburgo* (1769), e este influenciou a Friedrich Ludwig Schroeder que difundiu, em Hamburgo, o repertório shakespeariano, provocando aversões num momento em que, não apenas a tradição popular enfrentava um programa de destruição, a exemplo da caça declarada ao arlequim, aos *Zanni*<sup>97</sup> e aos outros da mesma família, para darem lugar às personagens sérias cujos sentimentos estavam à flor da pele, num momento em que a *comédie larmoyante* (comédia lacrimosa) foi o programa estético, reforçado em *Paradoxe sur le comédien* de Diderot (BERTHOLD, 2000:138-407; CARLSON, 1997:163), quando se defendeu que a comédia instruíra melhor quando despertava antes a compaixão do que o riso satírico; para Rosenfeld (1993:213), isto é prova de como fenômenos psico-fisiológicos podem ser determinados pela cultura.

O dramaturgo inglês, Shakespeare, foi considerado por Voltaire nas *Cartas filosóficas* (1734) como um “Gênio prenhe de força e fecundidade, a natureza e o sublime, sem o mais leve traço de bom gosto ou o menor conhecimento das regras” (CARLSON, 1997:142). Voltaire, mesmo considerando este bárbaro inglês amável, não conseguia engolir (para usar a expressão de *N.I. do Amorarte*) as suas baixeiras, bufonarias, indecências, inconveniências, extravagâncias, grosserias, eram para ele inadmissíveis (ROSENFELD, 1997:78). Que bom gosto e regras eram estas das quais careceria a obra de Shakespeare? Gottsched, guiado pela trindade: natureza, razão e antiguidade, engajou-se na luta contra as trupes ambulantes, que atuavam com uma *imaginação perturbadora*, com *histórias sem precedentes na natureza*, com personagens populares representadas por comediantes e palhaços, em *brincadeiras vulgares*; as personagens grotescas, os tipos arlequinescos e as bufonarias não eram tolerados. Lessing discordou do banimento, não apenas porque preferisse a valiosa herança da representação popular nacional, mas porque os modelos antigos defendidos por Gottsched, trabalhavam com temáticas que não importava à burguesia (BERTHOLD, 2000:406).

Tanto Voltaire quanto Diderot, defendiam o teatro como instituição moralizante e didática. A transmissão dos ideais iluministas deveria ser feita através de uma peça *bem feita*, primando pela verossimilhança ou a *natureza embelezada*, o que implicava o uso do *bom senso*, do *senso comum* que passou a ser balizada pela *razão burguesa*. Em contraposição, Jean-Jacques Rousseau, fundamentado em Platão e defendendo uma república calvinista

<sup>97</sup> Como já rastreamos os passos deste tipo *desclassificado*, em capítulos anteriores, é possível afirmar que se trata de uma representação do tipo social expropriado, que pertence, portanto, a uma classe.

contra a corrupção, não acreditava na catarse, porque o único instrumento capaz de purgar as emoções era a razão e esta não tinha, segundo sua visão, nenhum efeito no teatro (SALINAS FORTES, 1997). Voltaire deixa a comédia lacrimosa ou sentimental porque, tanto quanto Diderot, entendeu que para representar as preocupações da nova classe média, era preciso um gênero que estivesse entre a comédia e a tragédia, Diderot o denominou *gênero sério*, o *drama burguês* (CARLSON, 1997:142-9). Lessing trabalhou por uma *tragédia burguesa*, apesar de admirar e referendar as teses e ideais iluministas, passou a defender as obras de Shakespeare, compreendido como mais apropriado à burguesia alemã. Sobre os possíveis motivos para esta apropriação, comenta Hauser (1972:536): “Os seus interesses [de Shakespeare] e inclinações ligam-no à camada social que abraçara a classe média e a aristocracia de espírito liberal que adotara o ponto de vista da classe média e que formara um grupo progressivo, de certo modo em contraste com a velha nobreza feudal”.

Contrário ao estilo antigo que separava o desigual, *grosso modo*, o sagrado do profano, o estilo shakespeariano priorizando a realidade da vida e desrespeitando as regras e as unidades, conseguiu fundir: o horrendo e o cômico, o grotesco e o sublime, a tragédia e a comédia. Na Renascença houve, basicamente, o teatro religioso, o drama culto e o teatro popular, neste último, está localizada a obra de Shakespeare. O teatro popular, escapando da concentração dramática renascentista, mantém as extravagâncias épicas que passaram pela Idade Média através de formas como a *commedia dell'arte* e chegaram aos dramas, às comédias e às tragédias shakespearianas, cuja temática é tão diversa quanto era o imaginário do seu público, também diverso. As várias personagens: fantasmas, alegorias, homens (bobos, palhaços, comuns e príncipes) e deuses, o tempo e o espaço, e a relação com o espectador, eram trabalhados em função da representação dos mundos: oníricos, abstratos, realistas e históricos. Desse modo, o estilo do bárbaro inglês não compatibilizava com a tragédia clássica; diferente das idealizações aristocráticas, suas personagens são mais naturalistas, safam-se das suas contradições ou dos seus conflitos, através das suas próprias ações, diferente do destino clássico; nos dramas construídos por este autor, como no drama moderno, o destino depende da aceitação da personagem, ela, em sua ação, confirma o seu destino, a sua identidade pessoal e, o que significava em uma outra instância, a identidade nacional. É a ação (autônoma) que apresenta e define a personagem, a autonomia é o pressuposto próprio do espírito liberal burguês que conduziu ao individualismo romântico, esta ação particular se contrapõe ao senso comum; a criação de um senso comum era necessária para a manutenção do absolutismo (HAUSER, 1972:547-54). A tradição do teatro popular, do mimo e da farsa,



resistiu mesmo com seu corpo pressionado pelas medidas dos modelos da economia inglesa e dos valores estéticos e filosóficos franceses; embora para resistir, em alguns momentos, tenha sido adocicada e enfraquecida, como aconteceu durante e a partir do Renascimento. Quanto a esta adequação dos gêneros, das formas, dos corpos, eis o que diz Bakhtin (1999:279-309):

A propriedade característica do novo cânon (renascentista) – ressalvadas todas as suas importantes variações históricas e de gênero – é um corpo *perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual* e expressivo. Tudo o que sai, salta do corpo, isto é, todos os lugares onde o corpo franqueia os seus limites e põe em campo um outro corpo, destacam-se, eliminam-se, fecham-se, amolecem. Da mesma forma se fecham todos os orifícios que dão acesso ao fundo do corpo. Encontra-se na base da imagem a massa do corpo *individual e rigorosamente delimitada, a sua fachada maciça e sem falha. Essa superfície fechada* e unida do corpo adquire uma importância primordial, na medida em que constitui a fronteira de um corpo individual fechado, que não se funde com os outros. Todos os sinais que denotam o inacabamento, o despreparo desse corpo, são escrupulosamente eliminados, assim como todas as manifestações aparentes da sua vida íntima. As regras de linguagem oficial e literária que esse cânon origina, interdizem a menção de tudo que diz respeito à fecundação, à gravidez, ao parto, etc, isto é, tudo que trata do inacabamento, do despreparo do corpo e da sua vida propriamente íntima. Uma fronteira rigorosa traça-se então entre a linguagem familiar e a linguagem oficial ‘de bom tom’ (grifo do autor).

*Castrar, interromper, impedir, encobrir*, são ações de um programa estético-ideológico contra a penetração, a expansão e a abertura da, e na, imagem grotesca (*grotta* = gruta) do corpo; medidas político-pedagógicas para controle das partes que se estendem para além do próprio corpo, partes que unem o corpo ao mundo e aos outros corpos. Em síntese, são ações para a expropriação da dimensão pública e coletiva em que a produção e a reprodução da existência são comuns (de todos), ou seja, expropriação da experiência socializada (colaborativa) e da produção comunitária. Estas castrações e expropriações foram as condições para estabelecer o sistema econômico e social capitalista, colocando sob seu controle os meios de produção e reprodução da existência. A história do controle sobre a linguagem (a fala, a língua), a qual também tem o poder de extensão do corpo (material e espiritual), mostra que a liberdade verbal que havia na França até o século XV foi cerceada a partir do século XVI, como em quase toda a Europa; as regras da linguagem tornaram-se muito mais severas e as fronteiras entre a linguagem familiar e oficial determinadas. À medida que se instauravam as condições para o sistema capitalista, instaurava-se o cânon da decência verbal, que reinou no século XVII (BURKE, 1995). As *extravagâncias épicas* da Idade Média foram sobrepujadas pela *concentração dramática* trazida pelo humanismo que se

tornou dominante a partir do Renascimento. Este movimento artístico e científico, surgido na Itália em finais do século XV, que se expandiu para toda Europa; contrapondo-se à falta de perspectivas (porque, segundo a ordem dogmática, Deus é o caminho do homem) acabou construindo a *sua* perspectiva; porém se ela for universalizada, torna-se tão alienante quanto àquela que é mística. Sobre tal perspectiva, fala Arnheim (1980:270):

A perspectiva central, contudo, é uma deformação tão violenta e intrincada da configuração normal das coisas que somente ocorreu como resultado final de prolongada exploração e em resposta a necessidades culturais muito particulares. Paradoxalmente, a perspectiva central é ao mesmo tempo, sem dúvida, o modo de representar espaço ótico muito mais realístico e portanto dever-se-ia esperar não que fosse um refinamento esotérico reservado a eleitos, mas o método sugerido mais naturalmente a todos pela evidência da experiência visual.

Esta perspectiva central, resultante da pesquisa para estabelecer uma definição objetiva do mundo; possibilitou que o homem traçasse sentidos e rumos segundo sua razão, significou uma expansão em relação ao rumo que lhe eram destinados pelos dogmas, pelo obscurantismo imposto pela Igreja; e claro, além de ter contribuído com a expansão marítima e comercial. Porém, a descoberta que visava o domínio do material foi utilizada para o domínio espiritual. O poder é estabelecido pelo domínio do material não só na qualidade, mas também na quantidade. E para conseguir este acúmulo, esta descoberta serviu como mais um dispositivo para impor às populações a perspectiva do progresso, que visava antes satisfazer as necessidades da classe social que teve esta descoberta como propriedade e não como conquista coletiva, é evidente. Neste sentido, eis o que diz Arnheim (1980:273):

A descoberta da perspectiva central indica um perigoso desenvolvimento do pensamento ocidental. Ela marcou uma preferência cientificamente orientada pela reprodução mecânica e construções geométricas, aos produtos da imaginação criadora. [...] Deve-se a fé dos artistas ocidentais e a seu público o fato de, a despeito do engodo da reprodução mecânica, o produto da imaginação ter sobrevivido como uma criação do espírito humano. [...] Não obstante, desde a Renascença o engodo da fidelidade mecânica tem sempre tentado a arte européia, especialmente na produção do padrão medíocre para consumo de massa. A velha noção de “ilusão” como ideal artístico tornou-se uma ameaça ao gosto popular com o advento da revolução industrial.

O fato de o caráter popular das peças de Shakespeare ser agradável às várias classes, de certo modo, foi porque se tornou tolerável (HAUSER, 1982:543-8); sua arte traduz, portanto, as pressões e tensões provocadas por diversas perspectivas, sentidas pelo autor. Dentre os autores que contribuíram para a resistência da tradição popular, desde fins da Idade



Média, esteve Hans Sachs (1494-1576), poeta, mestre-cantor de Nurembergue e adepto do Reformismo, com suas profanas *fastnachtsspiele*, espécie de farsa. Fala Rosenfeld (1993:42):

[...] encenada de preferência nos dias carnavalescos, dirige-se a um público de artesãos e modestos burgueses. Os traços rudes e grotescos das pequenas peças reforçam o acento satírico e tornam virulentas as freqüentes alusões de crítica moral e social. A temática gira em torno de adultérios e brigas entre comilões e bebedores. [...] estavam povoadas de camponeses, padres, lansquenets, artesãos. Avultam os amantes populares, os caipiras bobos, os glutões, jogadores, malandros, briguentos. Certa cultura humanista e um humor saboroso, embora muitas vezes ingênuos e grosseiros, valorizam as peças.

Ainda que com função moralizadora, para esta continuidade, contribuiu Griphius com suas comédias e farsas, como *Absurda cômica* (1657), baseada na parte burlesca de *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare; também contribuíram os trabalhos de Georg Philipp Harsdoerfer e de Daniel Casper von Lohenstein com suas peças improvisadas que eram contrárias, quanto à forma e ao tema, às coerções clássicas (CARLSON, 1997:160). *Os tecelões* teve um precedente no uso do dialeto silesiano, 250 anos antes, na peça *A querida Rosa d'Espinha* (1663), uma comédia. Hauptmann, ao fazer pesquisa histórica nas suas próprias raízes, deparou-se com um embate de tradições; para o Naturalismo, a sua escolha temática e o uso da fala simples era já um desafio à forma do drama tradicional; sobre esta tensão entre forma e conteúdo (BAKHTIN, 1988). O mesmo pode-se dizer em relação aos ingredientes trazidos do nordeste e dos morros para um meio em que o estilo bossa novista vigorava; este que já era a apropriação reformadora do samba e dos ritmos populares. Este acerto de contas foi feito, de certa forma, pelo *show Opinião*. Mesmo contabilizando os seus equívocos, este *show-verdade* que contava com as experiências do cinema-verdade (documentação e denúncia), das rodas de samba, do teatro de rua e da poesia oral sobre o cotidiano, teve a intenção de ser, segundo Oduvaldo Viana Filho (1999:107):

Um teatro saído da prática, com participantes que sofrem e enfrentam os problemas da sobrevivência do teatro, lutam pela existência da cultura democrática, se batem pela organização da intelectualidade, participaram e participam das lutas gerais do povo brasileiro, procurando apreender sua realidade e sua potencialidade (que só a prática pode definir a cada momento, para que não se troque uma pela outra) – um teatro saído da prática e voltado para a prática. Intuir a sensibilidade social potencial e realizá-la não é tarefa contemplativa – é ação humana de libertação, é engajamento o mais completo até a mais definitiva liberdade possível.

Este teatro tirado da prática, de que fala Vianinha, contrapõe-se ao teatro das medidas oficiais, das regras. Por trás do ideal classicista de separar a tragédia da comédia e a cada uma temáticas predeterminadas, à primeira as coisas do espírito e à segunda as do baixo ventre e do simples e cotidiano, não é meramente uma questão de pôr ordem. A arte literária, e nesta o drama, através dos padrões estético-ideológicos, pretende ensinar a verdade da vida, passar lições de moral que marquem a alma do espectador; a tragédia que mostra a vida dos Grandes (personagens colocadas acima dos seres comuns), provoca tristeza, terror, compaixão e admiração (empática) no espectador. Estas tragédias pretendem preparar o espectador para enfrentar situações semelhantes às enfrentadas pelos protagonistas. Por que seria um erro grave misturar às comédias aqueles, que se dizem, de sangue azul? Por que não deveriam ser tipificadas algumas das personagens que estão num salão sobrecarregado de fausto pouco confortável, em quadros de mau-gosto de molduras douradas, como dito e feito no 4º ato de *Os tecelões*? Por que não deveria Nara Leão se juntar àqueles que cheiram senzala? Por que em *Colcha de retalhos*, quanto às personagens *Madame e Vendedor*, à primeira aconselha-se manter a pose e ao segundo corrigir ou expulsar? Ah sim!... Porque contradiz as regras?... Não por acaso esta (a das regras) seja a forma privilegiada em regimes absolutistas ou autoritários.

Se os clássicos destratam o povo e lhe negam espaços, estes espaços são ocupados; foi o que aconteceu com a *fazenda cênica* tecida nas peças e espetáculos citados acima. Existem diferentes e divergentes tradições, portanto, socializar a experiência, não significa tão somente reproduzir ou retratar a história; é preciso refletir de modo crítico sobre a mesma e flagrar as contradições e ideologias presentes na construção da experiência. A continuidade da tradição clássica exige erudição, que pertence à elite, mas destinada a todos por suas intenções político-pedagógicas, para impor uma visão de mundo, princípios morais e religiosos, atrelados a uma determinada economia. Essa tradição procura convencer pela oratória ou solenidades performáticas, daí ser mais literária, de língua culta; o que em cena é inconsistente ou mesmo descaracteriza o teatral, porque serve mais para a recitação que para a criação cênica. No Brasil, até pouco tempo, no teatro se falava como em Portugal ou na França. Um dos espetáculos que inauguraram o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi justamente *A voz humana*, em francês, de Jean Cocteau. Na Alemanha, enquanto o teatro popular procurava o seu alemão, o de púlpito *gastasse seu latim*, evidente que não se trata de um simples gastar, outros prefeririam utilizar o termo *investir*, *levar* ou *ganhar na conversa* são práticas clássicas para construir uma identidade (BURKE, 1995), na aparência nacional. Vitor Hugo (1802-1885) em seu *Prefácio de Cromwell* de 1827, já colocava em questão a



regra de unidade estilística, para ele, assim como para outros autores que buscaram uma fidelidade com a realidade encenada, o estilo lírico, épico, ou dramático deveria atender as necessidades do artista e do público para o qual a obra se destinava (HUGO, 1977:69). Sem dúvida há uma tradição de luta contra o formalismo esvaziado, que é o artifício utilizado para sustentar um idealismo que visa legitimar uma determinada classe no poder. Diz Vitor Hugo:

Aliás, é este estudo, sustentado por uma ardente inspiração, que preservará o drama de um vício que o mata: *o comum*. O *comum* é o defeito dos poetas de curta visão e de curto fôlego. É preciso que nesta perspectiva do palco, toda figura seja reduzida a seu traço mais saliente, mais individual, mais preciso. O vulgar e o trivial mesmo devem ter um acento. [...] Em suma, nada é tão comum quanto esta elegância e esta nobreza de convenção. Nada achado, nada imaginado, nada inventado neste estilo. Viram-se por toda a parte: retórica, empolgação, lugares-comuns, *fleurs de collège*, poesia de versos latinos. Idéias não originais vestidas com imagens de pacotilha (HUGO, 1977:63-6, grifo do autor).

Se por um lado, há a tradição ligada ao drama humanista inspirado nos modelos clássicos da Antiguidade, por outro, há a tradição ligada aos *mistérios*, que designam espetáculo sacro, que são em parte preservados pela missa católica, de raízes medievais e cuja versão popular, torna-o um espetáculo bufo, que parodia, com ingredientes grotescos, as histórias do Novo Testamento, por isto afastado das dependências da igreja. Dario Fo (apud COSTA, 2001:49), dá uma idéia sobre a importância desta tradição do teatro popular: “[...] para o povo, o teatro, especialmente o grotesco, sempre foi o meio primordial de comunicação, de expressão, de provocação e agitação das idéias. O teatro era o jornal falado e dramatizado do povo”. Hauptmann retoma procedimentos do teatro popular, da farsa, dos mimos, e também do clássico: o coro já usado na Grécia, e que foi excluído como as partes narrativas do drama satírico para ficarem apenas os diálogos. O próprio drama grego sofreu alterações significativas, a Comédia Antiga constava de prólogo, párodo, *agon*, parábase, episódios e êxodo; a Comédia Nova (século III e II a.C.) elimina a parábase, em que o coro avançava em direção ao público a fim de expor-lhe, por intermédio do corifeu, os pontos de vista e as reclamações do autor e oferecer-lhe conselhos (PAVIS, 1999:275-6); diminui assim a parte coral e aumenta a ação dialogada dos episódios; não por acaso a proibição da parábase tenha ocorrido durante o Governo dos Trinta Tiranos – Tebas – (404-403 a.C.). Não por acaso, assim que se instaurou o regime militar, o CPC com suas produções que avançavam em direção ao público nas praças, nas ruas e nos sindicatos, tenha sido interdito.

Os defensores da peça bem feita, drama rigoroso, dizem-se inspirados nos modelos aristotélicos. Se antiguidade é um critério que dá qualidade à obra, então Hauptmann mostra-se a ela atrelado, sem negar a tradição popular. A peça *Os tecelões* foi proibida, assim como outras obras que desafiaram a permanência dos modelos clássicos. Além do coro, outro recurso clássico eliminado no Classicismo francês, e que é retomado por Hauptmann e pelo Naturalismo, desempenhando grande papel, é a apresentação de *tipos estranhos*, da esfera humana ou fantasmagórica, presentes na cultura popular, dos quais não tratavam os clássicos. Este autor tentou cumprir a promessa da burguesia liberal defensora dos direitos universais, embora o *conjunto universo* (expressão que tomo emprestado da matemática) entendido pela burguesia não compreendesse os trabalhadores, ou a estes os direitos não deveriam se estender efetivamente; a coerência do autor acabou por forçar a forma; mais que isto, fez um *acerto de contas*. Então o que temos assistido é que do universalismo clássico, passando pelo individualismo romântico até o proletariado feito herói no Naturalismo, em qualquer destes casos, como se diz popularmente: (representar) *tirar a elite pra comédia* ou para a farsa, significou um risco para a ordem estabelecida pelo poder.

Ainda que os teóricos dos diferentes movimentos estéticos aproximem-se em concordar que: “Intuir o nível da sensibilidade social potencial e elevar-se até ele [...] é a condição primeira de uma arte nacional e, por isso, universal” (VIANA FILHO, 1999:106), a concepção sobre esta arte nacional é construída na história, o que a compromete conseqüentemente, em função dos sujeitos que a concebem e a significam. O teatro surge como ruptura do sagrado, da *ordem*, mas para a sagração do ser humano; houve evidentemente quem quisesse monopolizar o direito a esta sagração, assim, não é por acaso que autores que se contrapuseram a esta política de privilégios, que se estabelece na escolha do tema e da forma teatral, há muito tempo, sejam considerados marginais, foi o caso de Eurípedes (480? – 406 a.C.), bem menos premiado e visto, e mal visto, se considerado com Sófocles (496? - 406 a.C.) ou com Ésquilo (525 - 456 a.C.); foi o caso de Hauptmann com *Os tecelões*, de Vianinha com suas peças proibidas. O teatro antes de clássico, ele é popular; as formas teatrais, tragédia, drama e comédia, são as que foram apropriadas pelo gosto oficial, à revelia deste gosto resistem as formas que não foram enquadradas. O popular é visto com frequência como derivado e como uma espécie de deformação do clássico, como arte menor; porém, é o inverso, o convencional é conseguido pela normatização e reforma do espontâneo. Além da boa vontade de *colocar ordem e facilitar* a compreensão dos fenômenos, existem



razões mais profundas para a adoção do sistema de gêneros, através deles se manifestam tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo (ROSENFELD, 1985:17).

Este caminho histórico é marcado, os rastros são as lutas pela democratização da arte teatral; pode-se concluir que os principais acertos de contas aconteceram quando se trabalhou para manter uma tradição popular. Se se considerar a tríade essencial do fenômeno teatral: texto, ator e público, pode-se dizer que aquela tradição foi valorizada quando, em primeiro lugar em relação ao texto: a temática não se perdeu no individualismo, nem ficou enformada num embelezamento classista, limitada à visão de mundo de uma determinada classe e alheia à realidade social. Em segundo lugar, em relação ao ator: a interpretação e a representação não foram mistificadas, por atores condicionados e meros veículos ideológicos. Em terceiro, quanto à relação com o público: forjou-se as condições para a criação de uma arte do espectador, este tendo uma relação crítica e prazerosa com a obra. Não pretendi aqui demonstrar todos os acertos de contas conseguidos seja por *Os tecelões* ou qualquer outra obra citada. Poderá ser feita uma análise mais abrangente e significativa dos acertos e desacertos do *show Opinião*; existem estudos substanciais neste sentido (COSTA, 1996; DAMASCENO, 1994). Por enquanto e para o que pretendi: localizar na história referências para uma melhor compreensão do trabalho com o Amarte. De formas diferentes, este desafio foi enfrentado anteriormente por algumas obras, como demonstrado durante este capítulo, daí a presença de correspondências.

O desafio apresentado pela temática é também um desafio estético, uma escolha política e ideológica. A luta de classes tem um lastro histórico, que está marcado por duas tradições: a da dominação e a da resistência. Deste lastro, o que se pode utilizar para que o teatro continue sendo um instrumento de diversão e conhecimento, prazer e denúncia? No capítulo seguinte, serão aprofundadas algumas questões e serão apresentadas as esferas de trabalho com a *Colcha de retalhos*. Os jogos, os exercícios e as atividades necessárias, tanto os procedimentos propedêuticos – preparatórios, quanto os específicos para a encenação – ao trabalho estético e à sua comunicação, estão distribuídos nestas esferas; como introdução, há uma breve exposição sobre o que se tem compreendido por jogo (teatral).



**Da estética sem reboco à socialização.**





### ***Quadro X: O que está em jogo?***

Nesta exposição, importa saber em que consistem os jogos (teatrais) e como têm sido organizados e utilizados. Convido o leitor a uma escavação mais cuidadosa, para ter consciência da história do nosso objeto. Então, vejamos o que está em jogo. Enquanto em grego encontra-se uma gama de designações para as práticas com função lúdica, em latim, todo o terreno do jogo é sintetizado em uma única palavra: *ludus*. Esta palavra abrange os jogos infantis, recreação, competições, representações litúrgicas e teatrais e os jogos de azar. Estes jogos podem ser classificados, seguindo a tipologia dada por Roger Caillois (1958), em quatro princípios que governam a atividade lúdica: *mimesis* (gosto pela imitação, simulacro), *agon* (conflito, competição), *alea* (papel do acaso, sorte) e *illynx* (busca da vertigem). O termo *jocus*, no sentido *jocoso*, que nos remete ao riso, não significa exatamente jogo em latim clássico. A palavra *jeu* do francês, assim como *gioco* do italiano, *juego* do espanhol e *jogo* do português, tem inúmeras acepções; em teatro ela pode ser aplicada à arte do ator, à atuação: interpretação ou representação, a certas práticas educacionais coletivas como os jogos dramáticos, a certos tipos de peças medievais, enfim, à atividade teatral.

Nas línguas européias modernas, a palavra jogo abrange um terreno muito vasto, está distribuída por diversos grupos de conceitos relacionados com o movimento ou com a ação; por esta abrangência, a idéia específica de jogo se dissolve inteiramente na de atividade e movimento ligeiro, embora, a aplicação de jogo à mobilidade limitada das peças de um mecanismo seja comum a estas mesmas línguas. Segundo Huizinga (1980), o termo *ludus*, como os termos das línguas germânicas *spiel* e *play*, etimologicamente não seriam próprios da esfera do movimento rápido, mas ao da não-seriedade: da ilusão e da simulação, ainda que possam ter o significado de saltar e dançar, não haveria relação direta com a noção de jogo. Parece estar no primeiro plano a idéia de *simular* ou de *tomar o aspecto de*. É possível que o teatro popular sirva como nexos, tanto aqueles movimentos (saltos e danças) quanto a função mimética (e aqueles movimentos são recursos desta função), são características de algumas das suas formas mais antigas e resistentes, dentre elas estão as farsas (*fastnachtspiel*) e os mimos (*mimus*) ou também pantomima (*pantomimu*). Os compostos *alludo*, *colludo*, *illudo* apontam na direção do irreal, do ilusório. Esta base semântica está oculta em *ludi*. Os primeiros *ludi scaenici* (jogos cênicos) presentes nas origens do teatro romano, ganharam importância e em 387 a.C. foram institucionalizados os *Ludi Romani*, para a *res publica* foram

instituídos posteriormente os *Ludi Plebeii*, *Ludi Cereales* e *Megalenses* e os *Ludi Apollinares*, todos festivais dedicados aos deuses, próprios e incorporados, da cultura romana; durante os quais se fartava o público de jogos, dos *ludi* e dos *circenses* (BERTHOLD, 2000:140). Outro significado que se extrai de *ludi* está em *escola*. Em grego, o termo escola (*scholé*) significa *ócio*, remete a uma época em que a prática escolar estava ligada ao prazer concomitante à construção do saber. O que levou a esta separação?

Patrice Pavis (1999:219) atentou para o fato de que a língua francesa (nem a portuguesa) não possui expressões paralelas para *jeu* e *théâtre* ou *pièce*, como possuem o inglês: *to play*, *a play*, e o alemão: *spielen*, *Schauspiel*. Diz Pavis<sup>98</sup>: “Uma dimensão importante da representação, o aspecto *lúdico*, acha-se assim excluída do imaginário da língua”. Nesta trilha, Huizinga (1980), notou que *ludus*, como termo equivalente a jogo em geral, não apenas deixa de aparecer nas línguas românicas, mas quase não deixou nelas qualquer vestígio. Nestas línguas, desde muito cedo, *ludus* foi suplantado por um derivado de *jocus*, cujo sentido específico de gracejar ou troçar foi ampliado para o de jogo em geral. E não foi por acaso. Em uma cultura cujo poder se estabelece pela força bélica, os espetáculos patrocinados pelas autoridades fazem apologia do espírito agonístico, a educação e os valores são construídos a partir do que nestes espetáculos mais impressiona.

Com o desenvolvimento do *imperium romanum*, para manter o povo impressionado, as manifestações culturais modelares estavam circunscritas no *circus*; onde o povo se empanturrava com múltiplos espetáculos; os considerados artísticos (de qualidade duvidosa, por causa dos seus objetivos e por dependerem da aprovação das autoridades) eram quase insignificantes em relação aos sanguinários, que se destinavam às demonstrações de força. Como se vê, o povo vive sob o mote político *panem et circenses* (pão e circo), há longo tempo. Podem estar aí alguns dos motivos para que o sentido do termo *jocus* tenha sido ampliado para o de jogo em geral. Rosenfeld (1993:213) percebeu como determinados fenômenos psico-fisiológicos são determinados pela cultura, e até institucionalizados. Rosenfeld referiu-se à comédia lacrimosa, estilo do drama sentimental burguês. Ao analisar várias sociedades tradicionais e orais, Mazzoleni (1990:229-43) constatou a institucionalização de uma espécie de *lamento ritual*: “Quando a própria experiência ensina que não é possível superar uma crise (como no caso de uma morte), então intervém o pranto

<sup>98</sup> Ibidem.



(neste caso específico o lamento ritual) que é uma sanção da inelutabilidade do que não pode ser exorcizado”. Vladimir Propp (1992) constatou a função cultural do riso. Há, além do *lamento ritual*, uma espécie de *riso ritual*, com uma função cultural igualmente fundamental para aquelas sociedades. Não é de se esperar que tais sociedades tenham lido a defesa de Aristóteles sobre a função purificadora da tragédia, onde a “inelutabilidade” em relação à catástrofe destinada ao herói provoca o pavor e o pranto. Tampouco é de se esperar que aquelas sociedades tenham sido inspiradas a partir do mote “rindo castiga-se a moral”, que traduz a função que à comédia se tem atribuído. É possível que a presença dos “bufões” nas diversas sociedades orais comprove sua universalidade; porém, se eles atendem a

[...] exigência cultural de aniquilar um anti-modelo primevo, isto é, fazer com que os efeitos de suas ações não se prolonguem até o presente. [...] O fato é que a dança mascarada, sagrada, no curso da qual se exibem grupos de *clowns* institucionalizados possui uma importante função: a de manter uma comunidade tradicional no interior do próprio horizonte cultural, reafirmando-a perante os acontecimentos que podem comprometê-la (MAZZOLENI, 1990:231-2).

Não se deve ignorar que anteposta à tendência de preservação dos mitos e dos arquétipos de uma tradição, há uma outra tendência que através da construção de modelos (mitos) visa materializar uma sociedade idealizada; neste sentido, é característico dos contextos sociais modernos, haverem forças sociais que manipulam a “exigência cultural” e impõem modelos que nada têm de universal. Continua Mazzoleni (1990:232-3):

Portanto, a ridicularização dos personagens e acontecimentos torna-se construtiva para a cultura, graças à participação ativa dos espectadores, que vez por outra – em situações determinadas – deverão rir (ou não) para prevenir-se contra a possível “crise”. [...] o bufão sagrado, com seus atributos burlescos e as reações contrárias ao senso comum, representa ritualmente – nas situações críticas de “marginalidade” – as condições não humanas ou pré-culturais, com a função, no entanto, de restaurar a ordem, assim revitalizada graças à contribuição dos presentes: estes não deverão rir nas situações de marginalidade, nas quais a cultura – colocando-se como uma alternativa à “natureza” (= o clownismo) – está vivendo uma crise ritualizada. Ao contrário, o *clown* deve fazer os outros rirem dele, colocando em ridículo qualquer comportamento alternativo à própria cultura, quando se deseja confirmar, definitivamente, a convicção de que essa crise é felizmente superável. [...] Neste caso os *clowns*, verdadeiros técnicos do riso determinado pela cultura operam de modo tal que os presentes passem a ser parte ativa na definição dos modelos.

Se para Mazzoleni é negativo que o “riso arbitrário” (instintivo) se sobreponha ao *riso ritual* (institucionalizado) porque assinala um triunfo da “natureza” sobre a “cultura”; não se

deve ignorar, no entanto, que o mito construído ou reforçado por este riso institucionalizado possa refletir uma ideologia, este fato revela as contradições da “cultura” entendida de modo positivista. Nesta perspectiva, “as condições não humanas”, ou a “crise”, exorcizadas no ritual bufo são, antes, produto da cultura e não da natureza. Quanto à “participação ativa dos espectadores”, o autor não considera que ela possa ser empática ou crítica; se, como é possível apreender da sua análise, o espectador é *dirigido* a rir (ou não), aquela participação tenderá ser empática. Então, é preciso questionar a quais interesses o riso institucionalizado satisfaz em determinado contexto. Pode-se analisar quais são os gestos ridicularizados e quais são os reforçados. As personagens tomadas como modelos ou anti-modelos pertencem a quais grupos sociais? Um programa estético, não raro, segue um programa político-pedagógico. Por isto, certos gestos devem ser lidos com maior significado e não vistos como meramente espontâneos ou mecânicos; como bem observou Mazzoleni (1990:230):

O próprio bocejo, que parece nada mais ser do que um ato respiratório secundário, obediente a um impulso instintivo, é um exemplo disso: o correspondente ato de “levar a mão tampando a boca”, ora gesto de boa educação (= dissimulatório); ora atitude destinada a proteger a abertura do corpo em face de uma entidade estranha (= gesto protetor).

Já foi abordado nos capítulos anteriores como o poder tem determinado os parâmetros para a “boa educação”. Assim, em determinados gestos pode haver mais do que dissimulação ou assepsia, no sentido literal; tais gestos podem falar da relação social e política estabelecida entre os sujeitos numa dada situação, Brecht elevou estes gestos à categoria de *gestus*. O momento é oportuno para lembrar uma experiência significativa, no trabalho com o Amorarte. No dia 1 de outubro de 2001, quando todos riam à vontade, o grupo surpreendeu-se com a M. A. que riu, segundo suas palavras, “sem modos”, portanto, contrária a “boa educação”; ela se justificou ao notar que foi flagrada e disse que sua liberação (ou libertação) se deveu ao processo com a *Colcha de retalhos*, ao que confirmou M. R. O estilo cômico e farsesco adotado neste processo desde o princípio resultou em conquistas. O temor é vencido pelo riso; nas criações populares, o medo dos fenômenos naturais é combatido assimilando-o ao grotesco humano. Estas criações integram o alto e o baixo corporal como integram o cósmico (não místico) ao terreno. Dessa forma, diz Bakhtin (1999:294), forja-se uma “[...] autoconsciência verdadeira humana, liberada de todo medo”, este mesmo autor continua:

Esse temor cósmico é portanto mais essencial e mais forte do que o medo individual e corporal da morte violenta, se bem que por vezes as suas vozes se unam nas imagens folclóricas e sobretudo



literárias. Esse medo cósmico foi legado pela impotência dos primeiros homens diante das forças da natureza. A cultura popular ignorava esse temor, aniquilava-o por meio do riso, corporificação cômica da natureza e dos cosmos, pois ela estava fortalecida na base pela confiança indefectível no poder e na vitória final do homem. Pelo contrário, as culturas oficiais utilizavam muitas vezes, e até mesmo cultivavam, esse temor a fim de humilhar e oprimir o homem.

Vê-se que Bakhtin também constata que o “temor”, como aquele provocado nas tragédias, nas peças didático-religiosas, exerce uma função bastante específica para as culturas oficiais, mas que pode ser enfrentada pelo riso. Em relação à função do riso, ratifica Benjamin (1985:134): “Observe-se de passagem que não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso. As vibrações físicas produzidas pelo riso oferecem melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma. O teatro épico só é luxuriante nas ocasiões que oferece para o riso”. Sobre a liberação através do riso, provocado por palavras e gestos, Vladímir Propp (1992:165) fala do mito grego antigo de Deméter e Perséfone:

Deméter é a deusa da fertilidade. Hades, deus do reino dos infernos, rapta sua filha Perséfone. A deusa sai à busca da filha, mas não consegue encontrá-la, fecha-se em sua própria dor e pára de rir. Devido à dor da deusa da fecundidade interrompe-se na terra o crescimento das ervas e dos cereais. A serva Jamba faz um gesto obsceno e com isso a deusa ri. Com o riso da deusa a natureza volta a viver e sobre a terra retorna a primavera.

Saber lidar com o obsceno, com o riso e com tudo que envolve o grotesco humano é a condição para a continuidade da nossa própria espécie. É bom lembrar que esta mesma senhora, *M. A.*, que hoje ri à vontade e diz em público, maliciosamente, querer “rosetar”, é a mesma que não tolerava a palavra *bigulim*; e que confessou ao grupo, em 18 de outubro de 2001, que sua mãe olhava a sua sombra enquanto ela namorava. Pensando nas observações de Mazzoleni e ao que se tem dito aqui, em relação ao ritual que está fundamentado em regras e que determina comportamentos, envolve, como já citei nos estudos de Huizinga, uma espécie de jogo, através do qual é criada, mantida e desenvolvida uma cultura. Então, se há uma espécie de jogo, em casa, na escola, na sociedade, quem determina as regras? Elas partem de um acordo democrático ou são impostos? E, o mais importante, há ética no jogo?

Reprimidos na Grécia e “aceitos” no *circus* romano como mais uma espécie de jogo, alguns gêneros teatrais populares resistiram, apesar de toda uma tradição de cerceamento da

imaginação, como diz Pavis<sup>99</sup>. Segundo este mesmo autor, o alemão concebe os atores como jogadores do espetáculo e o inglês joga muito bem com as palavras e noções; assim, são correspondentes as expressões: *spielen ein spiel* e *play a game*, ambas podem ser traduzidas por *jogar um jogo*. Conclui Pavis<sup>100</sup>: “Só expressões como *jogo do ator*, por exemplo, dão idéia da atividade lúdica. O recentíssimo termo *jogo dramático* reencontra, de maneira sintomática, a tradição espontânea e improvisada do jogo” (grifo do autor). Na história do teatro como instituição moralizante e didática, é marcada por um confronto. De um lado, o esforço para implantar as medidas ou estabelecer as regras do bom gosto e da peça bem feita; que representa os anseios e a experiência na conformação de um caráter absoluto ou liberal, em todo caso, mundo ideal; daí a exigência do uso de um bom senso, balizado por um senso comum ou por uma razão, para representar aquele mundo, providencia uma substituição a sua imagem e semelhança - verossimilhança forjada através de uma natureza embelezada ou realista; cuja expressão material encontra corpo nas formas puras da tragédia, do drama e da comédia; formas histórica e ideologicamente clássicas; ora aristocráticas, nobres ou burguesas, ou numa imbricação contraditória destas três classes. De outro lado, a luta pela vida das trupes ambulantes, compostas por comediantes, palhaços e bárbaros, constantemente banidos, cuja itinerância, ao mesmo tempo forçada, liberta-os para uma imaginação rica em histórias e brincadeiras, servidas com todas as extravagâncias épicas, recheadas de bufonarias e baixezas; histórias povoadas e animadas por arlequins e personagens grotescas, por tipos não tolerados nos cercados do gênero sério; mas personagens autênticas da representação popular. O teatro popular, na sua estrada, cria e adentra por todas as cancelas, mantém sua temática tão diversa quanto o imaginário do seu público.

O jogo tem servido para propósitos sociais diferentes; se ele perdeu ou manteve seu caráter de gracejo e seriedade ou se comportou a ambos, não foi por mero acaso. As diferentes tradições estabelecidas através de acirrado embate, cerceiam ou ampliam a imaginação pela seleção do tema, da forma com que os jogos ou a prática teatral são conduzidos e pela exclusão ou não de certas personagens. Estas tradições são democráticas ou não, refletem através das suas escolhas a visão de mundo daqueles que em determinado momento histórico têm o poder de, sobre estas práticas, teorizar, legislar e executar. Para ter uma visão mais complexa sobre o jogo, é importante comparar algumas das suas concepções:

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> Ibidem, p.219.





Sob o ângulo da forma pode-se [...] definir jogo como uma ação livre, sentida como fictícia e situada fora da vida comum, capaz, não obstante, de absorver totalmente o jogador; uma ação despida de qualquer interesse material e qualquer utilidade; que se realiza num tempo e num espaço expressamente circunscritos, desenrola-se ordenadamente de acordo com determinadas regras, e provoca, na vida, relações de grupos que se cercam voluntariamente de mistério ou que acentuam pelo disfarce sua estranheza diante do mundo habitual (HUIZINGA, 1980).

Uma atividade aceita pelo grupo, limitada por regras e acordo grupal; divertimento; espontaneidade, entusiasmo e alegria acompanham os jogos; seguem par e passo com a experiência teatral; um conjunto de regras que mantém os jogadores jogando. [...] *Jogar*: “Alegria, divertimento, entusiasmo, confiança; intensificar o objeto; relacionar-se com os colegas jogadores; envolvimento com o Ponto de Concentração; jogar gera energia que se libera (objetivo); a expressão física de uma força vital; um termo que no teatro improvisacional pode ser usado em lugar de ensaio; “Vamos jogar!” [...] *Jogador*: “Aquele que joga; pessoa treinada para criar a realidade teatral; tirar coelhos da cartola mágica; aquele que joga com objetos, em lugar de jogar consigo mesmo; um ator; um ator que não representa (SPOLIN, 1998:342).

Não há jogo natural que dispense convenções e seja recebido como evidente e universal: todo jogo se baseia num sistema codificado (mesmo que não seja experimentado enquanto tal pelo público) de comportamentos e ações que passam por verossimilhanças, realistas e teatralizados. Preconizar o natural, a espontaneidade, o instintivo é apenas pretender jogar segundo efeitos de natural, em função de um código ideológico que decide, num momento histórico preciso e para um determinado tipo de público, o que é o jogo naturalista e verossimilhante e o que é o jogo declamatório e teatral. Como no tocante ao jogo, quem, no teatro, sabe fazê-lo e ganhá-lo, é quem melhor conhece as regras e finge trabalhar sem esforço e sem leis (PAVIS, 1999:220).

Brecht retomou um modo de jogar o *jogo teatral* (*theaterspiel*), em público e com o público; isso, com um interesse político e como instrumento para alcançar esclarecimento e prazer; uma prática não limitada como fim em si mesma, nem limitada a um grupo fechado. Contrário às posições que se fixam em um essencialismo ou em um contextualismo, ou seja, se o jogo está entre as atividades que têm um fim em si mesmas e podem ser desfrutadas por seus próprios objetivos, ou se o jogo está entre as atividades que servem como recursos para outros fins. O trabalho com os jogos, a partir dos pressupostos brechtianos, não se limita ao reducionismo desta dicotomia. Esta dupla função do jogo foi defendida por Aristóteles e por Platão, embora para este filósofo, o teatro não teria lugar em sua República; não por acaso, tenha pensado da mesma forma Jean-Jacques Rousseau, impressionado, de certo modo, com a falsidade do teatro francês (SALINAS FORTES, 1997). Brecht, a partir das formas de teatro antigas e populares, organizou um sistema de trabalho com o teatro didático (pedagógico); ao

traduzir o termo *lehrstück* para o inglês, utilizou a expressão *learning play*, ou seja, jogo de aprendizagem (KOUDELA, 2001:9).

Diz-se que os jesuítas praticaram o teatro didático e que todo teatro é didático, porque transmite conhecimentos. Porém, o conhecimento com o teatro brechtiano é construído durante o processo e em colaboração entre os arteiros; portanto, não há uma verdade *a priori* idealizada ou embelezada, não é moralizante, não há uma relação unilateral; assim, o conhecimento é construído tendo como método a dialética, com que se pode estranhar e descobrir naquilo que parece natural, as suas contradições. Os arteiros não têm uma relação empática, limitada à identificação com as personagens; mas não é descartada a relação emotiva, ela é utilizada; é possível ao raciocínio fazer o sentimento dar o seu máximo, e ao sentimento fazer o mesmo em relação ao raciocínio, isso é o que se apreende dos estudos de Brecht (1967:279-80):

Mas a oposição entre o sentimento e a razão só existe em suas cabeças irrazoáveis, pela única razão que sua vida afetiva é irrazoável. Confundem os sentimentos belos e poderosos que se refletem nas literaturas das grandes épocas com seus próprios pequenos sentimentos, fúteis e artificiais, nos quais possuem certamente boas razões para temer a luz da razão. O que chamam razão não é a razão, pois se opõe aos grandes sentimentos. Desde o dia em que o capitalismo resvalou em sua decadência, a razão e o sentimento caíram numa contradição estéril e condenável. A nova classe dirigente e os que partilham de suas lutas reencontraram, por outro lado, a grande e fecunda contradição entre o sentimento e a razão. Em nós, os sentimentos nos levam a exigir da razão esforços extremos e a razão ilumina nossos sentimentos.

Atualmente, há um representacionismo, que não é brechtiano nem épico, que quer negar completamente a identificação, como se a interpretação não fosse mais um recurso válido. Mas o épico comporta a montagem de estilos e as diferentes formas de relação do ator com a personagem. Tenta-se negar a subjetividade, a emoção; fica-se na superficialidade, no espetacular, vê-se as coisas pelas aparências, daí a expressão: *no hard feelings* (não se deixar influenciar pelas emoções), comum no mundo empresarial. Assim, há a utilização de uma forma revolucionária de modo reacionário e conservador, pois concordam com as teorias de Diderot: “A falta absoluta de sensibilidade é que prepara os atores sublimes” (apud PAVIS, 1999:220). Há um duplo equívoco, tentar negar a emoção e a sua exploração comercial, como têm feito os veículos de comunicação de massa.



Pode-se dizer que não há conscientização sem contar com a emoção, aliada à razão. Segundo Henri Wallon, as emoções podem ser consideradas como a origem da consciência, visto que exprimem e fixam para o próprio sujeito, através do jogo de atitudes determinadas, certas disposições específicas de sua sensibilidade. Porém, as emoções somente serão o ponto de partida da consciência pessoal por intermédio de um grupo, do qual receberá as fórmulas diferenciadas de ação e os instrumentos intelectuais, sem os quais lhe seria impossível efetuar as distinções e as classificações necessárias ao conhecimento das coisas e de si. Nas sociedades consideradas “primitivas” a emoção é socializada através da ritualística e tem uma função importante para a coesão do grupo social. Considera Izabel Galvão (1996:64-66):

Por meio de jogos, danças e outros ritos, as pessoas realizam simultaneamente os mesmos gestos e atitudes, entregam-se aos mesmos ritmos. A vivência, por todos os membros do grupo, de um único movimento rítmico estabelece uma comunhão de sensibilidade, uma sintonia afetiva que mergulha todos na mesma emoção. Os indivíduos se fundem no grupo por suas disposições mais íntimas, mais pessoais. Por esse mecanismo do contágio emocional estabelece-se uma comunhão imediata, um estado de coesão que independe de qualquer relação intelectual.

Este é o caso das funções intelectuais, que na psicogênese vão adquirindo importância progressiva como forma de interação com o meio. A atividade intelectual, que tem a linguagem como um instrumento indispensável, depende do coletivo. Permitindo acesso à linguagem, podemos dizer que a emoção está na origem da atividade intelectual. Pelas interações sociais que propiciam, as emoções possibilitam o acesso ao universo simbólico da cultura (GALVÃO, 1996:66). A construção do pensamento depende não apenas da atividade da criança com os materiais, mas também da sua colaboração social com outras crianças; o grupo é o propulsor de uma ação que emerge como força coletiva. O sistema de jogos teatrais se fundamenta no jogo regrado, sendo que as regras estabelecidas têm como um dos objetivos libertar a espontaneidade; esta habilidade é necessária para que os sujeitos experimentem ações mais livres, em relação aos seus valores, ao que lhe é próprio e em relação à sua interação com o meio social. A ação espontânea exige uma integração entre os níveis físico, emocional e cognitivo. Spolin (1998:4) acrescenta que a espontaneidade é: “um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nossa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta da experiência, de expressão criativa”.

Johan Huizinga (1980) considerou que a civilização moderna separou o jogo da vida. Ele não faz mais parte das atividades culturais do ser humano, mas ao contrário, está relegado às atividades esportistas, àquelas que não se comprometem com uma elaboração mais complexa da existência. Geneticamente, o jogo é uma parte que compõe a vida em sua integridade; excluí-lo, como fizeram as sociedades modernas, é não só destruir o que é próprio do homem e da sociedade, como também destruir o meio de acesso a valores que são construídos através desta atividade, visto que toda a cultura foi forjada por seu intermédio. Observa-se nas sociedades civilizadas o âmbito integral do jogo dramático, das práticas com jogos até a efetivação do fenômeno teatral (espetáculo); é evidente que uma cultura desenvolvida está fundamentada no jogo; o teatro e o ritual são as versões civilizadas dos mecanismos inerentes ao jogo. O teatro é um importante método de comunicação dentro de uma sociedade. Portanto, o modelo cultural e a representação dramática se inter-relacionam, modelo aristocrático ou democrático, capitalista ou socialista.

Os psicólogos sociais consideram que o jogo é o método pelo qual as crianças abordam as duras realidades da vida adulta (COURTNEY, 1980:284-5). Mas se o jogo atua para a compensação, como meio de dominar a realidade, ao organizar o todo em modelos compreensíveis ou como auto-expressão, não se pode ignorar que, de forma menos inocente, a sociedade adulta utiliza desta arte para os seus propósitos, estabelecendo ordens e regras para as várias formas de expressão, seja no dia a dia, seja no âmbito escolar. Há a necessidade de uma prática teatral em que não predomine as leis do mundo disciplinado e padronizado. Daí a improvisação merecer destaque, entre as várias formas de expressão; ela é a constituição da qual emergem os sinais, os gestos sinalizadores; o espetáculo deve ser a síntese desses gestos; o que se extrai à força como “desempenho” acabado, jamais pode medir-se em autenticidade com a improvisação; o desempenho ou a criação, através deste processo, orienta-se não pela “eternidade” dos produtos, mas pelo “instante” do gesto (BENJAMIN, 1984:86).

O conteúdo de uma improvisação, não provém apenas da realidade imediata dos atores; tal conteúdo é produto, embora não completamente, de um repertório e imaginário social mais abrangente. Qual a forma conseqüente de se trabalhar com os jogos numa sociedade em que as pessoas ocupam a maior parte do seu dia, senão da vida, como figurantes, seja em casa, na escola ou na sociedade, “plugadas” aos diversos instrumentos midiáticos? Sem uma percepção crítica, o público identifica no gesto pasteurizado os seus modelos. Apenas a denúncia da interferência negativa dos conteúdos dos programas para a



imaginação acostuada a uma atitude passiva não basta. É necessária uma proposta pedagógica que trabalhe com o potencial que todas as pessoas possuem, e utilize este recurso num processo consciente de expressão e comunicação. A arte da representação, que ativa e integra processos individuais e coletivos, possibilita a ampliação do conhecimento e da crítica em relação à realidade.

As concepções piagetianas (PIAGET, 1975; 1977) estão baseadas no fenômeno biológico da adaptação; um progresso que traduz para um referencial psicológico, denominado equilíbrio, atingido por meio da assimilação de novas informações dentro dos esquemas já existentes, que é equilibrada pela acomodação para absorver informações novas. Portanto o desenvolvimento é dado por uma adaptação à realidade. Fundamentado em Piaget, Courtney (1980:271) concluiu que essencialmente “todas as formas de jogos são tentativas do organismo humano de assimilar experiências”. É preciso questionar esta função atribuída ao organismo: não é possível que o que este organismo anseia se deva não a uma necessidade própria, mas a uma ingerência social? Não têm a mídia condições para criar necessidades? Portanto, por que o natural (organismo) é o ponto de partida? A essência é anterior à existência? Não é possível que essência e existência se estabeleçam por uma relação dialética? Se assim é, há, além da atitude de assimilar experiência, outra atitude, que é a de transformar ou criar experiência. É preciso questionar também, que experiência é esta a ser assimilada?

A partir de uma metodologia dialética, Wallon demonstrou que só se pode entender as atitudes da criança se entendida a trama do ambiente no qual ela está inserida (GALVÃO, 1996:36). De acordo com Wallon, a compreensão da realidade, o desenvolvimento da inteligência, dá-se através do conflito, das contradições que a criança confronta entre os recursos e as aptidões intelectuais de que ela dispõe e as tarefas que o mundo, o meio social e a estrutura das coisas lhe apresentam. É nesta interação e neste confronto com *o outro* que se forma o indivíduo. A visão de Rousseau era oposta: entendia que, por ser a sociedade corrupta, deveriam os jovens ser educados fora da sociedade. Trata-se de um idealismo platônico: existe uma verdade *a priori*, uma “luz fora da caverna”. Para Jean Piaget (1975, 1977) a imitação é uma continuação da acomodação, o jogo é uma continuação da assimilação e a inteligência uma combinação harmoniosa dos dois e pressupõe adaptação a um modelo de inteligência já estabelecido. Coerente com seu referencial epistemológico, para o qual a contradição é constitutiva do sujeito e do objeto, Wallon viu os conflitos como propulsores do desenvolvimento; a construção da consciência de si é dada por meio das interações sociais

(GALVÃO, 1996:42-4). Nas concepções piagetianas, o estágio primário do jogo, caracterizado como dramático infantil, apresenta o egocentrismo, a heteronomia e a coação. A mudança do egocentrismo para o estágio de cooperação representa a passagem do jogo dramático para o jogo socializado; neste estágio é possível o jogo teatral. A cooperação é o princípio democrático de funcionamento da vida social entre iguais. Deve-se considerar que

[...] o sentido do processo de socialização é de crescente individuação, esta concepção quanto ao sentido do processo de socialização opõe-se à concepção piagetiana, a qual, segundo Wallon, identifica como direção do desenvolvimento o alargamento gradual do campo em que podem desenvolver-se as atividades e os interesses da criança, com a passagem de uma consciência estritamente individual (egocêntrica) a uma consciência social, aberta à representação do outro e capaz de relações de reciprocidade (GALVÃO, 1996:50).

A condição fundamental dos jogos teatrais é a criação coletiva, os jogadores têm uma relação de colaboração, motivados pela ação lúdica. Para Vigotski, a criança cria de acordo com suas necessidades e não só imita; o que a criança pode fazer hoje, dentro de um esquema de cooperação, poderá fazer sozinha amanhã; a colaboração pedagógica é fundamental para a ampliação da zona de desenvolvimento potencial. A influência pedagógica pode ser benéfica ou maléfica; assim como os organismos e as instituições em relação à sociedade. Na infância é ainda mais pronunciado o papel do movimento na percepção. A criança reage corporalmente aos estímulos exteriores, adotando posturas ou expressões, isto é, *atitudes*, de acordo com as sensações experimentadas em cada situação. É como se a excitação provocada se espalhasse pelo corpo, imprimindo-lhe determinada forma e consistência e resultando numa impregnação perceptiva, por meio da qual a criança vai tomando consciência das realidades externas. É por meio desta impregnação perceptiva que a criança torna-se capaz de reproduzir (imitar) determinada cena depois de a ter presenciado. Para Wallon, a imitação é uma forma de atividade que revela, de maneira incontestável, as origens motoras do ato mental. Muitas vezes, para tornar presente uma idéia, a criança precisa construir, através de seus gestos e posturas, um cenário corporal – o gesto precede a palavra; é a mentalidade projetiva.

A projeção da voz e do pensamento através do gesto, e esse próprio gesto, podem ser controlados; as exigências comportamentais, como a *ditadura postural* nas escolas (GALVÃO, 1996:111), retardam e paralisam o controle voluntário das ações e o funcionamento da atividade intelectual. Não é significativo que o teatro popular, as brincadeiras ou os movimentos das crianças, como as formas mais primitivas de



manifestação, que agem através de uma projeção e uma expressão mais espontâneas, desafiem e provoquem o esforço do poder, adulto ou institucional, em controlá-los? Não é preciso pesquisar muito para constatar uma tradição que se mantém através de todo um conjunto racional e concertado de coerções (FOUCAULT, 2001:23). O pensamento ou o ato artístico é sincrético, opera por associações e analogias; portanto, para o desenvolvimento do indivíduo e de sua consciência, é preciso desamarrear os seus movimentos, resgatar o sincretismo essencial para o ato criador; sem isso, também estarão limitadas a percepção, a imaginação e a expressão. Limitadas não apenas por decorrência das limitações pessoais do criador, mas também em decorrência das exigências feitas pelas forças produtivas materiais da sociedade.

No trabalho com o Amorarte o jogo foi utilizado como objeto estético-sociológico e didático na acepção brechtiana, pressupondo a colaboração entre os arteiros; foi privilegiado o *processo* sem excluir a apreciação estética, legitimada por sujeitos elevados à esfera da produção, há por isto ética no jogo. A imaginação é transformada a partir dos jogos, e os próprios jogos são aperfeiçoados porque abastecidos pela experiência; assim, a imaginação se libertará para experimentar, para dar uma ordem maior e redimensionar as materialidades e os arteiros. Na abordagem estético-sociológica, não são desprezadas as dimensões históricas e políticas dos arteiros e dos sujeitos aos quais a obra (ou os jogos) se refere através da sua temática; provocar uma tomada de consciência é o objetivo que justifica esta abordagem; portanto, todo o processo de construção da obra e de aplicação dos jogos teatrais é desenvolvido de modo que possa criar a *experiência da socialização*. Nesta abordagem é preciso provocar fissuras na *realidade conveniente*, considerando que esta, *harmônica* ou *em crise*, em qualquer dos casos, tem sido criada pela mesma ideologia, que se mantém hegemônica através de um sistema sógnico e imagético: materiais com que os sujeitos organizam a percepção e o pensamento, que se cristalizam juntamente com valores, comportamentos, papéis e relações de poder na estrutura social. O teatro é um meio através do qual pode-se aprofundar o conhecimento em relação à realidade, cercando-a de diversas formas e a partir de diferentes ângulos. Joana Lopes (1981:6) afirma que o “teatro educa, se entendemos por educar a descoberta e utilização de formas e meios de apoio para o desenvolvimento do ser humano, em direção à vida autônoma e conseqüente [...]”. Por autonomia entendo emancipação; é com esta perspectiva que o jogo está aqui instrumentalizado, para se alcançar a socialização da experiência. Os elementos essenciais à prática do jogo foram densamente estudados e formulados por Huizinga (1980): *os jogadores* – pessoas predispostas aos exercícios lúdicos; *o espaço* – o lugar que o grupo define próprio



para o desenvolvimento da atividade; *o tempo* – a duração dos jogos inseridos na atividade, a dinâmica é a do grupo e em função dos objetivos que lhe são próprios; criação e conhecimento das *regras* – estão submetidas ao acordo do grupo, condição para a interação ética na busca dos propósitos, particulares e coletivos. Os jogos podem ser estruturados em etapas: da organização do grupo, passando pela intensificação das habilidades efetivas e potenciais (individuais e coletivas), conhecimento da linguagem teatral e sua utilização para a comunicação entre os jogadores e entre estes e um público. A classificação dos jogos para cada uma destas etapas, respectivamente, é a seguinte: jogos de *aquecimento e integração*, de *observação e percepção*, de *imaginação* e de *expressão* (MATE, 1992). As etapas serão descritas mais adiante, com sugestões que possam evidenciar as suas funções; dentre as sugestões estão alguns dos jogos, exercícios ou atividades que foram utilizados no trabalho com o Amorarte. Sobre a importância deles para o processo farei considerações. Há jogos próprios para determinadas faixas etárias, outros poderão servir para várias faixas etárias; os jogos citados foram transformados, criados ou copiados, seus autores com certeza constam na bibliografia. Há jogos que, mesmo priorizando certa habilidade, também provocam uma outra, ou seja, um jogo que desperte a observação também poderá provocar a imaginação.

O quadro esquemático, exposto a seguir, e a sequência de exercícios servem como síntese de um processo de montagem; a observação de uma *situação* motivará a construção de uma cena. A *situação* é a exposição de uma circunstância (quadro, imagem) objetiva da realidade que pode ser constatada pelos arteiros; não se trata de uma mera exposição, mas de uma em que o natural (hábito, costume, cotidiano) pode ser estranhável, em que o simples pode ser admirável. Para compreender a importância da *situação*, Dario Fo (1999:147), cita o ensaio *Teatro popular, teatro de situação*, de Sartre, e esclarece: “[A situação] Significa a estrutura básica que permite fazer evoluir a trama narrativa, envolvendo o público por meio da tensão resultante e que o torna participante das reviravoltas do espetáculo. [...] é o mecanismo existente na narrativa pelo qual o espectador é capturado e grudado à poltrona”. Portanto, os exercícios da esfera *Reinventar a roda* da primeira fase devem ser sucedidos pelos exercícios da esfera *Rasgar a máscara*, também da primeira fase; o mesmo se dará em relação à segunda fase. Estes exercícios não servem como bula, talvez sinalizem como a prática teatral pode ser desenvolvida de modo lúdico e prazeroso, e também crítico; contribuindo para a integração entre as pessoas, para desentorpecer as habilidades perceptivas e para o seu desenvolvimento das mesmas, para liberar a imaginação criadora, alcançar uma maior liberdade de expressão, provocar o desenvolvimento de uma consciência mais crítica e a socialização da experiência.



| Esferas                           | Primeira fase                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | Segunda fase                                                                                                                                                                                                                                               | Propostas práticas.                                                                                                                                                                                       |
|-----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Reinventar a roda</i>          | Andar como numa situação (criada ou imaginada), por exemplo: uma cena de rua. Assumir e observar ritmos e gestos que os outros atores utilizam em suas personagens. As personagens com características semelhantes ao se perceberem devem se cumprimentar, continuar na situação e andar juntas. Avaliação <sup>100</sup> .                                                                                                                    | Como na fase anterior, porém agora devem ser observadas as personagens com características diferentes: nos ritmos, nos gestos etc. Cumprimento entre as diferentes personagens e avaliação.                                                                | <b><i>Jogos de integração</i></b><br>Desatar o nó.<br>Na mira.<br>Qual o seu cheiro?<br>Ônibus lotado.<br>Formar figuras.<br>Ocupar o maior e o menor espaço.<br>Ocupar espaços vazios.                   |
| <i>Rasgar a máscara</i>           | Composição de <i>tableaux</i> : quadros, imagens construídas com e pelos atores, imagens paradas: <i>congeladas</i> , construídas a partir das situações imaginadas e representificadas pelos atores na esfera <i>Reinventar a roda</i> . Questionar (avaliação): Qual a situação (relação entre as personagens), <i>quem</i> são elas, <i>o que</i> fazem e <i>onde</i> estão? Pensando nestes elementos, dar títulos aos quadros ou imagens. | Monta-se cada situação com personagens diferentes. Os atores trocam de papéis. Avaliar: o que é preciso transformar para assumir outro papel e deixar o anterior? Que partes do corpo, sentimentos e pensamentos são experimentados em cada função social? | <b><i>Jogos de observação e percepção</i></b><br>Rasgar o verbo.<br>Papo furado.<br>Destruir a língua.<br>Ver o que se vê.<br>Ouvir o que se ouve.<br>Tocar o que se toca.<br>Olho no olho.<br>Desdobrar. |
| <i>Quem conta um conto [...]</i>  | Dar vida ao quadro. A partir dos motivos do quadro, contar uma história, historicizar. Inicialmente, poderá ser através de uma narrativa improvisada, que servirá à montagem, exposição e possível escritura da fábula. Avaliação.                                                                                                                                                                                                             | O mesmo que na fase anterior, porém agora com personagens diferentes. Estabelecer relações entre texto e contexto (real e fictício). Avaliação.                                                                                                            | <b><i>Jogos de imaginação</i></b><br>Contar um conto.<br>Conversa fiada.<br>Desbotar a banca I.<br>Muitos objetos em um.<br>Sinais de vida                                                                |
| <i>Ocupação da fazenda cênica</i> | Com base no processo até este momento, cada grupo que compôs um <i>tableau</i> constrói uma cena, selecionando o que achar mais significativo: gestos, adereços etc. Nesta seleção, considerar a relação necessária, política, na comunicação com o espectador. Avaliação.                                                                                                                                                                     | O mesmo que na fase anterior, porém agora com personagens diferentes. Considerar também se a encenação compreende a arte do espectador. Avaliação.                                                                                                         | <b><i>Jogos de expressão</i></b><br>O criador é criatura.<br>Descolonizar o corpo.<br>Desbotar a banca II.<br>Animação.<br>Um lugar de muitos ondes.                                                      |

As *propostas práticas*, cujos títulos estão citados no quadro acima, estão desenvolvidas no final dos estudos de cada uma das esferas de trabalho que virão a seguir.

<sup>100</sup> Avaliação, por parte dos que assistiram; esta avaliação funciona como um debate, uma preparação para um debate com o público. A avaliação é um procedimento metodológico bem exposto por Viola Spolin (1998:265-6; 1999:24).

### ***Quadro XI: Reinventar a roda.***

Diz-se que a globalização desorganizou o tempo e o espaço da “gente de família”; porém, há uma classe social que há muito foi expropriada dos seus tempos e dos seus espaços. Sobre a desorganização globalizada, em *Contra o desperdício da experiência*, Boaventura de Souza Santos (2000:41) comenta que há “um desassossego no ar. Temos a sensação de estar na orla do tempo, entre um presente quase a terminar e um futuro que ainda não nasceu. [...] Os mapas que nos são familiares deixaram de ser confiáveis”. Mais que fazer um diagnóstico, é possível apontar algumas causas sociais e políticas para essa realidade, é o que faz, em *A esquizofrenia do espaço*, o professor Milton Santos (2000a:114):

O território tanto quanto o lugar são esquizofrênicos, porque de um lado acolhem os vetores da globalização, que neles se instalam para impor sua nova ordem, e, de outro lado, neles se produz uma contra-ordem, porque há uma produção acelerada de pobres, excluídos, marginalizados. [...] Esse é, também, um modo de insurreição em relação à globalização, com a descoberta de que, a despeito de sermos o que somos, podemos também desejar ser outra coisa. Nisso, o papel do lugar é determinante. Ele não é apenas um quadro de vida, mas um espaço, vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência *naquele* espaço exerce um papel revelador sobre o mundo.

Se a *sociedade de risco* deixa atordoados e desorientados alguns grupos, que entre si não sentem da mesma forma as conseqüências destas transformações, há uma classe social que não sente apenas um mal-estar (BAUMAN, 1998); o risco é o traço marcante na história de opressão por ela sofrida durante séculos; e mantida nesta condição para ser facilmente seduzida pelas múltiplas “portas da esperança”, soluções miraculosas e messianismos políticos e religiosos de ordens diversas. A globalização se dá ao mesmo tempo em que há uma subdivisão social e individual. Ninguém é inteiro estando sozinho. A existência é incômoda. O indivíduo não se basta, atormenta-o um sentimento de parcialidade e incompletude, intui potencialidades nele e nas coisas; isto o compele a buscar por uma plenitude e por uma maior significação da existência e do mundo. Ele quer relacionar-se a alguma coisa, *um outro*, que sendo exterior a ele, não deixa de ser-lhe essencial; anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender-se para além das fronteiras que natural e socialmente limitam sua existência. A espécie de protagonismo liberal criada pela economia capitalista chegou ao paroxismo. Há indiferença mesmo entre aqueles que, por estarem na mesma condição de miséria material e espiritual, deveriam se organizar para



construir a mudança; em vez disso, há um acordo silencioso de não comprometimento. Esse estado de orfandade compulsória, em que as pessoas estão sujeitas, acirra-se no tempo em que a transitividade instantânea exclui espaços e tempos como obstáculos (FEATHERSTONE, 2000); este progresso deveria melhorar a comunicação e a congregação de experiências entre as pessoas. Porém, a pobreza de experiências, resultou neste estado de compulsividade e incertezas. A confiança é produzida e comercializada, ela não tem um conteúdo de verdade, a confiança *no outro* não tem garantia; as Companhias Seguradoras lucram com a falta de segurança que as pessoas têm em si e nos outros. Então, pela sobrevivência e autoproteção, criaram-se redomas, cinesferas em forma de *jaulas de ferro*, como as dos pesadelos expressionistas, adquiriram materialidade. As couraças ou blindagens (REICH, 1979), tornam-se pesadas demais, as pessoas procuram quebrá-las através do “choque”; porque já não se sentem, procuram a si e a *um outro* humano através da vertigem, do impacto; coloca-se em risco a vida, própria e da sociedade. As pessoas quebram-se em busca de coesão. Trata-se de uma luta que não pode ser subsumida à luta de classes, embora influenciada por ela. Urge que se criem atividades em que a coesão individual e a social possam ser estabelecidas. É preciso que as pessoas tenham consciência das suas singularidades e também do que é comum a elas, dos fios que unem as suas histórias e dão coesão ao tecido social. Isto não é outra coisa senão a construção da experiência. Porém, para esta construção é exigida a capacidade de desenvolver narrativas épicas, crônicas críticas com os motivos sociais, políticos e históricos atuais; de modo que tal narrativa possa servir como referência e ser continuada (atualizada) por outros sujeitos. Um dos meios para melhor conhecimento das experiências e dos sentimentos é a arte; ela possibilita a ruptura das fronteiras internas, que mantêm a pessoa exilada (afastada) de si, e externas, que impedem o encontro da pessoa com o mundo. A *necessidade da arte* é própria da condição humana (FISCHER, 1989), o *ser*

anseia por unir na arte o seu “Eu” limitado com uma existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade. Se fosse da natureza do homem o não ser ele mais do que um indivíduo, tal desejo seria absurdo e incompreensível, porque então como indivíduo ele já seria um todo pleno [...] Sente que só pode atingir a plenitude se se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a íntima capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias (FISCHER, 1966:17).

A luta contra as fronteiras e a insubordinação aos limites impostos pela realidade habitual exige o esforço próprio da arte. A expressão artística está relacionada com a

expressão humana nos diferentes contextos históricos. A arte é o meio de extensão do próprio artista; porém, se não está alienada da realidade, denuncia os embates travados na sociedade que a produziu, como o confronto entre as forças de criação (com seus meios de expressão: como a fala e o corpo) e as forças que lhe são contrárias (dispostas pelo poder). Em vez de simplesmente exercer uma função psicológica de substituir situações insatisfatórias ou estabelecer equilíbrios, mais do que uma ingênua maneira de expressar sentimentos humanos, ou seja, além da concepção, segundo a qual, a “função primordial da arte é objetivar o sentimento de modo que possamos contemplá-lo e entendê-lo. É a formulação chamada ‘experiência interior’, da ‘vida interior’ que é possível atingir pelo pensamento discursivo”<sup>102</sup>; é preciso ter uma concepção crítica, que não ignore a abrangência da função social da arte, que veja nos *modelos*<sup>103</sup> e na reação que eles provocam, mais do que *sensação de beleza* ou *verdades artísticas*<sup>104</sup>, materializações estético-ideológicas. Neste sentido, são importantes as observações de Nestor Garcia Canclini (1980:11-2):

[...] não é nem a essência de certos objetos, nem uma disposição estável do que se chamou ‘a natureza humana’. É um modo de relação dos homens com os objetos, cujas características variam segundo as culturas, os modos de produção e as classes sociais. A definição do estético como predomínio da forma sobre a função não é válida para todas as épocas, a não ser para a arte produzida no capitalismo como consequência da autonomia de certos objetos ou de certas qualidades de alguns objetos. [...] Se o gosto pela arte, e por certo tipo da arte, é produzido socialmente, a estética deve partir da análise crítica das condições sociais em que se produz o artístico. Não podemos obter esse conhecimento das reflexões metafísicas sobre a beleza, encerradas na intimidade do artista com a sua obra e nas obras des-historicizadas por galerias, museus e salas de concerto.

Então, em uma obra de arte aparece “a mão” (estilo) do artista, os traços do seu tempo e as marcas da sua classe – sua ideologia. Se a arte serve à absorção na realidade, ao anseio de tornar-se *um com o todo* pela identificação, também pode servir, através da representação que *distancia* da realidade, para criar um momento em que os sujeitos não estão subjugados pela realidade cotidiana. Este *distanciar* é *historicizar* (BRECHT, 1967:138); a história é tornada material e transformável. A arte proporciona, desta forma, tanto a absorção (identificação), como também a excitação da descoberta e o exercício de controle (distanciamento) da realidade. A este propósito, sobre um espectador na condição de um descobridor, diz Brecht (apud FISCHER, 1966:18):

<sup>102</sup> Cf. LANGER, 1971a, p.84.

<sup>103</sup> Idem, 1971b, p.247.

<sup>104</sup> Idem, ibidem, p.256.



Nosso teatro precisa estimular a avidez da inteligência e instruir o povo no prazer de mudar a realidade. Nossas platéias precisam não apenas saber que Prometeu foi libertado, mas também precisam familiarizar-se com o prazer de libertá-lo. Nosso público precisa aprender a sentir no teatro toda a satisfação e a alegria experimentadas pelo inventor e pelo descobridor, todo o triunfo vivido pelo libertador.

Como é possível apreender das palavras de Brecht, não está alheio à arte um trabalho de reflexão, o *debruçar outra vez* (do latim *re flectere*) do artista sobre seu objeto é a condição para que haja a obra de arte; ela será suspeita quando fundada num idealismo ou estando o artista arrebatado por forças misteriosas. Para que a obra de arte tenha o seu fundo de verdade e o seu caráter essencial, pressupõe o árduo esforço do artista e uma consciência aprofundada da realidade interior e exterior a ser representada; pressupõe uma *experiência intensa* da realidade não limitada às concepções pessoais do artista; sem a experimentação e a reflexão, será uma obra falsa. A arte é *construída* a partir da tensão e da contradição dialética que lhe são inerentes; nesta concepção, diferente do idealismo romântico e da visão degenerada do capitalismo, o artista não é empregado como objeto pela arte nem depende de uma inspiração embriagante. O artista deve experimentar com consciência as funções dos seus instrumentos e dos seus objetos, sejam eles materiais ou não (FISCHER, 1966:18). Se o artista não ignora o público, esta atitude é necessária para manter o processo concentrado na arte e na sua comunicação. A liberdade para conhecer a realidade, objetiva ou subjetiva, não depende apenas das habilidades ou competências pessoais nem em que espécie de inteligência se está enquadrado (é estratégia do capitalismo desenvolver o avanço teórico que justifique a atualização nos modelos produtivos e a manutenção da reprodução das forças produtivas; daí serem classificadas e dispostas em quadros (profissionais) - competências ou inteligências, o empregado (coisa) é *recondicionado, reciclado* (são os termos do mercado) pela *empresa cidadã e solidária*; ele passa pela disciplina para a normalização); aquelas habilidades têm um desenvolvimento histórico-social; aquela liberdade é incitada ou cerceada no jogo das tensões entre as condições que são próprias do indivíduo e das condições que são criadas em sociedade; o mesmo meio social do qual carece o indivíduo para a sua completude é o mesmo que a pode barrar. Por que? A liberdade individual é estabelecida por uma relação dialética com a liberdade coletiva; então a luta pela socialização é o ponto de partida; o contrário disto, o desvio desta luta, tem sido a tática utilizada pelo poder e pelas forças reacionárias através dos assistencialismos e das conciliações de ordens diversas, promove-se a distribuição dos *direitos*, que contempla ao individualismo liberal, ao sistema e a sua máquina administrativa.



A definição de arte, aqui, contraria a acriticidade dos ecléticos globalizados, para os quais não importa mais, num mundo pós-moderno, a escolha do estilo; porém, ignoram que negar critérios é um critério também, não ter um partido em arte significa pertencer ao partido dominante (BRECHT, 1978:122). A indiferença para com o estilo vem da má intenção ou da ignorância da história das determinações das regras da arte. Há uma continuidade na história do controle exercido pelo cânon oficial. Desde o início do capitalismo, sob o cânon renascentista, os meios de expressão passaram a ter um controle racionalizado, a produção cultural passou a ser adequada à comercialização dos bens simbólicos e materiais, o corpo social e o individual foram organizados, docilizados e adestrados. O *ser social* e a sua linguagem, que compreende sua extensão, existem por convenção. Atualmente, o simples é preterido em função do complexo, as brincadeiras de rodas em céu aberto foram substituídas pelas que ocorrem em *círculos ou circuitos fechados*, em campos restritos, mormente o da individualidade. O avanço tecnológico da comunicação aumenta o potencial das trocas de informações, porém a troca efetiva de experiência tem sido cada vez mais impossibilitada. Vive-se num mundo livre, mundo e liberdade tão amplos quanto permitem os estreitos limites garantidos pelo serviço público e particular de segurança. Em filas, faixas, semáforos, crachás, insígnias; enfim, “Sorria. Você está sendo filmado!”.

Mais do que um *mal necessário* do progresso ou sinais das conquistas de direitos, como defendem os teóricos da pós-modernidade, como o faz Giddens (1997), a racionalização extremada da vida deve-se a alguns sentimentos próprios de um tempo e de uma realidade social, em que as pessoas perderam seus referenciais. Sem os referenciais, as pessoas sentem-se estranhas a si e ao meio social, criam mecanismos de precaução em relação ao outro e em relação a si. Todos são suspeitos, mas aqueles que estão no poder constroem toda uma retórica para demonizar e universalizar os seus adversários, os quais, porque não se alinham no bloco que contribui para manter a hegemonia de tal poder, pertencem ao *eixo do mal* e são *inimigos da humanidade*. É um estado esquizofrênico que testemunha a falência da razão humana, esta mesma que serviu para desencantar o mundo. A desconfiança e a insegurança seriam sintomas do *mal-estar da pós-modernidade* se não fossem sentimentos provocados como estratégia política e econômica (BOURDIEU, 1998, 2001), se não fossem reforçadas pela ideologia do cotidiano. Dos tratamentos para sanar esta situação, o mais utilizado tem sido o do *choque*, mas não basta. Ao contrário, cria-se em relação a ele um vício e uma dependência, como também em relação a uma espécie de re-encantamento e mistificação do mundo, que intermediam as relações humanas. Não por acaso, nestas circunstâncias, a pessoa tenha



esquecido do como *ser* e *estar* consigo e com o outro. De fato é preciso *reinventar a roda* e o teatro é ainda um dos únicos espaços em que as pessoas podem “parar para respirar”, juntas; então, nesta esfera do processo, construiu-se com o Amorarte as condições para que este mergulho fosse possível em busca dos propósitos pessoais e coletivos.

A realidade, atualmente vivida, exige uma superação e um avanço a partir de alguns estudos já desenvolvidos. Spolin (2000) usa uma estrutura metodológica em que os sujeitos têm para a encenação, um *Onde*: um espaço em que a cena acontece; um *Quem*: uma personagem determinada (*personas* conhecidas) e um *O que*: uma ação - o *ethos* da personagem, lógica e racional. Esta estrutura não corresponde com a realidade atual, que apresenta a fragmentação destes elementos, além de eles adquirirem outras dimensões. Certas situações exigem que se mostre a personagem não como um *Quem* - indivíduo autônomo, mas como um *O que*, uma marionete ou coisa. O *ethos*, que na forma dramática se dá pelo diálogo e pelas vontades em conflito, demonstrou-se já desarticulado com a falência do diálogo; a vontade autônoma foi desmistificada, a construção da história não se dá por um encadeamento lógico que seria dado por uma unidade de tempo e de ação, mas através de contradições; como a história não tem caráter natural, mas social e material, é possível o desenvolvimento através de saltos qualitativos. O propósito aqui não é listar todas as atualizações do teatro moderno. Brecht (1967:59) fez uma análise destas atualizações e construiu um quadro comparativo entre a forma dramática e a forma épica. Boal (1999) tem um *arsenal* de jogos, com os quais podem ser denunciadas as ideologias, com os quais o pobre pode gritar; porém o opressor, atualmente, usa aquele grito como sua arma, o oprimido devora a si e a qualquer outro, o opressor arma sua própria cilada; há uma confusão, mas se a consciência é capaz de perceber esta confusão é sinal de que nem tudo está confuso, algo na consciência resiste.

A ideologia dominante assume novas máscaras, nas transições entre uma e outra máscara, opera por uma confusão dos sentidos. Atordoadas, as pessoas não perdem apenas a noção do que seja direita ou do que seja esquerda, há quem, pelo incômodo, procure uma “saída de emergência”, tergiversam em dizer que inexistem tais posições. Outros, já sedados, encaram tudo como *normal*, como se estar em qualquer destas posições fosse uma simples questão de “gosto”. Estas sensações, comuns àqueles que apelam pela ascensão social, ainda que pela destruição de valores que já foram sólidos, como a ética, resultam das estratégias necessárias à permanência da ideologia dominante, que hoje opera por um programa perverso de individualização e destruição dos coletivos. Hoje, o teatro será útil ao contribuir para que

as pessoas re-aprendam a perguntar; uma nova realidade exige novas perguntas, exige que o teatro seja um espaço para o questionamento. Não basta informar, isto a TV faz, ela e não só ela banaliza a informação, *comercializa a experiência* (FEATHERSTONE, 2000:51). As pessoas estão carentes de uma experiência verdadeira – com substância, em que possam se sentir; anseiam por saber quem são, onde estão e o que de fato estão fazendo. Porque a identidade é construída tendo *o outro* como referência, e *este outro* está ausente, há um sentimento de vazio, que em vão (para as pessoas) a indústria procura substituir (como artifício) através da exposição e da mercantilização do conteúdo *do outro*, da individualidade e da privacidade. Mas porque o conteúdo *do outro* é exposto de modo banalizado, torna-se também vazio e não satisfaz. E porque vazio não enche vazio, a dependência insatisfeita chega ao paroxismo e se apela para uma espécie de *tratamento a choque*. Na busca desesperada pela sensação de inteireza, de conteúdo, de origem e rumo, então as pessoas se tornam radicais, seja extrapolando ou indo às raízes (enraizamento), estão ávidas em sentir; mais do que sentir algo palpável, elas querem sentir a si, daí a busca da vertigem, do mergulho, do choque; chocam-se umas às outras, umas contra as outras. Está mais que justificada a necessidade de um *teatro da vertigem*.

Um teatro conseqüente não pode concorrer com os veículos de comunicação; seria redundante; para atender aos anseios do público precisa propor uma experiência intensa, profunda, verticalizada, radicalizada e coletiva; não perder o político, mas resgatar a política para uma nova ordem. Qualquer grito que se dê hoje no teatro será repetitivo, redundante. O desafio é experimentar uma nova forma de fazer teatro; o primeiro passo está em resistir e não aderir às formas despolitizadas que compõem a maior tendência nas circunstâncias atuais. Nas circunstâncias em que qualquer ponto pode ser o centro, o *foco* – procedimento para estabelecer a concentração do ator (ou aluno-ator) – torna-se relativo. O risco de qualquer direção servir como a saída é o de se aceitar que ficar no mesmo lugar seja *a saída*, mas ficar no mesmo lugar também pode significar paralisia (anulação, estagnação). A tese de que tudo é relativo, estabelece a falta de compromisso, é o “ou não”, como conclusão de um discurso; é o “vale tudo”, inclusive a destruição *do outro* e a própria. Sob a tutela do conceitual e da postura estóica se protege a indiferença. A destruição expressionista foi superada quando se buscou a saída pela consciência político-social, que está, na verdade, ligada à ética, é o reencontro da ética, que produz uma nova estética, uma nova percepção (*aisthesis*), desde que não seja uma fruição passiva, provocará uma nova elevação (*ékstasis*), um respirar após o mergulho. Nesta fase, são criadas as condições necessárias para a organização de um grupo



que possa trabalhar de forma conjunta, em função dos seus objetivos. Contrário a um equívoco muito comum, não se trata de eliminar as diferenças, mas de utilizá-las em função dos objetivos particulares e coletivos. Não trato apenas da criação do grupo, como se eu devesse amarrar as pessoas, *os elos de uma corrente*, umas às outras, mas de provocar a conscientização de cada ator sobre a existência e necessidade do grupo, de modo que a articulação entre os atores ofereça as condições para que sejam manifestadas as vontades individuais e coletivas. É preciso retomar o simples, readquirir a habilidade de ser social, reinventar a roda como espaço democrático. Um procedimento importante para criar as disposições individuais e coletivas para esta roda é o *aquecimento*:

Os jogos e exercícios de aquecimento objetivam preparar os alunos para o desenvolvimento das atividades teatrais. Desse modo, essas atividades são recomendadas em todo início de aula. A proposta de uma atividade de aquecimento dinamiza e aglutina os interesses do grupo e, na quase totalidade das vezes, substitui a uma longa preleção, pedindo silêncio (MATE, 1989:204).

O aquecimento é um procedimento em que são agilizados os processos interpessoais, que não significa excluir as diferenças, mas provocar a conscientização destas diferenças e das semelhanças, aproximações, pessoais e coletivas. Não se trata de um simples aquecimento físico, é também um aquecimento das idéias. Neste momento que antecede as atividades, é preciso estabelecer a confiança em si, no outro, no coletivo e no meio. A este meio o professor Alexandre Mate, emprestando uma expressão de Jacob Lévy Moreno (1892-1974), chama-o de *campo relaxado*. Este campo não é condicionado pelas regras do cotidiano, as experiências do cotidiano são administradas, no geral, não em função das necessidades próprias dos sujeitos. Dessa forma, o campo que aqui se busca estabelecer, instaurado a partir de objetivos e regras definidas pelo grupo em função das suas necessidades, é um campo lúdico. Lúdico, aqui, não quer dizer alienado da realidade; ao contrário, o lúdico aqui é visto como uma dimensão da realidade, dimensão através da qual é possível, inclusive, conhecer melhor, ampliar e transformar a realidade. A ludicidade, diz Alexandre Mate (1989), é a condição para aglutinar e socializar as diferentes experiências sem homogeneizá-las, continua:

O caráter lúdico, não só facilita um entrosamento destituído de racionalidades paralisantes, medos, vergonhas, parâmetros subjetivos como dom, talento, jeito etc. como também objetiva a reconstituição da memória e reconstrução histórica das diferentes e semelhantes experiências individuais. Portanto, além de ser uma estratégia facilitadora, o lúdico instaura um processo dinâmico e valoriza um repertório individual anterior, que é por sua própria natureza, coletivo. Distanciada da desvalorização que a dita cultura séria, acadêmica, erudita [...] (MATE, 1989:167).

Este sentir a si, *com o outro e no outro*, ou seja, de aproximação (experiências semelhantes) e de distanciamento (experiências diferentes), um sentimento estabelecido não por uma *empatia*, mas por um conhecimento objetivo construído pela reflexão e pela experiência convivida, ou ainda, num processo de conscientização, é a *mutualidade*, da qual falou Moreno (1983:21), da qual nossa sociedade carece. Para alcançar estas relações, aqui apontadas como necessárias, da pessoa consigo, com o(s) outro(s) e com o meio social, são úteis os jogos de aquecimento e de integração, que devem propor ao ator (aluno-ator) a

[...] marcar sua identidade no conjunto sem sentir-se mais ou menos e por isso alvo ou pivô dele; vivenciar situações que facilitam a superação de dificuldades individuais; redimensionar sem se violentar seus espaços-limite e ampliá-los coletivamente; desmistificar a seriedade do ensinado na escola em oposição ao seu saber anterior e, finalmente, sentir prazer na troca e na cumplicidade (física, tátil, visual e expressiva) (MATE, 1989: 168).

O termo pivô, encontrado em Wekwerth (1997), utilizado pelo professor Alexandre Mate, é uma contraposição à cultura que tem como paradigma (hoje acirrado) o poder justificado na eleição de protagonistas; o mundo gira em torno deles. O protagonista é a *figura-chave*, próprio do capitalismo, liberal, individualista, como já expus nos capítulos anteriores. O pivô, no entanto, tem consciência não só de que deve *lançar a bola* da melhor forma possível, mas que a sua ação terá uma consequência coletiva, sua ação atende a sua necessidade e a do coletivo. O protagonista também pode ter consciência de que sua ação tem uma consequência social, mas num sistema em que os protagonistas são os que levam os méritos, o coletivo atua em função destes protagonistas e não em função do coletivo, há a alienação, ou seja, a coesão social é ameaçada, porque não se reconhece a consciência e a necessidade coletivas. A propósito, esclareceu Brecht (1967:197): “As sensações, as idéias e os impulsos são-nos impingidos por coação, através dos personagens principais, e assim não aprendemos nada mais sobre a sociedade do que a encenação pode nos dar”. Estas “personagens principais” têm servido às “encenações” dos atuais governos.

O *aquecimento*, não se limita à esfera corporal, abrange as esferas perceptivas e cognitivas; é o esforço para romper as resistências (fronteiras) externas e internas. Os exercícios para quebrar os ritmos (melodias e harmonias) são necessários para construir novos ritmos e recuperar arquétipos. É preciso construir uma consciência corporal e também dar corpo à consciência, mais ainda, é preciso dotar o corpo de consciência, ir além dos



automatismos e dos condicionamentos próprios ou adquiridos na relação com o meio social. É preciso então dotar a carne de consciência, descobrir o que em si é consciência, mais ainda, a consciência deve torna-se carne, é a elevação da carne: “O homem não é um animal: / É uma carne inteligente, / Embora às vezes doente”<sup>105</sup>. Nesta elevação não deixa a carne de ser carne, não é a sua mistificação, mas a sua sagração. O desafio de entrar e sair dos ritmos, criar ritmos, concentrar, descentrar, bailar (dançar) em *corda bamba*, deixar o corpo se integrar num todo, brincar no todo, é congregação – a construção coletiva, sem perder a consciência, a consciência se expressa de modo diferente através das diferentes partes do corpo, então todas as partes devem brincar. Por que certas partes do corpo são mais controladas do que outras? Pelos mesmos motivos que a consciência de determinados aspectos da realidade é controlada. Compreender os mecanismos (do corpo, dos ritmos e da consciência) naturais e sociais é a condição e o pressuposto fundamental para transformá-los<sup>106</sup>. Diz Bakhtin (1999:275-81):

Na base das imagens grotescas, encontra-se uma *concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites*. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas. [...] O corpo do novo cânon conservou um pálido reflexo da sua dualidade apenas em um dos seus motivos, o da amamentação natural, com a diferença de que as imagens do corpo – o da mãe e o da criança – são rigorosamente individualizadas e acabadas, e as fronteiras que os delimitam, são intangíveis. Trata-se aí de um grau inteiramente novo na percepção artística da interação dos corpos (grifo do autor).

É preciso se contrapor a esta imagem “acabada” do corpo construída pelo cânon oficial. Esta esfera (*Reinventar a roda*) visa “[...] violar as fronteiras entre o corpo e o mundo” (BAKHTIN, 1999:304). Conclui-se, a partir dos parágrafos anteriores, que é preciso aprender novamente que o outro e o *si-mesmo* têm cheiro, gosto, carne e osso, sentem e são quentes, respiram!... Trata-se de recriar a roda, retomar a socialização do corpo, daquilo que dele é essencial para o contato e para a interação entre as pessoas, essencial para a consciência de coletividade, esta que passou a ser fragmentada, notadamente desde fins da Idade Média, com a concentração racionalizada das experiências e relações para darem lucro. Para alcançar a plenitude o indivíduo anseia por se estender, esta ânsia de ter consciência do *todo* vem talvez da intuição de que assim conteria a este *todo*. Em uma cultura fundamentada na possessão, em que se é conhecido por aquilo que se possui: nomes, endereços e demais propriedades, como é

<sup>105</sup> PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. p.585.

<sup>106</sup> Este parágrafo é uma reflexão provocada a partir de um dos ensaios, dos quais assisti, do Grupo Atrás do Grito, dirigido por Newton de Souza, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

possível não ser determinado (poderia se dizer possuído?) por aquilo que se possui (ou que se imagina possuir)? Eis o que diz a escritora Clarice Lispector (1925-1977):

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. E é inútil procurar encurtar caminho e querer começar, já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despesoal. [...] eis que tudo que não tenho é o que é meu (LISPECTOR, 1991:180).

Para se buscar a completude, chegar à experiência de Lispector e ter consciência da realidade que é anterior à linguagem, é necessário romper com as convenções ideológicas e alienantes do cotidiano. A ideologia cotidiana reflete a administração da experiência pessoal e coletiva; esta administração resulta das lutas de classes, cujas contradições são colocadas sob invólucros que dão a impressão de um todo harmônico, de um universal idealizado. Sem tomar a si como trajetória, aquela ruptura não é possível; este é o caminho da autoconscientização. Lispector<sup>107</sup> fornece pistas para a ruptura: “[...] a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A *via-crucis* não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. [...] Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade.” Através da arte, o sujeito (artista) que busca é, ele próprio, a trajetória – sua *via-crucis*. É a condição para a descoberta - transformação do sujeito e da sua linguagem. Esta arte é, portanto, um desafio para o indivíduo que sempre aprendeu a lutar “para não perder a classe”, que reproduz e prima por uma estética do “bom acabamento”; que precisa estar “ornando” ou “bem alinhado”; isto, porque ele precisa da certificação de que será aceito, ele foi e é disciplinado à normalização, sobre a qual se estabelece o poder nas sociedades modernas (FOUCAULT, 2001b:60-5). Esta visão pela aparência é conveniente para não serem percebidas as contradições inerentes e gritantes numa estética classista “bem acabada”. Esta estética de arremedo é criada e difundida para compensar as frustrações de uma classe com as idéias fora do lugar (SCHWARZ, 1977), ela se identifica com os ideais do centro (lugar do poder nacional e internacional), mas pertence à periferia - a do capitalismo. É preciso se opor a esta estética do arremedo e esnobe, já clássica e classista, mesmo vestida como pós-moderna, que alienada da

<sup>107</sup> Ibidem, p.180-3.





ação dos sujeitos reflete e ao mesmo tempo propaga as sucessivas ideologias, numa história oficial e celebrativa, cujo triunfalismo, é a vitória do vencedor a pisotear a tradição dos vencidos (BOSI, 1979:XIX). Daí a mansidão pregada pela ideologia dominante. Para romper com esta ideologia e sua história é preciso criar uma nova consciência, um novo corpo individual e coletivo, uma nova estética. Propostas práticas:

### *Desatar o nó*

Situação: Repare como se cumprimentam, um aceno, um automatizado aperto de mãos, quando muito um abraço; talvez os rostos se encostem, ainda que os peitos se toquem o resto do corpo parece querer fugir. Timidez? Medo?

Os atores formam um círculo, voltados para o centro, todos juntos aproximam-se do centro até que, levantando os braços, alcancem as mãos uns dos outros. Com os braços entrelaçados, forma-se um nó que deverá ser desatado. Não vale ver a mão de quem se vai pegar, é importante não pegar a mão de quem está do lado. Pega-se a mão mais distante que se puder, enquanto uma das mãos segura a de uma pessoa, a outra mão segura a de outra pessoa. Uma vez as mãos atadas, não se pode mais soltar até que o nó seja desatado e o círculo seja aberto, ainda de mãos dadas. Propor o exercício 2 vezes é o suficiente num encontro. Este exercício, para ser solucionado, precisa do acordo, o problema é solucionado em conjunto, em colaboração. Pelo nó, ao tentar desatá-lo, as pessoas trabalham a motricidade, as flexões, os alongamentos, as articulações. Como o foco é desatar; a atenção não está centrada na resistência ao encostar do outro. Ao desatar, é comum que mais de um círculo se forme. Acontecerá de alguém ficar de costas para o centro após o desatar, ainda assim, deve-se provocar os atores para que solucionem, de modo que todos estejam de frente para o centro; nem sempre é possível. Versão possível: com os olhos fechados, de costas para o centro, dão-se as mãos, em cima ou embaixo, combinam com a fala ou sem a fala.

### *Na mira*

Para complemento do exercício anterior. Este exercício tem como objetivo desenvolver as habilidades perceptivas e a integração do grupo. O grupo anda pelo espaço destinado à atividade, a princípio cada ator procurando ocupar os espaços vazios, para que não andem um atrás do outro; o coordenador propõe que cada escolha um ponto da sala, que será seu foco, e ande até lá; chegando lá, olha para um outro e então vai até este outro ponto ou foco. Deve-se considerar: primeiro, escolher o ponto, depois ir até ele; pode-se

experimental velocidades diferentes: normal, acelerado, lento, como em câmera lenta etc...; evitar o choque entre os atores. Depois pedir que continuem a andar normalmente pelo espaço; agora o foco é escolhido, mas não se dirige até ele, ele é escolhido e fica na mente do ator, até que o coordenador solicita que parem e sem tirar os pés do lugar procurem olhar para o ponto escolhido, esteja ele onde estiver; vale utilizar de todos os artifícios corporais para observá-lo, só não vale tirar os pés do lugar, nem mesmo mudá-los de direção; isto é feito de 3 a 5 vezes. Depois propor que continuem andando, agora o foco a ser escolhido deverá estar em alguém do grupo; não vale falar, apenas andar e ter em mente o ponto escolhido em determinada pessoa, até que o coordenador novamente pede para pararem e, assim como na etapa anterior, tentar observar; 2 ou 3 vezes é o suficiente. Continuam a andar e agora é proposto que o ponto escolhido esteja em si; a princípio, como antes, apenas devem ter o ponto em mente e continuar a andar até que o coordenador pede que parem e com os pés no mesmo lugar, devem procurar, sem falar, mostrar para todos qual foi o ponto escolhido; 1 vez é o suficiente. Novamente pedir que andem, porém, agora o coordenador não propõe que escolham um ponto, mas pede que parem e então propõe que unam (encostem) o ponto escolheram em si no ponto que anteriormente escolheram em outra pessoa; agora vale tirar os pés do lugar para ir à pessoa escolhida; esta etapa não deve ser demorada; propor um ritmo mais acelerado; esta etapa deve ser proposta de 3 a 5 vezes; é o suficiente.

### *Qual o seu cheiro?*

Situação: fomos levados a não gostar do nosso cheiro, nem do outro e tampouco do próprio, por isso perdemos os sinais que demarcam o caminho percorrido, por isso perdemos o rumo; poluímos e destruimos tudo; então compramos *bom ar* e flores de plástico. Alimentamo-nos das nossas excreções. Ar reciclado. Água reciclada. Pessoas recicladas.

Este exercício tem como objetivo desenvolver as habilidades perceptivas, a acuidade olfativa, gustativa e a integração do grupo. Objetivam desenvolver a sensibilidade para os cheiros que testemunham e denunciam a existência, a substância do cotidiano. Cada pessoa do grupo traz um produto natural, cujo cheiro seja perceptível: um condimento ou uma erva etc... A mão esquerda segura o produto e a direita fica livre. As pessoas em duplas e com os olhos fechados, devem, cada uma, sentir o cheiro da mão direita do companheiro e o cheiro do produto que ele tem na mão esquerda, de modo que possa associá-los: o cheiro da mão com o cheiro do produto. Num primeiro momento, propõe-se que, com os olhos fechados, troquem de parceiros e sintam os seus cheiros (mão e produto); num segundo momento, propõe-se que



troquem entre si os produtos, da mão esquerda para a mão esquerda do outro, sem que o produto vá para a mão direita; devem, quando trocar entre si os produtos, sentirem e memorizarem o cheiro da mão. Em nenhum momento, durante o exercício, devem falar; quando tiverem feito, cada uma das pessoas, 3 ou 4 trocas, então o coordenador propõe que procurem devolver os produtos para os seus respectivos donos, sem falar e procurando identificar, tendo como sinal, os cheiros memorizados. O exercício é concluído quando cada um estiver com o produto com que começou; depois se pede que façam a reconstituição mental do exercício, abram os olhos e façam uma avaliação coletiva. O que foi feito com cheiros pode-se fazer com sabores.

### *Ônibus lotado*

Situação: a carga suportada no elevador, nos vagões, nas filas é  $x$ , mas na entrada e na saída do trabalho sempre cabe mais um; menos suportável quando lotado, as portas mal fecham e mais fechadas estão as caras, os passageiros. Para receber a senha, a ficha, o salário e a diária, apertam-se; embora queiram ser o primeiro e não passarem pelo aperto.

Duas filas, uma de costas para a outra. Como se fossem times, cada um dos lados pressiona as costas contra as da outra fila; o pressionar é motivado pelo desafio de tentar dificultar a passagem entre as filas (no meio delas) dos atores da fila oposta, que saindo um de cada ponta das filas, um por vez, os atores, em direções opostas, tentam chegar ao outro lado, passando por este corredor lotado. As costas devem ser mantidas juntas; quando se chega no outro lado, após atravessar o corredor, ocupa-se um lugar no final da fila oposta. O exercício resultará numa massagem coletiva.

### *Formar figuras*

Situação: massa de manobra? O artista de rua traça um círculo no chão em torno do qual o público observa; o vendedor e o crente fazem o mesmo, aí também há política. Como o público tem sido organizado? Quem tem traçado a forma como nos organizamos? É possível desenvolver uma percepção e uma consciência críticas em relação a tais formas? Além da habilidade para percebê-las, é possível desenvolver uma habilidade e uma atitude coletivas, para encontrar as formas de organização que melhor servem aos interesses da coletividade?

Os atores andam pelo espaço, ocupando os espaços vazios. É importante que continuem a andar sem que precisem parar para atender a proposta feita pelo coordenador. O

coordenador propõe que ao ouvirem um número e uma forma geométrica, agrupem-se de acordo com o número e na forma proposta. Por exemplo: “2, um círculo.” Deve-se incentivar que as propostas sejam cumpridas tão logo expostas. As formas geométricas são fechadas, portanto, os atores devem estar de mãos dadas ou alguma parte do corpo deve mantê-los integrados. Repete-se a proposta algumas vezes. Como complemento, propõe-se que façam outras figuras: uma montanha, uma planta, um animal, partes do corpo humano etc... Propor que os atores façam as configurações explorando os planos baixo, médio e alto; o esforço será maior. Este exercício aguça a cognição, a disposição para a organização coletiva, e no esforço das configurações, haverá o entrosamento e a articulação corporal, para chegar o mais próximo da forma proposta.

### *Ocupar o maior e o menor espaço*

Situação: neste ano, centenas de sem-terra e sem-teto, representando milhões de brasileiros, invadiram *uma* das casas do Presidente; nas grandes capitais, moradores de rua pagam a outros para ter uma vaga sob os pontilhões.

Propor aos atores que ao ouvirem um número, agrupem-se de acordo com este número, ocupando o maior ou menor espaço, como proposto. Por exemplo: “8, o menor (ou maior) espaço possível; 1, o maior (ou o menor) espaço possível.” Tão logo ouçam a proposta, o combinar não deve ser demorado. A racionalização excessiva, ou seja, o combinar demorado impede que, 8 ao se agruparem, subam uns nos outros, impede que se agarrem, que se abracem; impede que soluções espontâneas possam ser dadas. É importante que o coordenador faça propostas para que todos se envolvam e outras em que o indivíduo fique só. Incentivar o uso dos diferentes planos também é importante.

### *Ocupar os espaços vazios*

Situação: Há um caixa (guichê etc.) vazio, em outro, há uma grande fila; reparem como as pessoas, quando chegam, entram na grande fila e não vão ao caixa vazio... Condiçionadas? Primeiro entram na fila, depois perguntam o porquê e o para quê. Se eu pedir durante um aquecimento aos alunos que andem pelo espaço, não demora e estarão andando em círculo, um atrás do outro, em fila. Que espaços têm ocupado os atores e o público?

Propor aos atores que se movimentem (andem) pelo espaço, ocupando os espaços vazios. A sequência pode ser a seguinte: andar em direções diferentes, parar, olhar um espaço





vazio, ocupar o espaço vazio; ainda neste espaço, olhar outro espaço vazio e ocupar este outro espaço; a princípio, o movimento será interrompido pelas paradas, intermitente; o desafio é que o movimento se torne contínuo, sempre ocupando espaços vazios diferentes. Neste mesmo sentido, como complemento e seqüência, propõe-se: *Preencher o vazio do outro*. Começar em duplas, um começa, escolhe e permanece em uma posição qualquer, o outro observa e ocupa o espaço vazio deixado pelo corpo do primeiro, como se fosse um encaixe, sem necessidade de encostar os corpos, o que poderá ser feito em outro momento. O primeiro preenche o espaço deixado pelo segundo e assim sucessivamente. É importante que os planos baixo, médio e alto sejam explorados. A princípio será comum uma dinâmica intermitente, sem continuidade; é preciso um esforço para adquirir fluidez, o que será melhorado se for solicitado aos atores que imprimam aos seus movimentos o ritmo ou a dinâmica dada por uma música preparada ou improvisada; é importante que haja músicas com motivações e ritmos diferentes. Este exercício pode ser feito em duplas, trios ou com todo o grupo e poderá resultar numa dança coletiva. O foco será preencher o espaço vazio de acordo com um determinado ritmo e não em *coreografias de sucesso*.



## *Quadro XII: Rasgar a máscara.*

Há urgência de uma estética que exponha as várias máscaras da opressão num aqui e agora, é preciso expor no particular aquilo que é social e político. É preciso um gesto que desperte a atenção que está hipnotizada, mas não bastam mais os antigos gritos, que já não assustam, como uma cabeça de furioso tigre com dentes muito afiados, que empalhada adorna a parede do vencedor, que com ela já não se assusta, ostenta-a como prêmio, utiliza-a quando discursa pela proteção e respeito da natureza; esta caçada é a luta de classes. Cada época exige os meios apropriados à sua transformação. É preciso um novo gesto, não um simples gesto, mas um *gesto social*, que inquiete e provoque uma tomada de consciência; um *gestus* na acepção dada por Brecht (1967:78):

Por outro lado, um gesto de dor, enquanto permanece abstrato e tão geral que não se ergue acima da categoria puramente animal, ainda não é um *Gestus* social. Contudo, é esta precisamente uma tendência comum na arte: remover o elemento social de todos os gestos. O artista não é feliz enquanto não consegue “o olhar de um animal caçado”. 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 esse homem particular. O “olhar de um animal caçado” só se torna um *Gestus* social se revela as manobras particulares dos homens, através das quais o homem individual é degradado ao nível da besta; o *Gestus* social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais.

Qual será o *gestus* necessário à tomada de consciência de um povo oprimido? Dario Fo (1999:66-7) fala do povo angolano que colonizado, foi deixado “sem voz, e também sem olhos e sem gestos”, segundo Butitta, o líder deste povo. Como despertar da alienação não só a revolta e a rebelião, mas uma consciência? Os líderes da resistência angolana buscaram na radicalidade, nas origens daquele povo, reconstituir as ritualidades que lhes eram fundamentais, proibidas pelos colonizadores para civilizá-los e incutir outra cultura. Uma das ritualidades era a preparação para a caça do jaguar. Os velhos caçadores transmitiam aos novos a sabedoria e as habilidades necessárias à sobrevivência na selva, construíam uma identidade que os unisse contra o inimigo comum. Dario Fo questiona: “e nós, que vivemos em uma sociedade moderna e tecnológica, o que nós podemos resgatar como gesto?”. Em Angola, o aparente retrocesso significou um avanço. Qual será nosso *gestus*? É preciso escolher uma imagem (ou uma situação) de onde se possa flagrar tal *gestus*. Boaventura de Souza Santos (2000:43) diz que é necessária a “reinvenção da emancipação social, feita a



partir de escavações nas tradições marginalizadas ou suprimidas pela modernidade ocidental”. Porém, quando já se verificou que na tradição dos oprimidos, o estado de exceção em que se vive é na verdade a regra geral (BENJAMIN, 1985:226), quão sensível deve ser a atenção na escolha daquela imagem, porque nesta escolha já haverá uma opção política. Entretanto, é exigida uma sensibilidade ainda maior; esta sensibilidade deve ser entendida num sentido amplo, ela exige uma observação aguçada, uma perspicácia do olhar do artista. Hoje, quando as imagens de desgraça são exploradas e comercializadas, a opção política não pode ser identificada apenas pela escolha da imagem, mas pelo tratamento (que poderá ser crítico, dialético, ou não) dado a esta imagem. É possível falar da miséria, usar recursos épicos e, mesmo assim, reforçar uma ideologia social-democrata ou outra.

A um artista operário sensível, minimamente consciente da sua posição geopolítica, não pode ignorar o amplo e crônico panorama que se estende sobre seu cotidiano; talvez daí deva selecionar sua imagem. Que traços estéticos podem ser percebidos na periferia? A constante transformação? A falta de reboco? As casas na periferia, em constante transformação, são erguidas pelos próprios donos no decorrer de anos, com o sacrifício que é tirar do salário, que mal dá para o sustento, areia, cal, pedra, ferros e cimento. O primeiro cômodo tem muitas funções: sala, cozinha e quarto. O salário não dá para o acabamento, daí os blocos ou tijolos expostos e a quase interminável construção, premida pela precarização. O simulacro na estética elitista vem antes como desperdício, seja quando o decorador quebra o acabamento, sem abrir mão do verniz e das luzes, e inaugura o estilo *clean* ou *fashion*; seja quando, por causa do vazio (a falta de consistência e substância), que é próprio da classe e dos indivíduos dominantes, são levados a recorrerem aos embrulhos, invólucros sobrepostos; buscando, no excesso aparente, encobrir tal vazio. Que fenômeno é este? É consequência de um longo processo, cujas pistas podem ser vistas nas experiências trazidas por alguns atores do Amorarte; lembram como era e continua comum ajustar os ponteiros do relógio com as batidas dos sinos das igrejas, com os horários dos trens e das fábricas. A vida passou a ser gerida em função de ritmos externos, a dinâmica dos comportamentos e do pensar passou a ser determinada pelo modo de produção e não o inverso, o trabalho não visa mais produzir o necessário, mas o excedente, transformado em lucro. Nos centros (nas capitais), as coisas giram mais rápido, mais próximo do eixo... Leitor, quando for à periferia, veja como no caminho mudam o transporte, a paisagem e as pessoas... Metrô, baldeação para trens, para ônibus que demoram, que vão forçando a adequação a um tempo diferente, como quando no sentido contrário a um ritmo mais acelerado; no entanto, no sentido à periferia (ao interior)

por vezes a visão se amplia e há mais horizonte, fala-se mais alto, pode-se gritar, mas a distância a ser percorrida é maior, o cansaço é maior, mas também a relação se dá mais nesta direção: na horizontal, como se fosse *de igual para igual*. No centro, a relação é mais vertical, prédios que se erguem em dias pelos braços daqueles mesmos que demoram anos para construírem suas casas; quanto mais se sobe nesta estrutura, maior é a cacofonia, maior é o silêncio exigido. Apesar de nas periferias haver as chamadas *cidades-dormitório*, um sentido de alerta deve ser mantido e quase não se dorme. É preciso considerar que as bipolaridades, centro e periferia, estão sob novas coordenadas e novos mapas. Não desapareceu a geografia do modelo de produção da sociedade de classes, apesar das fabulações sobre a *Aldeia Global* e dos mitos acerca do tempo e espaços únicos. Aduz o professor Milton Santos (2000a:41):

Só que a velocidade apenas está ao alcance de um número limitado de pessoas, de tal forma que, segundo as possibilidades de cada um, as distâncias têm significações e efeitos diversos e o uso do mesmo relógio não permite igual economia do tempo. O fato é que apenas três praças, Nova Iorque, Londres e Tóquio, concentram mais de metade de todas as transações e ações [...] Tal neoliberalismo seria o fundamento da democracia.

Justamente para a continuidade na reprodução da mão-de-obra numa estrutura social que está sendo reorganizada é que tem, nos programas de descentralização, uma das suas estratégias, uma espécie de delegação ou recentralização do poder (FEATHERSTONE, 1997:17). Não há a extinção das classes. Há uma sociedade sendo reestruturada: *fractalizada*, sua imagem geográfica assemelha-se ao modo como se compõem os fractais; há uma impressão de que as partes são autônomas, mas apenas garantem e reproduzem a ordem maior desde as pequenas instâncias; é a reestruturação neoliberal com suas terceirizações. A periferia e o centro, ambas esferas, estão compostas por periferias e por centros, sendo que nestes existem periferias e naquelas, centros. Para continuidade do modelo capitalista, formam-se blocos econômicos como: ALCA, MCE e outros, sem que deixem de existir os pobres; sem estes, o modelo econômico capitalista não resiste; os pobres servem como reserva de mão-de-obra a ser explorada, servem como modelos negativos dos quais a classe média foge e é mantida sempre querendo “galgar os degraus”; servem como um meio para a expiação da culpa dos que querem ter a consciência aliviada: através dos assistencialismos, doações solidárias (versão atual das indulgências) etc; a miséria deles serve como motivo para preencher os discursos demagógicos e legitimar um poder que é estabelecido sob uma aparência democrática. O que é necessário para uma transformação social de fato e não uma reforma? A situação em que se encontra o oprimido, acuado, na condição de animalidade,



contra a parede, pronto para “dar o bote”, sem ter por onde escapar, esta sua posição num gesto congelado e tenso, prestes a explodir, não reconhece classe, família ou grupo. Por isto, para sobreviver, mata um seu igual. Explorado explorando explorado. Como extrair deste quadro um *gestus* capaz de incitar a uma atitude transformadora?

É preciso assumir a estética sem reboco; mas assumir esta estética, aqui significa tomar consciência para superá-la e não para tomá-la como destino. Isto exige a quebra do invólucro, pela ruptura e verticalização do gesto cotidiano; a atitude exigida daquele que assume tal tarefa é o de *parar e olhar*, como o fez Brecht (2001), no poema *A troca da roda*: “Estou sentado à beira do caminho. / O condutor troca a roda. / Não gosto de estar lá de onde venho. / Não gosto de estar lá para onde vou. / Por que olho a troca da roda / Com impaciência?”. Esta *parada* é impaciente, não é acomodada nem passiva. O lugar desta situação, desta parada tensa e extasiante (de *ékstasis* = de assombro e de elevação), é o lugar do qual falou o filósofo e dramaturgo francês Albert Camus (1913-1960), nos seguintes termos: “O perigo, ao contrário, está no instante sutil que precede o salto. Saber manter-se sobre esta aresta atordoante, eis a honestidade, o resto é subterfúgio. [...] E o que constitui o fundo desse conflito, dessa fratura entre o mundo e o meu espírito, se não a consciência que tenho dele?” (CAMUS, 1989:67-9). Não é arte um trabalho que diante da destruição humana se mantenha complacente; em uma época em que a violência, por sua constância, torna os indivíduos insensíveis, o teatro tem de criar uma espécie de violência superior. Antonin Artaud (1896–1948), ator, poeta e teórico do teatro francês, a esta violência superior, ele chamou de “crueldade”:

Não é possível continuar a prostituir a idéia de teatro, que só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo. [...] Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta. [...] Na crueldade que se exerce há uma espécie de determinismo superior ao qual está submetido o próprio carrasco suplicador, e o qual, se for o caso, deve estar determinado a suportar. A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada (ARTAUD, 1999:101-18).

Esta violência superior ou crueldade, nesta concepção, não se refere ao esmurrar no sentido literal, mas pretende sacudir o corpo em sua totalidade, acordar a carne, os sentidos e o espírito. O teatro necessário na atualidade, não é para a estetização da violência; ainda que vá ao encontro de arquétipos e, nesta busca, haja metafísica, não se trata de alheamento e

mistificação. Embora motivados por experiências diferentes e, em alguns pontos, divergentes, Camus e Artaud, concordam que esta revolução no corpo deve ter um caráter experimental, prático, trata-se de uma *consciência aplicada*. Ter a *determinação superior*, manter-se no instante (no gume) das contradições, manter diante delas a admiração (não empática) e não a indiferença, tampouco saltar para a morte dos fundamentalismos econômicos e religiosos, enfim, ser capaz do *ato ínfimo*, eis a atitude exigida para manter a vida e, em nosso tempo, construir sentidos para ela. Sobre este *ato ínfimo*, comentou Lispector (1991:182):

Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o ato ínfimo. Não o ato máximo, como antes eu pensara, não o heroísmo e a santidade. Mas enfim, o ato ínfimo, que sempre me havia faltado. Eu sempre fora incapaz do ato ínfimo. E como o ato ínfimo, eu me havia deseroizado. Eu, que havia vivido no meio do caminho, dera enfim o primeiro passo de seu começo. Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era.

Este *parar*, este *ato ínfimo*, exige um esforço maior que o do suicídio, o esforço imprescindível para a descoberta: “Nunca, então, havia eu de pensar que um dia iria de encontro a este silêncio. Ao estilhaçamento do silêncio” (LISPECTOR, 1991:29). Para se descobrir é preciso ter a coragem de se perder, rasgar os invólucros e as máscaras que só aparentemente dão sustentação e segurança. Através desta explosão do silêncio, do vazio, é possível que se torne palpável a essência humana, a construção da experiência (conteúdo) que fornecerá os referenciais para a construção de uma identidade, do que as pessoas e a nossa sociedade estão carentes. Esta verticalização na busca do *essencial* e da *experiência*, através do *gestus patético*, que proporciona o *estilhaçamento* (o *choque*, o *espanto*, a *vertigem*), é a condição para o conhecimento do *gestus* para a tomada de consciência e de uma atitude diante da realidade a ser transformada. Como esta realidade não é só subjetiva, mas inclusive, e em tensão dialética com a objetiva, que é a social, a *trajetória* (a *via-crucis*) será, além do indivíduo, o próprio coletivo - o grupo de arteiros no fenômeno teatral. Toda tomada de consciência de si mesmo, sujeito coletivo ou singular, é a (e somente se dá através da) socialização de si mesmo e do seu ato; afirma Bakhtin (2001:87):

Ao tomar consciência de mim mesmo, eu tento como que olhar para mim pelos olhos de outra pessoa, de outro representante do meu grupo social, da minha classe. Desse modo, a *autoconsciência* acaba sempre nos levando à *consciência de classe*, de quem ela é reflexo e especificação em todos os seus momentos essenciais, basilares (grifo do autor).



Aquele que é capaz de *parar e ver*, que é capaz do *ato ínfimo*, pode percorrer em si a sua *via-crucis*, para a sua autoconscientização. Esse é o processo de *deseroização*, do qual fala Lispector, é a experiência de ruptura com as convenções as quais sustentam o ser social; é como um tomar fôlego; um esforço único e próprio, atávico (entre consciente e instintivo), que se nega à morte, a morte do *estado de graça*, de *bem-aventurança* dos vivos submersos no cotidiano alienado. O desafio para o artista, ante a alienação cotidiana, é manter a sua atenção desperta. Isto, só é possível através da *parada*, suficiente para o *choque*. Este *choque*, que pode ser entendido como *espanto*, como um *grito*, mas não está limitado àquele do Expressionismo subjetivo. Lembra, caro leitor, da cabeça de tigre com dentes afiados, mas transformada em adorno? O gesto por si só não assusta. Se a estética do opressor é pautada pela calma ou frivolidades, garantidas pelo controle de qualidade, dentro do que se convencionou de *bom tom*, deve-se contrapor a ela uma que esteja *sob a consigna do espanto* (MATE, 1989, 1992:48). É comum entre as estéticas relacionadas com as transformações sociais estarem sob as consignas da *tempestade*, do *ímpeto* e do *grito*; não se deve esquecer que também tem sido comum serem abafadas, caladas, esvaziadas, traídas. Hoje, quando o grito do oprimido é transformado em divisa para a propaganda do seu opressor, o que fazer?

Assim como através de uma consciência política houve o avanço para um Expressionismo social, no rosto (em outras palavras: no “clima” ou no estado) da realidade em que se vive atualmente, há um grito que, parece, irá explodir a qualquer instante (se é que já não está a explodir); no entanto, esse grito, aparentemente suspenso, silencioso, não articulado ou pronunciado, porque nesta máxima tensão, espanta com seu aspecto esganiçado e assombrado; comporta-se como um ovo nos instantes em que se dá conta que está sendo quebrado a partir de dentro (mesmo com toda sua aparência de mármore e de brancura) por sua essência que tem ânsia de vida. Ainda assim, quão grandes devem ser a vontade e o esforço para romper esta casca calcária, de terra e de rocha. O que há, portanto, não é um “não há nada a fazer” beckettiano<sup>108</sup>. Esse grito está prenhe. Nesse estado, a pessoa desce ao seu inferno, a imagem grotesca do seu corpo é escancarada, tem “desejos” que desafia a

<sup>108</sup> Refiro-me a expressão com que Samuel Beckett (1906-1989) inicia o texto *Esperando Godot* (1953), mais que inaugurar uma nova estética, neste e em outros textos, o artista mostra as mazelas de uma sociedade desumanizada e despedaçada pela guerra. Junto com Eugène Ionesco (1912-1994), outros artistas e filósofos, provocaram um movimento de vanguarda, que se contrapôs ao realismo do drama tradicional francês e contra as suas convenções: o predomínio da palavra, unidade de ação (vínculo de causa e efeito), condições que fundamentavam o desenvolvimento psicológico do caráter. Buscou-se uma significação mais profunda da existência. Em um mundo destruído, mais que mostrar o indivíduo condicionado pela história, houve a necessidade de descobrir por entre os escombros o que ainda havia de inteiro, de humano e de essencial neste indivíduo. Este mesmo objetivo foi o pressuposto do teatro da absurdidade (CARLSON, 1997:399).

segurança, as regras, a ordem comum, ela “sai do normal”, sua noção espaço-temporal é alterada. Este inferno é o mundo da criação. Eis o que diz Bakhtin (1999:284-8):

[...] *a boca é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais. A imagem da absorção e da deglutição, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição, está ligada à grande boca escancarada. [...] Na topografia grotesca, a boca corresponde às entranhas, ao “útero”; ao lado da imagem erótica do “buraco”, a entrada dos Infernos é representada como a boca bem aberta de Satã (“a goela do inferno”) (grifo do autor).*

Há relação com o que diz Lispector (1991:130): “O inferno é o meu máximo”. E também com o que diz Camus (1989:69): “Esse inferno do presente é finalmente o seu reino. Todos os problemas readquirem os seus gumes”. Estar neste “inferno” é estar no estado de gravidez, é o que antecede o salto, é o estado da tomada de consciência. Porém, o salto não deve ser dado vicariamente, ninguém deve resolver o seu (do espectador ou de qualquer sujeito envolvido no processo) problema, ninguém dará a medida do seu salto, a solução não deve ser que um outro salte no seu lugar. A condição de alguém, qualquer que seja, não o autoriza a pular pelo outro. Será com sua vontade e seu esforço que romperá sua casca; porém, a experiência e a consciência de classe não devem ser ignoradas, porque não se busca aqui restituir o herói romântico tampouco se pretende reforçar a pseudoautonomia liberal ou neoliberal. E é preciso desconfiar da ajuda que tem se aliado ao poder. A este propósito, através de uma das suas peças didáticas, diz Brecht (1992b:201):

A multidão lê para si – Certamente vocês já observaram / A ajuda em mais de um lugar, / Sob diferentes formas. Gerada por um estado de coisas / Que ainda não conseguimos dispensar: / A violência. / Contudo, nós nos aconselhamos a enfrentar / A cruel realidade / Com uma crueldade ainda maior. E, / Abandonando o estado de coisas que gera a necessidade, / Abandonem a necessidade. Portanto / Não contem com ajuda: / Recusar a ajuda supõe a violência. / Enquanto a violência impera, a ajuda poderá ser recusada. / Quando não mais imperar a violência, a ajuda não mais será / Necessária. / Por isso, em vez de reclamar ajuda, é preciso abolir a violência. / Ajuda e violência constituem um todo, / E é este todo que é preciso transformar.

O salto, ou o grito, já foi dado antes pela arte mais conseqüente e teve sua importância. Porém, ao se analisar a história do teatro brasileiro, percebe-se que a poética do radicalismo político pode significar uma armadilha, em que muitos caíram (PEIXOTO, 1982:73). Se hoje a arte proceder como antes, com o mesmo grito, redundará no que fazem a TV e os outros meios de comunicação, que informam de modo enviesado e conivente com a política de



despolitização: o totalitarismo revestido de um discurso liberal (BOURDIEU, 2001:60). O salto despolitizado dá no suicídio, na morte, no choque contra prédios. Não basta qualquer grito, não basta qualquer gesto. É preciso saber buscar e dizer a verdade. É importante observar a trajetória feita por Brecht, ter a sua experiência como uma referência, através das suas peças e das suas personagens; o caminho é o mesmo, embora as paisagens diferentes. Se, de início, o grito pela liberdade foi através do jovem anarquista e associal *Baal* (personagem que dá título à peça de 1918), cujo mote pode ser sintetizado nas seguintes falas: “*Baal*: É preciso libertar o animal! [...] Eu luto até o final com unhas e dentes. Quero viver até o fim, mesmo que seja sem pele”; com a experiência de vida de Brecht, após o autor aprender as *Cinco dificuldades no escrever a verdade* (ensaio de 1934/35), o modo como aquele jovem lutava pela liberdade, adquiriu formas mais estratégicas; morrer, não é a melhor tática de guerra. Ou seja, como demonstrou Brecht (1991b) em *Os horácios e os curiácios*, entre dois homens que lutam, vence aquele que usa a inteligência, a criatividade. Os budistas falam dos *Cinco medos* que impedem a liberdade: o medo de perder a vida, o medo de perder os meios de sobrevivência, o medo de perder a reputação, o medo dos estados alterados de consciência e o medo de falar em público (NACHMANOVITCH, 1993:125). Brecht passou pelas Guerras, sentiu medo, fome e enfrentou os desafios de dizer a verdade; ele mostrou esta aprendizagem em *A vida de Galileu* (peça escrita em 1938/39 e com uma terceira versão de 1955). Os trechos a seguir são extraídos desta peça:

*Andréa* – Como o homem da rua, nós dizíamos: ele vai morrer, mas não renega jamais. O senhor voltou: eu reneguei, mas vou viver. Nós dizíamos: as mãos dele estão sujas. O senhor diz: melhor sujas do que vazias.

*Galileu* – Melhor sujas do que vazias. A frase é realista. Podia ser minha. Ciência nova, ética nova.

[...] *Andréa* – Então por que o senhor abjurou?

*Galileu* – Eu abjurei porque tive medo da dor física.

*Andréa* – A ciência só conhece um instrumento: a contribuição científica.

*Galileu* – E essa eu dei. Benvindo à sarjeta, irmão na ciência e compadre na traição! Você gosta de peixe? Eu tenho peixe. O que fede não é meu peixe, sou eu. Eu estou em liquidação, você é freguês. Ó irresistível sedução do livro, essa mercadoria sagrada! Corre água na boca, e as maldições se afogam. A Grande Babilônia, a besta assassina afasta as coxas, e tudo mudou! Santificada seja a nossa congregação de traficantes e puxa-sacos mortos de medo de morrer!”

[...] *Galileu* – Você mesmo, agora, é professor. Você pode se dar ao luxo de apertar uma mão como a minha? (*Vai para a mesa*) Alguém que passou por aqui mandou gansos para mim. Eu ainda gosto de comer (BRECHT, 1991a).

Brecht assumiu uma atitude dialética, como sintetizam as falas na mesma peça: “*Andréa*: Infeliz é o país que não tem heróis! / *Galileu*: Não, infeliz é o país que tem necessidade de heróis!”. A contradição como elemento fundamental de transformação, na lírica de Brecht, é também fundamental para o seu teatro épico, é a condição para mostrar o mundo enquanto modificável. Esta modificação pode ser provocada, mas não é pela violência, senão pela violência superior apresentada por Artaud, sobre a qual já tratei. Brecht, que viveu as duas Guerras e trabalhou de modo engajado pelo socialismo e pela socialização, percebeu que a transformação pela violência, que apela para a força e não resulta do esforço consciente, não é uma transformação de fato. Ainda em *A vida de Galileu*, Brecht expressou sua confiança no *suave poder da verdade*: “Sim senhor, eu acredito na força suave da razão. A longo prazo, os homens não lhe resistem, não agüentam. Ninguém se calará indefinidamente (*Galileu deixa cair uma pedra de sua mão*), se eu disser que a pedra que caiu não caiu. [...] Pensar é um dos maiores prazeres da raça humana”.

Quanto mais se esforça a autoridade em encobrir a verdade, mais notável esta verdade se torna. O que não quer dizer que a revolução seja natural, evidente que, compreendendo a história como material e sendo um marxista, sabia muito bem que a história é construída, mas como também compreendia as leis da dialética, sabia das relações entre as forças sociais e individuais, naturais e históricas. Aquela paciência impaciente, não é uma atitude passiva, mas uma estratégia de resistência. Esta postura foi constatada por Marcus Mazzari (2000), analisando a lírica e as obras de Brecht, trata-se de uma constante – uma espécie de *leitmotiv* – que pode ser traduzida através da metáfora popular: *água mole em pedra dura, tanto bate até que fura*. Brecht conheceu o modo como o conhecimento popular é construído, não ignorou a contribuição das tradições e da sabedoria popular; elas tornaram possíveis os avanços para o teatro dialético e de forma épica, o teatro da era científica. Não por acaso, o universo da sabedoria popular seja uma constante nos trabalhos de Brecht; confirma Mazzari (2000:238): “Também não são poucas as formulações teóricas em torno da transformação: ‘pensar significa transformar’. No *Livro das mutações*, Brecht apresenta a seguinte definição: ‘Me-ti disse: pensar é algo que se segue às dificuldades e precede a ação.’ [...]”. É preciso despregar a verdade das coisas por um esforço. Mas não se trata de ter a atenção somente concentrada, observar somente o externo ou o *outro*, mas também a si e, através de si, o *outro*, em uma relação dialética. Isto é ter a si como *via-crucis* – como trajetória. Desse modo, para provocar esta experiência intensa no ator, que será socializada com o espectador, para provocar nos arteiros “[...] a atitude de observação expectante” (MATE, 1989:176), é que





estão dedicados os estudos e as práticas propostas nesta esfera (*Rasgar a máscara*). Esta é a esfera em que o ator experimenta, coloca suas habilidades efetivas e potenciais à disposição de sua arte, aliás, é aqui que ele tem a experiência mais intensa, não só de *estar* em função de uma obra coletiva, mas também de *ser* ele próprio uma obra de arte, sendo que, tanto no *estar* quanto no *ser*, a condição do ator não é de alienado, mas está numa condição crítica. Tem se discutido sobre o estilo de atuação necessário para as circunstâncias sociais em que se vive atualmente. Forjou-se uma oposição entre Stanislávski e Brecht. Stanislávski, ator e encenador russo, cujos estudos em teatro serviram para o Realismo e o Naturalismo. Brecht, poeta, encenador e dramaturgo alemão, cujos estudos serviram para o teatro dialético e de forma épica. Há equívoco em se querer reduzir o trabalho de qualquer um dos dois a um dos termos: emoção ou razão, análise ou síntese, interpretação ou representação, e por aí vai. Além do equívoco anterior, há um outro, o de pensar o fenômeno teatral limitado a algum destes mesmos termos. Estas reduções e oposições ligeiras e superficiais, em parte, são consequência do pragmatismo esquemático. Entre estes encenadores há uma síntese possível (RIZZO, 2001). A atual realidade social em que se vive exige que se utilize esta síntese.

É comum a estes encenadores a preocupação em desmascarar as relações sociais. Pareceria um paradoxo, uma vez que, o teatro trabalha com máscaras; porém, há quem leve *ao pé da letra* a expressão: *a vida é um palco*. Para poucos isto é conveniente; a intenção daqueles encenadores era livrar as pessoas da “máscara de ferro” que lhes impõe o perigo cotidiano; este desmascarar envolve o desentranhe da imaginação e a socialização da experiência. É importante saber que a máscara no teatro é antes para desmascarar do que para mascarar. Nas palavras de Brecht (1967:52-3): “Conduzam o teatro de vocês / de volta à vida prática. Digam: as nossas máscaras / não tem nada de mais, são simples máscaras... / Máscaras, versos, frases, são assim coisas comuns: incomuns são / a máscara ideada com grandeza, os versos bem compostos / e a frase inteligente!”. Para este desmascarar, Stanislávski, teria desenvolvido as técnicas de interpretação; para tanto, era necessário que o ator construísse e ou conhecesse, em função da identificação, a ontogênese da personagem.

Brecht, que influenciou Boal, foi por sua vez influenciado pelo materialismo histórico e pelos procedimentos da dialética, aplicou-os no teatro. Isto possibilitou tratar de temas que a forma dramática anterior não dava conta, possibilitou tratar os temas já apresentados e os *da ordem do dia* de uma forma diferente, ou seja, de forma épica e dialética, necessária à realidade social de então, e claro, engajada na luta pela democracia. A realidade atual não

requer que se opte ou pela interpretação ou pela representação. Há, tanto em Brecht quanto em Stanislávski, interpretação e representação. Ainda que por processos diferentes, a busca por uma “quinta-essência da vida” era compartilhada e incentivada por Stanislávski. Este encenador, quando montava peças de Tchékhov, buscava o essencialmente humano, o universal; buscava indicar uma identidade comum entre os indivíduos de uma sociedade deteriorada e encontrar um sentimento que pudesse ter um significado coletivo. Assim, também não estava ele, como o fez Brecht, pesquisando um *gestus* para a tomada de consciência? Stanislávski, dos processos de construção da personagem a partir da análise (psicológica), passou a incorporar os recursos da síntese, que significa reconhecer, senão a determinação social sobre o indivíduo, no mínimo a dialética entre as dimensões ôntica (*óntos* = ser) e histórico-social, presentes na pessoa; mais do que uma divergência filosófica reflete visões sobre o mundo (a existência) e sobre a forma como ele se organiza, *grosso modo*, idealista ou materialista, a existência precedendo a essência ou esta precedendo aquela, ou ainda, um estado de contradição tensa e dialética entre estas dimensões: do *ser* e do *estar*, a partir destes pressupostos a luta de classes é vista como natural ou como histórica; se histórica, é obra humana e não inexorável, está em processo e possível de transformação.

Enquanto Stanislávski buscava uma experiência através da unificação, em Brecht “a experiência fundamental é a separação” (BORNHEIM, 199-) e estes pressupostos, *grosso modo*, estariam atrelados aos princípios da emoção (a partir dos sentimentos) e da razão (a partir da forma). O primeiro utiliza a identificação e o segundo, o distanciamento; porém ambos caminham, um em direção ao outro. Um dentre os pontos comuns a ambos, está em utilizar, no processo de construção da personagem, o superobjetivo e o método da análise ativa; neste método são importantes as ações físicas (STANISLÁVSKI, 1999a; RIZZO, 2001:107-17). Se Brecht foi, a princípio, considerado um formalista, é preciso reconhecer sua auto-superação, esta foi a sua trajetória de *Baal* a *Galileu*. Sem ignorar a contribuição de todos aqueles que enriqueceram a história do teatro, mas neste momento, porque me refiro à relação entre estes dois encenadores, é importante determinar o ponto nevrálgico do encontro entre Stanislávski e Brecht, para a partir daí avançar, considerando as necessidades de transformação da realidade atual. Isto não significa tornar nenhum deles adequado a um modismo, ou a um novo programa estético, o que determina a utilização das experiências destes encenadores deve ser a própria realidade. A adequação é própria dos esteticismos, que buscam legitimidade “encaixando”, e conseqüentemente descaracterizando, nomes, obras e procedimentos tornados emblemáticos, a exemplo das tendências que querem fazer de Brecht



a mais nova aquisição para as fileiras do pós-modernismo. Este desmascarar requer que se aproprie das experiências destes autores, mas requer também, para enfrentar os desafios próprios da sociedade atual, que se experimente outros instrumentos. Além de interpretar e representar, hoje o ator precisa dirigir-se ao espectador de “igual pra igual”. O ator precisa mostrar-se “de carne e osso”, mas de forma intensa; o ator precisa também *ser* ele mesmo em cena, o próprio ator. Uma exigência para que o ator tenha intensidade em sua atuação é que ele pense o próprio hábito, aguçe a atenção, a observação, suas habilidades perceptivas. Há uma relação dialética entre atenção e hábito, é o que considera Benjamin (1995:247):

A primeira de todas as qualidades é a atenção – afirma Goethe. No entanto, ela divide a primazia com o hábito que luta com ela desde o primeiro momento. Toda atenção deve desembocar no hábito se não pretende desmantelar o homem; todo hábito deve ser estorvado pela atenção se não pretende paralisar o homem. [...] não será esse escutar atento menos o fim do que o desenvolvimento extremo da atenção - o instante em que ela deixa emergir do seu próprio âmago o hábito?

Benjamin percebeu que desenvolver a atenção é uma condição para que as pessoas não se tornem paralisadas. Os jogos de observação e percepção, como os caracterizou o professor Alexandre Mate (1989), têm como finalidade enfatizar a importância do sentir, do observar, do perceber. Com estes jogos são criadas as condições para despertar a atitude de *espanto*. A percepção sem tensão é superficial, o conhecimento é aprofundado pela apresentação das contradições. Neste sentido esclareceu Ecléa Bosi (1977): “A pessoa que já não se espanta com nada, vive na opacidade das certezas. [...] O repouso no estereótipo, nas explicações dadas pelo poder, conduz a uma capitulação da percepção e a um estreitamento do campo mental”. A intermediação providenciada pelo poder entre a pessoa e a sua experiência, leva a pessoa a construir não apenas uma visão ideológica sobre o mundo, mas inclusive sobre si. E a descoberta de si e do mundo, de forma conjunta, tem sido uma das funções da arte. Clarice Lispector e Alexandre Mate compartilham suas experiências nesta busca:

Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois “eu” é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior – é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos (LISPECTOR, 1991:182).

As formas de percepção estão cada vez mais fragmentadas. Nesse processo de elaborada e requintada fragmentação (milhares de milhões de pessoas podem receber a mesma informação ao



mesmo tempo) e sem o mesmo e idêntico tempo para refletir em todos os níveis da vida social, perdeu-se a consciência e a dimensão do todo. Nessa perda do chão desenvolve-se o hábito mental da inferência falaciosa, resultando daí – quando muito e se necessário – a tomada unilateral do todo pela parte (MATE, 1989:175).

A atitude de espanto - a tensão provocada pela exposição das contradições, se levará a um conhecimento mais profundo da experiência e da própria realidade, começará por abalar as colunas que sustentam as certezas, as ditas verdades que dão uma espécie de segurança à ordem social e à adequação das pessoas a esta sociedade, cuja organização não é natural, embora esta seja a idéia constantemente reforçada pelos setores para os quais não interessa uma revolução social nesta organização, ou seja, uma transformação para uma outra ordem, uma ordem mais justa em que as pessoas se preocupem menos com a segurança, com a liberdade e com os direitos. No entanto, para esta transformação é preciso rasgar e deixar cair a máscara que limita e oprime o olhar sobre a realidade, é preciso abrir a cortina da percepção e do olhar crítico. Como fazer isto? O professor Alexandre Mate (1989:175) mostra algumas pistas: “Este processo de *desmoronamento* só pode ser realizado através de um procedimento de contraposição, que exige o desenvolvimento da capacidade de observar: trabalhar com o aguçamento da observação e, portanto, ponto de partida (e claro que não exclusivamente) da atividade teatral” (grifo do autor). Também Brecht<sup>109</sup> dá algumas pistas:

E agora / Como fazê-lo? Como / Reproduzir a relação social entre os homens, / De modo que possa ser compreendida e dominada? Como / Fazer para não mostrar somente a si e não / Mostrar dos demais apenas a forma como se comportam quando / Caem na rede? Como / Mostrar agora de que forma é tecida e lançada a / rede do destino? / E tecida e lançada pelo homem? E portanto / Tecida e lançada para devorar o homem? A primeira coisa / Que vocês têm de aprender é a arte da observação.

Então, para construir um campo mental mais complexo (um modo de pensar menos condicionado pela ideologia no poder), as atitudes cristalizadas devem ser repensadas, e somente serão repensadas quando os sujeitos estiverem conscientes do modo como agem, do seu *gestus social*. Esta consciência alerta é conseguida pela interrupção do fluxo comum das ações, quanto mais freqüentemente se interrompe o protagonista de uma ação, mais gestos são obtidos. É da crítica destes gestos que o sujeito reconhecerá o que lhe é próprio e mais produtor, pois se, a princípio, a automatização é uma função importante ao liberar as habilidades perceptivas para novas apreensões do mundo, com as contingências históricas

<sup>109</sup> Estrofes de um poema didático de Bertolt Brecht: *Discurso aos atores-operários dinamarqueses sobre a arte da observação*. (apud WEKWERTH, 1997:147).



(pessoais e sociais) e condicionantes do comportamento, no processo de equilíbrio do indivíduo com o meio, acabam degenerando aquela função, contribuindo menos para a consciência que para a alienação daquele que apreende e percebe. Para Wallon, as *praxias*, que são os movimentos voluntários, quando bem estabelecidas automatizam-se, liberando o córtex para novas utilizações (DANTAS, 1992:39). Assim, tanto as percepções automatizadas, quanto o repertório conceitual, destinam-se para o âmbito do inconsciente-automático (VIGOTSKI, 1998:59-80). O ambiente do jogo quando instaurado sob motivação estético-sociológica, que é o trabalho aqui proposto, fundamenta-se nos procedimentos do *estranhamento*. Em *estranhar* há objetivos sociais amplos, é mais do que uma renovação perceptiva. Sobre a arte de estranhar, eis o que fala Brecht (1967:200-1):

Uma representação que cria o distanciamento, permite-nos reconhecer seu objeto, ao mesmo tempo que faz com que ele nos pareça alheio. [...] Pois parece impossível alterar o que de há muito tem sido inalterável. Chegamos sempre a pontos de demasiadamente óbvios para nos incomodarmos tentar compreendê-los. Qualquer experiência dos homens entre eles mesmos, é sempre encarada como a experiência humana, um dado humano preestabelecido. [...] e quem desconfia de algo com que está acostumado? [...] O teatro, com suas reproduções do convívio humano, tem de suscitar no público uma visão [...] tão difícil quanto fecunda. Tem de surpreender seu público, e chegar a isso por uma técnica que torne o que lhe é familiar em estranho.

Os estudos de Lúria (1987) mostraram que a linguagem estabelece o modo de pensar e este, o modo de comportamento. É importante analisar os processos de construção da linguagem, que se automatizam com a maturação. Wallon em seus estudos mostrou ainda que os automatismos podem ser conscientizados, embora isto exija enorme esforço (DANTAS, 1992:39). Quando se pensa as ações automatizadas, elas são desagregadas e desarticuladas, pode-se então, dar novas ordenações à realidade e às materialidades, assim como, aos sujeitos, novas dimensões e perspectivas para romper com os invólucros e as caricaturas. De fato, a liberdade do olhar é um pressuposto para que se efetive o fenômeno artístico; por ser o teatro, a arte da observação por excelência, Brecht (1967:206) fez as seguintes considerações:

Observação é elemento essencial da representação. O ator observa seu próximo, com todos seus músculos e nervos, num ato de imitação que é, ao mesmo tempo, um processo de pensamento. A simples imitação revelará apenas o que foi observado; isto não é suficiente, pois o objeto observado original possui fraco poder de afirmação. Para atingir o personagem, e não a caricatura, o ator deve olhar para as pessoas como se elas lhe estivessem a mostrar o que fazem, como se elas recomendassem que reflitam sobre o que estão fazendo.

Daí a importância dos jogos propostos por Boal (1977) para desautomatizar e desentorpecer atitudes cristalizadas. Os significados, a linguagem, a percepção (habilidade fundamental para a imaginação), a própria imaginação, o pensar e a identidade têm formação histórica e social (VIGOTSKI, 1998), é num meio social que poderão ser transformados. A este propósito esclarece o professor Alexandre Mate (1989:176):

Nesse sentido, a perda da capacidade de percepção – que é historicamente produzida – implica, por consequência, a obstrução da própria capacidade de observar. Nada nos parece mais evidente hoje do que a forma de alienação que se expressa na atrofia da capacidade de observar detalhes, tanto quanto na perda da visão da totalidade (assunto que vem sendo tratado com muito entusiasmo, como se estivéssemos diante de algo positivo, pelas mais variadas teorias pós-modernas).

O teatro é um meio de socialização por excelência. Que experiências o teatro pode proporcionar para rasgar a máscara pós-moderna? É preciso que os sujeitos não estejam alheios à própria formação, ao modo como se constrói a *visão de mundo*; é necessária a habilidade de historicizar, de estranhar a história que é imposta e assim forjar a liberdade. Continua o professor Alexandre Mate (1989:176): “Evidentemente esta deve ter sido uma das sugestões que levaram Brecht a pensar sobre a importância da observação. Para ele, nunca é demais repetir que uma das funções do teatro era provocação do estranhamento e do espanto: o natural e o cotidiano tinham que ter um caráter sensacional”. Brecht sentiu uma necessidade, que hoje, numa sociedade dita pós-moderna, é ainda mais forte. Esta sociedade é marcada pelo espanto, pelo choque, pelo sensacional, que tem sido o modo como as pessoas têm buscado o conteúdo – a substância – e os referenciais para a construção da identidade própria e coletiva. Porém, esta busca tem sido empreendida através de atos individuais performáticos e despolitizados, ao mesmo tempo espetaculares e banalizados; assim, não proporcionam uma experiência que satisfaça efetivamente; e justamente porque não satisfaz, gera uma necessidade de um impacto cada vez mais forte, causando uma compulsividade.

Urge que se provoque através do teatro o estranhamento do cotidiano, a partir do mais simples. Este estranhar é também extrair da realidade a consistência suficiente para despertar na pessoa uma consciência do *ser* e do *estar*; de modo que a pessoa passe a ver a si e a coletividade de que faz parte, não ignore os detalhes, tampouco o meio mais abrangente. Esta experiência, esta conscientização, foi preconizada por Brecht (2001:233) em seus poemas: “Representação de passado e presente em um: [...] Devem apenas / destacar o instante, e nisso não esconder / aquilo do qual o destacam”. Percebe-se nestes versos a intenção de Brecht; é



preciso observar o simples, mas sem perder o contexto em que este simples se apresenta; não é mostrar um *recorte da vida* como no Realismo ou no Naturalismo, mas mostrar o recorte, o todo do qual foi destacado e muito importante, as relações de contradição; o instante mostrado tem um antes e tem um depois; isto implica em ver as coisas em processo, em transformação; isto implica em mostrar o sujeito em sua história; implica em mostrar sujeito e história como modificáveis. É importante propor ao espectador experimentar estes estados diferenciados, o que implicará em assumir uma atitude política diante do que é observado, e mais, perceber-se-á que o que se representa tem uma relação política com o todo de que foi extraído. Não se trata de pessoas e histórias idealizadas, alienadas da realidade; muito pelo contrário, a alienação em relação à realidade é que gera obras vazias e pessoas sem conteúdo, como as formas ocas. Não por acaso, Brecht (2001:235-8) chamou a atenção dos artistas à realidade do teatro de todos os dias, que tem na rua o seu palco, o teatro cotidiano:

[...] Cotidiano, vário e anônimo, mas / tão vívido, terreno, nutrido da convivência / dos homens, o teatro que se passa na rua. / [...] não se distanciem / por mais que aperfeiçoem sua arte / daquele teatro cotidiano / cujo cenário é a rua. / [...] Vejam-no / a repetir o que já fez. Hesitante / Pedindo ajuda à memória, incerto / De que a imitação seja boa, interrompendo / solicitando a um outro que / corrija isso ou aquilo. Isso / observem com reverência! E com assombro.

Ante todos os excessos que encobrem os vazios é necessária *uma parada* a partir do *simples e cotidiano*, aos quais se está insensível; e, a partir deles, desmascarar e desmontar os mecanismos que sustentam a ideologia oficial. Esta parada tensa, própria do instante da transformação qualitativa da consciência, não está no espetacular, no *reality show* ou no estrondo, que são procedimentos pós-modernos que mantêm a experiência na aparência – na superficialidade, de acordo com os programas de maior audiência. Há a necessidade de elevar a dimensão privada (particular, simples, indiferente, “sem valor”) à dimensão histórica e política. Quando a cadeia dos gestos cotidianos é rompida, pode-se extrair significados e criar uma experiência intensa e profunda. O complexo emaranhado da vida social guarda uma relação dialética de causa e efeito com o que é mais simples no cotidiano, a ideologia se estabelece entranhando-o de tal modo e suas conseqüências se mostram tão evidentes, que parecem normais; tanto, que já não são estranhadas e repousam no consensual, saem da condição do “assim está” e passam à fatalidade, ao “assim é”. A economia do poder, para diminuir as suas despesas e custos com a dominação, violenta a matéria e o espírito, o ser e as coisas, para fazer natural um fenômeno que é histórico. O teatro épico, próprio para quebrar os gestos petrificados para que apareça o *gestus* coletivo e os novos gestos, é constantemente

impedido pelo drama, que traduz a gestualidade burguesa. A escolha por um gênero teatral, mais que uma opção estética, é uma opção política. A classe média, em sua ideologia, no anseio de ser o que não é, impõe a si e à classe explorada um comportamento que mantém as coisas na superfície, na aparência, “na nata”... A classe explorada tem a estética do sem reboco por contingências históricas, o que não é facilmente escamoteado, ainda que as pressões dos “bons modos” façam os que se sentam nos vagões da 2ª classe se “vestirem bem” para irem ao vagão-restaurant, para que tenham o direito de comer. É preciso quebrar o “acabamento”, rasgar as máscaras para encontrar o que ainda há de humano em nós. Sabe-se que é preciso um grande esforço para tirar a máscara sob a qual os indivíduos se escondem e se protegem; exige-se deles, para o desmascarar, a grande coragem que nasce da revolta consciente; esta revolta pode ter como um dos seus motivos o grande esforço que também é exigido para se manter a máscara. A experiência possível na lírica de Brecht pode ser estendida ao teatro. A atitude de espanto e assombro opera com uma concepção de contradição enquanto força motriz tanto do processo histórico quanto da existência individual. A paciência impaciente daquele que observa *a roda ser trocada* (refiro-me ao poema de Brecht já citado), ao mesmo tempo expressa uma atitude de estranheza diante do simples e cotidiano; e também expressa a mudança; o observador flagra o objeto da sua observação em processo de transformação; este flagrante foi possível porque houve o distanciamento; porém, a tensão que intensifica esta experiência, deve-se ao fato de, ao mesmo tempo, o olhar sobre o que é observado, de certo modo, rebate (reflete) a atenção do observador sobre si. Ou seja, ele, o observador, pára, vê que estava em movimento, vê que veio de algum lugar e que se dirigia para um outro lugar; é aí que surge o ponto nevrálgico da questão, porque se ele se vê e se sente na situação; se ele se projeta para trás e para frente, a partir do presente observado, então também há uma identificação. A tomada de consciência vem da tensão provocada pela experiência intensificada, em relação à arte do ator (e talvez do espectador), na conjugação de distanciamento e identificação, de representação e interpretação. Propostas práticas:

#### *Rasgar o verbo*

Situação: “[...] e o verbo se fez carne”. O modo como o feirante fala com o freguês, a cada um, uma fala; o modo como o empregado fala com o patrão; o patrão (se fala) com o empregado; mais do que falarem, eles compram ou vendem, mandam ou obedecem, dão forma e cristalizam o que pensam; poder falar é poder; não por acaso a fala esteja sob controle: nem tudo pode ser dito para que nem tudo possa ser pensado. Como tem sido a comunicação entre os arteiros?



Este exercício tem por objetivo liberar as palavras da capa que lhes é imposta pelo costume. É preciso devolver à palavra a função de ser instrumento para o pensamento; o pensamento não deve ser servil à palavra, como não deve ser em relação ao que é de costume, para que os próprios costumes possam ser transformados com a sociedade que os produz. Antes, e como preparação para o exercício, é importante propor o seguinte: o grupo em roda, sentado, escolhe-se uma frase, por exemplo: “De pura afobação a galinha pôs um ovo.”, do conto de Lispector (2001:185-7): *Uma galinha*; cada ator dirá esta frase dando a ela a sua intenção; depois de todos terem dito, recomeça do primeiro; porém, agora ele repete a frase com a intenção que deu no início e em seguida todos juntos reproduzem (imitam), assim sucessivamente para cada ator que está na roda. Esta foi uma preparação para o que segue: a partir de uma situação (ou imagem), cada ator construirá uma frase contendo um substantivo, um adjetivo, um pronome, um advérbio e um verbo. A frase é lida e representada. Exclui-se um a um daqueles elementos e, a cada elemento excluído, é feita a leitura e a representação das frases. Até que sobrar apenas um daqueles elementos, exigindo um maior esforço para representar a situação ou imagem que inspirou a frase. Os elementos a serem excluídos são sorteados de modo aleatório. Acontecerá de o elemento restante ser utilizado com funções diferentes da que lhe seria própria, porque a situação ou imagem a ser representada é mais abrangente, mas isto deve ser visto como conquista; é aí que o verbo será rasgado.

### *Papo furado*

Para continuidade e como complemento do exercício anterior. Propor que imagens diversas sejam representadas utilizando palavras que não tenham uma relação direta com tais imagens, ou seja, a pronúncia, os gestos e a intenção divergem da palavra utilizada. Outra proposta: utilizar a palavra de modo que ela transmita a propriedade de uma imagem ou objeto escolhido; para ilustrar, dizer a palavra *escarro* como se estivesse escarrando; dizer a palavra *beijo* como se estivesse beijando; digamos que se escolha um objeto: uma bolinha (ou um brinco, uma pulseira etc...), então, deve-se dizer a palavra *bolinha* de acordo com as propriedades, os movimentos: lançada, deslizando, pingando etc... a textura: áspera ou lisa; os sons que produz de acordo com a circunstância.

### *Destravar a língua*

Para continuidade e complemento do exercício anterior. Enquanto andam pelo espaço e sem interromper o movimento, os atores sucedem-se pronunciando um conjunto de sílabas que são acrescidas por outras. O procedimento é repetir a última sílaba ouvida e acrescentar



outra. Para ilustrar, alguém começa com: ca; outro ator: ca – ta; o seguinte: ta – pa, assim sucessivamente até o momento em que é proposto que se diga as duas últimas e se acrescente mais uma. Da seguinte forma: ta – pa – cu; outro: pa – cu – me; o seguinte: cu – me – so. Pode-se propor 3, 4 ou mais sílabas; à medida que as sílabas são acrescentadas aumenta o desafio. A princípio, o ritmo é intermitente e lento porque estarão selecionando, evitando, preferindo sílabas para comporem palavras óbvias; é importante buscar continuidade e um ritmo mais acelerado, sem procurar lógica ao acrescentar sílabas, pois o objetivo do exercício não é formar palavras, mas justamente destravar a língua e obter uma expressão mais espontânea. Isto feito, propor que em subgrupos, improvisem pequenas cenas com blablação.

### *Ver o que se vê*

Situação: para que tudo se torne comercializável, tudo é convencionado e simplificado para o fácil consumo, tudo previsto e percebido pela superfície, pelo invólucro dado pela indústria; o mesmo tratamento dado aos produtos (em que tudo se transformou) para serem consumidos, também é dado às pessoas para serem aceitas, consumidas.

Este exercício tem como objetivo desenvolver a acuidade visual, a orientação espacial. Enquanto os atores andam pelo espaço, pedir que observem com muita atenção o ambiente, tudo, do chão ao teto, todos os objetos, depois de algum tempo, pedir que parem e apontem para um determinado ponto ou objeto solicitado pelo coordenador, continuem a andar e novamente parem e apontem para outro ponto ou objeto, assim repetindo algumas vezes. Para continuidade e complemento deste exercício, propor o seguinte: duas fileiras, uma de frente para a outra, de modo que cada um dos atores tenha um outro à sua frente; pedir que observem o máximo que puderem a pessoa que está à frente; isto feito, pedir que uma das fileiras vire as costas, enquanto na outra fileira, cada uma dos atores faz algumas alterações: adereços, roupas, detalhes; isto feito, pedir para aqueles que ficaram de costas, um por vez, que identifique e diga o que aquele que está à sua frente alterou; a fileira que fez as alterações experimenta também identificar.

### *Ouvir o que se ouve*

Continuidade e complemento do exercício anterior. Este exercício tem como objetivo desenvolver a acuidade auditiva, orientação temporal, uma atenção mais abrangente e crítica. Todos, organizados em duplas, enquanto um fecha os olhos, o outro conduz, chamando pelo nome; é preciso ter cuidado para não haver choque entre os que estão com os olhos fechados.



Em determinado momento, pedir que todos, os de olhos fechados, parem como estão e, sem abrir os olhos, apontem para um local ou objeto (porta, lousa, ventilador etc...), pedir que abram os olhos e constatem. Então é a vez de quem conduziu ser conduzido. Uma sequência possível deste exercício: todos de olhos fechados, pedir que atentem para todos os sons que conseguirem ouvir: sons distantes, próximos e em si; depois de algum tempo, propor que comecem a imitar um destes sons e que também observem os sons que os companheiros imitam; depois de algum tempo, quando cada um estiver com o seu som, pedir que abram os olhos, que um por vez liste o máximo de sons que conseguiu captar e diga se conseguiu identificar a fonte (qual?) do som de algum companheiro (quem?); se identificou mais de um, que diga; perguntar ao grupo se alguém identificou o som que este da vez estava imitando.

### *Tocar o que se toca*

Para continuidade e complemento do exercício anterior. Este exercício tem como objetivo desenvolver as habilidades perceptivas, acuidade tátil, a integração e a expressão corporal. Um determinado espaço é delimitado com cadeiras, cortinas, móveis ou outros meios em que se possa esbarrar com os olhos fechados. O grupo se organiza em duplas, são feitas as seguintes observações: elas devem fechar os olhos, com as mãos tatear o rosto, os cabelos e até o pescoço de modo que consigam memorizar detalhes; estarão imantados e andando de olhos fechados no espaço delimitado; se o coordenador disser *positivo* e alguém encostar em algo ou em outro alguém, deve permanecer ligado e assim andar até que o coordenador diga *negativo*, quando então se separa e assim continua a andar. É importante considerar que, quando se ligar, deve manter a parte do corpo que primeiro encostou no outro, por exemplo: se, no encontro, as partes encostadas foram o bumbum de um com o braço de outro, ou se foi o ombro com peito etc... devem permanecer, enquanto estiver *positivo*, com estas partes ligadas e não arrumar. Se encostar, enquanto estiver *positivo* em algo que delimita o espaço ali deve permanecer até que fique *negativo*. Outra consideração importante: as pessoas em nossa sociedade, por egoísmo, por medo ou por outros condicionamentos, tendem a se proteger em jaulas, couraças ou redomas, evitam encostar umas nas outras. Neste exercício a tendência seria ficarem receosas de se encostarem, principalmente em relação à determinadas partes do corpo, partes controladas há muito tempo, partes que não por acaso são as que rompem o espaço e a distância e unem as pessoas ao mundo e as pessoas entre si; como estratégia neste exercício o foco deve ser desviado, deve ser colocado um desafio: quando se movimentarem devem seguir o ritmo da música colocada ou improvisada pelo coordenador. O resultado será uma dança espontânea, individual e coletiva. Depois de algum

tempo, o suficiente para que todos experimentem as várias possibilidades do exercício, o coordenador propõe que ainda com os olhos fechados, procurem o companheiro com o qual começaram o exercício. Em nenhum momento se utiliza a voz, a identificação é feita pelo toque, pelo tato; quando encontrar, permanecem juntos até que todos tenham encontrado. Estando as duplas completas, propor que, ainda com os olhos fechados, façam reconstituição mental do exercício, abram os olhos e façam a avaliação coletiva.

### *Olho no olho*

Além de servir para a integração do grupo, o objetivo deste exercício é desenvolver a acuidade visual, a sincronia, a reação e a coordenação motora. Em duplas, com os narizes distando poucos centímetros um do outro, cada ator dá um passo atrás; assim, olho no olho, irão, sem nenhum gesto, esforçar-se por perceber o instante que o outro concorda em dar um passo à frente, conjuntamente. A seqüência deve ser repetida algumas vezes. Para continuidade e aprofundamento deste exercício, utilizar um outro conhecido como o *jogo do espelho*, que consiste em um ator imitar os movimentos e gestos do outro como se estivesse diante de um espelho; alternarão entre si a posição de espelho e de pivô. Dando seqüência: sem combinarem verbalmente, a alternância se dará de modo contínuo, aproveitando a habilidade desenvolvida no início deste exercício, a percepção aguçada servirá para o acordo silencioso e para estabelecer o momento em que cada um será o pivô ou o espelho.

### *Desdobrar*

Situação: vejam, aquele vendedor; ele atende um cliente enquanto não perde a atenção da sua banca, nem perde a atenção na *Maria Bonita* (fiscalização) que, a qualquer instante, pode passar e recolher toda sua mercadoria. Aquela mãe, de olho na criança, enquanto lava louças, e o leite que a qualquer instante pode subir, derramar e desperdiçar o pouco que resta.

Este jogo visa despertar a atenção. Em duplas, coloca-se uma tira de barbante ou um pedaço de jornal enrolado na cintura por cima da bunda, de modo que forme um pequeno rabo; os atores têm o desafio de, por exemplo, lavar louça ou roupa num *faz de conta*, enquanto cada um da dupla tentará, sem que o outro perceba, roubar-lhe o rabo. Não pode tirar as mãos do *faz de conta*, senão para alcançar o rabo do outro, evitando, portanto, empurrões desnecessários; é válido tentar levar o outro no *papo*, ou seja, tentar tirar a concentração do outro pela conversa ou artimanha.



### *Quadro XIII: Quem conta um conto [...]*

Esta esfera trata da metodologia, dos procedimentos e recursos necessários para a definição do tema até a criação do texto, o trabalho com a dramaturgia. O desenvolvimento tecnológico é importante para a democratização da informação, porém, pelos vários mecanismos já analisados nos capítulos anteriores, desenvolver a capacidade de reflexão e de crítica, não consta nos programas de governo. Esta capacidade é fundamental para transformar a quantidade de informação em qualidade de formação e para melhorar a habilidade de dar formas à ação individual e coletiva, esta habilidade vem da experiência. Para a manutenção do poder não interessam os instrumentos que esclarecem e levam à emancipação aqueles sobre os quais o poder é exercido. Benjamin (1995:276-7), em seu ensaio *Contar arte*, denunciou um mal que se acirrou com a modernidade: “Cada manhã nos ensina sobre as atualidades do globo terrestre. E, no entanto, somos pobres em histórias notáveis”. Hoje, tal notabilidade dos fatos é provocada. Fatos extraordinários e chocantes são comercializados a todo instante, em todos os veículos de comunicação. A deficiência de reflexão e a enxurrada de informações frustram a ansiedade de conteúdo e de substância, ou seja, a ansiedade de experiencição da realidade. A expressão *enxurrada de informação* é própria da situação que se vive hoje. O termo *enxurrada* significa o volume de água que corre com grande força, de águas selvagens e de jorro de imundícies (FERREIRA, 1986:670), que lava e tira do solo sua camada fértil. Os eventos estão carregados de explicações, a arte da narrativa deve estar livre desta enxurrada de explicações. Benjamin (1995:276-7) atentou para o fato de que o tempo da informação é o da novidade, mas o da narrativa não se esgota, conserva a força reunida em seu âmago e é capaz de, após muito tempo, se desdobrar; a narrativa deve permanecer em condições de despertar admiração e reflexão.

O texto da peça *Colcha de retalhos* começou com contação de histórias, jogos de improvisações com as reminiscências, registro destas atividades e estruturação de um *canevas* ou *canovaccio* (uma trama larga), procedimento comum na *commedia dell'arte*, uma base ou roteiro sobre o qual os atores improvisavam; com estas experimentações registradas, o grupo procurou se aproximar da *dramaturgia cooperativa*<sup>110</sup>, assim denominada por Luiz Alberto de Abreu (ANDRADE, 2000; BRITO, 1999). Nesse tipo de dramaturgia, há um esforço para se

<sup>110</sup> A *dramaturgia cooperativa* tem sido experimentada pelo dramaturgo Luiz Alberto de Abreu, com a Fraternal Companhia de Arte e Malas Artes, desde 1993 em São Paulo. Cf. UNIRIO. A restauração da narrativa. *O percevejo*, Rio de Janeiro, ano 8, n.9, 2000. SECRETARIA DA CULTURA. *Dramaturgia, a imagem em ação. Teatro da juventude*, São Paulo, ano II, n.9, dez.1996.

instaurar a multifocalidade, que foi perdida quando a noção de indivíduo trouxe para a arte uma perspectiva dirigida, a partir de um único ponto de vista. A dramaturgia colaborativa busca o sagrado na arte, no sentido de congregar as pessoas numa experiência coletiva. É possível estar presente o olhar, a marca e o texto dos arteiros. A exclusão de muitos dos expedientes épicos e dialéticos da arte na Renascença impedia que o espectador se detivesse em pormenores, que separasse qualquer elemento do conjunto da composição. Esta arte, contida em uma única visão, força que o corpo da obra vista uma espécie de integridade e inteireza, muito diferente das formas de arte das tradições populares na Idade Média, as quais davam *liberdade ao corpo* da obra, dessa forma, era possível fazer múltiplas leituras desse corpo. O olhar do espectador renascentista era dirigido, obrigado a abarcar todos os elementos ao mesmo tempo; a composição da obra deixa de ser colaborativa, cenas paralelas e em contradição foram consideradas extravagâncias e desordens, portanto, incoerentes com a concentração racional exigida, com unidades de tempo e espaço determinados; estas características conduzem a uma certa atrofia do poder de imaginação (HAUSER, 1982:366-8). Recorde-se de Brecht (1967:207): “A escolha de uma perspectiva é elemento importante na arte do ator, e deve ser escolhida fora do teatro. Tal como a transformação da natureza, a transformação da sociedade é um ato de libertação; e trata-se da alegria desta libertação que um teatro de uma era científica deve transmitir”.

O teatro épico pressupõe uma colaboração entre os arteiros, o espetáculo é uma experimentação, um exercício coletivo para encontrar uma perspectiva política, que não é transmitida pelo espetáculo, mas que deve “ser escolhida fora do teatro”. Busca-se uma consciência coletiva, possível apenas a partir da tomada de consciência de cada indivíduo. Daí a importância de um texto composto a partir de um processo colaborativo, porque expressa a experiência coletiva. É uma reviravolta sobre a expressão popular: *quem conta um conto aumenta um ponto*. Os pontos, agora, são *pontos de fuga* para configurar e reencontrar uma imagem mais significativa. A quantidade de experiências resultará numa qualidade mais complexa da consciência. Na construção da *Colcha de retalhos*, enfrentou-se o desafio de responder a questões como as feitas por Benjamin (1985:114):

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?



Nesta esfera, *Quem conta um conto [...]*, busca-se criar e recriar a partir das experiências adquiridas; de certa forma, busca-se experimentar as qualidades possíveis para a quantidade do repertório do imaginário, busca-se uma outra imagética. Esta experimentação é fundamental numa época em que os trabalhos que significaram avanços do espírito crítico são interpretados e representados em função de um sistema que tem arrastado à barbárie. É preciso experimentar e apresentar leituras diferenciadas e contrapostas a interpretações como a que foi feita por Domenico De Masi (2000b:137):

Camus observa, de uma maneira muito inteligente, que não estamos mais na sociedade rural, mas na sociedade industrial - porque ele escreveu quando ela ainda existia - e que, provavelmente, Sísifo, que era um intelectual, não sofria quando subia a montanha porque, ao subir, deveria fazer um grande esforço e sua mente era tomada pelo que estava fazendo, não tendo, assim, a calma para pensar. Mas Sísifo sofria principalmente na descida. Quando a pedra caía e ele voltava para pegá-la sem fazer esforço, com toda a lucidez e calma para refletir sobre a punição a que tinha sido condenado, por toda a eternidade - diz Camus - a um trabalho inútil e sem esperança. Como aquele ao qual os trabalhadores de uma linha de montagem estão condenados. Mas creio que nós, homens e mulheres da sociedade pós-industrial, podemos nos permitir dar uma terceira interpretação a este mito: hoje Sísifo pode construir um robô que é capaz de levar a grande pedra montanha acima e buscá-la montanha abaixo. Desse modo, ele poderia sentar-se no topo da montanha, olhar para o Deus cruel e lhe dizer: "Enganei você!".

Essa interpretação (solução) passa por um filtro ideológico que obscurece, não sem propósito, *O mito de Sísifo*: um dos ensaios políticos mais conseqüentes da década de 40, de Albert Camus (1989); mais que um manifesto contra os suicídios e as fugas de ordens diversas que causam a destruição humana, inclusive nas guerras. A interpretação de Domenico De Masi, despolitizadora, é própria dos arautos do capitalismo neoliberal e utópico: da economia gerida por seus mecanismos autônomos, num desenvolvimento autosustentável, com suas fábulas de uma *Aldeia Global* com tempo, espaço e pensamento únicos. Esta interpretação reforça o pensamento aristotélico, segundo o qual:

Se cada instrumento pudesse executar sua função própria sem ser mandado, ou por si mesmo, assim como as obras de Dédalo se moviam por si sós, ou como os tripés de Vulcano realizavam espontaneamente seu trabalho sagrado; se, por exemplo, as rocas das fiandeiras fiassem por si sós, o dono de oficina não precisaria mais de auxiliares, nem o senhor, de escravos (LAFARGUE, 2000:118).

A hipótese de Aristóteles sobre a automatização das máquinas se concretizou; porém, é verdade também que o contingente de trabalhadores precarizados aumentou - sua condição não é melhor que a dos escravos. A libertação proposta na interpretação do ensaio, citada

acima, é uma fuga. Tal solução é a proposta do capitalismo utópico, é uma reconciliação para uma posição cômoda, usando como subterfúgio o progresso tecnológico, o que é recorrente na história. O que está em jogo? Camus propôs uma busca, há quem proponha a recusa desta busca. Brecht propôs que o indivíduo e a coletividade fossem sujeitos desta busca, propôs que durante o experimento com o teatro didático e dialético, em um processo prático, os sujeitos pudessem ser provocados à transformação. Brecht não espera que um *Prometeu* providencie o fogo, cabe ao homem conquistá-lo, por seus esforços. Lispector propôs a busca tendo como trajetória o próprio sujeito. Na narrativa de Camus, a busca não é só externa, não deve ser limitada ao paradigma da produtividade capitalista. O caminho de *Sísifo* não é o da sua consciência? Um processo de conscientização interna, enquanto corpo individual; e externa, enquanto corpo social? Há entre Lispector, Camus e Brecht a procura de uma tomada de consciência, neste caminho de procura eles se encontram, no ponto que Bakhtin chamou de socialização de si, que implica em reconhecer a necessidade de *um outro* (outra pessoa) para a tomada de consciência. Para Brecht (1967:208) “[...] a mínima unidade social não é um homem, mas dois homens”. Numa época em que se alcançou o paroxismo da liquidez, da fragmentação (BAUMAN, 2001), é preciso encontrar o “miolo sólido”, o que no cerne das pessoas é verdadeiro e palpável. Lispector (1991:177-8), que foi a este encontro, disse:

Mas agora, através de meu mais difícil espanto – estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização. A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue o homem. Mas apenas em imanência, porque só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem. E então, pela simples presença da existência deles, revelarem a nossa.

Então, é preciso um grande esforço para se alcançar a despersonalização - tirar a máscara - descascar ou deseroizar a si, é esta a condição para se encontrar a realidade e uma consciência que ultrapasse o “superficialmente reconhecível”. Esta despersonalização é a condição para encontrar o “miolo de si”, para encontrar em si, além dos fragmentos percebidos, o que ainda há de humano. Lispector (1991:179-82) afirma que só quando fracassa a voz e a linguagem convencionais, é que

[...] se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita como seu suplício espantado. [Mas



este fracasso é muito trabalhoso.] Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade [...] A realidade antecede a voz que a procura [...] mas como a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. [...] Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos.

A busca de Lispector é dialética, a construção da identidade própria não se dá sem que esteja atrelada à coletiva. Hoje, procurar em si o singular é ir ao encontro do universal; defender o que é nacional é defender as relações internacionais que estão ameaçadas pelo imperialismo. Não se deve esquecer que o singular (e nacional) só é identificável a partir de sua história, a qual é feita na relação entre as singularidades; ou seja, nas relações sociais, que influenciam o singular. Portanto, para haver o autoreconhecimento precisa-se do *outro*; sem ele, sem a história, há alienação. Na atualidade, em função do regime político e econômico, as diferenças (aparências que não significam identidades) são produzidas e os coletivos são destruídos; enquanto performativamente são declarados os direitos dos canhotos, dos destros, dos mancos, dos que pesam mais, também dos que pesam menos, dos que “olham torto”, dos que “pegam no pé”, enfim, de todos quantos anunciem proeminências e saliências das quais a indústria possa fazer comércio. A este propósito diz o professor Milton Santos (2000:116): “A consciência da diferença pode conduzir simplesmente à defesa individualista do próprio interesse, sem alcançar a defesa de um sistema alternativo de idéias e de vida”. Isto em parte se deve às soluções imediatistas, como os eleitoralismos, e à visão superficial das informações globalizantes, mas esta circunstância pode ser transformada; diz o mesmo professor<sup>111</sup>:

Ele (este conhecimento superficial) é certamente um subproduto de uma informação enviesada, mas, se for ajudado por um conhecimento sistêmico do acontecer global, autoriza a visão da história como uma situação e um processo, ambos críticos. Depois, o problema crucial é: como passar de uma situação crítica a uma visão crítica – e, em seguida, alcançar uma tomada de consciência. Para isso, é fundamental viver a própria existência como algo de unitário e verdadeiro, mas também como um paradoxo: obedecer para subsistir e resistir para poder pensar o futuro.

A tomada de consciência, de que fala o professor Milton Santos, pressupõe uma experiência aprofundada, que não se tem sem uma visão crítica da história. Os referenciais, deixados por aqueles que lutaram por manter esta visão, são constantemente apagados por diversas formas de poder. Sem estes referenciais, a visão crítica é ameaçada. Para manter esta visão crítica é preciso criar as condições em que seja possível experimentar e fazer novas

<sup>111</sup> Ibidem.

leituras, novas perspectivas, rumos diferentes daqueles até aqui construídos nos mitos, nas fábulas oficiais. Camus exercita esta habilidade no tratamento que dá ao mito de *Sísifo*. Acompanharei o enredo construído pelo autor e selecionarei os trechos mais significativos e importantes o suficiente para explicitar uma interpretação, sob uma perspectiva não alinhada com a de Domenico De Masi. Começa Camus (1989:142):

Os mitos são feitos para que a imaginação os anime. Neste caso, vê-se apenas todo o esforço de um corpo estirado para levantar a pedra enorme, rolá-la e fazê-la subir uma encosta, tarefa cem vezes recomeçada. Vê-se o rosto crispado, a face colada à pedra, o socorro de uma espádua que recebe a massa recoberta de barro, e de um pé que a escora, a repetição na base do braço, a segurança toda humana de duas mãos cheias de terra.

A “segurança” é a necessidade que prende o homem e não lhe permite manter-se sobre a *aresta atordoante* - o ponto das contradições; por isso ele precisa ter “as duas mãos cheias de terra”, ou seja, cheias daquilo que lhe dá “a segurança”, em que ele se agarra. Desvencilhar-se desta “segurança”, como mostrei anteriormente, exige um grande esforço; continua o ensaio: “Ao final desse esforço imenso, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, o objetivo é atingido. *Sísifo*, então, vê a pedra desabar em alguns instantes para esse mundo inferior de onde será preciso reerguê-la até os cimos. E desce de novo para a planície”<sup>112</sup>. “*Sísifo* vê” a pedra desabar; este estado de atenção parece significativo e muito mais se for considerado que ele mesmo é a trajetória percorrida; confirma o texto: “A consciência mantém sob suspeita, na experiência, os objetos de sua atenção”<sup>113</sup>. Assim, ele eleva aos cimos algo de suas profundezas, do seu baixo, do seu inferno. Que experiência despertará a atenção, ou a admiração, dos arteiros? A arte deve criar a condição para se chegar ao *gume*, à *aresta atordoante*, ao instante em que se é espantado pela experiência apresentada em cena, para se chegar no ponto da tomada de consciência; caberá ao espectador tomar a atitude em seu cotidiano. Diz Lispector (1991:180): “[...] é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço”. Portanto, o que não se conhecia nasce no caminho, no processo, no confronto e não no salto. O salto é uma fuga, uma solução. A consciência está desperta quando mantém o *gume* dos problemas: o ponto da mutação. O movimento na trajetória de *Sísifo* é o da reflexão, da conscientização. Camus<sup>114</sup> diz que o que lhe interessa na trajetória de *Sísifo* é o seu retorno - sua pausa. Essa *pausa* corresponde ao

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> CAMUS, op.cit., p.61.

<sup>114</sup> Ibidem, p.143.



“imobilizar os acontecimentos” (BENJAMIN, 1985:133), que é o procedimento do teatro épico para descobrir as condições de uma situação; para descobrir, não basta reproduzir. A descoberta provoca mudança de atitude dos arteiros. Continua Camus<sup>115</sup>:

Um rosto que pena, assim tão perto das pedras, já ele próprio pedra! Vejo esse homem redescer, com o passo pesado mas igual, para o tormento cujo fim não conhecerá. Essa hora que é como uma respiração e que ressurge tão certamente quanto sua infelicidade, essa hora é aquela da consciência. A cada um desses momentos, em que ele deixa os cimos e se afunda pouco a pouco no covil dos deuses, ele é superior ao seu destino. É mais forte que seu rochedo.

Há uma tradição que trata *Sísifo* como um salteador: “ele deixa os cimos”, ele sai das (suas) alturas “e se afunda”; há uma ação consciente de ir a este lugar de feras e salteadores, ele que, quando apegado à segurança da pedra foi comparado e confundido com ela; neste seu movimento, mostra-se mais forte que o rochedo e superior àquela aparência petrificada: “Se esse mito é trágico, é que seu herói é consciente. Onde estaria, de fato, a sua pena, se a cada passo o sustentasse a esperança de ser bem-sucedido? O operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas e esse destino não é menos absurdo”<sup>116</sup>. Porém, o operário é forçado a uma insegurança e também a ter uma esperança de ser bem sucedido. Estas são estratégias para que o operário se mantenha firme como rocha, como pedra, e assim sem consciência. O destino é obra dos deuses quando se trabalha com mitos, no caso do operário, é obra de outros homens. Camus continua:

Mas ele só é trágico nos raros momentos em que se torna consciente. *Sísifo*, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua condição miserável: é nela que ele pensa enquanto desce. A lucidez que devia produzir o seu tormento consome, com a mesma força, sua vitória. Não existe destino que não se supere pelo desprezo. [...] [*Sísifo* tem desprezo pelos deuses, o ódio à Morte e a paixão pela vida]. Se a descida, assim, em certos dias se faz para a dor, ela também pode se fazer para a alegria. [...] O enorme desgosto é pesado demais para carregar. São nossas noites de Getsêmani. Mas as verdades esmagadoras perecem ao serem reconhecidas<sup>117</sup>.

É preciso forjar as condições para que o proletário faça o seu trabalho de *Sísifo* com arte. Quanto às *verdades esmagadoras*, das quais fala Camus, são reconhecidas através do rompimento das formas petrificadas, da quebra dos gestos, do estranhamento do *gestus social*

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> Ibidem.

para a tomada de consciência. É preciso que as pessoas se tornem novamente sensíveis, mas não de uma sensibilidade passiva; a este propósito, disse Antonin Artaud (1999:95-9):

No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração. [...] Daí o apelo à crueldade e ao terror, mas num plano vasto, e cuja amplidão sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades. [...] É aí, nesse espetáculo de uma tentação em que a vida tem tudo a perder, e o espírito tudo a ganhar, que o teatro deve reencontrar seu verdadeiro significado.

O teatro precisa despertar a admiração; esta necessidade, também pode ser explicitada na seguinte consideração de Camus<sup>118</sup>:

Assim, Édipo de início obedece ao destino sem o saber. A partir do momento em que ele sabe, sua tragédia principia. Mas no mesmo instante, cego e desesperado, reconhece que o único laço que o prende ao mundo é o frescor da mão de uma garota. Uma fala descomedida ressoa então: 'Apesar de tantas experiências, minha idade avançada e a grandeza da minha alma me fazem achar que tudo está bem.' [...] A sabedoria antiga torna a se encontrar com o heroísmo moderno.

Aquele “frescor da mão da garota”, expressão que diante da barbárie generalizada soa patética, pode ser estendido a outros motivos aparentemente simples, àquilo que já não se vê, àquilo que já não se sente e não se ouve, mas que é fundamental para não se perder a humanidade. Continua Camus<sup>119</sup>: “Toda a alegria silenciosa de *Sísifo* está aí. Seu destino lhe pertence. Seu rochedo é sua questão. Da mesma forma o homem absurdo, quando contempla o seu tormento, faz calar todos os ídolos”. Para o homem moderno, estes ídolos adquirem formas diversas: objetos, pessoas, instituições e Estados. A pessoa que ousa a despersonalização, toma o homem (rochedo) como seu caminho (sua questão); ao descobrir o que lhe é singular e essencial – o que em si ainda há de humano, descobre também o que lhe é universal; em si é despertada uma sensibilidade solidária. Mas não uma solidariedade que disfarça as artimanhas perversas do neoliberalismo. Diz Camus<sup>120</sup>:

No universo subitamente restituído ao silêncio, elevam-se as mil pequenas vozes maravilhadas da terra. Apelos inconscientes e secretos, convites de todos os rostos, são o reverso necessário e o preço da vitória. Não existe Sol sem sombra, e é preciso conhecer a noite. O homem absurdo diz sim e seu esforço não acaba mais. Se há um destino pessoal, não há nenhuma destinação superior ou, pelo menos, só existe uma, que ele julga fatal e desprezível.

<sup>118</sup> Ibidem, p.144.

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> Ibidem, p.144-5.



O universo é restituído ao silêncio através daquele *parar*; é preciso ouvir no silêncio aquilo que grita, aqueles que gritam. Somente se é sensível a estas vozes, a estes apelos, mediante o *estilhaçamento do silêncio*. Camus refere-se a uma consciência que hoje é ainda mais absurda, a qual se move para além do individualismo. A liberdade ou felicidade do homem consciente, seu “destino”, só tem uma *destinação superior* se não for exclusivamente pessoal. A propósito, diz Brecht (2000:129): “De que serve a liberdade / Se os livres tem que viver entre os não-livres? [...] / Em vez de serem apenas livres, esforcem-se / Para criar um estado de coisas que liberte a todos / E também o amor à liberdade / Torne supérfluo”. Uma destinação “fatal e desprezível” é a resultante do individualismo que calhará na morte. Camus<sup>121</sup> acrescenta: “Nesse instante sutil em que o homem se volta sobre *sua vida*, *Sísifo*, vindo de novo para *seu rochedo*, contempla esta seqüência de atos sem nexos que se torna *seu destino*, criado por ele, *unificado sob o olhar de sua memória* e em breve selado por sua morte”. O que grifei, na citação, evidencia que a unilateralidade é destrutiva, mas quando a visão adquire a experiência e a consciência coletiva, a significação da existência é mais complexa e a felicidade uma verdade. A felicidade não exclui os termos das contradições que transformam, para uma qualidade superior, a consciência humana e o mundo. Conclui Camus:

Assim, convencido da origem toda humana de tudo o que é humano, cego que quer ver e que sabe que a noite não tem fim, ele está sempre caminhando. O rochedo continua a rolar. Deixo Sísifo no sopé da montanha! Sempre se reencontra seu fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e levanta os rochedos. Ele também acha que tudo está bem. Esse universo doravante sem senhor não lhe parece nem estéril nem fútil. Cada um dos grãos dessa pedra, cada clarão mineral dessa montanha cheia de noite, só para ele forma um mundo. A própria luta em direção aos cimos é suficiente para preencher um coração humano. É preciso imaginar Sísifo feliz<sup>122</sup>.

Delegar à máquina o trabalho e a salvação de *Sísifo*, não é apenas “superar” o trabalho sempre evitado pela aristocracia e ao qual foram acorrentados os proletários; é negar a superação da condição dos acorrentados; superação que só é possível pela conscientização. O progresso tecnológico tem sido constante, a desgraça das sociedades sob este sistema, acirrada; a fé no progresso tem sido a religião das elites; continua sendo a postura pregada pelos profetas da utópica revolução capitalista. No teatro, a obra de arte é o artista e a própria sociedade representada, que são históricos e por isto podem ser transformados. Assim, os jogos de imaginação tornam-se fundamentais. Diz o professor Alexandre Mate (1989:195-6):

<sup>121</sup> Ibidem, p.145.

<sup>122</sup> Ibidem.

Ao se demonstrar que no ato criativo não é o bastante a intuição, mas são ainda indispensáveis ordenação e articulação racional dos sentimentos, a imaginação transforma-se no instrumento básico para a organização e conhecimento da experiência criativa. Em outras palavras, é a articulação do pensamento e a capacidade para buscar respostas – dirigidas para a materialidade de um fazer concreto – que implica um processo de seleção, confronto e organização da experiência, em que o conhecimento será recriado e reinventado. [...] pode-se, dessa forma, entender por exercício imaginativo o momento em que o sentir e o pensar, articulados dialeticamente sobre um fazer concreto, reinventam a experiência, acenando com novos procedimentos para a compreensão da realidade.

Com estes jogos de imaginação, busca-se ativar a plasticidade do pensamento, liberar o poder de selecionar a melhor solução; a experiência desenvolvida no ambiente do jogo é transferível para a vida real. Estão incluídos aqui os exercícios de improvisação, sem serem pautados pelas formas convencionais e sem a ingenuidade romântica, que idealiza sujeitos com uma imaginação autônoma. Desse modo, sabendo que a imaginação trabalha com o repertório adquirido na história social dos sujeitos, os quais são influenciados por um modo dominante de pensar e de representar a existência, então é preciso, para uma compreensão mais profunda da realidade, desenvolver uma articulação dialética. Para esta articulação, os exercícios necessários para dar uma maior plasticidade para a imaginação privilegiam o grotesco e a contradição, dimensões do corpo e da experiência, que foram, como apontou Bakhtin (1999:294), eliminadas com o racionamento da cultura oficial. O conceito de grotesco, para Meierhold, resulta da dialética de opostos (GUINSBURG, 2001:57-81). A intenção é que os arteiros, mediante reações ambivalentes, tenham uma visão mais profunda da realidade, em vez de sublimar os arteiros com fantasias apolíneas como faz o teatro convencional. O teatro, para Meierhold, deve intoxicar os arteiros com a taça dionisiaca do eterno sacrifício; ao incluir o espectador como colaborador, pretendeu que o espectador fosse um quarto criador, além daqueles que já detêm o poder sobre este meio de produção, pretendeu que o espectador empregasse sua imaginação *criativamente* a fim de preencher os detalhes *sugeridos* pela ação no palco (CARLSON, 1997:308). Diz Meierhold:

O campanário apontado para o céu exprime o *pathos* do homem que reza, enquanto que as saliências de suas diferentes partes, decoradas com figuras monstruosas e terríveis de suas diferentes partes, atraem as idéias para o inferno. A concupiscência animal, a volúpia herética, as monstruosidades insuperáveis da vida, tudo isto parece destinado a preservar a desmesura dos impulsos idealistas e dissuadi-los de se abismar no ascetismo. [...] Na vida, ao lado daquilo que vemos, encontra-se ainda uma imensa região indecifrável. Na sua busca do supranatural, o grotesco associa sinteticamente a quintessência dos opostos, cria a imagem do fenomenal, leva o espectador a tentar resolver o enigma do inconcebível (apud CAVALIERE, 1996:92).



Assim como Brecht, Meierhold buscou na tradição popular as formas e os recursos teatrais mais eficazes para restabelecer a liberdade na criação artística, liberdade aos arteiros. Os expedientes utilizados por Meierhold visavam manter os arteiros despertos, fora do ilusionismo. As construções, aqui experimentadas, não se subordinam à primazia da tão cara razão dos processos convencionais, conta com ações espontâneas, o que não é sinônimo de *transe místico*. Ao contrário, Meierhold denominou seu estilo de *realismo autêntico*, que é extraído do cotidiano, através dos expedientes de estranhamento. O esforço físico exigido dos atores, tanto no teatro meierholdiano quanto no brechtiano, são tão intensos quanto o esforço de reflexão sobre a matéria (forma e conteúdo) da obra. É preciso um esforço para não estar alheio à realidade, se é que se pretende alcançar a experiência mais profunda, a tomada de consciência e a transformação da realidade. As formas convencionais, que não se preocupam com a transformação, mas com a confirmação do que já é de costume (algo como: “a vida tal qual ela é”, uma empreitada que já pela intenção se nega ao teatral), não serve para a representação da intensidade e da densidade significativas da experiência humana.

Evidente que os processos aqui em questão, de deformação e exposição do grotesco, diferem daqueles em que se cultuam “astros” e “estrelas”, cujo sucesso decorre das *bem boladas* estratégias da indústria cultural, especializada em “descobrir fenômenos” e “tipos que nasceram para a coisa”, apropriados para garantir o retorno financeiro projetado. Para criar o ambiente para estranhar o imaginário de hábito, enformado pela ideologia do cotidiano, é fundamental confrontar os diferentes imaginários e multiplicar as coordenadas e perspectivas na observação e significação da realidade. Esta é a condição para dar intensidade à experiência e para estabelecer, entre os arteiros, uma comunicação sem a imposição de uma perspectiva. Já foi mostrado como as populações foram convertidas (adestradas) *à ferro e fogo* a perspectiva única; a conversão dos arteiros não foi voluntária, foram submetidos a regras e forças bem determinadas. A moral, os costumes e o corpo foram alinhados de acordo com esta perspectiva única; o corpo público e o individual foram fragmentados em função do individualismo e de uma aparente autonomia; este racionalismo foi fundamental para o desenvolvimento do sistema econômico e social do capitalismo. No drama, esta perspectiva mecânica, pretendida natural, universal e global, foi uma versão e uma continuidade do idealismo clássico. Aliás, embora as unidades de ação e de tempo (uma revolução solar) tenham sido recomendadas na *Poética*, de Aristóteles, é muito importante entender o que, no

contexto estético-ideológico do século XVI, motivou alguns autores<sup>123</sup> a traduzirem e comentarem a obra de Aristóteles, atribuindo-lhe as três unidades, acrescentaram a de lugar. Às unidades de tempo e de lugar deram mais importância em relação à de ação. Não apenas por razões (discutíveis) de verossimilhança e de bom gosto, além de tolher as experimentações épicas do drama, a imposição destas unidades exerceu a função de materializar uma ordem social, política e econômica. A unidade de tempo insere a história não como *processo*, mas como fatalidade inexorável, tende a tornar contínuo e homogêneo o desenrolar da ação, visando manter a unidade de consciência do herói; esta ausência de contradições em seu caráter (*ethos*), este seu *controle da situação* significará que seja qual for sua condição, tal condição foi por ele assumida; ou seja, ainda que (e incoerentemente) pertencente ao reino mítico e, ou, místico, ele é o responsável por sua fortuna ou infortúnio. O contexto estético-ideológico atual, que representa e ao mesmo é resultante de um sistema sócio-político e econômico, pode ser compreendido através da história do classicismo na manutenção das três unidades. Esta história apresenta, senão uma genealogia, no mínimo, as profundas relações entre as clássicas unidades impostas ao drama e as unidades que se quer impor ao mundo na atualidade. Para a globalização de hoje, a utopia neoliberal, de um tempo, de um espaço e também de um pensamento único, que mecanismos são utilizados? Bakhtin (1999:280) contribui com seus estudos para a compreensão desta circunstância:

Na imagem do corpo individual visto pelos tempos modernos, a vida sexual, o comer, o beber, as necessidades naturais mudaram completamente de sentido: emigraram para o plano da vida corrente privada, da psicologia individual, onde tomaram um sentido estreito, específico, sem relação alguma com a vida da sociedade ou o todo cósmico. Na sua nova acepção, eles não podem mais servir para exprimir uma concepção do mundo como faziam antes.

A vida da sociedade ou o todo cósmico, presente na imagem grotesca do corpo – a dimensão pública do privado – na tradição popular, apresenta de modo crítico os motivos históricos e políticos. Precedendo a Brecht, Piscator (apud SZONDI, 2001:29-30) percebeu a necessidade de elevar a dimensão privada à dimensão histórica e política:

A prova convincente só pode ser construída com base em uma penetração científica da matéria. Mas só posso fazê-lo quando, traduzindo para a linguagem do teatro, supero o recorte cênico privado, o

<sup>123</sup> É oportuno lembrar que dentre estes autores, os principais pertenciam à ordem eclesiástica e, ou, absolutista (CARLSON, 1997; PAVIS, 1999). Estas unidades (de ação, de tempo e de lugar) com começo, meio e fim, mantêm a visão de um mundo idealizado e acabado (completo). Aqueles que dizem ter onisciência sobre este mundo procuram forjar, assim, a legitimidade das suas funções como intermediários entre os “seres comuns” e a Glória. Não por acaso atribuísem função moralizadora à forma dramática arquetizada com tais unidades.



aspecto simplesmente individual das figuras e o caráter contingente do destino. E isso por meio da criação de um vínculo entre a ação no palco e as grandes forças efetivas na história. Não por acaso, em cada peça a matéria se torna protagonista. Dela resulta a coercitividade, as leis da vida, das quais o destino privado recebe seu sentido superior. [...] O que são os poderes do destino em nossa época? [...] A economia, a política e, como resultante de ambas, a sociedade, o social. [...] Portanto, quando designo como idéia fundamental para todas as ações cênicas a elevação das cenas privadas até a dimensão histórica, não posso me referir a nada mais que a elevação ao plano político, econômico e social. Através dela vinculamos o teatro a nossa vida.

O efeito cênico, no teatro épico de Piscator e de Brecht, provoca a experimentação do confronto entre o (que seria) privado e o histórico. O teatro dialético e de forma épica é uma contraposição à espetacularização individualista da vida privada. Hoje, a privacidade é banalizada e despolitizada pelos veículos de informação, a publicação é aparente e esvaziada aqueles motivos que servem de referência para a construção da identidade coletiva. Há, atualmente, a exploração e comercialização da vida privada e da psicologia individual. É importante atentar neste fenômeno para não cair no engodo que caem os que defendem as teses da pós-modernidade. A falta de experiência, um dos males da modernidade, é reforçada na atualidade; a mesma coisa em relação à deficiência apontada por Bakhtin (1999:280-1):

O corpo do novo cânon é *um único corpo*; não conserva nenhuma marca de dualidade; basta-se a si mesmo, fala apenas em seu nome; o que lhe acontece só diz respeito a ele mesmo, corpo individual e fechado. Por consequência, todos os acontecimentos que o afetam, têm uma *única direção*: a morte não é mais do que a morte, ela não coincide jamais com o nascimento; a velhice é destacada da adolescência; os golpes não fazem mais que atingir o corpo, sem jamais ajudá-lo a parir. Todos os atos e acontecimentos só têm sentido no plano da vida individual: estão encerrados nos limites do nascimento e da morte individuais desse mesmo corpo, que marcam o começo e o fim absolutos e não podem jamais se reunir nele (grifo do autor).

Assiste-se ao *reality show* (exposição da realidade), mas assim como no Realismo (evidente que a realidade em questão é a dominante, não no sentido de comum, embora a propaganda pretenda passar a idéia de que seja), trata-se de uma realidade criada (o ambiente e as personagens são forjados) e selecionada, conforme o que dá audiência. Por isto mesmo e pelo tratamento dado, o que há é *um faz de conta*, com uma realidade ilusória e tipos sociais criados pela indústria. A vida moderna trouxe a privatização do público, como apontou Bakhtin, o que causou uma deficiência social, que culminou na falta de conteúdo e referência para a construção das identidades; a carência sentida pelas pessoas, explica em parte o sucesso desta pseudopublicação de uma realidade falseada. Esta aparente publicação do privado, que

já foi público, acaba causando a compulsividade pelo consumo destas imagens que não satisfazem porque banalizadas, falseadas e vazias; mesmo porque, a ação não é coletiva, a relação é intermediada. O indivíduo alienado da experiência social real é intermediado por um veículo de comunicação unilateral, apesar das técnicas que dão a impressão de interatividade, próprias para o desfrute da realidade virtual. A carência de referenciais para a construção das identidades é fato, como também é fato a ineficácia da indústria para a construção de referenciais sólidos, ela desvia o foco para (e reforça) a falta de controle (fato decorrente da realidade social), forja os artifícios para a satisfação desta falta e provoca a sensação de *controle da situação* (desejada por sujeitos que têm suas vidas controladas - filmadas) que é um atributo do poder do patrão e do Estado, em meio a toda a propaganda de se ter conquistado a autonomia. Portanto, nesta sensação de *controle da situação* está embutida a *sensação de poder*. A perversidade deste sistema é tal que, para escamotear, subsume toda esta questão a um voierismo, como se fosse uma patologia (e esta caracterização é importante para manter o interesse) comum a todos, e coloca-se “no ar” um “clima” de cumplicidade, a impressão de que esta patologia é compartilhada e por isto permitida, uma espécie de segredo público, uma espécie de vício saudável, por mais contraditórias que sejam estas expressões.

Há uma produção de esquizofrenia em massa. A socialização de si – do privado que é comum a uma sociedade - é necessária à construção de uma identidade coletiva. Hoje, por causa dos processos de expropriação, há uma carência, uma ânsia pelo privado (em sua dimensão pública expropriada); não é à toa o sucesso de alguns programas (na mídia em geral) que tiram lucro dessa carência. A privatização da dimensão pública causou esta carência. Da dimensão pública depende a identidade coletiva e, como a identidade individual pressupõe uma identidade coletiva - de onde são extraídos os referenciais, esta ideologia perversa, que tira lucro das relações, própria do capitalismo, tem destruído as identidades individuais e coletivas. Não é à toa que as pessoas estejam destruindo a si e a humanidade. De fato, não basta fazer um diagnóstico desta situação. Benjamin (1995), em seu pequeno e significativo ensaio *Conto e cura*, observou os efeitos benéficos de cura que o costume de contar histórias traz para quem conta e para os seus ouvintes. Uma mãe com seu filho, os avós com seus netos, antes de dormir, quando doentes, ou quando o cotidiano parece parar e a vida parece apreciar a ela mesma. Aqueles que contam, como diz Benjamin, usam movimentos altamente expressivos, que por si, é como se contassem histórias. Mais que isto, aqueles efeitos benéficos fazem lembrar as tradições e as ritualísticas de construção e transmissão da



sabedoria e também de cura através da contação de histórias, através de narrativas. A propósito, diz Benjamin (1995:269):

Também já se sabe como o relato do paciente pode se tornar o começo de um processo curativo. Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe – até a foz – na correnteza da narração.

Os jogos e exercícios desta esfera, que serão exemplificados mais adiante, são importantes para que a imaginação criativa seja uma importante aliada na contação de histórias, na composição de textos, para uma dramaturgia colaborativa e para que os arteiros possam ultrapassar as fronteiras do imaginário, individual e coletivamente. Desse modo, o olhar do espectador não estará condicionado a uma perspectiva e, com o trabalho das esferas anteriores, a experiência socializada e comunicada entre os arteiros, poderá conter a intensidade dos movimentos expressivos e o *gestus* necessário para provocar o espanto e a tomada de consciência, para a partir daí, assumirem posturas (atitudes, perspectivas) transformadoras em relação à realidade social e cotidiana. Propostas práticas:

#### *Contar um conto*

Situação: noutro dia vi, na Avenida Paulista, uma deficiente que mendigava na calçada; passavam executivos, trabalhadores, desempregados, sãos, eu também passei; nenhuma esmola, porque ninguém dispunha, nem de tempo, tampouco de sensibilidade. Cena corriqueira? Mas por um instante que parei para observar, vi um outro mendigo passar, dar para a deficiente uma nota de R\$ 1,00 e continuou seu caminho. Quantas versões há para este fato? Sob quantas perspectivas esta história pode ser contada?

Este exercício consiste em contar uma história a partir de uma imagem – que poderá ser um quadro de Hieronymus Bosch (1450-1516), de Peter Brueghel (c.1520/30-1569) ou a partir de uma fotografia que mostre uma situação, como as fotografias de Sebastião Salgado (1996; 1999; 2000a; 2000b), ou quadros apresentados pela mídia em geral e que o grupo veja como importante para análise e pesquisa, através da experimentação artística. Será criada uma história de modo colaborativo, apresentando várias perspectivas. A partir da situação, os atores, um após o outro, contam uma história sem que nenhum dê ponto final, porque a história deverá ser continuada pelo próximo, o qual deverá começar a contar a sua história a partir do ponto em que o anterior parou.

### *Conversa fiada*

Situação: com que fios é fiada a história? De quem é a autoria? O povo (e é bom questionar quem é o povo) em sua luta diária circula por ruas cujos nomes desconhece, ruas com nomes de heróis. Será possível uma autoria coletiva da história?

Dois grupos ou mais. Enquanto um grupo representa, um outro narra. A narrativa é feita de modo colaborativo, cada ator dá sequência à história que está sendo improvisada e narrada, cada ator pega o fio da história e dá continuidade, fio que deverá ser utilizado pelo próximo. Os que representam entram em cena de acordo com a necessidade colocada pela narrativa. Ainda que o pivô da cena seja, por exemplo, uma personagem que acabou de entrar na história, os atores que já estão em cena continuam com suas personagens presentes em cena. Caberá ao grupo que narra dar por encerrada a narrativa. Pode acontecer de novas personagens serem criadas e já estarem todos em cena; neste caso os atores representarão mais de uma personagem. Isto é importante, um recurso épico por excelência. Semelhante ao que alguns apresentadores de programas sensacionalistas fazem, num instante estão quase chorando com a vítima de um estupro e, no mesmo instante, param com a matéria e com um sorriso largo fazem a propaganda do patrocinador do programa, terminam a propaganda, mudam de cara e continuam quase a chorar com a vítima. Este exercício contribuirá para se perceber como os gestos são construídos.

### *Desbotar a banca I*

Situação: “Gosto não se discute”, é isto o que se ouve constantemente, porém milhões são investidos para me dizerem o que devo vestir, quais os cremes, os times, as músicas, as mulheres, os homens, enfim, que modelos estão na moda para eu consumir, inclusive os assuntos, as palavras e as expressões do momento, tiradas, normalmente, de uma dita língua internacional. As bancas dizem em uníssono qual deve ser meu gosto, sem discussão.

A partir de uma matéria (texto) de um jornal ou revista, selecionar os substantivos, adjetivos, verbos, pronomes e advérbios. A intenção é analisar como o texto original foi escrito, quais as idéias presentes no texto e como elas foram organizadas. O tema da matéria deve estar claro para todos; para este esclarecimento, o grupo é dividido em subgrupos para debater o tema separadamente. Depois do debate, cada subgrupo reescreve a matéria com aqueles mesmos elementos gramaticais, mas tentando expressar as conclusões do subgrupo sobre o tema, que não precisam coincidir com as do texto original da matéria. Propor que os



subgrupos leiam, uns para os outros, suas re-escrituras do texto. Propor que troquem entre si os textos. O texto recebido será reescrito, porém, agora os elementos gramaticais devem ser substituídos por seus antônimos, inversos, contrários. Feito isto, propor que, novamente, leiam uns para os outros as re-escrituras. Avaliação. É fácil expressar idéias próprias com repertório alheio? O que acontece com um texto quando os seus elementos gramaticais são substituídos por seus antônimos?

### *Muitos objetos em um*

Situação: depois de seguir a observação expressa de minha mãe: “Não suba pelo elevador social! Pelo amor de Deus!”. Em uma certa ocasião, ajudei minha mãe a pôr a mesa na casa dos seus patrões: a mesa de vidro e mármore era duas vezes o tamanho da minha cama; em cada lugar colocamos vários pratos, uns sobre os outros (os de sobremesa entraria depois), vários talheres, alguns copos. Minha mãe explicou que, para cada tipo de bebida, havia um copo diferente; o de café (xícaras e pires), se fosse o caso, entraria depois, café que seria feito numa nova cafeteira: as cores dos botões: *on*, *off*, *power*, eram as do ano. Terminaram de jantar. Do que sobrou, vimos o que dava para aproveitar. Uma montanha de louça para lavar. Um copo destes em que vem molho de tomate, um prato e uma colher, foi em que tive a licença de comer. Esta narrativa, em primeira pessoa do singular, deve ser elevada a potência épica, ou seja, ela é plural, tem lugar na história de milhares de pessoas.

O objetivo deste exercício é desenvolver a imaginação criativa e a expressão corporal. O grupo sentado em roda, pega-se um objeto que passará de um para o outro assumindo funções diferentes; alguém começa, pega um objeto, por exemplo, uma pulseira; transforma-a e a utiliza com outra função, por exemplo, a pulseira pode ser utilizada como uma bola, um espelho, um batom etc... A pessoa seguinte recebe o objeto com a função que foi dada pelo companheiro que a antecedeu, transforma e dá ao objeto uma nova função, não pode repetir uma função já dada. O exercício é desenvolvido até que todos da roda tenham participado. Como continuidade e complemento deste exercício pode ser feito o seguinte: ainda com todos na roda, sentados no chão, alguém pega um objeto, vai ao centro da roda e improvisa uma pequena cena com o objeto tendo outra função, alguém que está na roda ao compreender a ação que está sendo desenvolvida, vai ao centro e contracena, participa com o companheiro da sua cena, este, o que começou a ação, volta para a roda; aquele que ficou transforma o objeto em um novo e começa uma nova ação, até que alguém da roda compreenda a cena e contracene, assim sucessivamente até que todos tenham experimentado o exercício.



*Sinais de vida*

Situação: “[...] O homem que possui um pente / e uma árvore / serve para poesia / [...] Cada coisa ordinária é um elemento de estima / [...] Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima / [...] O que é bom para o lixo é bom para a poesia. [...]”<sup>124</sup> Tudo aquilo a que o homem, ocupado demais, tornou-se indiferente, como à vida, serve para poesia.

Cada um dos atores recolhe alguns materiais, coisas achadas por acaso nas ruas; porém, o que a um olhar qualquer seria *por acaso*, a um artista não o é. É importante que os materiais sejam os flagrados quando no contrafluxo, no contrarritmo, no instante em que a atenção do artista se põe estática sobre uma situação ou outro material. Quando o Amorarte foi a Praça da Sé e M. R., chocada questionou por que “aquele homem já crescido” e algumas crianças se banhavam nus no chafariz, quando toda a cidade seguia seu ritmo desvairado, isto serve para poesia. Que vergonha se terá quando depois do banho se passará o resto do dia chafurdando lixo, juntando latas, atrás do que comer? Os atores catarão coisas, jogadas fora, perdidas, coisas que têm história e que contam a história humana. Formam subgrupos. Sem combinarem, improvisam; cada ator entrará em cena; o 1º ator conta aos demais a história improvisada; história motivada pelo material recolhido; o 2º ator, incluindo o seu material, funde sua história na do 1º; o 3º na do 2º e assim sucessivamente; os que já estão em cena, continuam participando; até que todos deste subgrupo participem. A contação da história torna-se coletiva, a partir do 2º improvisador. Assim, será composta uma única história; até que o último, não necessariamente, conclua a narrativa. Enquanto um subgrupo improvisa a história, os outros assistem e tomam nota, estas anotações serão utilizadas. Cada subgrupo irá improvisar sua história. A 2ª etapa do exercício será quando cada subgrupo, com as anotações das histórias improvisadas, monta com elas uma única história. Para que cada subgrupo represente a história síntese, serão utilizados os recursos e materiais cenográficos disponíveis. Quando o homem já se tornou indiferente à morte e se acostumou à “proliferação do imundo”<sup>125</sup>; quando os miseráveis são aconselhados a aproveitarem os restos, a comerem as cascas e os talos, enquanto poucos comem os frutos; quando a sociedade é sustentada pela reprodução e reciclagem das imundícies; é preciso criar a consciência da morte, não a sua apologia; é preciso desenvolver a habilidade de criar sentidos, de criar mundo - a vida.

<sup>124</sup> Cf. Programa do espetáculo *Babilônia*, do Grupo Teatral Folias D’Arte, citado na epígrafe desta *Dissertação*.

<sup>125</sup> A análise desta realidade é desenvolvida pelo filósofo francês Jean-Luc Nancy. Ele conclui que o capitalismo chegou à completa realização, “esvaziando” o mundo de presença e de sentido e lançando o sentido do mundo no infinito da acumulação; neste paroxismo, há destruição do mundo, “há uma espécie de vazio”, diz ele; e é a partir deste nada, que se pode provocar a revolução, que Marx disse ocorreria quando o capitalismo chegasse a este ponto. Cf. LEITE NETO, A. O mundo em negativo. *Mais! Folha de São Paulo*, São Paulo, p.4-7, 8 de dez.2002.





### *Quadro XIV: Ocupação da fazenda cênica.*

Recentemente encontrei meu espectador. / Na rua poeirenta / Ele segurava na mão uma máquina britadeira. / Por um segundo / Levantou o olhar. Então abri rapidamente meu teatro / Entre as casas. Ele / Olhou expectante. / Na cantina / Encontrei-o de novo. De pé no balcão. / Coberto de suor, bebia. Na mão / Uma fatia de pão. Abri rapidamente meu teatro. Ele / Olhou maravilhado. / Hoje / Tive novamente a sorte. Diante da estação / Eu o vi, empurrado por coronhas de fuzis / Sob o som de tambores, para a guerra. / No meio da multidão / Abri meu teatro. Sobre os ombros / Ele olhou: / Acenou com a cabeça (BRECHT, 2001:251).

Brecht diz que quando as necessidades estão organizadas, a atitude vem como consequência; diz ainda que a estética vem como consequência da organização das necessidades. Esta organização não se refere apenas ao modo (dos materiais e procedimentos) de tratar o problema, mas também com quem (artistas e públicos) e onde se realizará o fenômeno teatral; desta organização vem a dimensão estética da obra e, evidente que, esta organização também confere à obra um caráter político, e já há política no próprio modo como se estabelece tal organização. A estética traduz o enfrentamento travado pelo artista.

É um desafio forjar uma estética legítima para representar a realidade dos embates, das necessidades, da práxis cotidiana em que estão envolvidos os arteiros e evitar uma estética que reproduza os valores ideológicos incutidos pelo poder e que mantém estes mesmos arteiros oprimidos. Este desafio está posto há muito tempo e já foi enfrentado por outras pessoas, sendo assim, pode-se aprender com esta história. Chico de Assis<sup>126</sup> diz que Brecht em suas peças fez crítica da realidade social, mas não apontou soluções para os resolver, talvez as tenha sinalizado em seus poemas. O que há na poesia brechtiana? Além de aliar, criticamente, sentimento e razão; através de seus poemas é estabelecida uma aproximação diferenciada com o seu leitor; o próprio Brecht se dirige aos seus espectadores (leitores); ele socializou a sua experiência, porém, não o fez de modo despolitizado. A realidade atual exige que esta socialização seja feita em cena, com um coletivo e com o público presente. É preciso saber socializar a experiência que tenha um significado não limitado a uma visão particular do ator, do autor ou do diretor, tampouco limitado na reprodução do que já é de hábito. Como esta aproximação pode ser estabelecida no campo teatral? O ator não intermediado pela personagem numa relação direta com o espectador, não faz desaparecer o fenômeno teatral.

<sup>126</sup> ASSIS, Francisco de. (Instituto de Artes da UNESP). Comunicação pessoal, 2001.

Brecht criou personagens que, na figura de um narrador, dirigem-se ao espectador. Esta comunicação direta do coro ou do ator com o espectador, de formas diferentes, é conhecida desde a comédia antiga grega, na parábase, ou mesmo nos prólogos e epílogos elisabetanos, por vezes o conteúdo comunicado era extra-ficcional e o ator estava como um porta-voz do autor, sem a personagem. Esta tradição não foi ignorada por Brecht (1978:83): “Se o ator se dirigir diretamente ao público, deve fazê-lo francamente, e não num mero aparte, nem tampouco num monólogo do estilo do velho teatro”. Não se trata de reduzir o fenômeno teatral a esta espécie de relação “direta” entre os arteiros.

Mesmo porque, não me refiro a uma simples relação direta entre ator (ou poeta) e espectador (ou leitor); além da comunicação horizontal (intermediada pela personagem ou não), refiro-me à verticalização conseguida por Brecht em seus poemas, entenda-se por esta verticalização uma experiência com uma intensidade que, embora deflagrada a partir de imagens e situações cotidianas, não é uma experiência comumente observada; porque ao cotidiano, por diversos fatores, é-se levado a ser insensível. Mais do que interpretar ou representar a personagem, estilos que refletem, num plano horizontal, a atitude do ator em relação à personagem e ao espectador; o que exige o teatro dialético é uma atitude do ator em relação à *visão de mundo* que é comunicada através da sua personagem, ou da obra. É a consciência e o posicionamento político do ator em relação a esta *visão de mundo* que dará a medida da sua verticalização. Porém, tal posicionamento não deve ser petrificado, a encenação precisa se manter necessária, viva, atualizável. É da dialética estabelecida entre a atitude do ator no plano horizontal e no plano vertical que será determinada a qualidade (intensidade) da experiência colocada em cena, ou seja, resultará na *experiência intensa* que, conseqüentemente, resultará em uma *presença intensa* do ator na relação com o espectador. Esta presença será uma forma de *aproximação* que provocará um “distanciamento crítico de reconhecimento e espanto” (AURÉLIO, 199-:26-7), dos arteiros em relação às personagens, às imagens ou às situações representificadas no palco, mas presentes na realidade cotidiana. A experiência será intensificada, quanto mais democrático e socializado for o processo de criação entre os arteiros. Que possam, inclusive, contribuir um com o trabalho do outro.

Uma obra é menos autoritária quanto mais possibilite que o espectador tenha a *sua* experiência. Assim, a busca pela experiência, que já não se constrói por falta de família (porque inexistente de fato ou porque os laços de sangue não garantem muito, além do que é biológico) e por falta de familiaridade com o mundo, é intensificada, mais complexa, até mais



segura e produtiva, porque readquire através do fenômeno teatral - o espaço em que a tradição é criada e desenvolvida, desde as raízes da humanidade - o espaço público do ritual coletivo, das *provações* e das *sagrações*, onde o conceito de familiaridade é mais complexo. Aí estão expostas as condições para uma *arte do espectador*.

Em uma estética sem reboco, o ator é levado a quebrar o invólucro da sua personalidade que foi construída na história; ao se deparar com a realidade, sem a segurança mantida por todas as “explicações coerentes”, inventadas para que se suporte as distorções pessoais e sociais conseqüentes deste modo de vida “conquistado” pelo “mundo civilizado”, em seu assombro e admiração, ao perceber os mecanismos e forças que até então o mantinham na superfície de si, experimenta a princípio a falta de proteção, um medo que já não sentia porque até então esteve mantido deslumbrado com sua aparência; porém sua despersonalização é a oportunidade para encontrar sua identidade.

Também, porque a construção da personagem é coletiva e não mais propriedade exclusiva de um determinado ator ou de um diretor, o ator não só experimenta as várias personagens e deixa nelas sua impressão e expressões, como também passa a identificar a impressão e expressões deixadas pelo *outro* na personagem que irá não só interpretar, mas representar e apresentar (o que lhe é próprio); então o sentimento de fraqueza do primeiro instante é superado pela presença do coletivo; há a presença do que é particular e do que é social; assim, o ator não se perde na fuga mística, tampouco desaparece como marionete. Há a atuação do ator e do coletivo que participou da criação; como a criação teatral se efetiva no espetáculo, na comunicação com um público, há, portanto, inclusive a atuação deste público, cuja atuação pode variar no grau de liberdade disposta pela concepção do espetáculo, através de todo seu arcabouço cênico, e pela própria disposição criativa de cada um dos espectadores.

Este processo de montagem e construção das personagens é também um processo de análise crítica das relações humanas e de como os papéis sociais têm sido construídos e quais as suas conseqüências. Essa política na construção da personagem possibilita a construção da consciência particular (aumenta e efetiva o potencial de reflexão porque abastecido, com mais referências, pela experiência socializada) e da consciência coletiva; constituindo, assim, as condições para a emancipação. Essa prática democrática na arte é fundamental para a construção de uma obra com abertura para a multifocalidade; o espectador é provocado por múltiplas perspectivas, o seu olhar deixa de ser dirigido unilateralmente para experimentar



saltar, voar, mergulhar e brincar no circo das coisas, das situações, da vida; para, como fazem os atores, experimentar todas as lágrimas e todas as alegrias, todas as belezas do gênero humano; e toda vez que retornar a este circo tudo estará vivo, tudo o convidará a se despir de todas as culpas e a se saciar de todas as cores no banquete armado por todos os palhaços - bufões tantas vezes escorraçados porque encarnam a verdade, que essencialmente pertence a todos, a de que a felicidade não pertence a ninguém, é de todos, todos podem deliciar-se com ela *agora*, verdade que desafia todas as leis, o poder, de todos os carrascos, de todos que comercializam a desgraça e a miséria. Não se deve esquecer que este bufão, o bobo da corte no reino humano, nas histórias que dele contam, é o que sabe dos segredos, quando as autoridades se vêem enredadas em seus pequenos mundos, a ele chamam para os *divertir* – como se consultassem a um médico ou a um sábio, e não raro depois que brincando lhes aponta pistas, é por eles enxotado. Leitor, neste circo brincam juntas a alegria e a sabedoria.

É importante que o ator não dê o “salto” pelo espectador. A obra coletiva pressupõe a socialização da dramaturgia, da personagem, do espaço cênico e dos elementos que o compõem, e também das relações (que estabelecem as situações) entre estes elementos. Apresenta-se, dessa forma, uma estética para rasgar a máscara pós-moderna hipnotizada pelos encantos do novo corpo que assume o capitalismo. Estas são condições para chegar à construção de uma identidade mais complexa, a uma consciência mais estendida e com a capacidade de se estender também a uma consciência coletiva. Engajado nesta estética já estava Brecht (1967:123-209), como se pode perceber:

Convém igualmente que os atores vejam suas personagens serem imitadas [representadas] por outrem, ou que as vejam com outras configurações. [...] O processo de aprendizagem deve ser coordenado, de forma que o ator aprenda conforme os demais atores estão aprendendo, e desenvolva seu personagem conjugadamente com o dos demais atores. É que a mínima unidade social não é um homem, mas dois homens. Na vida real também nós desenvolvemos uns aos outros. [...] Para que todos possam gozar desta vantagem, e para beneficiar o texto, os atores deveriam trocar entre si os papéis durante os ensaios, de forma que todas as personagens fossem possibilitadas de receber, umas das outras, tudo aquilo que necessitam reciprocamente.

A obra construída a partir desta metodologia, engendra a sua verdade material, cria forma e substância, na mesma proporção em que suas raízes se confundem com as veias do(s) seu(s) criador(es). Foi apresentado aos atores de *Colcha de retalhos*, e deve ser apresentado àqueles que pensam a arte não como veículo para um destino única e exclusivamente pessoal,



o desafio de ao narrarem a história, tornem-se sujeitos dela, ousem desmistificá-la para serem co-autores; que percebam o caráter épico das suas histórias, elevem-nas acima do meramente individual. A recompensa é a seguinte, o esforço aplicado pelo criador a sua obra é o mesmo esforço com que a obra recria o criador; neste sentido, diz Benjamin (1995:277):

Mas eis que a conclusão da obra não é uma coisa morta - e isto nos leva ao outro aspecto do processo. Ele não é alcançável do exterior; o polimento e o aprimoramento não podem extraí-lo à força. Ele se consome no interior da própria obra. Aqui também se pode falar de um nascimento. Ou seja, em sua conclusão, a criação torna a parir o criador.

Poderá o artista, que trabalhou com honestidade, dizer dialeticamente após a sua criação: “Estou recém parido”. Optei nesta pesquisa por ter o humano como caminho, como *via-crucis*. Aqueles que, através do teatro, optaram e se esforçaram em aprofundar e representar a experiência humana, e não se limitaram a uma concepção harmônica idealizada da existência, foram levados a procurar tal caminho por entre escombros, porque a história daquela experiência é a da própria consciência. Para o artista, também historiador, descer às raízes desta história e trazer à tona tal experiência, exige que ele tenha a honestidade de sair do topo seguro das suas certezas, para experimentar, talvez, a mais certa das liberdades, a de se deixar “perder”, de descer aos infernos, não fugir das tentações, mas experimentá-las, aí forja a consistência da experiência, depois retorna ao mundo comum e torna a descer, este não é outro senão o caminho de *Sísifo*, da autoconscientização; embora o *sacro ofício* seja do artista, tem o humano como caminho. Esta é a honestidade do artista, mostra a verdade que experimenta, mostra possibilidades humanas.

E é esta atitude que prende o artista à liberdade de *Sísifo*, a qual não pode ser dada por um ser superior. Se só compreende o que toca e o que lhe resiste, e só o compreende em termos humanos, não pode ludibriar-se com a esperança de obter uma liberdade dada por um ser superior. Reflito sobre as considerações de Camus (1989:68): “Que significado pode ter para mim, significado fora da minha condição?”. O artista que mantém aquela esperança nega a sua própria condição, a única que com mais autoridade poderia compreender; nesta negação, ao mesmo tempo renuncia e desvia-se do confronto entre o apelo humano e o silêncio despropositado deste mundo, alimenta de vazio a ânsia que sente de absoluto e de unidade, esquiva-se da única liberdade possível que é a da revolta consciente. O que é a salvação senão a eliminação escamoteada de um dos termos da contradição ou do conflito? A salvação é a barca em que se protege do naufrágio o egoísmo. Mas se este conflito, esta fratura entre o

espírito e o mundo, é justamente a experiência que dá consistência à consciência que tem de si e do mundo, então negar a esta experiência, a da conscientização permanente, é optar pela estagnação, pelo suicídio; nas palavras de Camus (1989:70-1): “Abolir a revolta consciente é esquivar-se ao problema. O tema da revolução permanente se transporta assim para a experiência individual. [...] uma das únicas posições filosóficas coerentes é a da revolta”.

A condição humana é um confronto permanente do homem com sua própria obscuridade. Esta obscuridade e versões dela são mantidas pela economia do poder, que não apenas impede que sejam efetivadas potencialidades (possibilidades humanas), como também limita a consciência sobre o que já é existente. Esta condição, ânsia de familiaridade e transparência, de onde o homem extrai significados para a sua existência, não exige uma solução salvadora, porque esta é uma espécie de salto para uma posição cômoda em um dos lados dos termos do conflito; este se safar do conflito é o recuo do espírito ante o que o espírito traz à tona (CAMUS, 1989:67). Se o artista pretende contribuir para que o homem avance em sua descoberta, precisa saber se manter sobre a *aresta atordoante*, e precisa saber provocar o espectador a se sentir nesta situação, sobre o gume dos problemas criado pelo embate das contradições. É aí que a consciência é desenvolvida ou despertada, onde é possível a comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, entre uma ação e o mundo que a ultrapassa, onde há o confronto entre o que o ser humano quer e o que o mundo lhe oferece. Hoje, vive-se num tempo de suicídio, em que o salto para a morte tem sido a solução fundamentalista econômica e religiosa. A salvação individual tornou-se máxima nos vários setores sociais. É preciso cuidar para que não se reforce através da arte este equívoco.

Esta esfera está dedicada à análise de alguns aspectos da encenação, o que implica em discutir questões referentes ao espetáculo, ao modo como a obra estabelece sua comunicação, através da expressão dos atores e de todo o arcabouço cênico. É importante destacar que a importância da percepção das contradições, fundamental no teatro dialético, tem sido questionada, e mesmo relegada, pelas teorias que defendem uma pós-modernização de Brecht. Assim se expressa uma das expositoras destas teorias:

O Brecht pós-moderno é diferente do Brecht moderno que produziu os sujeitos contraditórios das suas grandes peças clássicas, como *Galilei Galileu* ou *Mãe Coragem*, entre outras, atribuindo a cisão à natureza divisionista do capitalismo, através da sociedade de classes. No novo Brecht das peças didáticas, o modo performático substitui o modo narrativo da fábula dos textos clássicos. [...] Enquanto nas grandes peças clássicas de Brecht, a fábula fornece sentido e significado, apesar da ruptura





fornecida pelo estilo épico, nas peças didáticas o modo performático da experiência mina as referências racionais, de forma que as relações entre um papel e outro, e entre palco e platéia são polissêmicos. Teatralizar é engajar-se em uma experimentação, por meio da interação entre linguagem e experiência, para explorar o próprio sentido da representação (KOUDELA, 2001:20).

O processo de montagem das peças brechtianas, didáticas ou não, pressupõe o jogo dialético e seus princípios. Desse modo, a fábula é construída a partir de pequenas peças que compõem a peça num todo, as cenas são construídas a partir de sub-cenas, de quadros, entre estas cenas existem as transições, estas transições marcam os pontos de ruptura, os pontos nevralgicos, as viragens, é o momento em que o jogo das contradições provoca os saltos qualitativos. Estas rupturas são fundamentais para explicitar as diferentes situações da fábula; com as rupturas, as situações se tornam mais visíveis e, portanto, mais claras para que possam ser criticadas, é importante frisar que esta estrutura e procedimentos estão presentes inclusive nas peças didáticas. O Berliner Ensemble, mantém o teatro fundamentado na dialética, não o faria se não considerasse o princípio das contradições; demonstra Wekwerth (1997:74):

No momento em que a unidade do caráter não é a unidade dos contrários, ela transforma-se em uniformidade. Pois precisamente a representação objetiva das “rupturas”, ou dos centros nevralgicos, ou da mutação dos contrários no seu oposto, garante multiplicidade concreta e real dos acontecimentos. Ela induz os espectadores não à aceitação de uma opinião preconcebida, de uma idéia já aceita, mas sim à crítica da própria questão em seu movimento próprio. A representação das contradições torna os acontecimentos concreta e ao mesmo tempo filosoficamente produtivos: o significado de uma coisa manifesta-se no movimento desta coisa e ele só o tem se o significado aparecer.

A polissemia, que Koudela atribui à pós-modernidade, é característica da arte nas tradições populares, é a reconquista de uma liberdade do olhar que foi expropriada pela imposição de uma perspectiva única, dirigida unilateralmente. Portanto, a polissemia antes de ser pós-moderna pertence às antigas tradições populares. As vanguardas buscaram no popular os recursos revolucionários; Brecht bebeu nas fontes das tradições populares ocidentais e orientais. A metalinguagem, outra característica da arte popular, é um recurso no teatro brechtiano, cujos expedientes épicos provocam rupturas; graças a eles e não apesar deles, é que são mostrados os sentidos e significados da representação, sobre os quais os arteiros são convidados a estranhar – refletir, para o que são importantes as referências racionais. A alienação dos sujeitos dos referencias, assim como imaginar a construção de sentido por sujeitos autônomos, é uma característica pós-moderna, características do individualismo relativista. Descartar os sujeitos e os sentidos ou motivos histórico-sociais e políticos causa o

esvaziamento próprio do formalismo da apropriação negativa da arte revolucionária, tornando-a reacionária. Para aprofundar a discussão sobre a atualidade do trabalho de Brecht, cito novamente Koudela (2001:20-1):

Nas peças didáticas não há apelo à platéia para solucionar as contradições da obra, deliberadamente fragmentária e inconclusa. O trabalho das peças didáticas é com a linguagem, os papéis se constituem continuamente por meio do outro. A platéia como tal não está inscrita no texto. Ao contrário, há um movimento de afastar qualquer tipo de solicitação de percepção unificadora, coletiva, um movimento que antecipa os exemplos do teatro brechtiano pós-moderno [...] Os efeitos continuados da teoria mais radical do Teatro Épico não se encontram na realização prática de suas peças ou ao menos na forma reverente com que ainda são realizadas pelos seus produtores no presente.

A crítica contra a reverência, contra a “recepção de Brecht sem Brecht”, não deverá ser estendida a uma recepção de Brecht que não dê importância à consciência coletiva, que relegue as contradições das ações e das relações sociais e que despreze a dialética tão importante para a compreensão destas relações? A Companhia do Latão, importante produtora de Brecht no presente, entende que ainda seja importante a participação da platéia na solução das contradições; a superação da situação real passa por uma consciência das contradições das situações, que, ensaiadas em cena, servem para exercitar a musculatura do pensamento crítico para o embate cotidiano. A propósito, Sérgio de Carvalho (2000:32) comenta:

Mas, mesmo a maioria do público, digamos assim, anticapitalista com que a Companhia do Latão travou contato, pode ser descrita como portadora de uma consciência cética quanto às reais possibilidades de transformação positiva da sociedade. [...] a maioria deles prefere descrever de qualquer visão instrumental, aceitando a idéia de que elas contêm algo de pueril ou de ingênuo em vista da complexidade do panorama histórico do capitalismo pós-industrial, que tanto desnordeio causa em toda parte. É nesse ponto que se torna útil e atual a reflexão de Fredric Jameson sobre Brecht, lido como um possível modelo de superação da paralisia e da impotência, de superação do fracasso da ação individual e da idéia de uma situação global que não pode ser mudada.

Para utilizar os trabalhos de Brecht na atualidade, é preciso tomar o cuidado para não se deixar influenciar pela ideologia dominante; esta funciona como uma espécie de lente refratária, desviando o tiro do seu alvo; por outro lado, utilizá-los sem considerar as necessidades e problemas atuais, ou seja, simplesmente transplantá-los do seu momento para o atual, o texto pode ter perdido o seu gume afiado, ou ainda, o que é pior, aí calhará em outra espécie de desvio, perigando ser redundante com uma forma já apropriada pela indústria cultural. Brecht afirmou que cada época exige os instrumentos próprios para a sua



transformação, sem desperdiçar a experiência acumulada, senão na mesma batalha, por certo na mesma guerra. Permanece a importância de uma educação para a percepção das contradições, como defendeu Adorno (1995: 182-3): “[...] a única concretização efetiva da emancipação consiste em que aquelas poucas pessoas interessadas nesta direção orientem toda a sua energia para que a educação seja uma educação para a contradição e para a resistência”.

A seguir descrevo um processo de encenação que, em alguns aspectos, se aproxima da experiência de encenação desenvolvida no Berliner Ensemble por Brecht e continuada por Wekwerth (1997), e que foi uma das referências para o trabalho do Amorarte. De início, a fase do esboço consiste na construção ou no conhecimento do texto. Através de improvisações, experimentações com o tema escolhido, pode-se usar a análise ativa, e nesta, as ações físicas. O elenco experimenta sem se limitar no texto, enchendo-o de vida, de energia e da atualidade da temática. O esforço, nesta fase, é para que os atores estranhem a realidade, percebam as contradições, os nós dramáticos, os pivôs, os pontos nevrálgicos, o que é admirável, que achem extraordinárias as coisas mais cotidianas. No dizer de Wekwerth (1997:60): “Quanta paciência, manha, astúcia, arte de surpreender, perspicácia, prudência e ternura precisa ter um operário revolucionário”. Questões fundamentais a serem esclarecidas nesta fase: o porquê da peça e quais são os interesses sociais e políticos do tempo – da realidade social – do artista.

É preciso registrar e manter as primeiras impressões causadas durante as experiências; deve-se cuidar para que, com o avançar do processo, não se habitue, ou não se torne indiferente, aos fatos mais importantes, como na vida diária, porque aí não serão mais percebidos. É importante destacar o que há de objetivo, os motivos e sentidos históricos, sociais, políticos e econômicos. A análise das relações e do comportamento entre as personagens, das situações concretas, para que se perceba as contradições aí presentes, não deve ser apenas mental, mas deve ser experimental, prática. Daí a importância do trabalho colaborativo, porque dá complexidade e profundidade na observação, multiplica os esforços na experimentação, para isto a socialização das experiências entre os atores é fundamental, é a condição para fugir da tipificação e para não se falsear a realidade. É preciso buscar a verdade das forças sociais em luta, as suas contradições que causam as tensões. A propósito, diz Wekwerth (1997:69): “Pois é de uma série de ações contraditórias que resulta, enfim, um homem concreto inserido em relações concretas”. Com esta acareação é possível tirar um esboço das situações, das personagens e do espetáculo. A partir deste esboço, será organizado



um enredo básico. A peça precisa ser dividida em seus motivos principais. Num processo de montagem, a fábula é construída a partir da colagem de pequenas peças, dos quadros determinados pelas rupturas; estas flagram os momentos em que as contradições, no embate, resultam em saltos. Esta estrutura dialética no modo de construir o enredo é um instrumento que torna a realidade, mostrada, mais visível e criticável. Observa Wekwerth (1997:96): “A tensão do espectador prende-se mais ao enredo do que no [ao] desfecho”. Investir no desfecho ou no destino das personagens, é o traço marcante nos programas político-estético-pedagógicos da ideologia oficial, interessada em dar uma *lição de moral*, daí o interesse das pessoas na *moral da história*.

Importante atenção deve ser dada às marcações nos primeiros ensaios práticos. A partir do esboço e roteiro básicos, sobre esta trama larga (*canovaccio*) improvisa-se com o texto, descobrindo as posições, os movimentos, os deslocamentos e agrupamentos no palco. Estes movimentos expressivos devem ser anotados. A composição e a disposição das personagens contam a história, as marcações são os expedientes que narram o comportamento dos homens, a relação entre as personagens. O *gestus social* é evidenciado pelo movimento, o (como) *estar* no meio social. Independente do gênero da peça, a marcação narra a fábula, o que pode ser feito de várias formas. Para mostrar a objetividade do acontecimento social, o motivo de cada cena, não se deve ter as emoções individuais como único parâmetro, não são estas que devem egocêntrica e autoritariamente determinar o arranjo da cena; ao contrário, para não cair em subjetivismos, deve-se partir das relações dos homens entre si, suas posições sociais devem estar perfeitamente visíveis nas marcações, nos agrupamentos e nos movimentos, para então se chegar à compreensão das emoções dos indivíduos e se ter uma compreensão mais complexa do envolvimento e comprometimento das (e entre as) personagens, com os acontecimentos históricos. Os interessados neste processo precisam conhecer as pinturas do holandês Peter Brueghel. Sobre as marcações, diz Brecht:

[o novo teatro] recorre a marcações que, expressando claramente o sentido dos processos representados, são as mais simples que se possa imaginar. Renuncia aos agrupamentos ‘casuais’, ‘espontâneos’, que dão a ‘ilusão da vida real’: o palco não reproduz a desordem natural, mas sim aspira à ordem natural. Que é determinada pelos pontos de vista histórico-sociais (apud WEKWERTH, 1997:112).

O trabalho com o arranjo cênico, a marcação, permeia todo o processo de montagem, vislumbrando sempre o melhor modo de esclarecer a fábula. Nos primeiros ensaios de





organização, os atores representam para si próprios e para o encenador, experimentam mostrar a idéia que têm do desenrolar da fábula, socializam-se para os outros, compartilham as suas experiências, percepções e compreensões que são testadas. Desta socialização de experiências surgem as contradições, a multiplicidade e a complexidade do que é representado. A marcação não deve ser cristalizada, deve manter a articulação necessária com os outros elementos da encenação. Com o acúmulo, adensamento e quantidade de trabalho e reflexão sobre a peça, são produzidas as transformações qualitativas que repercutem nas marcações.

Os ensaios de detalhes sucedem os de marcação. Descrever o detalhe não quer dizer descrever os sentimentos e ilusões que ele desperta, mas deve ser descrito como algo criado pelo homem e como algo a ser transformado pelo homem. A peça é compreendida através das suas partes (detalhes), e na relação das mesmas, sem, no entanto, dizer que o todo seja a soma das partes. O *todo* apresenta uma qualidade própria. Nos ensaios de detalhes, cada pequena peça (sub-cenas ou quadros) é ensaiada uma depois da outra, sem levar em conta o ritmo definitivo, que será afinado posteriormente. Wekwerth (1997: 138-41) fala sobre os detalhes:

O detalhe é a expressão humana na arte. [...] O ator em busca de detalhes realistas deve representar com extrema precisão as numerosas pequenas ações da fábula, antes de investir pensamentos e sentimentos. Com isso evita que sejam representados aleatoriamente quaisquer idéias ou lugares-comuns, em vez das próprias situações concretas. O que para a vida é o último, para o ator é primeiro. Por isso ele deve fazer o contrário do que faz na vida: como personagem, deve agir antes de pensar.

Este caminho, que deve ser dialético, da marcação para os detalhes, do comportamento para a consciência, do geral para o particular, da quantidade para a qualidade, existência para a essência, do coletivo para o indivíduo é uma estratégia sem a qual os atores correm o risco de esquecerem a situação e se perderem em si próprios, em busca do caráter para a construção da personagem. Esta estratégia liberta o ator da sua clausura: dos limites do seu imaginário, dos seus preconceitos e da sua concepção particular da existência e da realidade. Num trabalho colaborativo, os traços da personagem são extraídos de acontecimentos reais. Não há uma simples imitação do observado, há uma seleção; no cotidiano é flagrado o extraordinário e o significativo, intensificado pelas múltiplas observações sobre o mesmo. Assim, é possível extrair do conhecido o ainda não visto; do velho, o novo. A personagem não é construída limitada pelo imaginário de um ator. Ou seja, não se deve se limitar a uma relação empática e de identificação com a personagem (WEKWERTH, 1997:143).

Como já foi dito, é preciso tomar cuidado com o hábito, com a tendência de tornar cotidiano o que é extraordinário; deve-se adotar como estratégia a troca de papéis entre os atores, inclusive entre gêneros e idades; ensaiar com cenas mudas; estas são as condições para provocar rupturas nas interpretações e representações viciadas. A vivacidade e clareza das posturas, dos detalhes e dos gestos são imprescindíveis para que o espectador possa confrontar, comparar com outros gestos e situações. Atitudes pequenas, naturalistas, passarão despercebidas. O detalhe deve ser, portanto, significativo, admirável, espantoso.

Os ensaios de detalhes são sucedidos pelos ensaios corridos, em que o espetáculo é encadeado, ou seja, a peça é percebida em seu transcorrer, através das suas cenas, suas articulações e suas transições. Este transcorrer estabelecerá um ritmo, uma fluência necessária à apresentação da obra de arte. Os quadros e detalhes até então separados, nesta fase são ligados. São estabelecidas, de cena para cena, as transições flexíveis, fluentes e significativas. Para que esta fluência possa ser trabalhada e percebida, é importante deixar a cena “correr”, anota-se os acertos a serem feitos e depois os atores são conscientizados deles. Esta percepção e organização do ritmo, fluência, transições e contornos da evolução da peça, precisam ser feitas com os figurinos, os adereços e outros materiais de cena; sem estes elementos, o ritmo é outro. E mais, é preciso que haja o tempo de ensaio suficiente para que a peça e sua fluência se tornem orgânicas não só para os atores, mas para todos os colaboradores técnicos.

É importante lembrar que coordenar o ritmo de uma peça não é controlar a velocidade com que o ator dá as falas. Na interpretação ou representação, as pausas e os silêncios, que não querem dizer falta de ação, contribuem para a fluência do espetáculo assim como as explosões. Nos ensaios corridos deve-se cuidar para que não desapareçam os pontos nevralgicos, os grandes nós da cena e as contradições. O ritmo tem inclusive um emprego dramatúrgico, pode exercer uma função narrativa e comentar o acontecimento, numa encenação que não prima pelas unidades estilísticas, em que o tempo adquire materialidade, podendo ser alongado ou compactado, ou ainda, numa peça que tem na montagem dos seus quadros, uns dramáticos, outros pantomímicos, cômicos ou satíricos, em que cada qual tem um ritmo próprio e bem diferente, os atores precisam da habilidade de mudar de ritmo, de quebrar uma fluência anterior e passar a uma outra diferente, para deslizar ou dar os saltos (dialéticos) exigidos pela fluência da cena. Nesse sentido, eis uma recomendação de Brecht:





Nós devemos portanto representar de maneira rápida, leve e vigorosa. Não se trata de excitação, mas de rapidez, não somente para representar ligeiro, mas também para pensar ligeiro. Devemos ter a cadência dos ensaios. As réplicas não devem ser ditas com hesitação, como quem oferece a alguém seu último par de sapatos, mas lançadas como balas. É preciso que o público perceba que aqui numerosos artistas estão trabalhando como uma coletividade (como um 'Ensemble') e que é o conjunto, em comum, que conta ao público histórias, idéias, esforços (apud WEKWERTH, 1997:180-1).

Por último, os ensaios técnicos e gerais. Para não surpreender os atores e toda a concepção do espetáculo, é importante que os acessórios, o material de contra-regra e a iluminação, não apareçam somente na última hora, mesmo porque estes elementos também podem ter uso dramático, podem adquirir funções diversas, para além daquela de costume. Entradas e saídas de cena, mutações diversas, têm de ser experimentadas pelos atores com estes elementos presentes; do contrário, haverá ruídos e interferências desnecessárias na fluência e na comunicação da fábula. Ensaios gerais devem ser encarados como espetáculo. Aliás, é importante convidar espectadores com os quais se possa conversar sobre o espetáculo e fazer os aperfeiçoamentos sugeridos por eles, é importante contar com eles como colaboradores, como arteiros. Quando o espetáculo já estiver em temporada, em cartaz, os debates no final da apresentação com os espectadores, contribuem para aprofundamentos da discussão trazida pelo espetáculo, assim, para a continuidade dos aperfeiçoamentos do espetáculo e para a manutenção da sua eficácia e do seu gume afiado. Tudo isto, em busca de quê? Da beleza? Da verdade? Do prazer? Wekwerth (1997:182) considerou:

Só haverá uma nova arte socialista quando houver uma nova visão da beleza, quando tivermos educado nosso olhar de maneira a torná-lo sensível ao que é hoje a beleza. O conhecimento das relações sociais nos libertou de alguns equívocos: depende de nós, portanto, representar a verdade no palco. A verdade no palco só será verdade se aparecer aliada à sua irmã, a beleza. Nisto, ainda “engatinhamos no empirismo”: o conhecimento que possuímos do que é a beleza em nossa época encontra-se em “estágio de grande desordem”. Ainda assim, *vamos juntar as nossas experiências* (grifo nosso).

É importante que os espectadores tenham uma relação com o espetáculo como se estivessem trabalhando, aliás, refletir é trabalhoso: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história.” (BENJAMIN, 1985:205). Assim como o narrador deixa na narrativa sua marca, é importante que o espetáculo seja construído de modo que o espectador tenha condições de também colocar a sua marca, que além de construir conjuntamente, enquanto se dá o espetáculo, que possa dar continuidade à narrativa, que poderá significar a tomada de consciência e a tomada

de uma atitude diante da realidade. É preciso que os artistas do teatro não tenham sua arte como propriedade privada, é importante que socializem a criação, que não imponham nem iludam os espectadores; para isto, é importante que saibam utilizar o que é próprio da narrativa e da forma épica, que é o fato de ela tecer a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si (BENJAMIN, 1985:211). Para isto é preciso não perder de vista a dimensão pública do privado, a dimensão dos arteiros que se estende e que transpõe as fronteiras da individualidade, aquilo que une os corpos, a dimensão que está carregada de motivos históricos e políticos, ou seja, a identidade coletiva.

*Um lugar de muitos ondes, vários objetos em um, passado e presente em um, muitos homens (ou mulheres) em um(a),* são alguns dos procedimentos com que se aprende a lidar, não por esteticismo, mas porque a realidade social dos expropriados assim impõe. A economia da encenação referente aos cenários, aos adereços e à relação do ator consigo, com as personagens e com o espectador, vem como consequência do embate, da resistência e, pode-se dizer, da sobrevivência nas contingências históricas. Como travar este embate com arte? Brecht (1997:96) aconselhou que o ator não se distancie do teatro do cotidiano. É neste cotidiano que se aprende com “o homem do canto da rua” a transformar condições e situações adversas em favoráveis.

O espetáculo é um encontro e não um ponto final; a continuidade da experiência será dada pelo espectador no seu cotidiano. A expressão e a comunicação da obra deve ser pensada desde o início do processo de encenação. Considerar a função sociológica do teatro, pressupõe a busca da compreensão da realidade social e dos tipos de relações determinadas por esta realidade. Quando se pensa na experiência que será desenvolvida em cena, é preciso pensar não só no assunto (o conteúdo), mas também na forma (os meios disponíveis) e mais, *com quem e para quem*, ou seja, quais serão os interlocutores. O pressuposto ideológico, o compromisso político é perceptível no modo como estes elementos são tratados, como é encaminhado e desenvolvido o processo. A concepção da obra mostra a postura do artista diante da realidade, mostra se o objetivo é reforçar ou transformar a realidade. Portanto, ao se iniciar um processo de encenação deve-se questionar sobre o que (a experiência, os motivos) se pretende refletir, sobre a relação a se estabelecer com o espectador, e mais, sobre os meios de que se dispõe para estes propósitos. O Amorarte, para não resolver seu trabalho com criações idealizadas teve como ponto de partida a realidade; os atores interpretaram e representaram; para socializarem suas narrativas, cada ator enfrentou o desafio de socializar a



si para si (autoconsciência) e para os outros (atores e espectadores); assim, a presença do ator não está apenas intermediada por alguma personagem, sua *presença é intensa*, esta espécie de presença já foi analisada anteriormente. O espetáculo pode dispensar o ilusionismo, mas ao mesmo tempo não abre mão do teatro, da armação, que é atualizada constantemente. Um dos pressupostos que nortearam todo o trabalho com o Amorarte foi o de construir um espetáculo em que os arteiros estivessem envolvidos num exercício prazeroso de reflexão; para alcançar a liberdade máxima na criação artística, a estética é aquela que melhor atende a este objetivo, por mais adversa que seja a economia da encenação. Portanto, para ilustrar, o fato de objetos de cena adquirirem funções diversas, como o cesto da *Pipoqueira* que virou bacia de roupa, caixa de engraxate e outros instrumentos de trabalho, exerceu uma função concreta: o grupo não pôde, por diversos motivos, dispor daqueles instrumentos; este cesto, que era de uso particular de um dos atores, passou a exercer outras funções; serviu como recurso narrativo e utilizado nas diferentes cenas por trabalhadores; também provocou a imaginação criativa do espectador, que acompanhava a transformação de função do objeto. Sem condições de adquirir os figurinos, para as diferentes personagens, o grupo usou roupa básica: um uniforme que não impede os adereços de se destacarem; as personagens foram caracterizadas através de adereços, linguagem e gestos básicos para as demonstrações.

A improvisação, procedimento utilizado quando da construção das personagens, através da análise ativa e das ações físicas, também esteve presente mesmo durante os espetáculos. O domínio deste recurso é importante para que, quando se esqueça do texto, ou quando seja necessário atualizá-lo, os atores tenham a liberdade de criar. O texto que era visto como sagrado, a partir da conquista deste recurso, passou a atender a necessidade do grupo. O trabalho, em muitos aspectos, tomou como referência e modelo de teatro épico as *cenas de rua* (BRECHT, 1967:142). Trata-se de um exemplo primário de teatro épico. Brecht diz que é preciso considerar esse tipo de demonstração de esquina como a forma fundamental de um grande teatro. Poderia se imaginar que por ser o teatro épico um teatro da era científica, por isto, exigiria maior riqueza, maior complexidade e pesquisa em cada aspecto, mas, na realidade, para constituir-se em um teatro máximo, necessita apenas, fundamentalmente, daqueles elementos básicos de demonstração. O que está em jogo quando se assume essa novidade, inusitada e de desafio para o sentido crítico na afirmação de que essa demonstração de esquina é o bastante para a formulação de um modelo de teatro máximo, não é defender uma estética da fome; mas significa tomar como ponto de partida o simples, imposto pelas contingências, ao mesmo tempo uma contraposição ao excesso precário do drama (que traduz

o estilo de vida dos partidários desta estética), significa também um posicionamento político e uma estratégia que diz ser possível uma superação a partir das condições colocadas na realidade, utilizando o pouco que se tem à disposição; ao mesmo tempo, criar o máximo a partir do simples é um desafio para a imaginação dos arteiros, que serão provocados a completar a obra com a imaginação. Para o Amorarte, os recursos épicos utilizados vieram satisfazer necessidades objetivas. O teatro épico não perdeu seu gume revolucionário, embora algumas vezes seja apropriado de modo reacionário. Como já foi demonstrado em capítulos anteriores, o fato de um espetáculo estar carregado de procedimentos épicos não determina sua eficácia para a transformação social, quando este for o objetivo. Os espetáculos ditos pós-modernos estão carregados de procedimentos épicos.

Existem duas tendências bem conhecidas hoje, uma que opera com o excesso, outra com um estilo chamado *clean*; *grosso modo*, a primeira procura encobrir o vazio com o excesso e a segunda fica no “tipo assim”, ou seja, no subjetivismo; ambas exprimem um gosto elitista. Uma se perde na aparência e tende para o espetacular. A outra por se perder na subjetividade, não comunica. É comum a ambas, serem indiferentes e quase descartarem a presença humana em cena, o ator é transformado em adereço. Nas formas populares, o exagero das formas grotescas, hiperbólicas - a pantomima, por exemplo - transbordam de motivos históricos e políticos, ainda que sujeitas às influências ideológicas, são evidentes as marcas da resistência; ainda que simples, precarizados, mas o pouco é útil e a utilidade deste pouco, multiplicada.

É comum o pensamento segundo o qual, em uma arte livre, primeiro se imagina a obra, depois, vê-se os meios para realizá-la. No entanto, se o teatro épico, como concebeu Brecht, tem como modelo “o teatro do cotidiano” e o trabalho do “homem do canto da rua”, então é preciso considerar que este homem, quando pensa no seu trabalho, pensa com os meios de que dispõe. Concordo que não se deve submeter a criação aos meios materiais já existentes, mas não é a quantidade dos materiais, unicamente, que determinam a qualidade da obra. É comum, ainda, o pensamento segundo o qual um teatro moderno e científico deve contar com parafernalias; se não dispõe delas, o trabalho está inviabilizado. Aos que pretendem desenvolver um teatro épico e democrático, devem conceber sua obra de modo que possa ser apresentada numa sala (convencional - oficial) e no canto da rua. Se esta obra tem uma função social, não deverá ela ser produzida de modo que possa ser reproduzida? De modo que o espectador se veja capaz de fazer o mesmo?



Já falei da necessidade atual do espanto e da verticalização; também falei que há uma exploração desta carência, porém como a exploração mantém a carência para o comércio, não satisfaz efetivamente, não produz o conteúdo necessário. Será possível ao teatro hoje despertar o espanto, sem ser reacionário? Se a obra for construída a partir dos princípios da dialética, será apropriada igualmente de modo reacionário? O fato de Koudela (2001:20) descartar as peças dialéticas de Brecht na pós-modernidade dá pistas de que, se uma obra dialética é apropriada de forma negativa, não o é sem resistir. Tudo indica que, quando a obra cumpre sua função política e não reforça a ideologia no poder, ela não cai no gosto, mas o seu conteúdo de verdade não esvanece e resiste à desintegração do tempo (ADORNO, 1970:55). Não é por acaso que certos trabalhos não recebem apoio ou incentivo oficial. Ainda assim, há neste sistema a possibilidade de receberem. Se isto acontecer, não deve ser aproveitada a oportunidade? O que não se é capaz de fazer para mudar o mundo? Diz Brecht (1992c:255):

*O coro:* Transforme o mundo: ele precisa disso. / Com quem o justo não sentaria / Para promover a justiça? / Que remédio é tão ruim / Para quem está moribundo? / Que baixeza você não cometeria / Para extirpar a baixeza? / Se você, finalmente, pudesse transformar o mundo, Para que se julgaria bom demais? / Quem é você? / Afunde na sujeira, / Abrace o carniceiro, mas / Transforme o mundo: ele precisa disso! / Continuem a narrar! / Há muito já não os escutamos como juízes, / Mas desde já como aprendizes.

Fala-se muito da importância de o espectador participar do espetáculo, ocupar a cena, mas tem de se pensar que também é importante o ator ocupar a platéia. Se o palco é o espaço fictício e a platéia, o real, implica em que os protagonistas no mundo real são aqueles que estão na platéia. Foi um avanço, sem dúvida, os tecelões (os trabalhadores) serem colocados em cena por Gerhart Hauptmann, mas é tempo de eles ocuparem inclusive a platéia. Outro avanço foi o fato de Brecht ter incluído em cena, compartilhado com a platéia, o tempo real. As salas estão cheias de lugares ociosos; apesar de serem bens públicos, são expropriados para aqueles que podem pagar; e como quem pode pagar é minoria, o espaço público fica sem uso porque reservado àquela minoria. Bem, por enquanto é preciso manter o espaço conquistado pelos tecelões e a partir daí avançar. Mas a ocupação não pode ser especulativa ou para o comércio típico das elites e da classe média. E para ser produtiva, não pode ser mitificada, portanto, a experiência a ser desenvolvida em cena, não pode estar alheia à realidade; a socialização da experiência cotidiana em cena é uma ocupação, porque o espaço ocupado em cena pela elite é como o da platéia, vazio. Vazio de conteúdo, embora entulhado, como ela própria. É preciso ocupar a cena com as experiências daqueles que não estão na

platéia. Paradoxal? Mas acontece que, hoje, aqueles que não estão na platéia são colocados no palco. Mas sob a ótica daqueles que estão na platéia.

O pobre é eleito e colocado em cena, num *reality show* ou “no limite”, é vestido “para ir ao restaurante”, milhares de pessoas concorrem nos programas de domingo a “um dia de princesa” (Lembra leitor, do trem de 1ª e 2ª classes?), a 500 mil, ou ainda, alguém é apresentado de uma forma *nua e crua* (em vários sentidos), em parte para sanar a carência de choque, outros são idolatrados como vítimas da natureza ou da sociedade, vítimas do sistema, que devem ser ajudados a se enquadrarem ao sistema, pela solidariedade e voluntariado, para aliviar a culpa e para expiação. Aliás, um dos traços da cultura cristã ocidental é a adoração àquele que é supliciado. São presas, na verdade, da despolitização e da tipificação.

Como não se pode prever todos os caminhos por onde irá o trabalho, de todos aqueles que se dedicaram a um teatro, acima de tudo, ético, devemos nos ater na sua capacidade de andar, o que significa trabalhar a consistência do corpo – da obra. Para tanto, foram necessários os estudos das esferas anteriores; nesta, estamos tratando dos aspectos relacionados com o trabalho de expressão e comunicação, tanto dos atores quanto da obra no seu conjunto. Sobre este aspecto do trabalho, fala o professor Alexandre Mate (1989:188-9):

Se se entender genérica e explicitamente que expressão é uma manifestação física (passível de ser entendida e assim compreendida pelo outro) e que caracteriza uma forma de pensamento – seja ela racional ou emocional – expressão é a sensibilidade para perceber, analisar e julgar índices carregados de sentido e, logicamente, sua transmissão. [...] Jogos expressivos, aqueles que desenvolvem a educação pelo movimento. [...] Educar, ou antes deseducar corporalmente, pressupõe propiciar oportunidades em dois momentos que se completam: descompressão dos condicionamentos e vivência de uma experiência estética fundamental e enriquecedora. Desse modo expressão é, antes, um processo de compreensão e reconhecimento de um trabalho em que intenção e gesto mantenham uma relação dialética. Fora desse princípio, a expressão é mais uma forma de alienação.

A obra, na sua totalidade, adquire um caráter expressivo; todos os elementos que contribuem para a sua configuração plástica, que têm dimensão no tempo e no espaço, que adquirem caráter de representação. Inclusive, e principalmente, os elementos que são primordiais, que são as palavras e os gestos; porque o ator, ainda que de tudo despido, poderá contar com estes dois elementos para materializar as suas idéias, a sua consciência. Como expõe Bakhtin (1988a:33-4): “[...] a própria consciência só pode surgir e se afirmar como



realidade mediante a encarnação material em signos. [...] A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais”. Portanto, o caráter expressivo da obra é, antes de tudo, um produto sócio-cultural. O trabalho nesta esfera, que prepara o espetáculo, é para, no mínimo, efetivar a vontade através dos meios expressivos; através dos quais é expressa a consciência, construída a partir da tensão do *ser* com o *estar* do indivíduo na história. Por isso, a liberdade de criação não pode prescindir da reflexão; é importante considerar, a partir dos estudos de Bakhtin e de Iná Camargo Costa, que cada gênero teatral é capaz apenas de controlar certos aspectos definidos da realidade, porque cada gênero possui princípios definidos de seleção, formas definidas de ver e conceber a realidade, um objetivo definido e uma profundidade de penetração; a propriedade dos gêneros, e também dos conteúdos temáticos, moldam a imaginação dos artistas (MATE, 1992:16-7). Os movimentos do espírito e do corpo têm sido condicionados a uma expressão disciplinada pela economia do poder; ter consciência disto é flagrar a fragilidade deste poder.

Seria possível que o ator instaurasse, de um modo automático, o espaço de sua ação se houvesse a autonomia (GUINSBURG, 2001:16); assim como um movimento voluntário é condicionado e automatizado, não serve apenas a uma função concreta, mas também simbólica, em síntese biopsicosocial. A criação não é limitada apenas pelas coordenadas estabelecidas pelo poder no mundo externo, mas inclusive, e talvez principalmente, pelas coordenadas já internalizadas no criador por aquele mesmo poder. Aprende-se com Laban (1879-1958) que o domínio do movimento dá-se por *esforço*; para pôr o *pensamento em movimento* é preciso dar uma configuração ao esforço, que é influenciado por fatores: peso, espaço, tempo e fluência; a qualidade e a manifestação da potencialidade dos esforços dependem das atitudes interiores de esforços (conscientes ou inconscientes) referentes àqueles fatores (em conjunto). As atitudes têm influência da história de vida e do meio ambiente:

Um animal domesticado, por exemplo, desenvolverá modalidades diferentes de configurações de esforço das desenvolvidas por um animal selvagem do mesmo gênero. A necessidade de uma luta contínua para preservar sua existência tornaria os esforços de um animal selvagem mais ricos em certo sentido, embora mais restritos em outros, do que os de um animal domesticado (LABAN, 1978).

Os seres humanos travam embates diferentes, portanto, seus hábitos de esforços assumem formas diferentes. Para os animais, a capacidade herdada é fundamental para resistirem às influências retardatárias. Para o ser humano, independente da sua condição social, pelo treino consciente pode alterar e enriquecer seus hábitos de esforço, mesmo se

crescidos sob condições adversas. Havendo necessidade, os hábitos de movimento podem ser transformados para uma melhor qualidade. A tomada de consciência, a atitude, pressupõe a organização das necessidades, sobre as quais falou Brecht (apud KOUDELA, 1991:14): “Nossa atitude nasce de nossas ações. Nossas ações nascem da necessidade. Quando a necessidade está organizada, de onde nascem então nossas ações? Quando a necessidade está organizada, nossas ações nascem de nossa atitude”. Acrescenta Laban (1978:40):

No palco, o homem expressa sua atitude mental peculiar escolhendo com cuidado as configurações de esforço adequadas e realiza uma espécie de ritual comunitário na apresentação de conflitos que decorrem de diferenças nestas atitudes internas. [...] Na aplicação dos princípios de domesticação dos animais a ele mesmo, estendeu o raio de ação e treinamento do esforço até a criação de trabalhos de arte dinâmica. O homem tem condições de domesticar o seu semelhante não apenas na condição de escravo, mas também na de um companheiro feliz; por último, aprendeu a se domesticar, treinando e desenvolvendo seus próprios hábitos pessoais de esforço, tanto engrandecendo-os quantitativamente, quanto dirigindo-os qualitativamente cada vez mais no sentido de se tornarem esforços humanitários específicos.

Durante os capítulos anteriores foram analisadas as estratégias utilizadas pelo poder para domesticar a grande maioria dos homens, para satisfazer a interesses da elite, que detém tal poder. Foram analisados também os esforços necessários para se escapar da domesticação, esforços necessários para se conhecer a verdade sob os invólucros ideológicos colocados sobre as coisas e os sujeitos, enfim, sobre a própria realidade social. Quando a exploração do homem continua, como nunca visto, é preciso suspeitar da estética que reflete as concepções de um mundo atual sem contradições, sem lutas de classe, concepções segundo as quais, a arte não precisa se envolver com política, nem com a busca de consciência coletiva. Nesta quarta esfera no processo de montagem (*Ocupação da fazenda cênica*), o esforço foi dedicado à reflexão e à busca dos meios para uma expressão artística e uma comunicação com o espectador livre da domesticação. Neste trabalho, há um esforço por uma arte que um dia não tenha a necessidade de refletir a luta pela liberdade. Propostas práticas:

#### *O criador é criatura*

Situação: reparo, no dia a dia, naquele que se põe rígido e naquele que se curva, ambos na *posição de sentido*; reparo naquele cujo peito estufa e o nariz empina. Todos são criados. Todos à imagem e semelhança do criador. Apenas alguns têm os meios para manter a postura (imagem) do(e) criador. Por que?



Este exercício tem por objetivo provocar a integração entre os atores e aguçar a habilidade de observação. Num primeiro momento, em duplas, os atores manipulam uns aos outros, todos devem experimentar manipular e ser manipulado. O manipulador tem fios invisíveis ligados às diferentes partes do corpo da marionete, que deverá responder as intenções e movimentos do manipulador. Devem ser experimentados espaços, distâncias, sentidos e planos diferentes. Num segundo momento, ainda em duplas, as mesmas ou mudadas, a manipulação deve ser feita como se molda, como se faz uma escultura; o artista da vez dá forma ao corpo (massa) do outro; deve fazê-lo não com comando de voz, mas manipular de fato. O artista deve se esforçar por criar formas significativas, as mais diversas. É comum que a dinâmica a princípio seja intermitente, mas deve-se buscar uma dinâmica contínua; isto é importante para que formas livres e espontâneas possam ser criadas. A dinâmica pode ser motivada por músicas preparadas ou improvisadas. Ambos devem experimentar a condição de artista (escultor) e de obra. Num terceiro momento, o artista após construir sua obra, ele a reproduz em si, imitando ou assumindo a condição da sua criatura, na forma como a criou, mantêm-se nesta condição para que a criatura possa observar a condição (forma, postura) em que foi colocada. Após a criatura observar, assume a função de criador e constrói uma nova obra, transformando a anterior, assim alternada e sucessivamente até que várias obras sejam construídas e transformadas, até que o criador se veja como criatura e esta como aquele; até que o criador e a criatura se vejam em seus instantes, até que ambos sejam vistos. Pedir para que reconstituam o processo mentalmente. Avaliação.

### *Descolonizar o corpo*

Situação: ando no ritmo marcado por um relógio que não escolhi. Sob tais circunstâncias devo sorrir, sob outras tais devo manter-me sereno. Sobre as coisas e sobre mim, tenho idéias que não são minhas. Não é estranho que até poucos dias atrás sempre que eu sentava e sentia vontade de cruzar as pernas, ou mesmo quando eu me surpreendia com as pernas cruzadas, uma voz em mim dizia: “Um homem não deve se sentar assim!”?

Este exercício, em complemento a outros, tem por objetivo liberar o corpo de algumas das amarras criadas por preconceitos e condicionamentos biopsicossociais e que limitam as possibilidades de criação, expressão e comunicação do ator através das suas personagens. É importante que os atores, antes de fazerem este exercício, passem por um aquecimento, uma atividade coletiva em que adquiram confiança e disposição para se expressarem como exige (inspira) a imaginação. Esta atividade de transição pode ser um dos exercícios já descritos:

*Ocupar o maior e o menor espaço*, após algumas variações pode-se propor que todos (ou o número de atores) ocupem o maior espaço no chão. A tendência será todos deitarem estirados; então, pedir que percebam a própria respiração e relaxem. A partir deste momento, pedir que pensem nos elementos: água, ar, terra, fogo etc... No lugar destes elementos é muito importante que também sejam experimentados fenômenos naturais (tempestades, erupções vulcânicas etc...), diversos tipos de animais (domesticados e não domesticados) e os vários tipos sociais (mulher, homem, criança, jovem, velho). Para simplificar a descrição, falarei apenas dos elementos. Que pensem nas propriedades ou comportamentos destes elementos, no modo como eles se manifestam. Propor que cada um dos atores escolha um dos elementos e o demonstre através de movimentos expressivos. É importante que tais movimentos comecem pelos pés, de modo ascendente até chegar na cabeça, no rosto, quando se solicitará que o elemento seja expresso inclusive pela máscara facial do ator. Os planos baixo, médio e alto, devem ser explorados. É importantíssimo que o ator não se limite a apenas um dos elementos, mas que experimente vários. Quando se tratar dos tipos sociais, propor que o ator interprete também um gênero diferente do seu. Deve ser proposto ainda que os sons e ruídos próprios de cada elemento também sejam expressos. Como observação, pedir que os atores ouçam mentalmente tais sons ou ruídos; depois devem começar a pronunciá-los com pouca intensidade (baixo, *piano*) e aumentando aos poucos até que possam experimentar as intensidades possíveis e necessárias conforme a situação imaginada pelo ator. Esta observação é um cuidado necessário para deixar o ator à vontade. Em nossa sociedade, os movimentos (o corpo), a fala e o pensamento são controlados, até que os atores tenham passado pela descolonização ou pela *pajelança*, como diria Chico de Assis; sofrem grande resistência em se exporem, em se expressarem livre e espontaneamente, em serem eles mesmos e o que quiserem ser. Terminada esta seqüência, propor o retorno, a reconstituição mental do processo e que se faça a avaliação coletiva, que compartilhem as experiências individuais.

### *Desbotar a banca II*

Utilizar o texto criado no exercício *Desbotar a banca I*. Nesta etapa, as habilidades perceptivas e criativas dos atores estão aguçadas. Agora, podem utilizar adereços. Devem improvisar cenas com mímica e pantomima. Antes, como preparação, em duplas, os atores andam um atrás do outro pelo espaço cênico, brincam de *Siga o mestre*: o que está atrás imita aquele que está na frente, devem se alternar, ora um, ora o outro fica à frente. Num segundo momento e sob orientação do coordenador, os que estão na frente, imaginando situações diversas, cumprimentam-se como fariam na vida real, mas não usam a voz, apenas se



comunicam pela mímica; os que estão atrás aí continuam, imitam o que fazem aqueles estão à frente, porém, devem exagerar o máximo que puderem, ou seja, fazem pantomima. Os dois da dupla devem experimentar tanto a mímica quanto a pantomima. Em seguida, subgrupos improvisam cenas, através da mímica e da pantomima, com os textos criados em *Desbotar a banca I*. Após as improvisações, fazer avaliação coletiva do processo desde os primeiros trabalhos com o texto. Após este processo, foi feita uma análise (ativa) do texto; será possível fazer crítica ao modo como as *matérias* (editadas pelos veículos de informação) são construídas, sobre a manipulação das palavras e como elas libertam ou prendem o pensamento e sobre o modo como as informações são comunicadas.

### *Animação*

Este exercício pode ser utilizado para dar continuidade ao exercício anterior ou para experimentação com outros textos. Para preparação, os atores acompanham uma música. Num primeiro momento, as mãos são mimadas pelo ritmo da música, as mãos conduzem o corpo; num segundo momento, procuram distinguir quais são os instrumentos e seus respectivos ritmos na música, escolhem um dos instrumentos e atrelam-no a alguma parte do corpo que será mimado por seu ritmo. Conjuntamente, ao primeiro instrumento podem ser acrescentados outros, atrelados a outras partes do corpo, o que aumentará o esforço de domínio na coordenação e na expressão corporal. Depois disto, cada subgrupo escolhe um texto (já escrito ou a ser improvisado) e constrói uma cena em que as personagens serão representadas por partes do corpo. Propor também que experimentem representar as personagens através de objetos. Dentre as formas de teatro, o de animação ou de formas animadas é uma das mais antigas e populares; está presente desde o *faz de conta* infantil até as vanguardas do teatro moderno, seja para substituição lúdica do objeto real, para simbolizar, significar ou alegorizar forças, instituições, pessoas ou o poder. Propor uma reconstituição mental do exercício e a avaliação coletiva.

### *Um lugar de muitos ondes*<sup>127</sup>

Situação: lembro que para mim a FEBEM era um lugar tão grande que até eu chegar no banheiro passava a vontade. Quando saí desta instituição, minha mãe conseguiu que

<sup>127</sup> Título inspirado no espetáculo da Cia. Andarilhos, em cartaz no Centro Cultural de São Paulo (março/2001).

ficássemos *de favor* numa garagem de 4m por 6 ou 7 metros; ali, tinha banheiro, cama, mesa e um fogão. Esta é a situação de milhões de brasileiros.

Este exercício tem como objetivo desenvolver a imaginação criativa e a expressão corporal. Objetiva também provocar o desnudamento do ator; não se trata da nudez gratuita ou lucrativa, mas *ser nu* é alcançar a condição de através de si, colocar o homem diante do próprio homem; ser a matéria e o corpo com que, e por onde, se chega à obra de arte; do contrário, *estar nu* diante do público será apenas como tirar toalha de uma mesa. Em subgrupos, propor que eles demonstrem com uma breve improvisação um *onde* (um lugar) utilizando apenas três objetos imaginários, por exemplo, num banheiro, objetos: papel higiênico, vaso sanitário e torneira. Depois que os grupos demonstraram, propor que um mesmo subgrupo demonstre dois *ondes*; cada onde será percebido pela utilização de apenas três objetos que lhe são próprios, porém, é importante considerar que há interação, ou melhor, quem está num onde contracenando com quem está no outro onde; então poderá acontecer de se ter lugares, como uma sala e um banheiro, sendo utilizados ao mesmo tempo por pessoas que se comunicam como se não houvesse paredes; num segundo momento, propor que não haja apenas a ausência de paredes, os lugares não precisam continuar contíguos, pode acontecer de os dois *ondes* estarem num mesmo espaço (que acabará se transformando num terceiro onde); então teremos um onde com várias funções, *um lugar de muitos ondes*, em que as pessoas possam não apenas ter o espaço socializado, mas inclusive suas ações, elas mesmas.





## Bibliografia geral

- ADORNO, T. W. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- AGUIRRE, J. *Walter Benjamin: estética y revolución*. Madrid: Taurus, 1971.
- AMARAL, A. M. Tradição e teatro – ritos e mitos. In: \_\_\_\_\_. *Teatro de animação: da teoria à prática*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- ANDRADE, W. W. *O livro de Jô, de Luiz Alberto de Abreu: mito e invenção dramática*. São Paulo, 2000. Dissertação de Mestrado – F.F.L.C.H. – Universidade de São Paulo.
- ANGELI, J. M. A dialética entre o crescimento quantitativo e as mudanças qualitativas: Gramsci e a emancipação humana. *Cultura (Vozes)*. n.5, v.94, p.31-51, 2000.
- ARANTES, A. A. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Primeiros passos).
- ARANTES, P. E. *O fio da meada*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. Ajuste intelectual. In: \_\_\_\_\_ et al. *Desorganizando o consenso*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_. ARANTES, O. *Sentido da formação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira / EDUSP, 1980.
- ARRABAL, J. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- ARRIGHI, G. *O longo século XX*. São Paulo: Edunesp, 1996.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AURÉLIO, M. Brecht: aproximações e distanciamentos. In: \_\_\_\_\_ et al. *Revista Vintém: ensaios para uma arte dialética*. São Paulo: Hucitec, 199-. N.0.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 4.ed. São Paulo: Hucitec, 1988a.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O freudismo: um esboço crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Edunesp, São Paulo: Hucitec, 1988b.
- \_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 4.ed. São Paulo: Hucitec, Brasília: Edunb, 1999.
- BAUMAN, Z. *Por uma sociologia crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BEAUVOIR, S. *A velhice*. 2.ed. São Paulo: Difusão, 1976.
- BENJAMIN, A; OSBORNE, P. *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.



- BENJAMIN, W. *A criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v.I)
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, v.II)
- BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- \_\_\_\_\_. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BETTI, M. S. *Oduvaldo Viana Filho*. São Paulo: Edusp, 1997. v.6 (Artistas brasileiros).
- BOAL, A. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1977.
- \_\_\_\_\_. *200 exercícios e jogos para ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- \_\_\_\_\_. GUARNIERI, G. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno, 1960.
- BORNHEIM, G. Brecht e a cultura da separação. In: \_\_\_\_\_. et al. *Revista Vintém: ensaios para uma arte dialética*. São Paulo: Hucitec, 199-. N.0.
- BOSI, E. A opinião e o estereótipo. *Revista Contexto*, São Paulo, n.2, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: TAQ, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Cultura de massa e cultura popular*. 6.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- \_\_\_\_\_. Problemas ligados à cultura das classes pobres. In: \_\_\_\_\_. et al. *A cultura do povo*. 3.ed. São Paulo: Cortez, 1984.
- BOURDIEU, P. *A regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Contrafogos: táticas para enfrentar a invasão neoliberal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Contrafogos 2: por um movimento social europeu*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- \_\_\_\_\_. (coord.). *A miséria humana*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- BRECHT, B. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Poemas 1913-1956*. 6.ed. São Paulo: 34, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A vida de Galileu*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991a. v.6 (Teatro completo, 12v).
- \_\_\_\_\_. *Os horácios e os curiácios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991b. v.5 (Teatro completo).
- \_\_\_\_\_. *A exceção e a regra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. v.4 (Teatro completo).
- \_\_\_\_\_. *Aquele que diz sim e aquele que diz não*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. v.3 (Teatro completo).





- \_\_\_\_\_. *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992b. v.3 (Teatro completo)
- \_\_\_\_\_. *A decisão*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992c. v.3 (Teatro completo)
- BRITO, R. S. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luiz Alberto de Abreu*. São Paulo: 1999. Tese de Doutorado – E. C. A. – Universidade de São Paulo.
- BROOK, P. *Ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1994.
- CAMUS, A. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- CANCLINI, N. G. *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CARLSON, M. *Teorias do teatro*. São Paulo: Edunesp, 1995.
- CARNEIRO, M.L.T. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial do Estado / Fapesp, 2002.
- CARVALHO, S.; MARCIANO, M. *A comédia do trabalho*. Caderno de apontamentos, 2000. (Companhia do Latão)
- CAVALIERE, A. *O inspetor geral de Gógol / Meierhold*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- CHACRA, S. *Práticas teatrais e outras práticas artísticas*. São Paulo: ABNL, 1998.
- CHAUÍ, M. S. *O que é ideologia*. 13.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Cultura e democracia*. 7.ed. São Paulo: Cortez, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Cultura do povo e autoritarismo das elites*. In: \_\_\_\_\_. et al. *A cultura do povo*. 3.ed. São Paulo: Cortez, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- COSTA, I. C. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo: Nankin, 2001.
- COSTA, E. M. S. *Gerontodrama: a velhice em cena*. São Paulo: Ágora, 1998.
- COURTNEY, R. *Jogo, teatro & pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DAMASCENO, L. H. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Unicamp, 1994.
- DANTAS, H. *Do ato motor ao ato mental: a gênese da inteligência segundo Wallon*. In: \_\_\_\_\_. et al. *Piaget, Vygotsky, Wallon*. São Paulo: Summus, 1992.
- DELUMEAU, J. *História do medo no ocidente*. São Paulo: Cia das letras, 1989.
- DE MASI, D. *O ócio criativo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2000a.
- \_\_\_\_\_. *Perspectivas para o trabalho e o tempo livre*. In: \_\_\_\_\_. et al. *Lazer numa sociedade globalizada*. São Paulo: SESC/WLRA, 2000b.
- EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.



- ECO, H.; BONAZZI, M. *Mentiras que parecem verdades*. São Paulo: Global, 1982.
- ELKONIN, D. B. *Psicologia do jogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ENGELS, F.; MARX, K. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A ideologia alemã*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- \_\_\_\_\_. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. 15.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- ENGUITA, M. F. *A face oculta da escola*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Trabalho, escola e ideologia*. Porto Alegre: Artes médicas, 1993.
- FARIA, J. R. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FAVARETTO, C. *Tropicália alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FEATHERSTONE, M. Experiência versus prática. In: \_\_\_\_\_. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1995a.
- \_\_\_\_\_. A globalização da mobilidade. In: \_\_\_\_\_ et al. *Lazer numa sociedade globalizada*. São Paulo: SESC/WLRA, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O desmanche da cultura*. São Paulo: Nobel, 1995b.
- \_\_\_\_\_. *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FERNANDES, F. *O que é revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Primeiros passos).
- FERREIRA. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FISCHER, E. *La necesidad del arte*. 2.ed. Barcelona: NeXos, 1989.
- \_\_\_\_\_. et al. *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.
- FIORI, J. L. *Brasil no espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- FO, D. *Manual mínimo do ator*. 2.ed. São Paulo: SENAC, 1999.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. 24.ed. Petrópolis: Vozes, 2001a.
- \_\_\_\_\_. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.
- FREINET, C. *Pedagogia do bom senso*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FREUD, S. *El malestar en la cultura*. 2.ed. Madri: Alianza, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Psicologia de las masas*. 4.ed. Madrid (Espanha): Alianza editorial, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v.VI (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 24v.).
- FROMM, E. *O medo à liberdade*. 5.ed. Rio Janeiro: Zahar, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Anatomia da destrutividade humana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- FRYE, N. *Fábulas de identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GALVÃO, I. *Henri Wallon: uma concepção dialética do desenvolvimento infantil*. 3.ed. Petrópolis (R.J.): Vozes, 1996.





- GALVÃO, W. N. As falas, os silêncios. In: SOSNOWSKI, S., SCHWARTZ, J. (orgs.) *Brasil: o transito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994. p.185-95.
- GARCIA, S. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GARDNER, H. *O verdadeiro, o belo e o bom*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Mentes que lideram*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mentes que criam*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- GENTILI, P. *Poder económico, ideologia y educación*. Argentina: Miño y Dávila, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Pedagogia da exclusão*. 7.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- GIDDENS, A. *Para além da esquerda e da direita*. São Paulo: Edunesp, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A estrutura de classes das sociedades avançadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- \_\_\_\_\_. et al. *Modernização reflexiva*. São Paulo: Edunesp, 1997.
- GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- GIROUX, H. A. *Cruzando as fronteiras do discurso educacional: novas políticas em educação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.
- GONÇALVES, M. A.; HOLLANDA, H. B. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- GRAMSCI, A. *Os intelectuais e organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1989.
- GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Da cena em cena: ensaios de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUZIK, A. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HADDAD, F. (org.). *Desorganizando o consenso*. Petrópolis: Vozes, 1998a.
- \_\_\_\_\_. *Em defesa do socialismo*. Petrópolis: Vozes, 1998b.
- HAUPTMANN, G. *Os tecelões*. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. S.P.: M. Jou, 1942.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- HOLLANDA, H. B. *Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Temas básicos da sociologia*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- HUBERMAN, L. *História da riqueza do homem*. 13.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.



- IANNI, O. *Teorias da globalização*. 8.ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2000.
- JAMESON, F. *O método Brecht*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O marxismo tardio*. São Paulo: Boitempo, São Paulo: Edunesp, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- JOBIM E SOUZA, S. *Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. Campinas: Papirus, 1996.
- JORGE, A. L. C. *O acalanto e o horror*. São Paulo: Escuta, 1988.
- KONDER, L. *O que é dialética*. 11.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Alienação e arte*. In: \_\_\_\_\_. *Marxismo e alienação*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1965.
- KOUDELA, I. D. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Um vôo brechtiano*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Texto e jogo*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- KÜHNER, M. H. *Teatro em tempo de síntese*. Petrópolis: Paz e Terra, 1971.
- LABAN, R. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LAFARGUE, P. *O direito à preguiça*. São Paulo: Hucitec, São Paulo: Edunesp, 2000.
- LALANDE. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- LANGER, S. K. *Ensaio filosóficos*. São Paulo: Cultrix, 1971a. (Col. Estudos, 44)
- \_\_\_\_\_. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 1971b.
- LENIN, V. I. *Que fazer?* São Paulo: Hucitec, 1986.
- LEONTIEV, A. et al. *Psicologia e pedagogia*. São Paulo: Moraes, 1991.
- LIMA, B. A. *Cartilha caminho suave*. 31.ed. São Paulo: Caminho Suave, 1992a.
- \_\_\_\_\_. *Cartilha caminho suave*. 107.ed. São Paulo: Caminho Suave, 1992b.
- LIMA, R. N. *A devoração de Brecht no Teatro Oficina*. São Paulo: 1988. Vol. I e II. Tese de Doutorado – E. C. A. – Universidade de São Paulo.
- LISPECTOR, C. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: 15.ed. Editora do Autor, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1969.
- \_\_\_\_\_. *A via-crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- LÚRIA, A. R. *Pensamento e linguagem*. Porto Alegre: Artes médicas, 1987.
- \_\_\_\_\_. *A construção da mente*. São Paulo: Ícone, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Curso de psicologia geral*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1994. 4v.





- LÚKACS, G. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1970.
- MAGALDI, S. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAIAKÓVSKI, V. *Mistério bufo*. São Paulo: Musa, 2001.
- MARX, K. *O capital*. São Paulo: Abril, 1984.
- \_\_\_\_; RUGE, A. *Los anales franco-alemanes*. Barcelona: Martinez Roca, 1970. p.65-9.
- MATE, A. L. *Sob a consigna do espanto*. São Paulo: 1989. Dissertação de Mestrado – E. C. A. – Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_; JATOBÁ, R. *A literatura revisitada pelo teatro*. São Paulo: FDE, 1990.
- \_\_\_\_; COSTA, I. C. *Teatro: um espaço para a literatura*. São Paulo: FDE, 1992.
- \_\_\_\_. *Evolução do teatro mundial*. São Paulo: s.n., 2001a. (mimeografado)
- \_\_\_\_. *O ½ da fila*. São Paulo: s.n., 2001b. (mimeografado)
- MAZZARI, M. V. *Água mole em pedra dura: sobre um motivo taoísta na lírica de Brecht*.  
In: \_\_\_\_ et al. *Revista estudos avançados*. São Paulo: USP, 2000. v.14, n.39, p.229-45.
- MAZZOLENI, G. *Homo ridens: o riso como instrumento cultural*. In: \_\_\_\_ et al.  
*Perspectivas: Revista de Ciências Sociais*. São Paulo: Fundunesp, 1990. v.12/13.
- MEIERHOLD, V. *Teoria teatral*. Madrid: Fundamentos, 1979.
- MENCARELLI, F. A. *Cena aberta*. Campinas: Unicamp, 1999.
- MORAGOS, R. *Gerontologia social*. São Paulo: Paulinas, 19--.
- MORENO, J. L. *Fundamentos do psicodrama*. São Paulo: Summus, 1983.
- MOSTAÇO, E. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.
- NERI, A. L.(org.). *Psicologia do envelhecimento*. São Paulo: Papirus, 1995.
- NOSELLA, M. L. C. D. *As belas mentiras*. 5.ed. São Paulo: Moraes, 1981.
- NUNES, B. *O dorso do tigre*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- OLIVEIRA, B. *Arte e dialética*. Rio de Janeiro: Pallas, 1983.
- OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- \_\_\_\_. *Universos da arte*. 3.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1986.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEDROSA, M. *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEIXOTO, F. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- \_\_\_\_. *Teatro Oficina (1958-1982)*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- \_\_\_\_. *O que é teatro*. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Primeiros passos)
- PIAGET, J. *A formação do símbolo na criança*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- \_\_\_\_. *O julgamento moral na criança*. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- PISCATOR, E. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1968.



- PRADO, D. A. *Teatro em progresso*. São Paulo: Martins, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- PROPP, V. *Comichade e riso*. São Paulo: Ática, 1992. (Série fundamentos)
- REICH, W. *Psicologia de massas do fascismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Análise do caráter*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- REIS FILHO, D. A. *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. Vozes silenciadas em tempo de ditadura: Brasil, anos de 1960. In: CARNEIRO, M.L.T. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial do Estado / Fapesp, 2002. p.435-50.
- RICE, E. *Teatro vivo*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.
- \_\_\_\_\_. *A máquina de somar*. Trad. Iná Camargo Costa; Marcio Boaro. São Paulo: s.n., 2000. Tradução de: The adding machine.
- RIDENTI, M. Ensaio geral da socialização da cultura: o epílogo tropicalista. In: CARNEIRO, M.L.T. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial do Estado / Fapesp, 2002. p.435-50.
- RIZZO, E. P. *Ator e estranhamento*. São Paulo: Senac, 2001.
- ROSENFELD, A. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- \_\_\_\_\_. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993b.
- ROUSSEAU, J. *Emilio ou da educação*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SALINAS FORTES, L. R. *Paradoxo do espetáculo*. São Paulo: Discurso, 1997.
- SALGADO, S. *Trabalhadores*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Outras Américas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Êxodos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000a.
- \_\_\_\_\_. *Retratos de crianças do êxodo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000b.
- SANCHIS, E. *Da escola ao desemprego*. Rio de Janeiro: Agir, 1997.
- SANTOS, B. S. A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência. In: \_\_\_\_\_. *Para um novo senso comum*. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- SANTOS, M. *Por uma outra globalização*. São Paulo: Record, 2000a.
- \_\_\_\_\_. Lazer popular e geração de empregos. In: \_\_\_\_\_. et al. *Lazer numa sociedade globalizada*. São Paulo: SESC/WLRA, 2000b.
- SARTRE, J. *O imaginário*. São Paulo: Ática, 1996.





- \_\_\_\_\_. *A idade da razão*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- SCHACHTER-SHALOMI, Z.; MILLER, R. S. *Mais velhos mais sábios: uma visão nova e profunda da arte de envelhecer*. Rio de Janeiro: Campus, 1996.
- SCHILLER, F. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Trad. Roberto Schwarz. São Paulo: Herder, 1964.
- SCHNAIDERMAN, B. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- SILVA, A. S. *Teatro Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SINGER, P. *Uma utopia militante: repensando o socialismo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- SLADE, P. *O jogo dramático infantil*. São Paulo: Summus, 1978.
- SOUZA, A. C. M. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- \_\_\_\_\_. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. "Radicalismos". *Revista estudos avançados*, São Paulo: Edusp, 1988. v.4, n.8, p.4-18.
- SOUZA, E. M. *Reminiscências integrando gerações*. Rio de Janeiro: Vozes, 19--.
- SPOLIN, V. *O Jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Improvisação para o teatro*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- STANISLÁVSKI, C. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1999a.
- \_\_\_\_\_. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1999b.
- STRINATI, D. *Cultura popular*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.
- THOMPSON, P. *A voz do passado: história oral*. 2.ed. Rio de Janeiro: 1998.
- THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 3v.
- THOMPSON, J. B. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- TROTSKY, L. *A arte da insurreição*. São Paulo: Pulsar, 2000.
- TOLMACHEVA, G. *Creadores del teatro moderno*. Buenos Aires: Centurión, 1946.
- VERNON, M. D. *Percepção e experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- VIANA FILHO, O. *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- \_\_\_\_\_. et al. *Opinião*. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.



- VIGOTSKI, L. S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 2000a.
- \_\_\_\_\_. *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2000b.
- \_\_\_\_\_. et al. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*. 5.ed. São Paulo: Ícone, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Psicologia pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- XAVIER, N.; ALBANO A. *Viver com arte: educação artística*. São Paulo: Ática, 1985. v.1.
- ZOLA, E. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- WACHOWICZ, L. A. *O método dialético na didática*. 3.ed. São Paulo: Papirus, 1995.
- WALLON, H. *Psicologia e educação da infância*. Lisboa: Estampa, 1975.
- WEKWERT, M. *Diálogo sobre a encenação*. 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- WOLFF, J. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.





