

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Programa de Pós-Graduação em Artes - Instituto de Artes

Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci

POÉTICAS DA MEMÓRIA COLETIVA: uma práxis de teatro documentário e seus processos interventivos na cidade de São Paulo.

São Paulo

2022

Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci

POÉTICAS DA MEMÓRIA COLETIVA: uma práxis de teatro documentário e seus processos interventivos na cidade de São Paulo.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas
Linha de Pesquisa: Estética e poéticas cênicas
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate.

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

N176p

Nanci, Ana Carolina Angrisani Fiorentino, 1980-

Poéticas da memória coletiva: uma práxis de teatro documentário e seus processos interventivos na cidade de São Paulo / Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci. - São Paulo, 2022.

109 f.: il. color.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Representação teatral. 2. Teatro Agitprop. 3. Memória coletiva. I. Mate, Alexandre Luiz. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0981

ANA CAROLINA ANGRISANI FIORENTINO NANCI

**Poéticas da memória coletiva: uma práxis de teatro documentário e seus processos
interventivos na cidade de São Paulo**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, no Curso de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, na Área de Concentração Estética e Poéticas Cênicas, pela seguinte banca examinadora.

Aprovada em 22 de junho de 2022.

Professor Dr. Alexandre Luiz Mate (orientador)
Universidade Estadual Paulista (Unesp)

Professor Dra. Maria Sílvia Betti
Universidade de São Paulo (USP)

Professor Dr. Marcos Marcelo Soler
Universidade de São Paulo (USP)

À Isis e ao Mateus. E aos que vieram antes de nós.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor e orientador Alexandre Mate, pelo rigor e afeto na mesma medida durante a orientação da pesquisa e por iluminar os caminhos nesses tempos tão difíceis que estamos atravessando. E pela sabedoria de ter me conduzido na direção daquilo que mais me faltava, sempre no sentido de ampliar o olhar e expandir os horizontes, o que me proporcionou um chão histórico não só para o desenvolvimento da pesquisa, mas para além dela. Estamos juntas!

Agradeço à professora Maria Sílvia Betti pela generosidade em aceitar o convite para fazer parte da banca de qualificação e pela enriquecedora partilha de experiências e reflexões advindas de sua trajetória de pesquisa que permeiam o documento, o documentar e o documentário. Reflexões essas que ainda reverberam por aqui.

Agradeço ao diretor e professor Marcelo Soler, que além de ter sido parceiro de trajetória artística, foi quem me apresentou e iniciou no Teatro Documentário e com quem dividi grande parte das experiências narradas na presente pesquisa, tanto no que diz respeito às experiências de teatro de grupo como nos processos interventivos na cidade de São Paulo. E por ter lançado a sementinha do desejo de iniciar os estudos na pós-graduação. Além das preciosas contribuições durante a banca de qualificação.

Agradeço à professora Lúcia Romano pelo acolhimento durante o estágio de docência e pela criação de um espaço propício para a troca e o aprendizado. E pelas significativas contribuições para a presente pesquisa. Agradeço também à parceira Ilda Andrade pelas importantes trocas e conversas durante o estágio de docência.

Agradeço à professora Simone Carleto pelas importantes trocas e contribuições e pela generosidade em emprestar uma pilha de livros que foram fundamentais para os estudos da presente pesquisa. E pela cuidadosa revisão do presente trabalho.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Amorada, orientado pelo professor Alexandre Mate (formado atualmente pelos parceiros Adailton Alves Teixeira, Alexandre Falcão de Araújo, Diego Cardoso, Ewerton José, Fábio Resende, Flávio Melo, Luiz Campos, Luiz Eduardo Frin, Reginaldo do Nascimento, Rodrigo Morais Leite e Simone Carleto), pelo entendimento de que a presente pesquisa é fruto de um processo de construção coletiva, à qual esse grupo teve relevante contribuição.

Agradeço aos meus pais, Isis Angrisani e Mateus Fiorentino pelo incentivo aos estudos e por sempre me apoiarem na trajetória artística. Agradeço ao meu companheiro de jornada Fábio Araújo pelo amor, troca e caminhar junto.

Agradeço à Júlia Saragoça, Flávio José Rocha e Carlinhos Fonseca pelas importantes conversas, respectivamente, sobre os processos urbanos da cidade de São Paulo, o teatro invisível desenvolvido por Augusto Boal e a história do Brasil.

Agradeço à Aline Ferraz pela parceria e à amiga Elaine Grava (*in memoriam*) pela amizade e troca e por ter me conduzido à Cia. Teatro Documentário.

Agradeço à Cia. Teatro Documentário pela parceria de seis anos e por ter sido espaço de inquietações, trocas, criações artísticas e reflexões que impulsionaram a presente pesquisa.

Agradeço ao Impacto Agasias Grupo de Teatro pelo convite para dirigir uma pesquisa em teatro documentário em Heliópolis e com isso a possibilidade de convivência com a comunidade.

Agradeço ao Movimento de Teatro de Grupo Paulistano e aos coletivos que o integram pelas importantes ações formativas e artísticas na cidade. Em especial à Companhia Antropofágica, ao Grupo Refinaria Teatral, ao Coletivo Dolores, à Brava Companhia, ao Grupo Sobrevento e à Companhia de Teatro Heliópolis pela parceria artística na realização de parte das ações narradas na presente pesquisa.

Agradeço ao Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (e a todos/as trabalhadores/as da cultura que lutam por ele), por ter promovido uma verdadeira revolução na cena teatral da cidade de São Paulo e por possibilitar um trabalho de pesquisa continuada que contribui diretamente para o crescimento artístico, intelectual e humano dos/das artistas e público da cidade.

Agradeço aos mestres e mestras que passaram pelo meu caminho e que de certa forma me acompanham nesse caminhar. Em especial ao meu primeiro professor de teatro Rodney D'annibale e aos professores das matérias cursadas durante o mestrado, Alexandre Mate, Simone Carleto, João Palma Filho, Lúcia Romano e Jaime Tadeu Oliva pelas importantes contribuições à presente pesquisa.

Agradeço à toda estudantada com quem já tive a oportunidade de trocar e partilhar conhecimento e que constitui o que considero ser o coração dessa pesquisa.

Agradeço ao PPGA do Instituto de Artes da UNESP e trabalhadores/as, pelo acolhimento e resistência aos constantes ataques que as universidades públicas vêm sofrendo nos últimos anos. Em especial à Rodrigo Gutierrez Leão, Fábio Akio Maeda e Rosana Campos. E à Clarissa Garcia pelas preciosas orientações quanto às normas da ABNT.

Agradeço à CAPES – Demanda Social, pela bolsa com que fui contemplada, sem a qual não teria sido possível a realização deste projeto de pesquisa.

RESUMO

NANCI, Ana Carolina Angrisani Fiorentino. **Poéticas da memória coletiva:** uma práxis de teatro documentário e seus processos interventivos na cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022.

No presente projeto de pesquisa a estudante investigou o campo do teatro documentário e seus processos interventivos em diferentes espaços da cidade. Partindo dos conceitos do agitprop, *meetings* e de fundamentos de uma pesquisa em teatro documentário, buscou apresentar alguns dos expedientes cênicos acionadores da memória, na relação com o espaço documental durante a construção e realização de intervenções artísticas. Para tal reflexão, foram revisitadas quatro intervenções artísticas de caráter documental realizadas pela Cia. Teatro Documentário em parceria com outros coletivos de teatro, desenvolvidas em diferentes espaços da cidade de São Paulo, durante o projeto *A morte na vida da grande cidade* em 2014, são elas: *Las putas madres de la Luz* junto ao Grupo Refinaria Teatral, na Estação da Luz; *Cenas do Rio Pinheiros* junto ao Coletivo Dolores e Companhia Antropofágica, no Rio Pinheiros; *Gracias a la vida que me ha dado tanto* junto ao Grupo Sobrevento, na feira Boliviana da rua Coimbra (antigo bairro industrial da Mooca); *Negócios da morte* junto à Brava Companhia, no cemitério da Vila Mariana, a fim de analisar a intervenção artística de caráter documental *Viúvas das Lágrimas* realizada com o Impacto Agasias Grupo de Teatro em Heliópolis em 2019.

Palavras-chave: Teatro documentário; Agitprop; *Meetings*; Memória coletiva; Intervenções artísticas; Teatro épico.

RESUMEN

NANCI, Ana Carolina Angrisani Fiorentino. **Poéticas de la memoria colectiva:** una praxis del teatro documental y sus procesos de intervención en la ciudad de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022.

En el presente proyecto de investigación, el estudiante investigó el campo del teatro documental y sus procesos de intervención en diferentes espacios de la ciudad. Partiendo de los conceptos de agitprop, encuentros y fundamentos de una investigación en teatro documental, se buscó presentar algunos de los expedientes escénicos que desencadenan la memoria, en la relación con el espacio documental durante la construcción y realización de intervenciones artísticas. Para esta reflexión, fueron revisadas cuatro intervenciones artísticas de carácter documental, realizadas por la Cia. Teatro Documentário en colaboración con otros colectivos teatrales, desarrolladas en diferentes espacios de la ciudad de São Paulo, durante el proyecto *A morte na vida da gran ciudad* en 2014, son: *Las putas madres de la Luz* con el Grupo Refinaria Teatral, en la Estação da Luz; *Escenas de Rio Pinheiros* junto al Colectivo Dolores y Companhia Antropofágica, en Rio Pinheiros; *Gracias a la vida que tanto me ha dado* con el Grupo Sobrevento, en la feria de Bolivia en la calle Coimbra (antiguo barrio industrial de Mooca); *Negocios de la muerte* con Brava Companhia, en el cementerio de Vila Mariana, con el fin de analizar la intervención artística de carácter documental *Viudas de Lágrimas* realizada con el Impacto Agasias Grupo de Teatro en Heliópolis en 2019.

Palabras-clave: Teatro documental; Agitprop; *Meetings*; Memoria colectiva; Intervenciones artísticas; Teatro épico.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Desmonte de navios na maré baixa, Chittagong, Bangladesh, 1989. Sebastião Salgado.....	22
Figura 2 - Registro pessoal. Cienfuegos (2015).....	23
Figura 3 - Trecho do filme <i>Uma cidade sem passado</i>	24
Figura 4 - Tarsila do Amaral. <i>Operários</i> (1933).....	33
Figura 5 - <i>Terra de Deitados</i> (2016).....	69
Figura 6 - Maíra, trabalhadora do corpo e transeuntes durante a Intervenção <i>Las Putas Madres de la Luz</i> . (2014).....	82
Figura 7 - Intervenção <i>Cenas do rio Pinheiros</i> (2014).....	83
Figura 8 - Intervenção <i>Gracias a la vida que me ha dado tanto</i> (2014) na feira boliviana da Rua Coimbra.....	84
Figura 9 - Intervenção artística <i>Negócios da Morte</i> (2014) no cemitério da Vila Mariana.....	86
Figura 10 - Registro de 1956 da <i>Árvore das Lágrimas</i> . Sobreposição lágrimas da comunidade de Heliópolis.....	96
Figura 11 - Intervenção artística <i>Viúvas das Lágrimas</i> (2019) em Heliópolis.....	97
Figura 12 - Intervenção artística <i>Viúvas das Lágrimas</i> (2019) em Heliópolis.....	98
Figura 13 - Instalação, fruto da intervenção artística <i>Viúvas das Lágrimas</i> (2019) em Heliópolis.....	100
Figura 14 - Lenço de algodão com a lágrima de uma espectadora. Intervenção artística <i>Viúvas das Lágrimas</i> (2019) em Heliópolis.....	101
Figura 15 - Intervenção artística <i>Viúvas das Lágrimas</i> (2019) em Heliópolis.....	103

SUMÁRIO

Prólogo ou memórias documentais de uma sujeita histórica.....	11
1 Introdução: passado, presente e futuro.....	19
1.1 Conversa com Eric Hobsbawm e o “sentido do passado”.....	19
1.2 Reflexões sobre a luta de classes ou daqui de onde estou.....	21
1.3 Um relato documental em primeira pessoa.....	23
1.4 <i>Uma cidade sem passado</i> ou a verdade sobre a história.....	24
1.5 Nota sobre a memória.....	28
1.6 A narrativa como embreante da memória a partir de algumas reflexões de Walter Benjamin.....	30
2 Teatro documentário: em busca das matrizes históricas e fundamentos teóricos.....	34
2.1 Manifestações artísticas de agitprop.....	37
2.1.1 Reverberações de agitprop no Brasil.....	41
2.2 Erwin Piscator e <i>Apesar de Tudo!</i>	47
2.3 Estudos sobre o teatro épico: Bertolt Brecht e a lente materialista dialética.....	51
2.4 Uma breve partilha: sobre encontrar abrigo teórico nas práticas artísticas ou sobre encontrar nas práticas artísticas referências teóricas.....	61
3 Uma experiência prática: questões estético-políticas tendo os espaços públicos como protagonistas dos processos interventivos documentais.....	63
3.1 Teatros documentários.....	63
3.2 O que é documento?.....	65
3.3 Impasses da prática em teatro documentário na atualidade.....	70
3.4 Considerações sobre os espaços públicos a partir de alguns apontamentos de Milton Santos.....	72
3.4.1 Premissas para pensar o espaço e o processo de urbanização da cidade de São Paulo.....	72
3.5 Anotações sobre o sujeito histórico Teatro de Grupo Paulistano.....	76
3.6 <i>Metaphorai</i>	78
3.7 Os processos interventivos na cidade realizados junto a Cia. Teatro Documentário.....	79
4 Sobre a necessidade de nomear o objeto: <i>meeting</i> ou os processos interventivos documentais na cidade.....	88
4.1 Heliópolis como espaço-lugar popular de luta e resistência.....	90
4.2 <i>Meeting</i> ou intervenção artística documental <i>Viúvas das Lágrimas</i>	97
Epílogo ou considerações sobre os caminhos percorridos até aqui.....	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	106

Abelardo I - Imagine se vocês que escrevem fossem independentes! Seria o dilúvio! A subversão total. O dinheiro só é útil nas mãos dos que não tem talento. Vocês escritores, artistas, precisam ser mantidos pela sociedade na mais dura e permanente miséria! Para servirem como bons lacaios, obedientes e prestimosos. É vossa função social!

Oswald de Andrade (*O rei da vela*).

É isso. A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende de liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não simplesmente nos últimos 200 anos, mas desde o início dos tempos. As mulheres gozam de menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não tiveram a mais remota chance de escrever poesia. É por isso que dei tanta ênfase ao dinheiro e ao espaço próprio. No entanto, graças a labuta das mulheres obscuras do passado, de quem eu gostaria de saber mais [...] esses males estão prestes a serem corrigidos.

Virgínia Woolf (*Um teto todo seu*).

Vocês, artistas que fazem teatro
Em grandes casas, sob sóis artificiais
Diante da multidão calada,
procurem de vez em quando
O teatro que é encenado na rua.
Cotidiano, vário e anônimo, mas
Tão vivido, terreno, nutrido da convivência
Dos homens, o teatro que se passa na rua.
Bertolt Brecht (*Sobre o teatro cotidiano*).

Prólogo ou memórias documentais de uma sujeita histórica¹

Sou raiz, e vou caminhando.
Cora Coralina (*Sou raiz*).

Prezado leitor e prezada leitora, este texto foi escrito durante um tempo de luto. Luto pelas ameaças constantes à democracia, pelo golpe que o país vem sofrendo desde 2016, pela extinção do ministério da cultura, pelos genocídios negro, indígena, pelos ataques constantes aos direitos conquistados, pela violência cometida contra as mulheres, contra os corpos periféricos, contra a comunidade LGBTQIA+². Pela precarização do trabalho de trabalhadores e trabalhadoras que dependem de seus empregos para o sustento da família. Luto pelas mais de 660 mil mortes provocadas pela pandemia do Covid-19 e que poderiam ter sido evitadas não fosse o descaso das “autoridades” responsáveis, somado à decisão tardia em vacinar a população. Pela morte dos encontros, da convivência presencial, dos abraços, da liberdade de poder estar nos espaços públicos sem máscaras. Pela imensidão da barbárie instaurada, ao ponto de não ser possível citá-la em sua totalidade. Contudo, estamos vivos/as. Estamos vivos/as? Estamos.

Foi durante a travessia deste período que a presente pesquisa em teatro documentário se desenvolveu, com o medo da morte batendo à porta a todo instante, aulas *online*, encontros virtuais e impedidos de acessar as bibliotecas. O isolamento social provocado pela pandemia não permitiu que frequentássemos a universidade, que tomássemos café com os/as novos/as colegas, que os laços afetivos conquistados se efetivassem. Mesmo assim, a pesquisa continuou, continuamos. Porque era preciso. Porque continuar passou a ser sinônimo de resistir. Foi necessário adaptar-se à nova realidade. Seguir os protocolos de segurança. Projetos artísticos ficaram impossibilitados de serem realizados presencialmente, um hiato de quase dois anos na convivência entre os/as sujeitos/as. A máquina tornou-se o lugar da ação, da criação, da realização e fomos bombardeados por inúmeros projetos artísticos virtuais. Período em que o corpo foi privado da experiência da rua. O corpo precisou adaptar-se à cadeira, mas gritou pelo ar livre, pelo ar.

¹ O termo “sujeita histórica” está sendo utilizado aqui no mesmo sentido associado ao termo “sujeito histórico”, ou seja, compreendendo a/o sujeita/o e suas inter-relações com a história. Ou como aquela/e que participa e que ao mesmo tempo é influenciada/o e constrói a história.

² A sigla refere-se ao movimento político e social que luta pelo direito à diversidade e identidade, incluindo em sua comunidade pessoas lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, *queers*, interssexos, assexuais e outras variações de sexualidade e gênero.

Por conta do desejo de voltar às ruas, lembrei-me de um curso que participei no início de 2018, sobre *A Ikebana³ e a arte da Direção Teatral* na SP Escola de Teatro, orientado por duas professoras finlandesas, Saana Lavaste e Riitta Salastie, o curso foi dividido em dois momentos: o primeiro no qual aprendemos sobre a arte da Ikebana, e cada estudante pôde elaborar três arranjos florais a partir dessa técnica; e um segundo momento em que cada estudante teve a oportunidade de dirigir duas cenas a partir das proposições vindas das professoras, relacionando-as à prática da Ikebana. No final do curso, Salastie, uma senhora de movimentos lentos e precisos e características orientais no modo de se comunicar, observou que as cenas que dirigi buscavam a rua, assim como as flores da Ikebana buscavam o sol. Lembrei-me desse movimento, desse apontar para a rua. Estará nas ruas o futuro das artes?

Durante a presente pesquisa foi primordial aterrar os pés em chãos históricos bem definidos, o que possibilitou observar que passado, presente e futuro não se dissociam, é preciso conhecer o passado para compreender o presente e a partir daí construir o futuro. Por esse motivo, vou contar-lhes um pouco sobre as experiências vividas em teatro documentário, alguns de seus processos interventivos na cidade e os caminhos percorridos até a proposição e desenvolvimento deste projeto.

Mas, antes, uma breve apresentação: sou mulher, 42 anos, trabalhadora das artes, atuante nos coletivos teatrais⁴ do sujeito histórico Teatro de Grupo Paulistano⁵. Natural da cidade de Santos, migrei no início da década de 1980, quando criança, para a cidade de São Paulo, por conta de uma oportunidade de trabalho oferecida a meu pai. Na ocasião, ele disse à minha mãe que deixasse o emprego para cuidar da filha e da casa. Compensava mais que pagar alguém para fazer esse trabalho. A ida ao litoral para visitar o restante da família acontecia sempre que possível, quando sobrava tempo e dinheiro. O que me garantiu uma infância próxima ao mar e a natureza. Durante a adolescência na década de 1990, vivi o processo desenfreado de massificação e alienação, somado à ascensão do liberalismo. A TV era a principal referência nesse período. Diante de uma formação escolar que deixou a desejar, sobretudo quanto ao desenvolvimento de um pensamento crítico, foi o teatro que me “apresentou” o mundo. No sentido de que o teatro me ensinou a “ler o mundo” de forma mais sensível, crítica e poética.

³ (生け花) É um termo japonês e significa flores vivas. São arranjos florais feitos com caules, folhas, flores, plantas e folhas originalmente utilizados como “oferta espiritual” e que simbolizam a integração do céu, da terra e da humanidade.

⁴ Destaca-se a atuação em três coletivos teatrais: Cia Os Satyros, entre os anos de 2005 e 2012; Cia. Teatro Documentário, entre os anos de 2013 e 2019 e Impacto Agasias Grupo de Teatro, entre os anos de 2019 e 2022.

⁵ Termo de que lança mão, sobretudo, o pesquisador e professor Alexandre Mate.

Não apenas como estudante e fazedora de teatro, mas também como espectadora. Fui alfabetizada cultura-poeticamente pelo teatro.

Duas memórias se presentificam repetidamente durante a escrita desse projeto: em 1993 quando cursava a sétima série do Ensino Fundamental. Possivelmente em razão das consequências do período de ditadura civil-militar⁶, era muito raro estudantes fazerem uma pergunta ou exporem uma reflexão em sala de aula. Só se ouvia a voz de estudantes quando o professor ou a professora solicitava que fizessem uma leitura em voz alta. Lembro-me que, durante uma aula de Geografia, com o geoatlas aberto na carteira, perguntei à professora que país era aquele, que na época recebia as siglas URSS⁷, que estava em cinza enquanto o resto do *mapa-múndi* estava colorido? A professora prontamente respondeu que aquela era uma região de muitos conflitos e que não iríamos falar sobre o assunto.

Essa foi uma entre as tantas lacunas deixadas pelo ensino formal, o que exigiu um estudo mais profundo durante a presente pesquisa, no que diz respeito à filosofia marxista e a Revolução Russo-Soviética. Outra memória faz recordar o início do processo de desconstrução do olhar hegemônico: durante o curso técnico de teatro em 1997, quando o professor Alexandre Mate, não por acaso orientador da presente pesquisa, ministrava a matéria de História do Teatro Brasileiro e apresentou ao grupo de estudantes, a seguinte questão: Existe Imperialismo no Brasil? A pergunta veio seguida da proposição da leitura do texto *Não tem Imperialismo no Brasil*, de Augusto Boal. A provocação gerou espanto e fez com que na época eu chegasse em casa determinada a partilhar com meus pais a reflexão proposta. Apontava entusiasmada, como quem quisesse ensinar, para os objetos, sapatos, alimentos e repetia nomes de marcas a fim de evidenciar os rastros estadunidenses presentes naquele ambiente familiar.

Os deslocamentos da Vila Canero, localizada na Zona Leste da cidade, até o Centro, para estudar teatro, demandava cerca de duas horas e incluía o horário de pico dos transportes públicos na volta para a casa. Mesmo sendo uma mulher cis branca e por isso já detentora de algum privilégio, por pertencer à classe trabalhadora enfrentei alguns obstáculos como consequência de um projeto político de alienação das condições sócio-históricas presentes nas relações de gênero e classe. Faço coro com as mulheres que ao longo dos séculos foram silenciadas, impedidas de ocupar determinados espaços e que tiveram suas histórias apagadas. Existe uma construção social que nos faz acreditar que a Universidade Pública não é para a gente. Que é preciso ser muito inteligente para conseguir uma vaga, como se a inteligência não

⁶ Período que se instaurou no Brasil após o golpe civil militar de 1964.

⁷ União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

pudesse ser construída em processo, assim como os sujeitos e as sujeitas e as circunstâncias postas no mundo. Construção essa que não está dissociada das condições materiais. Com vinte anos de atraso, passo a fazer parte do coro pertencente às camadas populares que chegou à Universidade Pública desde o início dos anos 2000⁸. Juntamente à abertura que se deu desde esse período, uma série de políticas públicas voltadas para a cultura foram realizadas durante as duas décadas seguintes, contribuindo para o desenvolvimento humano, intelectual e artístico da classe trabalhadora. Na cidade de São Paulo, destaca-se a criação de mais de 40 CEUs (Centro Educacionais Unificados) fomentando o acesso à cultura e à produção artística nas periferias da cidade e o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, determinante no crescente número de coletivos teatrais e pelo desenvolvimento e realização de projetos de pesquisa continuada na cidade, entre inúmeros editais e programas voltados para o setor que vinha em crescente expansão até 2016 e que infelizmente assiste a um grande desmonte dessas conquistas, decorrentes do atual governo.

Foi durante os seis anos de experiências como integrante da Cia. Teatro Documentário, dirigida por Marcelo Soler⁹, que passei a investigar o campo do teatro documentário, e pude participar de uma série de ações junto a outros coletivos teatrais que contribuíram para o fortalecimento do Movimento de Teatro de Grupo Paulistano, realizando intervenções artísticas de caráter documental na cidade de São Paulo. As intervenções na cidade junto à Cia. Teatro Documentário apresentaram-me outra forma de fazer teatro, na contramão do modo de produção capitalista, e ensinaram-me a olhar para a cidade. Com isso, veio a noção de pertencimento à mesma. E porque fui atravessada por elas, o desejo de partilhá-las:

O projeto *A Morte na Vida da Grande Cidade*¹⁰ tem início: começam os ensaios da encenação *Este Vasto Terço de Nosso Belo Reino* (2013), na Rua Maria José. A rua, por meio da encenação, ganhava alma, era metáfora da vida, tudo era poesia. Lugar onde ainda há espaço para o encontro. O processo me devolveu a experiência da vizinhança, há muito esquecida na pressa da cidade grande. Tão forte foi aquela experiência que, em menos de dois meses, me mudei para o Bixiga, ou Bela Vista como diz a correspondência, estratégias da especulação imobiliária. Na interferência *Las Putas Madres de La Luz* (2014), realizada na Estação da Luz no centro da cidade, nos deparamos com as prostitutas que ali vendem o corpo. Os transeuntes tornaram-se coro do grito da corifeia Maíra, prostituta da Luz: “Quem vende o corpo vem comigo!”. Na zona Oeste, na interferência *Cenas do Rio Pinheiros* (2014), nos deparamos com um rio morto, o Pinheiros, sua água turva revela o que fizeram com

⁸ Período marcado pelas políticas públicas voltadas para a Cultura e Educação do Governo de Luiz Inácio Lula da Silva e do Governo de Dilma Roussef, ambos do Partido dos Trabalhadores (PT).

⁹ Integrante e fundador da Cia. Teatro Documentário e autor da tese *O campo do teatro documentário: morada possível de experiências artístico-pedagógicas* (doutorado em Pedagogia Teatral. São Paulo: USP, 2015) e *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: Hucitec, 2010.

¹⁰ Projeto contemplado pela 27ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

ele. O cheiro de esgoto incomoda quem passa por ali. Conhecemos Fabiano, trabalhador da linha lilás do metrô, que desconhecia o fato de que, na década de 40, o rio Pinheiros era ponto de encontro para regatas nos fins de semana. Partimos para a interferência *Gracias a La vida que me ha dado tanto* (2014), no antigo bairro industrial da Mooca, entre as fábricas abandonadas, um choro de criança nos apresentou à realidade dos bolivianos que sobrevivem no Brasil. Duas semanas antes, dois deles haviam sido vendidos na feira boliviana da Rua Coimbra. No cemitério da Vila Mariana, realizamos a interferência *Negócios da Morte* (2014). A vida na necrópole surpreendeu, sobretudo ao nos deparar com o mercado funerário, o cemitério como maquete social da cidade. Deparamo-nos com ela: a morte. E ainda nada sabíamos. (NANCI; ARAÚJO, 2019, p. 19)¹¹.

Durante esse período também dirigi quatro documentários cênicos de caráter interventivo em diferentes espaços da cidade de São Paulo. São eles: *Aqui Não - sobre a necessidade de enterrar os mortos*¹², no cemitério do Araçá; *Memórias de um palco do Bixiga*¹³ em um teatro no bairro do Bixiga; *Casa, substantivo feminino – uma homenagem à Elaine Grava*¹⁴, em uma casa e *Cidade do Sol – uma homenagem à menina luz*¹⁵, em Heliópolis, todos frutos de proposições de formas de produção e criação colaborativas. A partir de tais experiências foi possível perceber que o espaço estava no centro da documentação e criação desses documentários cênicos. Foi da documentação do espaço que surgiram as histórias que aconteceram ali e os encontros com as pessoas que ali conviveram, assim como os documentos utilizados em cena como relatos, fotografias, vídeos, áudios, cartas, músicas ou até mesmo os/as documentados/as¹⁶ que viriam a participar da cena junto aos atores e as atrizes. Por meio do espaço documental que a narrativa foi construída. Dessa forma, é possível pensar o espaço como

¹¹ O texto aqui revisto e adaptado foi retirado do Artigo Científico: (NANCI, Ana Carolina Angrisani Fiorentino. ARAÚJO, Fábio Luís. *Poéticas da memória: Teatro Documentário e Playback Theatre como dispositivos cênicos*. Orientado pelo Prof. Dr. Maurício de Carvalho de Teixeira. São Paulo: Faculdade Paulista de Artes, 2019. E parte dele foi publicado anteriormente em FERRAZ, Aline (org.). *Uma escrita documental: Cia. Teatro Documentário em encontros e perdas nas casas, ruas da cidade de São Paulo*. São Paulo: Design Editora e Gráfica, 2014).

¹² O documentário cênico *Aqui não - sobre a necessidade de enterrar os mortos* foi realizado no cemitério do Araçá e apresentado durante a *Mostra Documenta SP* em 2015. Resultado de um dos quatro Núcleos de Pesquisa que fizeram parte do projeto *Terra de Deitados* da Cia. Teatro Documentário, contemplado pela 31ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

¹³ O documentário cênico *Memórias de um palco do Bixiga* foi desenvolvido com o Núcleo de pesquisa M4, durante o processo de montagem do Estúdio de Treinamento Artístico (ETA) em 2016. Matéria sobre a montagem. Disponível em: <https://www.blogdoarcanjo.com/2016/07/22/por-tras-do-pano-rapidinhas-teatrais-22-7-2016/>. Acesso em: 19 ago. 2021.

¹⁴ *Casa, Substantivo Feminino – documentário cênico em homenagem a Elaine Grava* é fruto de uma oficina livre, realizada na Casa do Teatro Documentário. A oficina iniciou em setembro de 2017 e teve quatro meses de duração, com o objetivo de investigar as possibilidades cênicas dentro da casa, a partir de uma perspectiva documental.

¹⁵ O documentário cênico *Cidade do Sol – uma homenagem à menina luz* faz parte do projeto que leva o mesmo nome contemplado pela 3ª edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia da Cidade de São Paulo. E realizou temporada de 17 de agosto a 26 de outubro de 2019 no CEU Heliópolis Prof. Arlete Persoli.

¹⁶ Termo utilizado pela Cia. Teatro Documentário para nomear as pessoas que foram documentadas e participam com seus relatos pessoais na construção e realização da cena junto aos atores e atrizes.

protagonista nesses processos interventivos? É possível dizer que o espaço caracteriza-se, também, em um documento?

Outra experiência significativa veio integrar essas percepções. Em 2018 foi possível participar da residência artística *O que pode o encontro?* durante o Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana em Minas Gerais. Na ocasião, a pesquisadora Fany Magalhães propôs ao grupo, orientado por ela, que percorresse um trajeto com início na Praça Tiradentes, marco central da cidade, até a *Ocupação Chico Rei*, localizada na periferia de Ouro Preto. No decorrer desse trajeto cada integrante do grupo foi realizando pequenas interferências na rua, de acordo com suas pesquisas pessoais e seus interesses de investigação. Durante a pesquisa de campo documentei a Praça Tiradentes e pude escutar diferentes versões a respeito sobre quem teria sido Tiradentes. Propus uma intervenção artística de caráter documental diante do monumento a Tiradentes, localizado onde ele teria sido enforcado. Escrevi à mão com uma caneta vermelha em uma folha de sulfite a seguinte frase: “O que te enforca?”. Fiquei parada por alguns minutos expondo a frase escrita, enquanto observava as pessoas que estavam ali: trabalhadoras e trabalhadores, turistas, jovens, crianças e moradores locais. Chamou-me a atenção a maneira como cada pessoa reagiu. Algumas desviavam o olhar, outras balançavam a cabeça de forma negativa, duas senhoras cantaram uma cantiga sobre a história de Tiradentes, um homem disse que ali deveria ter um monumento a Chico Rei¹⁷ e não a Tiradentes, um rapaz fez um gesto com a mão como se estivesse sendo degolado, e três mulheres arriscaram falas politicamente engajadas denunciando as injustiças sociais existentes no país. Pelo caráter coletivo da proposição, foi necessário que eu seguisse junto ao grupo e não foi possível registrar esses relatos. Mas havia sido atravessada por aquela experiência.

Desta experiência nasceu o desejo de investigar a elaboração de expedientes cênicos documentais que se relacionam diretamente com o espaço na criação de intervenções artísticas e que sejam potentes acionadores da memória.

Em 2019, a convite do Impacto Agasias Grupo de Teatro, coordenei a intervenção artística de caráter documental *Viúvas das Lágrimas*, em Heliópolis, durante o projeto Cidade do Sol – uma homenagem à menina luz. Da experiência foi possível uma elaboração mais madura com base nessas percepções sobre tais processos interventivos. E partindo da história de uma figueira bicentenária existente no bairro, chamada de Árvore das Lágrimas, por onde passavam, também, aqueles que iam para a guerra deixando para trás as mulheres que choravam

¹⁷ Também conhecido como Calanga, Chico Rei foi um monarca africano escravizado no Brasil. Sua história é conhecida desde o século XVII por meio, sobretudo, da tradição oral mineira, porém não se sabe ao certo se é uma figura histórica ou lendária.

pela despedida de seus filhos e maridos, o grupo percorreu dois quilômetros pela Estrada das Lágrimas, num cortejo formado por um coro de viúvas documentando as lágrimas da comunidade em pequenos lenços de algodão, posteriormente instalados na Árvore das Lágrimas.

Com o objetivo de aprofundar a pesquisa em teatro documentário e seus processos interventivos na cidade de São Paulo, a fim de investigar expedientes cênicos acionadores da memória, que se relacionavam diretamente com o espaço a ser documentado, foi necessário um profundo estudo sobre as matrizes históricas e os fundamentos do teatro documentário a partir das experiências dos processos interventivos de agitação e propaganda, conhecidos como agitprop e *meetings* no contexto da revolução Russo-Soviética e de Erwin Piscator no início do século XX. O que provocou uma verdadeira reforma na maneira de olhar para o teatro documentário, contribuindo para a compreensão de que se trata de teatros documentários devido à pluralidade de suas manifestações. E ciente de que não será possível esgotar o assunto, foi preciso fazer um recorte para este estudo, portanto a perspectiva que será exposta abarca um ponto de vista, primordialmente, materialista histórico e buscou nas raízes política e épica do teatro documentário a historicidade necessária para a compreensão [est]ética de sua manifestação. Para esta reflexão serão revisitadas quatro intervenções artísticas de caráter documental realizadas junto à Cia. Teatro Documentário, em parceria com outros coletivos teatrais da cidade de São Paulo, durante o projeto *A morte na vida da grande cidade*, em 2014, a fim de analisar a intervenção artística de caráter documental *Viúvas das Lágrimas*, realizada em 2019 junto ao Impacto Agasias Grupo de Teatro em Heliópolis.

Dessa forma, a presente pesquisa constitui-se por quatro capítulos, respectivamente: *Introdução*: passado, presente e futuro, onde serão expostas algumas reflexões sobre a história com base no pensamento de Eric Hobsbawm e a memória coletiva, conforme apontamentos de Maurice Halbwachs e Walter Benjamin; *Teatro documentário*: em busca das matrizes históricas e fundamentos teóricos, no qual será exposto um percurso histórico das matrizes do teatro documentário, considerando as experiências de agitprop no início do século XX durante a Revolução Russo-Soviética e suas reverberações no Brasil durante a década de 1960. E os fundamentos teóricos de uma pesquisa em teatro documentário alusivos aos experimentos de Erwin Piscator e o teatro épico desenvolvido por Bertolt Brecht; *Uma experiência prática*: questões estético-políticas tendo os espaços públicos como protagonistas dos processos interventivos documentais, em que fundamentalmente serão expostos estudos sobre documento, recorrendo a Jacques Le Goff, e sobre o espaço conceituado por Milton Santos, em diálogo com

reflexões sobre a prática em teatro documentário na atualidade; e *Sobre a necessidade de nomear o objeto: meeting* ou os processos interventivos documentais na cidade, demonstrando estudos sobre intervenção urbana e *meeting*, e por último será exposta uma descrição e análise da intervenção documental *Viúvas das Lágrimas*, em que se pretende relacionar a teoria exposta à prática.

1 Introdução: passado, presente e futuro

A partir de agora, serão expostos alguns dos caminhos percorridos durante a presente pesquisa, a fim de evidenciar importantes questões relacionadas à práxis em teatro documentário. Busca-se apresentar uma reflexão crítica sobre a história a partir das teses de Eric Hobsbawm e do filme *Uma cidade sem passado*, de Michael Verhoeven (1989). Para isso – bastante alicerçada nos pressupostos do épico –, levantou-se alguns aspectos biográficos do autor, coligindo obras e pensamento. E, na medida em que aspectos ligados à memória encontram-se no cerne da presente pesquisa em teatro documentário, fez-se necessária uma reflexão sobre o tema para pensar a narrativa como uma espécie de embreante da memória, a partir dos estudos de Maurice Halbwachs e Walter Benjamin.

1.1 Conversa com Eric Hobsbawm e o “sentido do passado”

Eric Hobsbawm¹⁸ (1917-2012) foi um historiador marxista britânico, nascido no Egito, ainda no período de dominação britânica. Na década de 1930, iniciou os estudos marxistas, se filiou ao Partido Comunista Britânico e assim permaneceu até a sua morte. Um de seus grandes interesses de estudo foi o desenvolvimento das tradições. Ao pesquisar e aprofundar-se na construção das tradições no contexto de Estado-nação, Hobsbawm lançou luz a fatos históricos pouco conhecidos, principalmente por se tratar da história daqueles/as que foram excluídos/as da história oficial, por séculos. De acordo com o autor, muitas vezes as tradições são inventadas por elites nacionais para justificar a existência e a importância de suas respectivas nações conforme seus pontos de vistas e interesses. (HOBSBAWM, 2013).

Em meados da década de 1960, quando o autor já fazia parte de um “distinto” grupo de historiadores, desiludiu-se com o Partido Comunista diante das atrocidades que vieram à tona sobre o Stalinismo¹⁹, envolvendo perseguições e assassinatos, inclusive de artistas e intelectuais, somado às contradições presentes nos anos seguintes da Revolução Russo-

¹⁸ Foi integrante da Academia Britânica e da Academia Americana de Artes e Ciências. Foi também professor de História no Birkbeck College (Universidade de Londres) e da New School for Social Research de Nova Iorque. Participou ativamente na Segunda Guerra (1939-1945) servindo ao exército britânico, nos primeiros anos trabalhou na escavação de trincheiras e construindo *bunkers* e posteriormente foi responsável por trabalhos de inteligência.

¹⁹ Período que compreende os anos desde 1927 até 1953, marcado pelo regime totalitário de Josef Stalin na União das Repúblicas Socialistas e Soviéticas.

Soviética. Em 2003, em uma declaração sobre o Partido Comunista ao *New York Times*, Hobsbawm afirmou:

Eu não queria romper com a tradição que era a minha vida e com o que eu pensava quando me envolvi com ela. Ainda acho que era uma grande causa, a causa da emancipação da humanidade. Talvez nós tenhamos ido pelo caminho errado, talvez tenhamos montado o cavalo errado, mas você tem de permanecer na corrida, caso contrário, a vida não vale a pena ser vivida. (HOBSBAWM apud PEREIRA, 2003).

As contradições expostas na declaração acima também se presentificam no modo como o autor convida a olhar para a história. Trata-se de um convite para olhar o mundo a partir de uma perspectiva dialética.

Hobsbawm (2013) afirma que a concepção materialista histórica de Marx é o melhor guia para a história, sobretudo para aqueles que vivem a ascensão do capitalismo moderno. Dessa forma, o autor segue o método marxista de análise histórica, partindo sempre do conceito de luta de classes, pois acredita que historiadores na tradição de Marx têm uma importante contribuição para a força coletiva no mundo.

Em se tratando dos estudos sobre história existem duas linhas epistemológicas possíveis: uma conceitual, que interpreta o passado à luz do presente; e o historicismo, que se filia a uma concepção mais científica, ou seja, que se atem aos fatos. Hobsbawm irá problematizar o historicismo, embora reconheça alguns aspectos da sua importância.

Defendo vigorosamente a opinião de que aquilo que os historiadores investigam é real. O ponto do qual os historiadores devem partir, por mais longe dele que possam chegar, é a distinção fundamental e, para eles, absolutamente central, entre fato comprovável e ficção, entre declarações históricas baseadas em evidências e sujeitas a evidenciação e aquelas que não o são. [...] Sem a distinção entre o que é e o que não é assim, não pode haver história. Roma derrotou e destruiu Cartago nas Guerras Púnicas, e não o contrário. O modo como montamos e interpretamos nossa amostra escolhida de dados verificáveis (que pode incluir não só o que aconteceu mas o que as pessoas pensaram a respeito) é outra questão. (HOBSBAWM, 2013, p. 3).

Nesse sentido, Hobsbawm traçou importantes considerações sobre os rumos da história. Entretanto, é evidente que se trata de um historiador que interpreta a história. A história escrita por ele, como qualquer outro/a historiador/a, traz firmes e explicitadas convicções, pontos de vista, antecedentes e marcas referenciais específicas, frutos das experiências que vivenciou. Desse modo, é possível afirmar que a história parte de um fato comprovável, sujeito a interpretações que podem resultar em diferentes construções de narrativas.

E sendo o passado um importante componente da história, Hobsbawm aponta que este só existe diante da possibilidade de sua reconstituição no momento presente, ou seja, o conceito de passado só aparece motivado pelo presente, ele não existe em si.

O passado é, portanto, uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana. O problema para os historiadores é analisar a natureza desse “sentido do passado” na sociedade e localizar suas mudanças e transformações. (HOBSBAWM, 2013, p. 17).

Hobsbawm aponta importantes aspectos acerca da história possibilitando reflexões significativas sobre as questões que estão hoje nos centros de discussão da práxis em teatro documentário, como as reflexões em torno da luta de classes (que está também no cerne do teatro épico), o convite a olhar o mundo dialeticamente, a questão das disputas de narrativas e a necessidade de evidenciar os apagamentos históricos e sociais. Portanto, tais considerações trazem também à tona a questão da memória coletiva. Questões dessa natureza ajudam a pensar que à medida de ser possível documentar um fato que ocorreu, sempre haverá uma interpretação, um comentário ou um ponto de vista de quem está narrando a história. Desse modo, faz-se necessário buscar no passado aquilo que, de relevância coletiva, tenha sido esquecido ou apagado. Além disso, evidenciar esses interstícios, assim como as lacunas deixadas pela história, para que algo mais próximo da verdade possa elucidar a compreensão do presente, e, dessa forma, contribuir para a construção de ações e narrativas que tenham a potência de realizar as transformações sociais necessárias.

1.2 Reflexões sobre a luta de classes ou daqui de onde estou...²⁰

Antes de prosseguir, pausa para uma interpretação. A foto que ilustra a capa da edição brasileira do livro *Sobre História*²¹ de Eric Hobsbawm é de autoria do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado. A foto registra um desmonte de navios na região de Chittagong em Bangladesh na Ásia, onde se encontra uns dos maiores estaleiros de desmanche de navio do mundo. Cerca de 100 mil trabalhadores trabalham em situação precária, colocando suas vidas em risco por conta do alto índice de intoxicação ou equipamentos inadequados, em jornadas de 12 horas de trabalhos diários, seis vezes por semana, ganhando menos de \$4,00 por dia²². Tendo

²⁰ Tal frase é uma referência ao termo utilizado pelo presidente da Cooperativa Paulista de Teatro Rudifran Pompeu para se referir aos atores de diferentes coletivos do sujeito histórico Teatro de Grupo Paulistano, “trabalhadores/as do chão da fábrica da Cultura”, proferido durante as reuniões realizadas entre 2017 e 2018, cuja finalidade era de organizar estratégias de combate aos constantes ataques e processos de sucateamento que o setor cultural enfrentou na cidade durante a gestão do então secretário da Cultura.

²¹ O livro teve sua primeira publicação no Brasil em 2013, e reúne um prefácio e 22 ensaios, escritos entre 1968 e 1997, dos quais seis eram inéditos.

²² Informações retiradas do documentário *Onde os navios vão para morrer*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QAD1SqOxvyA>. Acesso em: 30 jul. 21.

em vista que Hobsbawm partia do conceito marxista de luta de classes, a imagem registrada por Sebastião Salgado pode ser vista como uma metáfora dessa questão?

Na foto é possível observar, ao fundo, dois grandes navios. Em um primeiro plano os trabalhadores que estão na areia, na lida, a carregar uma enorme corda, em um segundo plano um trabalhador à beira-mar



Figura 1 - Desmonte de navios na maré baixa, Chittagong, Bangladesh, 1989. Foto: Sebastião Salgado.

que parece exercer a função de supervisão do trabalho que está sendo realizado enquanto se protege do sol forte com um guarda-chuva. Se olharmos essa corda carregada na imagem pelos trabalhadores, como o tecido da história (a palavra texto vem do latim *tēxtus*, no sentido de narrativa ou *têxo*, no sentido de tecer, fazer tecido)²³, pode-se perguntar algo bastante presente nas questões atuais, principalmente no que concerne às disputas de narrativas: Por quem a história está sendo contada ao longo dos séculos? A história de quem nos tem sido contada? Quem são os/as trabalhadores/as que carregam o tecido da história? Bertolt Brecht, em seu poema *Perguntas de um trabalhador que lê*, aponta alguns caminhos por intermédio dos quais se pode pensar tais questões:

Quem construiu a Tebas de sete portas?
 Nos livros estão os nomes dos reis.
 Arrastaram eles os blocos de pedra?
 E a Babilônia várias vezes destruída -
 Quem a reconstruiu tantas vezes? Em que casas
 Da Lima dourada moravam os construtores?
 Para onde foram os pedreiros, na noite em que a Muralha da China ficou pronta?
 A grande Roma está cheia de arcos do triunfo.
 Quem os ergueu? Sobre quem
 Triunfaram os Césares? A decantada Bizâncio
 Tinha somente palácios para seus habitantes?
 Mesmo na lendária Atlântida
 Os que se afogavam gritaram por seus escravos
 Nas noites em que o mar a tragou.

O jovem Alexandre conquistou a Índia.
 Sozinho?
 César bateu os gauleses.
 Não levava sequer um cozinheiro?
 Filipe da Espanha chorou, quando sua Armada

²³“lat. *tēxtus*, *us* no sentido de 'narrativa, exposição', do v.lat. *tēxo*, *is*, *xūi*, *xtum*, *ēre* no sentido de “tecer fazer tecido, entrançar, entrelaçar; construir sobrepondo ou entrelaçando”, tb. Aplicado às coisas do espírito, ‘compor ou organizar o pensamento em obra escrita ou declamada’; ver *text-*.” (HOUAISS, 2021). Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#1. Acesso em 23 ago. 2021.

Naufragou. Ninguém mais chorou?
 Frederico II venceu a Guerra dos Sete Anos.
 Quem venceu além dele?

Cada página uma vitória.
 Quem cozinhava o banquete?
 A cada dez anos um grande homem.
 Quem pagava a conta?

Tantas histórias.
 Tantas questões.

A luta de classes está no cerne da obra de Bertolt Brecht, e se por um lado Hobsbawm “exige” de seus leitores e leitoras uma compreensão dialética, Brecht, que também era marxista, dedicou-se para que as pessoas aprendessem a olhar e a pensar dialeticamente as coisas e o mundo por meio de suas obras e do teatro épico como será exposto mais adiante.

1.3 Um relato documental em primeira pessoa

Peço licença, para partilhar um registro documental afetivo de quando estive em Cienfuegos em 2015, uma cidadezinha que fica a três horas de Havana (Cuba). O monumento da imagem ao lado foi construído em 1902, período em que Cuba se libertou do domínio estadunidense. Na ocasião da viagem, despertou-me a atenção



Figura 2 - Registro pessoal. Cienfuegos (2015).

o seguinte escrito: *Los obreros de Cienfuegos a la Republica Cubana*. Pela primeira vez eu estava vendo em um monumento uma menção aos trabalhadores que o construíram. Um registro documental dos trabalhadores! A questão também causa reflexão a quem visita o Parc Güell²⁴ em Barcelona (Espanha), projeto arquitetônico do catalão Antoni Gaudí. Ao observar a imensidão e beleza do parque coberto por inúmeros mosaicos de azulejos, parece-me inevitável perguntar quem construiu aquele parque? Onde estão os nomes dos trabalhadores que “colocaram a mão na massa” com perfeição na realização de tal projeto?

²⁴“En una finca de la Muntanya Pelada, en el barrio barcelonés de La Salut, Eusebi Güel quiso construir una urbanización inspirada em el concepto de la ciudad-jardín. Em ella se buscaba el retorno a lo natural, lo saludable, y la huida de la insalubre ciudad industrial. Ayudado principalmente por Rubió, Berenguer e Jujol, Gaudí trabajó em la construcción de este parque entre 1900 e 1914, e incluso traslado allí su residencia em 1906” (CIRLOT, Juan-Eduardo. VIVAS, Pere. PLA, Ricard. *Gaudí: Introducción a su arquitectura*. Triangle Postals: Barcelona, 2011, p. 149).

Essa questão sempre me afetou, em especial porque meu pai é cenotécnico, e essa é uma função menos reconhecida no teatro. Fala-se dos diretores, das diretoras, atrizes, atores, do cenógrafo, da cenógrafa, mas do cenotécnico ou cenotécnica nunca. Esse trabalho é visto como se fosse uma arte menor, embora já tenha presenciado muitas vezes meu pai criando junto a cenógrafos/as ou até mesmo criando soluções para cenários muito bem idealizados, mas que não “funcionavam” na prática. A questão do reconhecimento não está dissociada da questão material, ou seja, a valorização de cada um desses trabalhos é distinta, e expõe de um lado a valorização do trabalho artístico e intelectual e do outro lado a exploração da força de trabalho. Nessa perspectiva, o que interessa não é o valor do trabalho, mas de quem o assina. Parece-me que o que está posto é uma maneira hegemônica de valorar o trabalho, portanto trata-se da luta de classes.

1.4 Uma cidade sem passado ou a verdade sobre a história

Qualquer tentativa de abstrair seres humanos do impacto da realidade e da história (pessoal e mundial) e as nuances oferecidas por ela acaba dicotomizando-os em relação ao mundo e leva à alienação.

Paulo Freire (*Diálogo com Paulo Freire*).

Uma cidade sem passado é um filme alemão produzido em 1989 com direção de Michael Verhoeven. O filme é baseado em experiências vividas pela estudante Anja Rosmus, embora se utilize de dados e acontecimentos ficcionais.

A história se passa na região da Bavária, em uma cidade fictícia, e é narrada por Sonja, uma

jovem estudante alemã. A obra estrutura-se por meio de diversos relatos, a partir de interesses distintos, de outras personagens sobre os acontecimentos ocorridos. Portanto, a inserção de narrações na obra, além de explicitar o uso de um expediente metalinguístico, reforça o caráter épico do filme.

Em uma das primeiras imagens do filme, dois homens tentam apagar frases escritas em um muro, são elas: “Onde você estava entre 1939 e 1945?”; “Onde você está agora?”. Essa imagem-síntese é repetida em outro momento do filme e, dentre outras proposições, anuncia a



Figura 3 - Trecho do filme *Uma cidade sem passado*. Registro da autora.

tentativa constante de apagamento da história/memória coletiva por parte de sujeitos e de instituições (poder político, universidade, Igreja...) hegemônicas da cidade de Pflitzen.

A história é a matéria-prima para as ideologias nacionalistas ou étnicas ou fundamentalistas, tal como as papoulas são a matéria-prima para o vício da heroína. O passado é um elemento essencial, talvez o elemento essencial nessas ideologias. Se não há nenhum passado satisfatório, sempre é possível inventá-lo. [...] O passado legítima. O passado fornece um pano de fundo mais glorioso a um presente que não tem muito o que comemorar. (HOBSBAWM, 2013, p. 11).

Ao esconder os meandros do colaboracionismo ao nazismo e os acontecimentos relativos à história da cidade, buscando promover o apagamento de um passado comprometedor para manter a “honra” de um passado glorioso, mesmo que fictício, os detentores do poder, alojados em diversas instituições tentam preservar a imagem de que a cidade se manteve íntegra durante o regime nazista. Dessa forma, tais sujeitos tentam impedir o acesso a um passado que categórica e cabalmente os compromete, buscando uma espécie de empalidecer da consciência quanto aos acontecimentos. Busca-se, por meio de tal estratégia tática, um processo de alienação para impor uma versão de uma suposta história oficial ou fabricada. De acordo com Hobsbawm (2013), a história fabricada é muito comum entre os movimentos nacionalistas modernos que tendem a “esquecer” a história, quando seus objetivos não encontram precedentes históricos. apesar disso, estes mesmos movimentos nacionalistas insistem em defini-los em termos históricos enquanto tentam realizar partes dessa história ou versão rigorosamente fictícia.

Quanto ao filme, ao ganhar um concurso de redação nacional, cujo prêmio seria uma viagem a Paris, Sonja ampliará suas percepções de mundo e sobre seu próprio país. Ao conviver com outros/as jovens, também ganhadores/as em seus países de origem, ao vivenciar novas descobertas, Sonja experimenta novos olhares, culturas e lugares. Quando tais jovens perguntam-lhe sobre o nazismo em sua cidade e, após isso, a constatação de quase nada saber, Sonja decide cursar História e desenvolver uma pesquisa sobre o que teria acontecido em sua cidade natal durante o III Reich. Durante esse percurso, Sonja encontra hiatos nesse passado que a leva a enfrentar incontáveis dificuldades na busca por informações que poderiam ajudá-la quanto aos ocorridos. Desse modo, e de acordo com algumas teses de Hobsbawm:

O que é definido como passado é e deve ser claramente uma seleção particular da infinidade daquilo que é lembrado ou capaz de ser lembrado. Em toda sociedade, a abrangência desse passado social formalizado depende, naturalmente, das circunstâncias. Mas sempre terá interstícios, ou seja, matérias que não participam do sistema da história consciente na qual os homens incorporam, de um modo ou de outro, o que consideram importante sobre sua sociedade. A inovação pode ocorrer nesses interstícios, desde que não afete automaticamente o sistema. (HOBSBAWM, 2013, p. 19-20).

Nas circunstâncias apresentadas pelo filme, o regime nazista faz parte de um passado não tão distante, que provoca desonra entre os alemães. As forças dominantes da cidade consideram que esse passado deve ser esquecido, portanto, escondem a existência de um campo de concentração na cidade, experimentos com seres humanos e o envolvimento de dois padres em relação à prisão de um judeu que não cometera crime algum. As pessoas com quem a jovem estudante conversa dizem não se lembrar dos acontecimentos naquele período, outras optam pelo silêncio ou, aparentemente, não se interessam pelo assunto. Insere-se nesta última afirmação o neto do único nazista declarado da cidade, que diz “– Os negócios vão bem, portanto o passado não importa”. A jovem pesquisadora tem o acesso negado a importantes documentos históricos pela universidade, jornal e biblioteca da igreja. É possível notar no filme o uso social do passado, apontado por Hobsbawm (2013) ao considerar a diversidade de objetivos econômicos, legais, burocráticos, políticos e rituais.

Sonja enfrenta, ainda, dificuldades por ser mulher e contrariar o que uma sociedade patriarcal e conservadora da época reserva para as mulheres: um diploma, casar, ter filhos e ser uma boa cuidadora da casa, do marido e dos filhos. À medida que a personagem enfrenta tais determinações, envolve-se em conflitos e uma rede de contradições que acabam por lhe trazer consciência quanto ao seu papel como mulher e historiadora. Ao se conectar aos meandros do passado, Sonja percebe os mecanismos de poder que a impedem de retificar a história oficial e passa a fazer de sua pesquisa um compromisso político e de resistência, mesmo sendo rechaçada pela sociedade. Da mesma maneira, sendo alvo dos mais explícitos ataques e perseguições, que provocam uma série de mudanças e uma verdadeira desordem em sua vida e na da cidade. Assim, quanto maior a pressão para que desista, a protagonista não esmorece e enfrenta a todos os seus algozes.

Não há nenhuma dificuldade teórica para definir sistemas sociais em termos de mudança contínua, mas, na prática, parece haver pouca demanda para isso, talvez porque um grau excessivo de instabilidade e imprevisibilidade nas relações sociais seja particularmente desorientador. Em termos comtianos, a “ordem” acompanha o “progresso”, mas a análise de uma nos diz pouco sobre o padrão desejável do outro. (HOBSBAWM, 2013, p 26-27).

No filme, o processo de estudos e obra de Sonja reforçam a tese de que a memória coletiva caracteriza-se em uma conquista social e também em um instrumento de poder. Ao “retificar” o passado esquecido e conseguir publicar sua pesquisa em formato de livro, a historiadora passa a ser reconhecida pela imprensa internacional. Então, as autoridades locais, que até então controlaram parte da memória coletiva, impedindo-a de acessar os documentos

de um passado não tão distante, decidem condecorá-la pela luta destemida pela verdade, buscando cooptá-la para a manutenção do *status* mnemônico oficial. Entretanto, Sonja nega-se a isso como, também, o busto que seus algozes (travestidos em pele de cordeiro) criam para tentar silenciá-la. “– Estou viva”, ela diz.

Onde traçar as linhas de demarcação entre o passado não cronológico e o cronológico coexistentes entre as cronologias históricas e não históricas? As respostas não são, de modo algum, claras. Talvez possam lançar luz não só sobre o sentido do passado de sociedades anteriores, mas sobre nosso próprio sentido, no qual a hegemonia de uma forma (mudança histórica) não exclui a persistência, em diferentes meios e circunstâncias, de outras formas de sentido do passado. (HOBSBAWM, 2013, p. 30).

Para Hobsbawm “[...] o que legitima o presente e o explica não é o passado como um conjunto de pontos de referência, ou como duração, mas o passado como um processo de tornar-se presente” (2013, p. 25). Desse modo, o autor levanta questões acerca da história como importante ferramenta de investigação do passado, a fim de desvendar as camadas ocultas pelas tradições hegemônicas, podendo auxiliar na percepção sobre como vivemos, onde estamos e nos colocamos socialmente. Pois as informações sobre o passado podem revelar, no tempo presente, direções determinantes para as nossas ações na construção de uma história/memória coletiva. Tendo em vista que as narrativas históricas encontram-se há séculos nas mãos das elites dominantes, representadas em sua maioria por homens brancos, velhos, ricos, heteronormativos, misóginos, e que essas lhes conferem poder (sobretudo de supremacia de classe, de gênero e étnico-racial) e são construídas em acordo com seus próprios interesses.

Embora o filme *Uma cidade sem passado* não seja objeto da presente pesquisa, fez-se necessário descrever seu enredo para melhor expor as reflexões acerca das teses de Hobsbawm sobre a história. Além disso, o filme apresenta importantes questões para refletir sobre os processos de documentação, assim como as relações com a história/memória coletiva e a função dos documentos em uma pesquisa de teatro documentário, ao evidenciar que todo momento histórico tem seus mecanismos sociais de apagamento, que servem a interesses econômicos, sociais e políticos. Sendo assim, o filme potencializa as discussões em torno dos expedientes mais comuns de apagamento das memórias silenciadas ou esquecidas, além de evidenciar como a construção social do passado está de acordo com os interesses hegemônicos de cada época. Tal premissa será explorada posteriormente para compreender os processos de pesquisa em teatro documentário.

Nesse sentido, no que diz respeito a uma pesquisa em teatro documentário é preciso ter atenção, saber fazer as perguntas certas, analisar, discutir a fim de perceber alguns dos infindos

hiatos que possibilitam imprimir novas narrativas de interesse reparatório e histórico. Se perceber como sujeito/a histórico/a e também a história, em um mundo repleto e em estado contínuo de mudanças. Tal consciência e possibilidades objetivas devem mobilizar quem assim pretende construir ações e narrativas que tenham a potência de realizar as transformações sociais necessárias, pelo menos no que concerne a entender que o viver entre as classes antagônicas ocorrem por lutas por direitos, por justiça, por respeito...

1.5 Nota sobre a memória

Os cientistas dizem que somos feitos de átomos, mas um passarinho me contou que somos feitos de histórias.

Eduardo Galeano (*Os filhos dos dias*).

Tendo a presente pesquisa em teatro documentário a memória como matéria-prima em seus processos constitutivos e estruturais, faz-se necessário apresentar algumas considerações sobre o tema, a fim de explorar caminhos que não foram percorridos durante a reflexão acerca das proposições até aqui apresentadas de Hobsbawm. Para Walter Benjamin “A musa dos autores épicos era, entre os gregos, Mnemosina²⁵, aquela que se recorda. [...] A *recordação* inaugurou, assim, a corrente da tradição, que transmite de geração para geração os acontecimentos verificados.” (1975, p. 73, grifo do autor).

Contudo, como já foi visto, o passado só pode ser reconstituição motivada pelo presente. Desse modo, não é possível narrar o passado como ele realmente teria ocorrido. Trata-se portanto, a partir daquilo a que temos acesso, de acessar as suas infinitas interpretações, mais ou menos confiáveis, ou que melhor se adaptem às narrativas que queremos construir. Assim, o sociólogo francês Maurice Halbwachs apresenta importantes contribuições para a compreensão do funcionamento desse mecanismo:

À medida em que os acontecimentos se distanciam, temos o hábito de lembrá-los sob a forma de conjuntos, sobre os quais se destacam às vezes alguns dentre eles, mas que abrangem muitos outros elementos, sem que possamos distinguir um do outro, nem jamais fazer deles uma enumeração completa. [...] A medida em que se recua no passado, muda, porque algumas impressões se apagam e outras se sobressaem, segundo o ponto de vista de onde a encaramos, isto é, segundo as condições novas onde ela se encontra quando nos voltamos para ela. (HALBWACHS, 1990, p. 73).

Então, sempre que recorremos à memória ela pode ser modificada de acordo com as circunstâncias do presente. Contudo, Halbwachs se opõe à ideia de que o comportamento do

²⁵ Mnemósine ou Mnemósina (do grego Μνημοσύνη). Amada por Zeus, mãe das nove musas.

nosso cérebro é o responsável pela seleção daquilo que será recordado ou não, de modo semelhante ao defendido, também, pelo filósofo francês Henri Bergson:

Para Bergson²⁶, o passado permanece inteiramente dentro de nossa memória, tal como foi para nós; porém alguns obstáculos, em particular o comportamento do nosso cérebro, impedem que evoquemos dele todas as partes. Em todo caso, as imagens dos acontecimentos passados estão completas em nosso espírito (na parte inconsciente do nosso espírito) como páginas impressas nos livros que poderíamos abrir, ainda que não os abrissemos mais. Para nós, ao contrário, não subsistem, em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento, imagens completamente prontas, mas na sociedade, onde estão todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado, as quais nós representamos de modo incompleto ou indistinto, ou que, até mesmo, cremos que provêm completamente de nossa memória. (HALBWACHS, 1990, p. 77).

Para Halbwachs é na sociedade que podemos encontrar as partes necessárias (ou faltantes) para a reconstituição do passado. Desse modo, o autor faz importantes considerações sobre a memória coletiva. Se por um lado, como já afirmado, a história trata de fatos/acontecimentos comprováveis, passíveis a interpretações e que são escolhidos e registrados de acordo com os interesses de quem a escreve. Por outro lado, a memória coletiva “[...] retém do passado somente, aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém.” (HALBWACHS, 1990, p. 81-82). A memória apoia-se no passado vivido, mais do que no passado apreendido pela história escrita. Segundo o autor, a história começa no momento em que se apaga a memória:

Quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo em que esteve engajado ou que dela suportou as consequências, que lhe assistiu ou dela recebeu um relato vivo dos primeiros atores e espectadores, quando ela se dispersa por entre alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhes são decididamente exteriores, então o único meio de salvar tais lembranças, é fixá-las por escrito em uma nova narrativa seguida uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem. (HALBWACHS, 1990, p. 80-81).

Mais adiante, a afirmação de Halbwachs de que o único meio de “[...] salvar tais lembranças, é fixá-las por escrito...”, será confrontada com uma prática em teatro documentário, a partir da reflexão de que a maneira que o teatro encontra para não deixar que “as palavras e os pensamentos morram” é por meio da experiência teatral e não necessariamente por meio de registros históricos.

Contudo, voltando ao texto, o autor admite que, por mais que a memória de uma sociedade possa se esgotar ou se transformar por completo, é difícil definir o momento em que

²⁶ Filósofo francês, condecorado pelo Nobel de literatura em 1927, conhecido pelo *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*; *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito e *O Riso*: ensaio sobre o significado do cômico.

isso ocorre. “[...] basta que se conserve uma parte limitada do corpo social, para que possamos encontrá-la sempre ali.” (HALBWACHS, 1990, p. 84). Dessa forma, de acordo com o autor, diante de um apagamento da memória coletiva, em um grupo social é possível que a memória de uns reforce e complete as lacunas deixadas pela memória de outros, pois os/as sujeitos/as desse processo jamais estão dissociados/as de um contexto histórico-social coletivo.

Embora seja fácil ser esquecido e passar despercebido dentro de uma grande cidade, os habitantes de um pequeno vilarejo não param de se observar mutuamente, e a memória de seu grupo registra fielmente tudo aquilo que pode dizer respeito aos acontecimentos e gestos de cada um deles, porque repercutem sobre essa pequena sociedade e contribuem para modificá-la. Dentro de tais meios, todos os indivíduos pensam e se recordam em comum. Cada um, sem dúvida, tem sua perspectiva, mas em relação e correspondência tão estreitas com aqueles outros que, se suas lembranças se deformam, basta que ele se coloque do ponto de vista dos outros para retificá-las. (HALBWACHS, 1990, p. 80).

Assim, mesmo que seja possível identificar nos mecanismos sociais de apagamento histórico a presença de diversos fatores que são determinantes nas escolhas daquilo que será socialmente esquecido ou não e que estão ligados, como já exposto, aos interesses econômicos, políticos, sociais hegemônicos de cada época, de acordo com Halbwachs, a memória coletiva sempre deixará rastros no grupo social que viveu um passado em comum.

Desse modo, uma pesquisa em teatro documentário poderá evidenciar no presente ecos de um passado esquecido, assim como encontrar na memória coletiva pistas de silenciamentos ou apagamentos podendo trazer à tona relevantes contribuições para a retificação ou reparação desse passado ao buscar, por meio da narrativa oral, relatos de pessoas que integram determinados grupos sociais e partindo de pontos de vistas contra-hegemônicos na construção de novas narrativas.

1.6 A narrativa como embreante da memória a partir de Walter Benjamin

Vai existir uma época de muito pasto e pouco rastro, muito chapéu e pouca cabeça,
muito causo a contar, contar a quem?
José Pereira (*Tradição oral do sertão mineiro*)²⁷.

De acordo com Walter Benjamin “[...] a memória é, em primeiro lugar, a capacidade épica.” (1975, p. 73). O autor afirma que é na possibilidade de trocarmos por meio das palavras

²⁷ Seu José Pereira era trabalhador do campo e viveu na região da Serra das Araras, norte de Minas Gerais, em meados do século passado. A tradição oral da família se mantém viva por meio de seu filho, conhecido como Seo Cassu. (Informações fornecidas durante uma conversa realizada por meio de mensagem de texto com o fotógrafo Hélio Beltrânio em 15 de setembro de 2021. Dois anos antes Hélio conheceu o Seo Cassu durante suas andanças pelo sertão nordestino).

vividas que a narrativa se efetiva, elucidando importantes fundamentos para pensar a narrativa como embreante da memória. “A experiência propicia ao narrador a matéria narrada, quer esta experiência seja própria ou relatada. E, por sua vez, transforma-se na experiência daqueles que ouvem a estória [sic].” (BENJAMIN, 1975, p. 66).

Em um tempo bastante “desprovido” da arte da narrativa, por consequência das intensas mudanças tecnológicas e o avanço do capitalismo moderno, insistir na tradição oral²⁸ é, de certo modo, ir na contramão do fluxo imposto pela ideologia hegemônica. Como consequência de algumas dessas imposições hegemônicas (somadas àquelas sanitárias, por conta da pandemia do Covid-19, incluindo o isolamento social) mal paramos para olhar ou escutar, com atenção, alguém; perdemos a capacidade de contar histórias; deixamos de pertencer ao nosso bairro ou cidade e, assim, não nos interessamos pelas memórias desses lugares. Passamos a projetar nossas vidas em telas de TV e *internet*; trocamos encontros presenciais pelos virtuais; dificilmente nos reunimos para jogar conversa fora com a vizinhança; não ficamos mais horas e horas ao telefone conversando e, por fim, as mensagens instantâneas tomaram conta da comunicação em nossos dias. Para Benjamin, a experiência transmitida oralmente é a fonte de todos os narradores.

Um dito popular alemão afirma que “quem viaja tem muito a contar” e assim imagina um narrador vindo de longe. Mas não é com menos prazer que prestamos atenção a quem ficou no país, tratando de sobreviver e vindo a conhecer histórias e tradições. Se esses dois grupos são tornados presentes por meio de seus representantes mais antigos, temos de pensar no agricultor sedentário e, por outro lado, no marinheiro empenhado em seu comércio. E, de fato, essas maneiras de vida produziram cada uma a sua ramificação própria de narradores. (BENJAMIN, 1975, p. 64).

Se, segundo Benjamin, agricultores e marinheiros inseriam-se na tradição dos tipos de narradores e entre os mestres do ofício naquela arte, é possível imaginar onde podemos encontrar a vocação de narrar a própria vida nos tempos atuais. Com quem estaria guardado, atualmente, não apenas o conhecimento ou a sabedoria, mas principalmente a vida vivida, matéria formadora de histórias que assume formas transmissíveis notáveis? (BENJAMIN, 1975). Contudo, é cada vez mais rara tal forma, próxima da artesanal, de comunicação, sobretudo por conta do ritmo de trabalho presente nas pequenas e grandes cidades.

Assim, a capacidade de ouvir atentamente se vai perdendo e perde-se também a comunidade dos que escutam. Pois narrar estórias [sic] é sempre a arte de transmiti-la depois, e esta acaba se as estórias [sic] não são guardadas. Perde-se porque ninguém mais fia ou tece enquanto escuta as narrativas. Quanto mais natural a atividade com

²⁸ Nota-se que Benjamin se refere à narrativa oral ligada à uma tradição popular, diferente do conceito citado em Hobsbawm, quando se refere à tradição “inventada” pelas elites nacionais.

que a narração é seguida, tanto mais profundamente cala aquilo que é transmitido. (BENJAMIN, 1975, p. 68).

Se narrar histórias caracteriza-se em arte de transmiti-las, quando não há quem as escute ou as conte e, principalmente, quem as guarde para serem transmitidas posteriormente, extingue-se a experiência existente na relação entre ouvinte e narrador. Percebe-se, no/a sujeito/a contemporâneo/a, uma falta de tempo e um desinteresse em ouvir e guardar na memória as histórias narradas. “Apenas graças à memória ampla, pode a épica apoderar-se, por um lado, dos acontecimentos, sendo, pelo outro, capaz de revelar compreensão quando esses acontecimentos se desvanecem pelo poder da morte.” (BENJAMIN, 1975, p. 73). Sendo assim, narrativa e memória formam um par indissociável, pois o desaparecimento de uma pode determinar o apagamento de outra.

Benjamin afirma que “Quem presta atenção a uma estória [sic], está em companhia do narrador [...]” (BENJAMIN, 1975, p. 75), que enriquece a sua própria verdade com aquilo que narra a respeito do que experienciou. Sem memória, não há o que ser narrado. O narrador é capaz de “[...] permitir que o pavio da sua vida se consuma inteiramente na suave chama de sua narração.” (BENJAMIN, 1975, p. 81). Eis a sua vocação. “O grande narrador terá sempre as suas raízes no povo, em primeiro lugar nas camadas artesanais.” (BENJAMIN, 1975, p. 75). Portanto, é na vida cotidiana que podemos encontrar o “grande narrador”, como descrito por Benjamin.

Os processos interventivos na cidade que serão expostos na presente pesquisa em teatro documentário partiram de relatos ou narrativas orais escutadas em campo, na maioria das vezes vindas de trabalhadores e trabalhadoras ou moradores/as de determinado bairro. Tal propósito decorria do objetivo de buscar histórias ou memórias coletivas que “não podem ser esquecidas” e com a intenção de, ao documentar, escutar e ampliar as vozes que ficaram de fora das narrativas oficiais.

Historicamente, temas relacionados ao proletariado estiveram presentes nas práticas teatrais associadas a um teatro documentário de raízes épicas e políticas, assim como a memória de acontecimentos históricos. Portanto, os caminhos que serão percorridos tratarão de evidenciar as vozes de trabalhadores e trabalhadoras, assim como denunciar as opressões que os/as cercam e a exploração dos/as mesmos/as pelo modo de produção capitalista, colocando no centro de suas reflexões a luta de classes.



Figura 4 - Tarsila do Amaral (*Operários*, 1933).

Abelardo I - Não confunda, seu Abelardo! Família é uma coisa distinta. Prole é de proletário. A família requer a propriedade e vice-versa. Quem não tem propriedade deve ter prole. Para trabalhar, os filhos são a fortuna do pobre...

Oswald de Andrade (*O rei da vela*).

No hay fortuna sin sangre!

Eryk Rocha (*Cinema novo*).

2 Teatro documentário: em busca de suas matrizes históricas e fundamentos teóricos

Tendo em vista que se trata de teatros documentários, devido à pluralidade de possibilidades e de suas manifestações, foi necessário um recorte para este estudo. Portanto a perspectiva que será apresentada neste capítulo parte de um ponto de vista materialista histórico. Nessa perspectiva, buscou-se nas raízes políticas e épicas do teatro documentário a historicidade necessária para a compreensão [est]ética de sua manifestação.

Durante o século XIX e a primeira metade do século XX, parte da Europa central estava passando por uma série de transformações, principalmente por conta da Revolução Industrial, marcada pelo progresso técnico, pela substituição do trabalho humano por máquinas e a consolidação do capitalismo. Inúmeros conflitos de ordem política e econômica levaram à Guerra Mundial, tendo como consequência o esfacelamento social. Diante das crises intelectual, econômica e política, as ideologias nazistas e fascistas começavam a se expandir na sociedade, sobretudo na Alemanha e Itália entre os anos de 1919 e 1939. Por outro lado, as visões socialistas e as teses revolucionárias progrediam, o que propiciou o surgimento das vanguardas históricas europeias²⁹. De acordo com o que afirma Marcos Napolitano, no início do século XX, as relações entre arte e revolução se apresentavam da seguinte maneira:

Assim como o modernismo, o movimento comunista trazia em si a promessa de uma nova sociedade, nascida das “cinzas” da sociedade burguesa e da guerra mundial. Uma outra ligação nos parece também pertinente: a importância do campo da cultura como elemento propagador de novas ideias e valores, fundamental para reorganizar as consciências diante dos novos desafios. Assim, a palavra “vanguarda” passa a operar numa dupla direção: por um lado, aqueles que estavam liderando a revolução política e, por outro, aqueles que combatiam pela revolução estética. Por volta dos anos dez e vinte, os dois sentidos da palavra pareciam caminhar lado a lado, na luta contra a “burguesia”. A “boemia literária” e a “boemia revolucionária” encontravam novas possibilidades de convergência e ação. (NAPOLITANO, 1997, p. 7).

Frente aos acontecimentos políticos e sociais de tal contexto não era mais possível dissociar arte e revolução “[...] ‘agitação cultural’ e a ‘construção da nova ordem socialista’ eram termos do mesmo problema.” (NAPOLITANO, 1997, p. 7).

²⁹ Segundo Marcos Napolitano, pode-se entender pela práxis de alguns dos movimentos inseridos na proposição aqui apresentada, mesmo havendo algumas dissonâncias nas apreensões e características das diversas manifestações, como: “Conjunto de movimentos artísticos que vai do período de 1909 até meados dos anos vinte, incluindo (por ordem cronológica): Cubismo, Futurismo italiano, Expressionismo, Futurismo russo, Dadaísmo e Surrealismo, para citarmos os mais notórios” (NAPOLITANO, 1997, p. 8). Vanguarda é também o nome que se dá à tropa militar que avança primeiro numa batalha. O sentido do termo no uso pelos artistas inclui as ideias de enfrentamento, combate e protesto; assim como de “tomar a frente”.

Para melhor compreensão desse período segue um panorama sucinto sobre o surgimento de importantes movimentos populares ligados a uma arte revolucionária.

De acordo com Iná Camargo Costa (2010), foi a partir da segunda metade do século XIX, com os experimentos naturalistas, desenvolvidos por trabalhadores franceses, que o teatro passou a conquistar direitos que se referem aos modos de escolher os assuntos que queriam tratar, sobretudo os censurados, o que permitiu ao teatro ampliar as vozes dos excluídos da sociedade burguesa, um projeto que possibilitou aos trabalhadores uma consciência de classe.

O naturalismo surge como desdobramento do realismo, e este último se empenhava em retratar a realidade burguesa, visto que colocava os valores, comportamentos e conflitos burgueses em cena. Enquanto que o naturalismo passa a colocar, de certo modo e com algumas ressalvas, o universo do proletariado em cena e expor a burguesia enquanto classe detentora dos meios de produção e exploradora da mão de obra dos trabalhadores.

Assim é que, desde o final do século XIX, autores e grupos teatrais começaram a encenar atos públicos, rebeliões de trabalhadores (Os tecelões, de Hauptmann, Jacques Damour, de Emile Zola), condições de vida no submundo dos pobres (Ralé, de Gorki), rotina enlouquecedora no trabalho (A máquina de somar, de Elmer Rice), luta por melhores condições de trabalho ou greve (Eles não usam black tie, de Gianfrancesco Guarnieri) e até mesmo a realizar verdadeiros atos de protesto político (no Brasil dos anos [19]60: Show Opinião; Liberdade, liberdade). E ainda hoje encontramos quem afirme que esses assuntos não são próprios para o teatro. (COSTA, 2010, p. 16).

Ainda no final do século XIX irão surgir, na Europa, experiências populares de teatro bastante significativas que não só tratam de temas que envolvem o proletariado, mas que incluem organizações coletivas e que contam com a participação dos cidadãos comuns, como aponta Silvana Garcia:

Na Alemanha, o Freie Bühne (Cena Livre, 1889) traz em seu bojo a proposta do Théâtre Libre, de Antoine, e testa a ideia de uma estrutura de participação associativa como base financeira de sustentação. Um ano mais tarde, Bruno Wille, com o apoio dos socialistas, lança a mais vultuosa experiência de teatro popular na Alemanha: o Freie Volksbühne (Cena Popular Livre). [...] Na França, o Théâtre du Peuple (1885), iniciativa de Maurice Pottecher, desenvolve uma produção irregular, sazonal, calcada fundamentalmente em representações de fábulas folclóricas e adaptações dialetais dos clássicos. Apresenta, como novidade, o fato de os atores serem todos cidadãos comuns, habitantes da região. (GARCIA, 2004, p. 1- 2).

De acordo com Silvana Garcia, esse conjunto de propostas irá configurar um Projeto Popular de Teatro que buscava por um teatro que celebrasse o trabalhador como tema e como intérprete, priorizando o teatro como um lugar de reflexões.

As formas teatrais do século XIX, que elegeram a linguagem simples do gesto grandiloquente, arrebanhando grandes massas para as plateias, ou, então, que resgataram para o teatro os temas sociais a partir da observação aguda da realidade,

esbarram, sob a perspectiva de uma intenção transformadora da sociedade, na ausência de um arcabouço ideológico que permita ao trabalhador reconhecer sua condição de explorado e vislumbrar a via de sua emancipação. (GARCIA, 2004, p. 3).

Esse projeto, que permitiria ao trabalhador reconhecer sua condição de explorado e vislumbrar a via de sua emancipação, irá se consolidar com mais força durante a Revolução Russo-Soviética³⁰. De acordo com Silvana Garcia (2004), a existência de uma massa de operários sem acesso aos meios artísticos despertou a reflexão por parte de artistas e intelectuais que o teatro poderia ser um potente mobilizador dos trabalhadores no avanço da luta revolucionária. “São os fatos políticos que vão determinar a conjuntura adequada para que o teatro de natureza política se institua, e o Partido Comunista e o Estado terão aí um papel preponderante. A Rússia seria o berço desse fenômeno.” (GARCIA, 2004, p. 3).

Foi durante o período da Revolução Russo-Soviética que surgiram os mais importantes movimentos de arte proletária:

Na recém-instituída União Soviética, duas grandes tendências debatiam o problema cultural: a) os formalistas, ligados à *Revista Frente de Esquerda da Arte* (LEF): Maiakovski, Isaac Babel, Meyerhold (que irão influenciar decisivamente o cinema de S. Eisenstein), para citar os mais notórios; b) o “*proletkult*”, movimento criado em 1904 por Bogdanov, que buscava instituir uma nova arte proletária, diferenciada da “arte burguesa”. Ao longo dos anos vinte uma outra corrente, mais afinada com a ortodoxia partidária, aos poucos ganhará força, rejeitando tanto as “formas” revolucionárias da LEF, quanto à possibilidade de um rompimento com a “herança cultural” burguesa: eram os *naturalistas*, ligados ao naturalismo social da década de 1890 e as ideias de Plekhanov: Lelevich e Libedinski, Demian Bedni, entre outros. O Comissário de Instrução A. V. Lunatcharski, mais afinado com o *Proletkult*, coordenava as diversas frentes do esforço de guerra “cultural”. Mas a relação entre o Partido e os movimentos culturais não era isenta de conflitos e contradições, e remontava ao período anterior à Revolução. (NAPOLITANO, 1997, p. 7-8, grifo do autor).

No que diz respeito aos termos arte e revolução, são muitas as contradições presentes nos direcionamentos feitos pelo Partido Comunista³¹, já que esse chegou a proibir a liberdade artística de quem não seguisse as suas diretrizes. “O ponto central da discórdia era a tese de que a revolução cultural só poderia ocorrer a reboque da revolução política, conduzida pelo Partido.” (NAPOLITANO, 1997, p.8). O que provocou inicialmente uma série de dissociações

³⁰ Período que tem início em 1905 e irá culminar na Revolução de Fevereiro e na Revolução de Outubro, ambas ocorridas em 1917. Respectivamente, marcadas pela derrubada do último czar Romanov e o Governo Provisório Russo formado em Petrogrado e a chegada ao poder do Partido Bolchevique de Lênin. Os czares da dinastia Romanov ficaram no poder por 300 anos de 1613 até 1917, governando de forma absoluta. O termo czar (de César), nome dado ao imperador, se confundia com o Estado.

³¹ As imposições à arte de esquerda seguiam os moldes do Realismo Socialista, cujas diretrizes a serem seguidas pelos artistas, chamados de “engenheiros da alma” eram expostas por Jdanov, acessor de Stalin para assuntos de cultura desde 1939 (MOSTAÇO, 2016). Entre os anos de 1927 e 1956 (dois anos depois da morte de Stalin), foi o período em que o Stalinismo já havia dominado o Partido Comunista e o Estado Soviético e foram impostas diretrizes cada vez mais rígidas aos artistas e às atividades artísticas.

e expulsões do Partido, que chegou posteriormente a perseguir e até matar alguns artistas e intelectuais que se recusassem a atender suas demandas, sobretudo durante o Stalinismo.

2.1 As manifestações artísticas de agitprop

De acordo com Iná Camargo Costa (2012), durante o processo da Revolução Russo-Soviética é intensa a mobilização entre parte dos intelectuais, artistas e trabalhadores, que organizados decidem “informar” a população – sobretudo a massa de camponeses que formava um grande número de analfabetos da época –, sobre os acontecimentos essenciais na disputa revolucionária e disseminar as teses e práxis revolucionárias. A autora aponta que foi durante o período que antecedeu a Revolução de Outubro ocorrida em 1917³² que surgiram as manifestações artísticas de agitprop (agitação e propaganda correspondendo a uma práxis de esquerda, a partir de uma retomada de procedimentos característicos das formas populares de cultura), uma espécie de braço artístico do Exército Vermelho comandado por Leon Trotsky³³, de cunho social e político muito bem definido.

[...] a função geral do teatro de agitprop soviético era política em sentido próprio, isto é, tratava-se de uma atividade determinada e patrocinada pelo Estado revolucionário tendo como finalidade a construção do poder soviético. Especificando um pouco mais: os militantes do teatro de agitprop estavam vinculados ao programa político da revolução e definiam suas prioridades a partir dele. Tendo surgido no bojo da guerra civil, este teatro inicialmente cumpriu a função de ganhar apoio e adeptos para a causa revolucionária e, portanto, de combater no plano simbólico os seus inimigos (imperialismo, burguesia e exércitos brancos). A par disso, cumpriu também a função de informar e treinar a população para participar ativamente do poder soviético, uma vez que se tratava da construção de uma forma de democracia participativa mundialmente inédita. (COSTA, 2012, p. 170).

Nesse período predominou a agitação de *meeting*, marcada pelo trabalho coletivo e forte caráter interventivo, como define Silvana Garcia:

O trabalho de agitação passa das bases espontâneas para os núcleos artísticos, organizados. Por volta de 1922-1923, os principais grupos, que farão a história do período, já estão em atividade. Em 1922, surge o primeiro Tram – Teatro da Juventude Operária. [...] Desenvolve um intenso trabalho nas fábricas e jardins públicos, durante

³² Diante da incapacidade do Governo Provisório de tirar o país da Guerra Mundial e combater a miséria que afligia a população russa, no dia 25 de Outubro de 1917 Lênin passou a comandar o governo.

³³ Importante articulador da Revolução Russo-Soviética, escreveu em 1938 o *Manifesto por uma arte revolucionária independente* com André Breton (autor do Manifesto surrealista), período em que teve de se refugiar no México, onde foi perseguido e barbaramente assassinado pelo governo Stalinista. Informações retiradas da entrevista: Michael Löwy: *Marxismo e surrealismo, uma combinação revolucionária, promovida pela TV Boitempo*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qkSFI-Xe6ao>. Acesso em: 16 abr. 2022. Mais informações sobre o manifesto podem ser obtidas em: BRETON, André (1896-1966). *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.

manifestações populares e meetings políticos, apresentando espetáculos variados, característicos do agitprop, e edições de jornal-vivo. (GARCIA, 2004, p. 12-13).

Mais adiante será exposto um breve estudo sobre a agitação de *meeting* e sua função de promover encontros coletivos de cunho político e revolucionário. Principalmente a partir da Revolução de Outubro de 1917, período que também ficou conhecido como Outubro Teatral Russo, são criadas uma série de formas de agitprop, entre elas duas fazem uso de documentos, as cenificações e o teatro jornal. Iná Camargo Costa aponta as principais características das cenificações³⁴:

Correspondem a uma atualização peculiar do teatro de revista (que existe desde pelo menos o século XVIII). Seu eixo temático é algum acontecimento histórico, como a Revolução de Outubro. Outros temas: Comuna de Paris, Revolução Francesa, Guerra Mundial. É a matriz original do *teatro-documentário*, pois usa como material documentos de todos os tipos (relatos, discursos, pesquisas) e obras de ficção pré-existentes. (COSTA, 2012, p. 173).

Outra forma de agitprop que surge durante esse período, fazendo uso de jornais como documentos em suas manifestações, trata-se do chamado teatro jornal, como é possível observar na descrição abaixo:

Originalmente era apenas leitura de jornal em voz alta, dado o número elevado de analfabetos. Num segundo momento, atores profissionais foram convidados ou convocados para realizar essas leituras. Finalmente, passou-se à forma mundialmente conhecida, na qual encena-se uma edição completa de jornal com todas as suas seções, do editorial à crônica literária. Tendo por objetivo prioritário a informação e a agitação, esta foi a forma por excelência do agitprop durante a guerra civil. (COSTA, 2012, p. 172).

Dessa forma é possível localizar algumas das matrizes mais estruturantes do teatro documentário no início do século XX e, como apontado, nas manifestações artísticas de agitprop chamadas cenificações³⁵ e teatro jornal, cujos procedimentos, assim como os conhecemos, serão desenvolvidos posteriormente.

O teatro jornal presente nas manifestações artísticas de agitprop influenciou o teatro jornal³⁶ cujo trabalho foi coordenado por Augusto Boal e praticado no Brasil no início da década

³⁴ Dentre outros sentidos, e por tratar-se de manifestação de raízes populares (e mesmo ancestrais), no grafite, o termo cenificação diz respeito ao local onde o grafite é feito. Trata-se da cidade-cenário que irá intervir no público passante.

³⁵ “Talvez o exemplo mais conhecido desta modalidade seja a *Tomada do Palácio de Inverno*, encenada a 7/11/1920 por Evreinov (uma espécie de “coordenador de direção”), contando com cerca de 15 mil atores, incluídas muitas das pessoas que participaram daquela ação, e cerca de 100 mil ‘espectadores’.” (COSTA, 2017).

³⁶ Segundo Iná Camargo Costa: “Augusto Boal elaborou uma série de técnicas de leitura crítica do noticiário e as publicou no volume *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Neste momento, já está presente com a máxima clareza a tarefa da democratização do meio de produção teatral e a função do teatro como recurso para expor fatos que a ditadura pretendia silenciar, como as prisões, as torturas e os assassinatos. Em outras palavras: a essência do

de 1970. Boal entrou em contato com essa forma teatral na década de 1950 quando estudou teatro em Nova York por influência do *Living Newspapers* (Jornais Vivos) do Federal Theatre Project³⁷. No entanto, o teatro jornal desenvolvido por Augusto Boal decorre de um curso de interpretação, ministrado por Heleny Guariba e Cecília Boal, com artistas que formarão o Núcleo 2 (Celso Frateschi, Dulce Muniz, Denise Del Vecchio entre outros/as) que acabam por explorar expedientes diferentes daqueles desenvolvidos durante a Revolução Russo-Soviética.

No Brasil de 1971, [...], numa improvisada sala do segundo andar [sic] do edifício [Teatro de Arena], estreia Teatro Jornal – 1ª Edição, trabalho de criação coletiva embasado sobre técnicas de leituras de periódicos, utilizando um jovem elenco formado em um curso ministrado no ano anterior. [...] O jovem grupo remanescente do Teatro Jornal viu-se, da noite para o dia, às voltas com a administração da companhia e da casa de espetáculos. É então fundado o Núcleo-Arena, destinado a ser um centro de difusão não apenas das técnicas de teatro-jornal como, igualmente, servir de ponto de reunião e discussão para as inúmeras trupes amadoras que rapidamente começam a se formar em bairros e escolas. O trabalho havia sido inspirado pelas técnicas do agit-prop russo e alemão e os procedimentos mobilizados pelo Living Newspaper, grupos atuantes no período da Depressão norte-americana. Boal decidira assumir esse percurso após a Feira Paulista de Opinião, articulando recursos cênicos que envolvessem também a participação do público, desprezando as tradicionais relações que separam palco e plateia, cujos procedimentos visavam o contágio. Num primeiro momento foram elaboradas nove técnicas destinadas a trabalhar as notícias, de modo a retirar-lhes o caráter de letra impressa passiva e convertê-las (ou reconvertê-las) nos fatos que as engendram. Cinco edições sucessivas do espetáculo foram montadas. Grupos amadores que formavam sua plateia eram imediatamente sensibilizados para funcionarem como reprodutores de teatro-jornal, através da criação de seus próprios espetáculos. Em pouco tempo dezenas de equipes se apresentavam na cidade, especialmente em vilas e na periferia, comprovando o sucesso da nova tática. (MOSTAÇO, 2016, p. 152-153).

Durante a década de 1960 no Brasil, inúmeras experiências teatrais também traziam as marcas do agitprop soviético nos moldes do teatro jornal, incluindo esquetes apresentados nas ruas a partir da leitura de jornais durante as experiências agitpropistas dos Centros Populares de Cultura (CPCs), de acordo com o que será exposto a seguir.

agitprop já foi encontrada na prática por Augusto Boal. [...] No caso brasileiro, tratava-se de arma de esclarecimento militante e de defesa.” (COSTA, 2017).

³⁷ “Living Newspapers eram peças escritas por grupos de pesquisadores-escritores de teatro que retiravam notícias de jornal sobre assuntos da atualidade, normalmente tópicos polêmicos como política rural, relações raciais, teste de sífilis, moradia inadequada. Essas notícias eram trabalhadas teatralmente com o intuito de informar o público e mobilizá-lo para a ação, sempre sob um olhar crítico, procurando contradições dentro dos fatos escolhidos. As encenações de forte caráter político não escondiam a ideologia de esquerda que as sustentava, provocando geralmente críticas do Congresso norte-americano. Harry Hopkins, chefe da WPA e homem de confiança de Roosevelt, contribuiu ainda mais para esta antipatia por parte dos órgãos governamentais norte-americanos dizendo que a FTP seria livre, adulta e sem censura (“free, adult, and uncensored”). Na época, essa frase pareceu para os diretores da WPA como sinal verde, não importando o conteúdo político ou social. A peça Triple-A Plowed Under, por exemplo, atacava diretamente a suprema corte americana por ter fechado uma agência de amparo a fazendeiros.” (SOLER, 2010, p. 63).

As cenificações também geraram ecos no Brasil no início do ano de 1960, com experiências bastante significativas, como aponta Iná Camargo Costa:

Augusto Boal esteve presente em quase todas as experiências de agitprop que se seguiram ao golpe militar: dirigiu o Show Opinião, claramente um exemplar da modalidade cenificação, cujo roteiro também é obra de um coletivo de autores; produziu Arena canta Bahia, mais ou menos segundo os moldes do Show Opinião; redigiu (em parceria com Gianfrancesco Guarnieri) e dirigiu Arena conta Zumbi e Arena conta Tiradentes, no Teatro de Arena de São Paulo, igualmente exemplares de teatro documentário (ou cenificação), além de ter desenvolvido em parceria com Cecília Boal e Heleny Guariba a nossa versão, de extremo interesse, do Teatro Jornal. (COSTA, 2017).

A autora considera algumas das cenificações do período como sendo precursoras em teatro documentário no país. Dessas manifestações destacam-se *Mutirão em novo sol*³⁸ e o *Show Opinião*, respectivamente:

[...] esta peça mobiliza algumas das modalidades mais relevantes do agitprop. É teatro documentário (ou cenificação), é teatro-jornal, por se tratar de “reportagem” sobre acontecimentos efetivamente ocorridos e, acima de tudo, sua estreia se deu entre seus mais legítimos interlocutores: camponeses organizados na luta pela reforma agrária, em um congresso das Ligas Camponesas. (Esta é uma outra razão do desinteresse por esta peça nas histórias oficiais do teatro no Brasil). [...] Trata-se de um caso de cenificação – basicamente escrita por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, Ferreira Gullar e outros – que toma como matéria prima a experiência de três artistas envolvidos com a indústria cultural em tempos de contrarrevolução. Em sua versão final, o Show Opinião apresenta no plano formal o depoimento de diferentes representantes da experiência social no Brasil: a do retirante, a do sambista favelado do morro e a da mulher de classe média. Isto é legítimo teatro documentário. Os três depoimentos (basicamente a história de vida de cada um dos artistas)³⁹ se desenvolvem através de músicas e vários tipos de ilustração (casos exemplares na forma de relatos). (COSTA, 2017).

Outras experiências significativas⁴⁰ realizadas nos anos seguintes fizeram uso de procedimentos de documentação e usos de dados documentais ou documentos em cena, foi o caso da dramaturgia de *Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna Filho, de acordo com o prefácio escrito pelo autor em 1972 “[...] a peça apresenta dados, remonta momentos históricos, etc., utilizando a técnica de colagem que usamos em Opinião e outros espetáculos.” (VIANNA

³⁸ De acordo com Iná Camargo Costa “Informados sobre um confronto entre latifundiários e camponeses no Estado de São Paulo, que resultou em prisão de um dos líderes camponeses, integrantes do Arena entrevistaram este líder e, a partir do material recolhido, realizaram algumas pesquisas de campo e em jornais da época para em seguida escrever uma peça chamada *Mutirão em Novo Sol*, que foi assinada por um coletivo de autores. A versão final foi redigida por Nelson Xavier sob a coordenação de Augusto Boal. Sua estreia ocorreu em um congresso de camponeses em Belo Horizonte. Já se trata de teatro documentário, uma das modalidades do agitprop acima referidas, segundo a versão de Piscator.” (COSTA, 2017).

³⁹ Respectivamente narradas por João das Neves, Zé Ketí e Nara Leão, posteriormente substituída por Maria Bethânia.

⁴⁰ Reflexão partilhada pela professora Maria Sílvia Betti durante a Banca de Qualificação realizada de forma remota em 26 de novembro de 2021.

FILHO, 2007, p 144). No mesmo ano, Chico de Assis escreveu o texto teatral *Missa Leiga*, obra dirigida por Ademar Guerra. Nas palavras do autor “Cada parte deste texto segue as partes tradicionais da Missa Apostólica Romana.” (ASSIS, 1972, p. 13). Em determinado momento da peça os atores e atrizes, munidos de gravadores em cena, se dirigem ao público para gravar os seus relatos em resposta às seguintes frases: “Quem tiver o que falar, que fale! Quem tiver o que gritar, que grite! Quem tiver o que oferecer, que ofereça!” e em seguida essas vozes são ouvidas de maneira sobreposta em cena. Procedimentos de documentação também foram utilizados pelas atrizes (Cláudia Mello, Nirce Levin, Lucélia Macchiavelli, Beatriz Berg, Nara Gomes, Isa Kopelmann, Zenaide e Simone Hoffman) de *Mural Mulher*, dirigido por João das Neves em 1982. A peça foi divulgada como sendo um documentário-ficção “[...] é uma radiografia do Brasil sobre a ótica feminina. Tudo está envolto em depoimentos de mulheres de todas as camadas sociais, colhidos pelas próprias atrizes.” (LEVIN, 1982), de acordo com matéria jornalística do período.

Frente a tantas reverberações dos agitprops soviéticos no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970, fez-se necessário um estudo sobre o contexto político do período no país e sobre o epicentro das manifestações artísticas ligadas a tal contexto.

Quanto ao agitprop soviético, de acordo com Iná Camargo Costa (2012), com a consolidação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – após a Revolução de Outubro de 1917 e as transformações políticas durante os anos seguintes –, as manifestações de agitprop passam a sofrer diversas repressões, chegando a ser assunto proibido na URSS, a partir de 1932, período marcado pelo regime totalitário comandado por Stalin.

2.1.1 Reverberações de agitprop no Brasil

Aqui tudo parece
Que é ainda construção
E já é ruína.
Caetano Veloso (*Fora da ordem*).

No Brasil, durante os anos 1950 e 1960, múltiplos e intensos foram os debates e discussões sobre as condições de trabalho na sociedade brasileira, marcando um momento histórico de grande efervescência política. Existia, então, um plano de desenvolvimento para o país, fundamentado em proposições nacionalistas que foi, em razão do golpe de 1964, completamente destruído.

João Goulart havia assumido a presidência do Brasil em 1961, após a renúncia de Jânio Quadros, do qual era vice. Contudo, por Jango defender ideias, de algum modo revolucionárias e certo cunho socialista, que pressupunham reformas de base necessárias para uma sociedade mais justa e igualitária, do ponto de vista da classe trabalhadora, não recebeu apoio de parte da sociedade civil⁴¹, imprensa, empresários e políticos nacionais, e teve seu mandato interrompido pelo golpe civil-militar de 1964. Octávio Ianni⁴² expõe o contexto do período:

[...] nos anos de 1961-64 o povo brasileiro defrontou-se de modo cada vez mais premente com a necessidade de adotar uma opção drástica. Por um lado, o modelo getuliano esgotava um ciclo crucial de realizações. Impunha-se uma decisão corajosa, no sentido de aprofundar rupturas estruturais indispensáveis à consecução dos alvos inerentes à sua lógica interna. Em certo sentido, as experiências da política externa independente, de Jânio Quadros e San Tiago Dantas, bem como as exigências políticas inerentes ao Plano Trienal (1963-65), denotam a compreensão do dilema em que a sociedade se encontrava. Nesse quadro, a mobilização do povo para o comício do dia 13 de março de 1964 – pelas reformas de base em oposição às tendências conservadoras da maioria do Congresso Nacional – simboliza a existência de condições políticas para uma ruptura que não se realizou. O comício, em que se reuniram o Presidente da República, Ministros de Estado e líderes nacionalistas e de esquerda, é o clímax e o fim da política de massas: como técnica de sustentação do poder político e como expressão fundamental da democracia populista. Por outro lado, no bojo do próprio modelo getulista – ou muito preso a ele – constituíra-se o modelo socialista... Ele estava presente nas organizações políticas, nos estilos de liderança e nas técnicas de ação enfeixadas que promoveram as campanhas do petróleo, pelas reformas de base, pelo desenvolvimento nacionalista e atuaram na formulação da política externa independente, na sindicalização rural, na estabilização crescente da economia, nos movimentos de opinião pública, no florescimento cultural, etc. Entretanto, como a esquerda se prende cada vez mais às técnicas, estilos e alvos da democracia populista, não consegue libertar-se a tempo, para propor e impor sua alternativa. *No convívio contínuo, crescente e profundo com a política de massas acaba por inverter meios e fins, tática e estratégia, ideologia e realidade. Por isso abismou-se com o golpe.* (IANNI apud MOSTAÇO, 2016, p. 69-70, grifo do autor citado).

O cenário político encontrava correspondência nas reflexões de cunho estético presentes nos projetos culturais do período. Na cidade de São Paulo, o Teatro de Arena tornou-se o epicentro de encontros políticos e culturais, sobretudo a partir de 1956, com a chegada de estudantes do Teatro Paulista do Estudante (TPE), engajados nas lutas políticas e ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Assim, dentre outras ações, e em meio a uma crise para manutenção do espaço estreia *Eles Não Usam Black-tie*⁴³, texto de Gianfrancesco Guarnieri e direção de José Renato. A montagem teatral colocava, até onde se sabe e é possível pesquisar,

⁴¹ Segundo alguns historiadores, houve apoio ao golpe por parte de importantes segmentos da sociedade civil: os grandes proprietários rurais, a burguesia industrial paulista, uma grande parte das classes médias urbanas e o setor conservador e anticomunista da Igreja Católica, que promoveu a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, dias antes do golpe de 1964.

⁴² José Carlos Ruy Octavio Ianni foi jornalista marxista, membro do Comitê Central do PCdoB, que lutou pelo socialismo, pela democracia e pelos direitos dos trabalhadores.

⁴³ Na data de 22 de fevereiro de 1958.

pela primeira vez no palco como tema principal, o operário brasileiro “[...] que chega à cena habitando não apenas um ambiente próprio – a favela -, como também de uma psicologia, uma ideologia e um conjunto de sentimentos que os confrontam com um problema concretamente classista: a greve.” (MOSTAÇO, 2016, p. 43).

Contudo ao mesmo tempo em que surge ali um teatro de proposição, pode-se afirmar, épico-popular e o desejo de falar às massas, o Arena teve de lidar com os limites impostos por um espaço de pouco mais de 100 lugares e as dificuldades em alcançar um público popular, como aponta Vianinha⁴⁴:

O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. [...] Um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa. [...] O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocando diante de si a responsabilidade da divulgação e massificação. [...] Um movimento de cultura popular usa o artista corrente, usa uma ideologia de espetáculo que precisa pertencer à empresa e não a seus representantes individuais. Nenhum movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator, etc. É preciso massa, multidão. (VIANNA FILHO apud MOSTAÇO, 2016, p. 73).

Em artigo⁴⁵ escrito em 1959, Augusto Boal, que assumiu a direção do grupo nesse período, expõe as suas reflexões sobre as potencialidades de um teatro popular:

Popular não é sinônimo de casa lotada. Significa que, prosseguindo o seu desenvolvimento dialético, o teatro brasileiro incorporará, pela primeira vez, uma plateia operária. [...] A nova classe transformada em plateia, trará uma riqueza maior de ideias, impossíveis de serem solicitadas pela plateia burguesa. (BOAL apud MOSTAÇO, 2016, p. 55).

Como consequência dessas reflexões e buscando por uma arte popular revolucionária⁴⁶, cuja função seria a conscientização da identidade de classe, surge a necessidade de circular com as montagens do Arena a fim de levá-las até as camadas da população sem acesso às montagens daquele coletivo teatral.

[...] acaba-se propondo em 1960 a criação de um segundo elenco que percorresse sindicatos, escolas, comunidades e organizações de bairros com o “intuito de levar à

⁴⁴ “VIANNA FILHO, Oduvaldo. “Do Arena ao CPC”, in: *Movimento nº6*, Editora Universitária, out. 1962”. (MOSTAÇO, 2016, p. 73).

⁴⁵ BOAL, Augusto. “Tentativa de análise do teatro brasileiro”, artigo originalmente publicado nos *Cadernos de Oficina*, nº1, agosto, 1961. Republicado em *Arte em Revista – Teatro*, nº 6, São Paulo, Kairós, 1981. (MOSTAÇO, 2016, p. 55).

⁴⁶ Termo cunhado por Carlos Estevam Martins no *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura* ao distinguir Arte Popular, Arte do Povo e Arte Popular Revolucionária.

população que não frequentava os teatros do centro os espetáculos montados pelo Arena.” Além de *Eles não usam Black-Tie*, o carro-chefe da excursão, entra em ensaios uma peça panfletária de Oduvaldo Vianna Filho, *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, arregimentando estudantes universitários sensibilizados pela ideia de fazer teatro, especialmente um texto que abordava a teoria marxista da mais valia. (MOSTAÇO, 2016, p. 72).

Embora houvesse uma tentativa de popularizar essas discussões, elas ainda estavam centralizadas entre estudantes, artistas e intelectuais envolvidos com uma arte politicamente engajada à esquerda, que colocava no centro das discussões a luta de classes, com o objetivo de transformar a realidade social. Como consequência dos debates sociopolíticos que acompanhavam as apresentações da montagem de *A Mais valia vai acabar*, dirigida por Chico de Assis e realizadas fora do Arena (no Rio de Janeiro), irão surgir os Centros Populares de Cultura (CPCs).

Vianinha havia recém-retornado ao Rio, desligando-se do Teatro de Arena. Juntamente com Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins, do Iseb, resolvem aproveitar a mobilização que a peça, apresentada na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, havia provocado no meio de estudantes. Optam por promover um curso de filosofia, a cargo do professor José Américo Peçanha, obtendo tal êxito de inscrições que são obrigados a procurar a UNE – União Nacional dos Estudantes - , para a cessão de um local na sede da entidade. Do encontro entre esses artistas, intelectuais e a entidade nasce o Centro Popular de Cultura, órgão cultural da UNE. (GARCIA, 2004, p. 104).

Entre os anos de 1961 e 1964 os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes se espalharam por vários lugares do país. Sendo o primeiro CPC inaugurado no prédio da UNE da Praia do Flamengo, no então Estado da Guanabara⁴⁷.

Do ponto de vista estratégico, o CPC da Guanabara constituiu-se na mais abrangente e palpável experiência de expansão cultural já levada a efeito no país, ainda que suas realizações não tenham sido numericamente grandiosas. A partir de recursos oriundos da UNE num primeiro momento e, posteriormente, por seus próprios meios, articulou uma editora de livros, uma gravadora de discos, uma agência de distribuição, ateliês e oficinas próprias de artes gráficas, artes plásticas, fotografia, dispositivos cênicos para shows musicais e peças de teatro, além do famoso caminhão adaptado para o palco e para a rua, que percorria praças e outros logradouros para apresentações. (MOSTAÇO, 2016, p. 75).

O *Auto dos 99%* ou *como a universidade capricha no subdesenvolvimento* foi uma das peças de maior repercussão do CPC, o texto denuncia a hegemonia da elite brasileira no acesso às Universidades e é fruto de uma escrita coletiva, cujos autores são: Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré, Marcos Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho.

⁴⁷ O Estado da Guanabara existiu entre os anos 1960 e 1975, no território onde atualmente está localizado o município do Rio de Janeiro.

[...] a História passa a ser contada por meio da evolução do ensino superior no Brasil. Um professor representa o “funil” do vestibular, entrevistando um grupo de candidatos. A cada etapa do nosso desenvolvimento econômico e social, é uma determinada faixa da população que conquista o privilégio de ingressar na Universidade. Mas, para os pobres, nunca chega a sua vez; primeiro, são apenas os portugueses, e eles aguardam a independência. D. Pedro declara a independência... e passa a ser a vez dos filhos da nobreza. Então, Deodoro proclama a República e os privilegiados passam a ser os filhos de latifundiários. Com o progresso – a chegada da máquina! – quem ganha o direito de estudar são os filhos da burguesia. O acesso à Universidade é, então, confirmado estatisticamente: somados os que são privilegiados, sobre a maioria da população para quem as portas do ensino superior permanecem fechadas. (GARCIA, 2004, p. 115).

Apesar de a peça ter sido escrita às pressas, no prazo de uma semana, com o objetivo de dialogar com o Movimento Estudantil da UNE-Volante, cumpriu com êxito o seu propósito de agitação por conta do engajamento do discurso ao revelar as estruturas hegemônicas que regem o país desde a colonização. Abaixo um trecho da dramaturgia de *Auto dos noventa e nove por cento*, referente à fala do coro:

CORO – Então se abriu a faculdade
 Para toda a humanidade
 Para o Brasil e sua infelicidade
(o CORO assume outra posição)
 E a gente viu
 Pela peça até agora
 Que aqui no Brasil
 Fica sempre de fora,
 Nessa coisa estudantil
 De entrar para a faculdade,
 Uma parte ponderável
 De nossa mocidade. Salve! Salve!
 Quem é analfabeto
 CORO – 57% 57% 57%
 Não vai pra faculdade
 Quem não fez ginásial
 CORO – 67% 67% 67%
 Não vai pra faculdade
 Quem não fez o científico
 CORO – 71% 71% 71%
 Não vai pra faculdade
 Quem não tem dinheiro ou vira *beatnik*⁴⁸
 Não vai pra faculdade
 Deu: 99% 99% 99%
 Logo, entra na faculdade
 Um por cento do povo brasileiro!
 Viva o um por cento!
 Viva o um por cento!
 Do povo do Brasil!

⁴⁸ De modo rigorosamente sucinto, trata-se, em tese, de indivíduo que rejeita o padrão de vida burguês, assim como os seus costumes e valores convencionais, assumindo uma filosofia/postura de vida e um comportamento pessoal, considerado exótico para o padrão médio.

O CPC foi um projeto muito potente de disseminação de uma arte, que se pretendia popular e política, que incluiu, entre muitas atividades, a realização de esquetes sobre notícias de jornal, peças com temas vindos da população local, canções de protesto, folhetos de cordel entre outras manifestações. “O teatro de rua do CPC aconteceu no melhor estilo do agitprop” (GARCIA, 2004, p. 104). E envolveu não só o teatro, mas o cinema⁴⁹, a literatura, alfabetização de adultos, artes plásticas, música e cultura popular. Foi uma experiência muito significativa de agitprop no Brasil, projeto esse que foi interrompido pelo golpe-civil-militar em 1964, quando a sede principal do CPC, que funcionava no prédio da UNE, foi incendiada e seus integrantes perseguidos.

De acordo com Silvana Garcia (2004), os CPCs receberam forte influência do Movimento de Cultura Popular (MCP)⁵⁰, fundado meses antes em Pernambuco, iniciativa acolhida pelo governo de Miguel Arraes⁵¹, que colocou o Estado como promotor de uma experiência pedagógica integrada. Inicialmente voltado para uma educação popular de alfabetização de adultos apoiado pelo método Paulo Freire, logo expandiu sua produção cultural para outras esferas, promovendo festivais de cinema, teatro e música. E a produção do filme de longa metragem *Cabra marcado para morrer*⁵², que teve suas filmagens interrompidas em 1964 pelas forças golpistas.

Todas as organizações culturais que veiculavam ideias novas e de algum modo comprometidas com a frente nacionalista foram postas na ilegalidade, seus líderes e participantes perseguidos, presos ou exilados. O CPC e o MCP foram literalmente destruídos; o ISEB desmantelado, através de inúmeros IPMs; a Universidade de Brasília, especialmente, e as demais universidades importantes, vítimas de expurgos intermináveis que fizeram evadir cérebros preciosos para a inteligência nacional. Todos os setores culturais ligados ao teatro, música, cinema, TV, literatura ou cultura popular – além da imprensa – tornaram-se vítimas de forte censura e verdadeira caça às bruxas, onde não foram poupados nem os escalões subalternos, sem comprometimento com as direções. O medo, a insegurança e a falta de caminhos abateram-se sobre o sonho, degustado durante anos, de uma possível virada nos destinos do país. (MOSTAÇO, 2016, p. 93).

Iná Camargo Costa aponta que a herança de agitprop no Brasil se faz presente atualmente nos movimentos sociais, como o MST - Movimento dos Trabalhadores sem Terra⁵³

⁴⁹ Alguns dos cineastas atuantes no movimento *Cinema Novo* estavam também envolvidos com os CPCs.

⁵⁰ “Inicialmente voltado para um programa de educação popular, apoiado no método do educador Paulo Freire.” (GARCIA, 2004, p. 102).

⁵¹ Foi eleito Governador do Estado de Pernambuco em 1962 pelo Partido Social Trabalhista (PST).

⁵² Projeto do MCP em parceria com o CPC que tinha como objetivo filmar a luta dos sindicalistas rurais na Paraíba e a história sobre o líder sindical João Pedro Teixeira. Em 1984, o cineasta Eduardo Coutinho retomou as filmagens em forma de documentário, entrevistando a viúva Elisabeth Altino Teixeira, que viveu por vinte anos na clandestinidade separada de seus filhos.

⁵³ Ver evento *online* ocorrido em 2020: 15ª Feira de Opinião-MST, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=haxJldUCmuo>. Acesso em: 04 set. 2021.

-, que compreendem o espaço das artes como um lugar para se debater as estruturas sociais e, dessa forma, transformá-las.

O MST é o primeiro movimento de luta dos trabalhadores brasileiros que conseguiu criar frentes como a de educação e a cultural. [...] Artistas devem ser dirigentes e dirigentes devem ser artistas, mas é o discurso político que organiza tudo. Por isso ele deve ser muito claro, muito bem articulado, com argumentos legítimos e com definição precisa das táticas e estratégias adotadas e defendidas em cada ação. A construção de uma cena, ou composição de uma canção têm a função de ilustrar, ou concretizar através de imagens, os sentimentos, o sonho ou a luta e por isso não terão sentido se forem feitas independentemente ou ao arpejo das decisões políticas. Por outro lado, uma intervenção política que conta com o apoio da arte é muito mais poderosa. (COSTA, 2008, p. 15).

Desse modo, o caráter de agitação e propaganda presente nas manifestações artísticas de agitprop continua sendo uma importante ferramenta a favor dos trabalhadores da cultura engajados com uma arte política que busca, por meio de conteúdos políticos e sociais, também, denunciar os mecanismos de funcionamento das forças hegemônicas que oprimem a classe trabalhadora.

Do ponto de vista prático, a história da luta pelo socialismo já indicou algumas respostas (sempre no plural). Das que eu conheço, as que estimulam mais a minha imaginação estão ligadas às práticas do agitprop, pois não há limites para elas. O agitprop é um dos caminhos mais consequentes e mais divertidos. Pode haver coisa melhor do que desenvolver ações políticas cultivando sempre o senso de humor? (COSTA, 2008, p. 9).

Iná Camargo Costa oferece pistas sobre caminhos possíveis para as práticas artísticas de cunho político e social e provoca reflexões sobre como as agitações culturais e políticas podem encontrar ressonâncias atualmente no Brasil. Esta pesquisa irá tocar em dois pontos que reverberam fortemente essas questões, o Movimento Teatro de Grupo Paulistano e as lutas sociais em Heliópolis.

2.2 Erwin Piscator e *Apesar de Tudo!*

As manifestações artísticas de agitprop soviéticas também tiveram forte influência nos trabalhos de Erwin Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956), portanto no teatro político e teatro épico. A partir da década de 1920, Piscator passou a fazer uso dessa forma de manifestação artística, exercendo uma grande influência sobre o agitprop na Alemanha que passou a ser uma importante ferramenta de oposição e resistência ao regime capitalista.

Piscator, considerado o precursor do teatro documentário⁵⁴, filiou-se ao Partido Comunista em 1919 e no ano seguinte fundou o Teatro Proletário⁵⁵. Participou dos movimentos de vanguarda dadaísta e expressionista e ao longo da vida foi responsável pela direção de várias companhias de teatro e pela criação de núcleos de dramaturgia. Em 1927 passou a dirigir a sua própria companhia de teatro, a Piscator-Bühne em Nollendorfplatz.

Os melhores elementos, numa clara apreciação de sua existência mental, viam no Teatro da Nollendorfplatz uma espécie de ponte para o futuro. Médicos, juristas, professores, escritores, os quais, dependendo exclusivamente de seu trabalho, pertencem objetivamente ao proletariado, mas ao mesmo tempo se encontram ligados por mil fios à classe burguesa, aderiram de boa vontade, e até entusiasmados, à nossa frente. A grande imprensa liberal democrática tornou-se o seu porta-voz. Ao lado disso, porém, havia uma camada superior que, inteiramente despida de direção, almejava a sensação prometida por esse teatro. Fato que se repete constantemente na história: quando uma classe encerrada na desagregação renuncia a si própria e, assim, aos seus inimigos políticos, permite no teatro vitoriosas arremetidas. (PISCATOR, 1968, p. 138).

Piscator deixa a Alemanha no início da década de 1930, período em que o país vive uma crescente ascensão do nazismo. Em 1939 foi para os Estados Unidos com a companheira e coreógrafa Maria Ley (1898-1999), onde criaram o *Dramatic Workshop* na *New School for Social Research*, sendo responsáveis pela formação teatral de inúmeros artistas, retornando à Alemanha somente em 1951. A partir de 1962 assume como diretor a *Freie Volksbühne*, em Berlim, até a sua morte. Seu teatro pedagógico-político foi marcado pelo trabalho coletivo e o compromisso com a luta proletária.

Descera o pano sobre o teatro político; as idéias e teorias de Piscator divulgavam-se. O teatro como trabalho de equipe. Coletivismo da arte. Associação dramatológica. Programática. Tecnicalização. Dramatologia óptica. Teatro total, espectadores participantes. (DREWS, 1962, p. 15).

Brecht foi colaborador de Piscator no teatro da *Nollendorfplatz*, durante a década de 1920, período em que se aproximou da forma épica e da filosofia marxista e recebeu influências que foram determinantes para mais tarde sistematizar e desenvolver o teatro épico e dialético. Brecht reconhece o caráter pedagógico e político no teatro desenvolvido por Piscator:

Foi Piscator quem empreendeu a tentativa mais radical de imprimir ao teatro um caráter educativo. Particpei de todas as suas experiências, e delas nenhuma se fez que não tivesse por finalidade enaltecer o valor educativo do palco. Tratava-se diretamente de dominar no palco os grandes complexos contemporâneos de questões, as lutas em torno do petróleo, a guerra, a revolução, a justiça, os problemas raciais, etc. Patenteou-

⁵⁴ É necessário ponderar tal afirmação, já que antes de Piscator outros sujeitos históricos tateavam procedimentos que hoje conhecemos como teatro documentário. O teatrólogo alemão foi o responsável por organizar tais procedimentos. A presente reflexão foi partilhada pelo professor Marcelo Soler durante a Banca de Qualificação realizada de forma *online* em 26 de novembro de 2021.

⁵⁵ De acordo com Silvana Garcia “[...] Piscator, juntamente com Hermann Schuller, funda o Teatro Proletário - Cena dos Operários Revolucionários da Grande Berlim.” (GARCIA, 2004, p. 55).

se a necessidade de uma completa reforma do teatro. Não é possível, aqui, enumerar todos os achados, todas as inovações que Piscator, juntamente com quase todas as novas conquistas técnicas, empregou para levar ao palco os grandes problemas modernos. Provavelmente os presentes conhecem alguns como, por exemplo, o uso do filme que ele transformou num coadjuvante, semelhante ao câro grego, e conhecem igualmente a faixa móvel que deu movimento ao piso do palco, permitindo a fluência de fatos épicos, como a marcha do bravo soldado Schwejk na guerra. (BRECHT apud DREWS, 1962, p. 4).

Desde 1920 Piscator dedicou-se a um teatro revolucionário, chegou a percorrer as periferias de Berlim trabalhando exclusivamente com operários em cena. O teatrólogo compreendia que a arte se caracterizava em importante instrumento de luta política a serviço do proletariado. “O que desejava não era apenas proporcionar aos espectadores uma vivência, senão também obrigá-los a tomar uma resolução prática, a de participar ativamente da vida.” (DREWS, 1962, p.5).

De acordo com Silvana Garcia, o teatro proletário para Piscator deveria cumprir duas principais tarefas:

A primeira, mais complexa, implica o rompimento com o modo de produção capitalista no teatro. Significa uma alteração nas relações hierárquicas de trabalho, no plano interno, e entre o teatro e seu público, no plano externo. Para que isso ocorra é necessário que o trabalho seja fruto de uma ação coletiva e politicamente consciente [...] A segunda tarefa refere-se naturalmente, à ação de propaganda e educação política das massas, em especial àquelas que “são ainda politicamente hesitantes ou indiferentes, ou que não tenham ainda compreendido que, em um Estado proletário, a arte burguesa e a maneira burguesa de ‘fruir a arte’ não podem ser conservadas.” (GARCIA, 2004, p. 56).

Em 1925, Piscator passa em revista o painel histórico-materialista alemão, que compreende o período inicial da Guerra Mundial à onda de repressão que culminou no assassinato de lideranças do Partido Comunista Liebkecht e Rosa Luxemburgo⁵⁶, na montagem *Apesar de Tudo!*, frase final do último discurso de Liebkecht publicado pela imprensa, “[...] para frisar que, mesmo depois da espantosa derrota de 1919⁵⁷, a revolução social progredira.” (PISCATOR, 1963, p. 79). A montagem contava com 23 cenas organizadas cronologicamente, pontuando 14 importantes datas históricas. Além do cenário polivalente e funcional, que incluía um praticável, um conjunto de rampas, escadas e plataformas sobre um

⁵⁶ Em 15 de janeiro de 1919, Rosa Luxemburgo, Karl Liebkecht e Wilhelm Pieck, líderes do Partido Comunista da Alemanha, são presos e levados para interrogatório no Hotel Eden, em Berlim. Embora os detalhes das mortes de Luxemburgo e Liebkecht sejam desconhecidos, a versão mais aceita é a de que tenham sido retirados do hotel por grupos paramilitares, os *Freikorps*, escoltados para fora do prédio, sendo espancados até ficarem inconscientes.

⁵⁷ A Revolução Alemã de 1918-1919 consiste em uma série de eventos que ocorreram entre aqueles anos com objetivos revolucionários, guiados por teses socialistas, contudo fracassou em janeiro 1919 em razão da pressão diante do risco de uma guerra civil.

disco giratório, Piscator, que já havia feito uso de documentos (atas, artigos e relatórios) na construção de roteiros anteriores, utilizou em *Apesar de Tudo!* projeções de filmes e imagens de documentos e notícias da época. Introduzindo pela primeira vez em suas montagens o filme documentário, mostrando cenas de Guerra:

O caráter documental do espetáculo revela-se também pela presença, em cena, de personagens “reais”, membros do governo da época, e pela própria organização do texto. Em vários momentos, principalmente nas cenas historicamente referenciadas, predomina a montagem de excertos de documentos, de pedaços do noticiário da imprensa da época, de trechos de discursos. (GARCIA, 2004, p. 62).

Esses excertos cumpriam a função de elevar ainda mais a cena teatral ao histórico, reforçando uma perspectiva dialética marxista no teatro. “Em *Apesar de Tudo!* o filme foi um documento.” (PISCATOR, 1963, p. 81). O filme como documento em cena passou a ser um expediente épico que permitiu comentar documentalmente sua época.

Aproveitamos, em primeiro lugar, filmagens autênticas da guerra, da desmobilização e um desfile de todas as casas dominantes na Europa, etc. As filmagens apresentavam brutalmente todo o horror da guerra: ataques com lança-chamas, multidões de seres esfarrapados, cidades incendiadas. [...] Nas massas proletárias aquelas cenas deviam ter influência muito maior que a de cem relatórios. (PISCATOR, 1963, p. 81).

A montagem foi apresentada na Grande Casa de Espetáculos em Berlim, o teatro que foi construído por Max Reinhardt para receber os clássicos burgueses. Teve a sala lotada por uma excursão de sindicatos e trabalhadores, com consciência de classe muito bem definida, que ocuparam escadas, corredores e as passagens do teatro.

Mas imediatamente a disposição passou a uma efetiva atividade: a massa incumbiu-se da direção artística. Os que lotavam a casa tinham, em sua maioria, vivido ativamente aquela época que era realmente o seu destino, a sua própria tragédia, a se desenrolar diante dos seus olhos. O teatro, para eles, transformara-se em realidade. Em pouco tempo cessou de haver um palco e uma plateia, para começar a existir uma só grande sala de assembleia, um único grande campo de luta, uma única grande demonstração. Foi essa unidade que, naquela noite, provou definitivamente a força de incitamento do teatro político. [...] Ficou provado que o efeito mais forte de propaganda política estava na linha da concretização artística mais forte. (PISCATOR, 1963, p. 84).

Quando posteriormente perguntado sobre o fato de que a utilização de documento em cena por meio da projeção de filme já estivesse presente nas manifestações artísticas de agitprop, Piscator declarou:

[...] nunca soube eu que os russos tivessem empregado o filme funcionalmente, como eu. Aliás, é insignificante essa questão de prioridade, visto que só se demonstraria que não se tratava de um artifício técnico e sim de uma forma de teatro aprendida ao nascer e baseada na filosofia histórico-materialista comum a nós. Em todo o meu trabalho, que coisa me importava? Não a simples propagação de uma filosofia através de clichês e teses de cartaz, e sim a demonstração de que tal filosofia, e tudo quanto dela decorre, é a única coisa válida para a nossa época. (PISCATOR, 1963, p. 81).

Frente à declaração⁵⁸ de Piscator, fica evidente o quanto suas escolhas [est]éticas não estavam dissociadas do contexto político e do período histórico em que viveu. Dessa forma, a historicidade de um período é determinante para a compreensão das manifestações estéticas de uma época. No caso do teatro documentário e do teatro épico, a perspectiva histórica é um elemento fundante para a compreensão do contexto que envolve uma determinada situação e, portanto, para a construção de uma apreensão crítica frente à observação da cena e da vida.

2.3 Estudos sobre o teatro épico: Bertolt Brecht e a lente materialista dialética

Vocês artistas [...]

Devem representar o que é; mas também insinuar

O que poderia ser e não é e seria bom que fosse

Ao representarem o que é. Que a partir do seu retrato

A plateia aprenda a lidar com o que ali é retratado.

Que o aprendizado dê prazer. Como uma arte

Seja o aprender ensinado, e também o lidar com coisas e homens

Ensinem como arte, pois praticar a arte dá prazer.

Bertolt Brecht (*Sobre o julgamento*).

Considerando que as matrizes históricas e, portanto, estéticas do tríptico teatro documentário, teatro político e teatro épico são confluentes, fez-se necessário um estudo acerca de alguns dos fundamentos épicos⁵⁹ desenvolvidos por Bertolt Brecht (tendo em vista que o teatrólogo alemão foi quem mais se dedicou a elaborá-los e aprofundá-los), presentes em uma pesquisa em teatro documentário que possua o materialismo-histórico como pressuposto. Ciente da impossibilidade de tratar o tema com a profundidade que merece, será exposto um recorte que evidencie alguns desses expedientes.

Forma épica

A vida social e a luta de classes, a partir de determinado momento (e daí até o fim de sua vida), estão no cerne do teatro épico desenvolvido por Bertolt Brecht, que construiu os alicerces e toda arquitetura de uma forma teatral que pudesse denunciar e ajudar a enfrentar as forças hegemônicas que oprimem a classe trabalhadora. Para isso buscou elaborar uma forma teatral que se opusesse ao teatro burguês e que – a partir de ferramentas próprias, partindo,

⁵⁸ Interessante pensar o surgimento das formas digitais de teatro e o teatro *online* que se desenvolveram durante os anos de 2020 e 2021 como sendo fruto da materialidade histórica de nossa época.

⁵⁹ O épico já estava presente na Antiguidade clássica grega do século V. a.C., junto a outros dois gêneros literários: o lírico e o dramático. Desde lá, tais gêneros incorporam aspectos e qualidades dos outros dois.

também, das formas populares de cultura – pudesse promover uma desconstrução do olhar hegemônico formado e, sobretudo, naturalizado pela ideologia burguesa. Nesse sentido, Brecht desenvolveu uma série de expedientes cênicos cujos objetivos se caracterizavam a preparar o público para que pudesse analisar situações e contradições expostas e pensar dialeticamente sobre elas, suas determinações e desdobramentos. Assim como buscar evidenciar determinadas e necessárias ações para uma transformação, senão social, pelo menos no concernente às apreensões críticas da realidade objetiva. A forma épica segundo Brecht segue algumas determinações. De acordo com Augusto Boal:

1. o ser social determina o pensamento (personagem-objeto);
2. o homem é alterável, objeto de estudo, está “em processo”;
3. contradições de forças econômicas, sociais ou políticas movem a ação dramática; a peça se baseia em uma estrutura dessas contradições;
4. *historiza* a ação dramática, transformando o espectador em observador, despertando sua consciência crítica e capacidade de ação;
5. através do conhecimento, o espectador é estimulado à ação;
6. razão;
7. o conflito não se resolve, e emerge com maior clareza a contradição fundamental;
8. as falhas que o personagem possa ter pessoalmente (*harmatias*) não são nunca a causa direta e fundamental da ação dramática;
9. o conhecimento adquirido revela as falhas da sociedade;
10. é narração;
11. visão do mundo;
12. exige decisões. (BOAL, 1991, p. 115, grifo do autor).

O esquema apresentado acima é apenas uma síntese, cujo objetivo é organizar alguns dos elementos fundantes da forma épica. Destacam-se alguns de seus expedientes elaborados fundamentalmente para a recepção do público, localizados nos itens 4, 5, 6, 9, 10, 11 e 12. Tais itens revelam uma investigação de Brecht sobre a maneira que o público deveria receber a cena e, por consequência (tanto quanto possível) exigiriam uma posição ativa e crítica do público em relação à mesma e à vida.

Contudo, fez-se necessário uma investigação de alguns desses expedientes épicos para maior compreensão de seus sentidos, utilizações e, principalmente, suas funções na cena e na vida histórico-social.

Narrativa

A narrativa épica busca evidenciar os interstícios da história e ampliar as vozes, sobretudo as ditas oprimidas, ao longo dos séculos. Portanto, trata-se de trazer o ponto de vista do proletariado, opondo-se à tradição burguesa que sempre levou à cena o ponto de vista da classe dominante. Em uma perspectiva estrutural, a narrativa irá seguir algumas determinações, como aponta o pesquisador e professor Alexandre Mate em uma de suas falas:

A narrativa épica tem uma determinação que se pode nomear como polifonia do discurso, ou seja, a junção de múltiplas vozes. Não se tem um ponto de vista único. [...] No concernente à construção da narrativa, a fábula, a história, será dividida em diferentes episódios. Então, é caracterização do épico a criação de narrativas polifônicas divididas em diversos episódios, que podem ser tomados de modo autônomo e em seu conjunto, sempre explicitado o chão histórico temático da obra. Além disso, em razão de seu hibridismo e teatralidade, os episódios podem ter tratamentos estilísticos distintos. (MATE, 2021)⁶⁰.

Tomando a estrutura mais clássica, a narrativa épica também se caracteriza pela divisão da obra em partes: prólogo, episódios (como citado) ou capítulos e epílogo. Em tal estrutura, o prólogo tem a função de anunciar o tema que será exposto e o epílogo apresenta um desfecho quanto ao que foi exposto. Sempre em tese, as obras do teatro épico não têm determinação fatalista ou fechada, em perspectiva brechtiana, organiza a fábula de modo a contemplar os diferentes aspectos (interesses e pontos de vista, classistas) presentes na obra. Trata-se, nessa perspectiva de colocar os embates em jogo tornando-os passíveis de apreensão e julgamento crítico. Por meio desse tipo de organização, diferentes compreensões de leitura e de entendimento confluem, dependendo das ilações dos/das sujeitos/sujeitas.

Perspectiva histórica

De acordo com o que foi exposto, a perspectiva histórica (e aterramentos singulares) caracteriza-se determinante para a compreensão do contexto que envolve uma situação e, portanto, para a construção de uma visão crítica sobre a mesma.

Épico vem do grego *épos*. *Epös* refere-se a algo exterior, exterioridade e por consequência concerne à história. Portanto, o aterramento histórico é a primeira determinante para o épico. [...] É a objetividade de uma voz pretérita, que conhece e que analisou, de algum modo o ocorrido, manifestando o épico. (MATE, 2021).

Augusto Boal em *A má escolha de uma palavra*⁶¹ evidencia a diferença entre discutir sobre determinada situação sem considerar uma perspectiva histórica ou considerando uma perspectiva histórica, expondo como exemplo a invasão da Baía dos Porcos na Praia Girón, localizada em Cuba, em 1961: “Kennedy invadiu a praia Girón”. Na oração, onde a perspectiva histórica não foi considerada, o sujeito é Kennedy, cuja subjetividade se exterioriza de forma a ordenar a invasão de Cuba.

⁶⁰ PODCAST BEMDITA! T02 Debates e Entrevistas # 12: Teatro Épico. Ver referências.

⁶¹ Reflexão e material partilhados pela pesquisadora e professora Lúcia Romano durante o Estágio de Docência na disciplina *Estudos de Realismo no teatro*: do realismo-naturalista aos teatros do real, oferecida no segundo semestre de 2020 no Departamento de Artes do Instituto de Artes da Unesp.

Em termos históricos, a oração ficaria mais ou menos assim: “Forças econômicas determinaram que o presidente Kennedy invadisse a praia Girón!”. Dessa forma, o que está posto é que o verdadeiro sujeito são as forças econômicas, sociais e políticas que atuaram por intermédio de Kennedy. Portanto, ao considerar uma perspectiva histórica, Boal contrapõe a poética idealista de Hegel à poética marxista de Brecht. Enquanto Hegel propõe a personagem como sujeito absoluto, Brecht a propõe na condição de sujeito-objeto, porta-voz de forças econômicas, sociais e políticas, a serviço dos interesses hegemônicos.

Creio que está claro o que propõe Brecht: o verdadeiro sujeito são as forças econômicas que atuaram atrás de Kennedy. A oração principal, nesta Poética, é sempre uma inter-relação de forças econômicas. O personagem não é livre, em absoluto. É objeto-sujeito! [...] Se por um lado para a poética idealista de Hegel, o pensamento condiciona o ser social, para a poética marxista, o ser social condiciona o pensamento. (BOAL, 1991, p. 113-114).

Brecht, portanto, empenha-se em discutir as estruturas sociais e as relações dos sujeitos e sujeitas com suas classes sociais. “O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe.” (ROSENFELD, 2006, p. 146). Dessa forma, os/as sujeitos/as em sua obra são expostos como seres em processo, capazes de transformar a si mesmos e o mundo. Ou seja, sua situação não está dissociada dos processos históricos e estes por sua vez podem ser transformados.

Distanciamento

Sobre o conceito, Gerd Bornheim apresenta três definições formuladas por Brecht, decorrentes de seus processos práticos:

O que é distanciamento? Distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter tudo aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade [...] A finalidade dessa técnica do efeito de distanciamento consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados. Para isso os meios eram artísticos [...] A empatia consiste em tornar cotidiano o acontecimento especial; já o distanciamento, ao contrário, torna especial o cotidiano. (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 243).

Portanto, o distanciamento (*verfremdung*), também traduzido para o português pela palavra estranhamento “[...] é preferível porque ela guarda o núcleo *fremd* (estranho, estrangeiro).” (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 69), será entendido aqui como um conjunto de expedientes utilizados por Brecht no teatro épico, que inclui a perspectiva histórica, estrutura fabular, coro, interrupções, canções, comentários, bastidores expostos, narrativas em terceira pessoa, discurso dialético, entre outros recursos, cujo objetivo consiste em que o público, formado pelo proletariado, alcance um juízo crítico sobre a realidade que está sendo

apresentada, e, como consequência, uma apreensão crítica da vida que pode se caracterizar, também, em uma participação política na sociedade em que vive.

Contudo, para o teatrólogo alemão essa pedagogia jamais poderia se opor à diversão: “Se não houvesse essa possibilidade de aprender divertindo-se, o teatro, por sua própria estrutura, não estaria em condições de ensinar.” (BRECHT apud NAPOLITANO, 1997, p. 13).

De acordo com Anatol Rosenfeld, o distanciamento “[...] leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido.” (ROSENFELD, 2006, p.151). Assim sendo, de acordo com Rosenfeld, o distanciamento é, em si, dialético. Pois a práxis dialética pressupõe processos de distanciamento, inclusive percebidos em termos de confrontação contextual ou histórica.

Peças didáticas

No teatro épico o artístico não está dissociado do pedagógico, e as peças didáticas, geralmente apresentadas em frente às fábricas, praças e espaços públicos, foram experiências nas quais Brecht mais conseguiu concretizar seus objetivos de ensinar o público a pensar dialeticamente.

O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Esse êxtase, essa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde. (ROSENFELD, 2006, p. 148).

Em suas peças didáticas, traduzidas por ele para o inglês como *learning play* (peça de aprendizagem), os aprendizes são aqueles que estão participando da cena em jogo e não apenas assistindo passivamente a cena.

A peça didática soluciona o problema da ligação entre a prática do teatro e a prática de seu público, ao incorporar o espectador no processo teatral, permitindo-lhe penetrar nas ações que se desenrolam sobre o palco, até o ponto que ele por fim quase se desvanece como espectador. (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 140).

Nesse sentido, ao propor uma participação ativa do público, as peças didáticas propiciariam uma percepção do fazer artístico coletivo. Brecht muitas vezes utilizou-se de discursos lúdicos para alcançar seus objetivos. Portanto, também, por meio de proposições ligadas à diversão e à educação que Brecht construiu sua obra, sobretudo dramaturgicamente. Ao

coligir tais aspectos, havia certa “exigência” de constituir uma atitude ativa não somente frente à cena, mas sobretudo frente à sociedade.

Estrutura fabular

Em grande parte de suas obras, Brecht trabalha com determinada estrutura fabular, contudo o “modelo de conduta” de suas personagens oferece veracidade a essas situações, de modo a suscitar no público um juízo crítico frente à realidade social. Em tese, o conceito se refere a um modelo de estrutura social e do funcionamento da sociedade.

A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não “enviadas por Deus”. Isso é o início da crítica. Para empreender é preciso compreender. Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com *o olhar épico da distância*, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela. Alienamo-nos da nossa própria força criativa e plenitude humana ao nos abandonarmos, inertes, à situação habitual que se nos afigura eterna. (ROSENFELD, 2006, p. 151, grifo do autor).

Um exemplo de estrutura fabular encontra-se no filme *Bacurau*⁶², ao narrar a história de um povoado fictício, localizado no sertão brasileiro, que deixa de existir no mapa da região, e passa a ser coagido por forças estrangeiras, nitidamente interessadas nas terras da cidade. Sendo essas forças representadas pelo prefeito da cidade, este comete uma série de perversidades contra o vilarejo, como a negligência com as políticas públicas, corte do fornecimento de água e até distribuição de medicamentos indevidos. Por meio da fábula, a narrativa revela o funcionamento das estruturas sociais opressoras, e as perversidades das quais são capazes para o êxito de seus interesses econômicos, políticos e sociais. No filme, os habitantes do vilarejo organizam coletivamente um levante em resposta aos constantes ataques. O filme *Uma cidade sem passado*, analisado anteriormente, também se utiliza de uma estrutura fabular e inúmeros expedientes épicos em sua narrativa. Desse modo ambos os filmes retratam uma história, cujos aspectos sociais, políticos e econômicos encontram correspondência na sociedade em que vivemos.

⁶² Filme franco-brasileiro, lançado em 2019, dirigido pelos cineastas pernambucanos Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

Atuação

Brecht propõe pensar o trabalho dos atores e das atrizes no teatro épico por meio do tríptico narrador-ator-personagem. Para que mantenham uma distância da personagem como se esta lhes fosse estranha, assim, os atores e as atrizes nunca se “transformam” por completo na personagem descrita. Brecht propunha aos atores e às atrizes do Berliner Ensemble⁶³, que se referissem às personagens em terceira pessoa em suas narrativas (exemplo: ela disse, ela fez). Dessa forma, o ator ou a atriz “[...] atua como se narrasse tudo na voz do pretérito, recorrendo à memória e mostrando esse esforço para lembrar-se.” (ROSENFELD, 2006, p. 161).

Na medida em que a atriz ou o ator, como porta-voz de um discurso coletivo se separa da personagem, dirigindo-se ao público, ocorre uma quebra da ilusão teatral, que também pode se dar por meio da revelação de mudanças de cenário e bastidores.

Ao distanciar-se do personagem, o ator-narrador, dividindo-se a si mesmo em “pessoa” e “personagem”, deve revelar a “sua” opinião sobre este último; deve, admirar-se ante as contradições inerentes às diversas “atitudes” do personagem (Pequeno Organon, 64). Assim, o desempenho torna-se também tomada de decisão do “ator”, nem sempre, aliás, em favor do personagem. O ponto de vista assumido pelo autor é o da crítica social. (ROSENFELD, 2006, p. 162).

Ao expor situações que tenham efeito crítico sobre o público, atrizes, atores e coro podem interromper ou comentar a ação, e se dirigir aos espectadores, sem que isso “prejudique” a história que está sendo narrada. Ao contrário, a interrupção da ação, seja ela realizada por um comentário, cartaz, canção, documento ou qualquer outro elemento que de certa maneira, comente a cena, tem função de confrontar a ilusão do público.

Gestus

Outro elemento muito utilizado no teatro épico é o *gestus* ou gesto social, que encontra antecedentes na “[...] *pantomima*, o teatro de feira e os *tableaux mouvants* (quadros vivos em movimento) muito comuns na cena europeia do século XIX e no melodrama.” (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 90). Tal conceito foi elaborado por Brecht a partir de diferentes raízes e esteve em evidência em sua obra, à medida que foi sendo ampliado no decorrer dos anos.

⁶³ Ao retornar do exílio, imposto pelo nazismo, Bertolt Brecht e a companheira e atriz Helene Weigel fundam, na cidade de Berlim, em 1949, o espaço/grupo teatral acima nomeado. Entre tantos artistas que integraram o Berliner Ensemble, destacam-se a colaboradora para assuntos dramaturgicos Elisabeth Hauptmann, o parceiro musical Kurt Weill e o cômico Karl Valentin.

Os primeiros passos na elaboração contemporânea do conceito de *gestus* brechtiano foram construídos a partir de distintas raízes: o uso pelo diretor alemão Erwin Piscator de filmes, cartazes e aparatos técnicos para montar sua cena; também pela observação dos filmes de Chaplin, que Brecht considerava um ator épico por excelência; nos experimentos de Meierhold, Vakhtângov, Tairov, na Ópera de Pequim; no *vaudeville*, no cabaret e no expressionismo alemão. (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 90).

De acordo com Anatol Rosenfeld, o *gestus* rege os comportamentos sociais e pode ser composto por um simples movimento de uma pessoa diante de outra, que expresse, sobretudo, seu papel social ou uma atitude que contenha em si uma afirmação e uma negação, ao mesmo tempo.

Gestus social seja entendido por um complexo de gestos, de mímica e de enunciados que uma ou mais pessoas dirigem a uma ou mais pessoas. [...] Ex: Um homem que vende um peixe, a mulher que seduz um homem, a polícia que bate no pobre – em tudo isso há “gestus social”. [...] O gestus social é aquele que nos permite tirar conclusões sobre a situação social. (ROSENFELD, 2006, p 163).

Ou ainda nas palavras de Gerd Bornheim: “É pelo *Gestus* social que o humano entra em cena.” (1992, p. 282) e nas palavras de Brecht: “O *Gestus* social é o *Gestus* relevante para a sociedade, o *Gestus* que deixa inferir conclusões sobre a situação da sociedade.” (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 282).

Rosenfeld escreve também que o *gestus* pode referir-se ao espírito fundamental de uma cena. Nesse caso, o *gestus* de uma cena pode ser indicado por um título. Tomaremos como exemplo *O patrão cordial*⁶⁴ encenado pela Cia do Latão. Tal título carrega em si contradições que serão expostas durante as cenas de forma dialética por meio das relações existentes entre o referido patrão, um proprietário de terras e seus empregados. Diante da impossibilidade de permanecer cordial, já que necessita manter-se em sua posição de classe, tal patrão passa a viver situações contraditórias na relação com seus empregados. Assim, o título marca a contradição social da situação exposta.

Em Gerd Bornheim pode-se ler “A gestualidade, incluída aí a fala, termina sendo, em consequência, o lugar preciso em que as contradições se fazem ver. Gestos e *Gestus* transmitem as contradições em realidade teatral.” (BORNHEIM, 1992, p. 283).

Brecht aponta para o entendimento de que cada época produzirá seu próprio *gestus* de acordo com os seus comportamentos sociais:

⁶⁴ Criação coletiva da Cia. do Latão partindo do livro *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda e da peça *O senhor Puntilla e seu criado Matt* de Bertolt Brecht. O grupo realizou temporada no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, localizado na região central da cidade de São Paulo, entre os meses de agosto e setembro de 2012.

Por *Gestus* social entende-se a expressão mímica e gestual das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam. [...] por *Gestus* não se deve entender a gesticulação; não se trata de movimentos de mão que sublinham ou elucidam, trata-se, sim, de posturas gerais (*Gesamthaltungen*). Uma língua é gestual quando ela descansa sobre o *Gestus*, quando mostra determinadas posturas daquele que fala, que contrapõe o falante a outras pessoas. (BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 281).

Além de poder ser expresso por meio de um idioma (língua) como citado acima, o conceito também aparece relacionado à música, onde “[...] o objetivo era tornar evidente, pela música, o comportamento e atitudes das personagens.” (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 90). Como foi possível observar, trata-se de um conceito, fundamento, práxis, amplo, que pode se presentificar, de diversos modos, no teatro épico.

Versões e pontos de vista

Brecht, ao sistematizar o teatro épico, tomou como exemplo padrão as cenas do cotidiano. Assim, e demonstrando a questão no ensaio *Cenas de Rua* (1967) que, em tese, apresenta as consequências, tendo em vista diferentes tipos de interesse, em um atropelamento, o teatrólogo alemão afirma:

Só depois de se compreender o que há de novidade, de ousadia, de desafio aberto à crítica nesta afirmação de que uma cena como a da esquina de rua é suficiente como esquema de um grande teatro, se poderá realmente compreender o que se segue. (BRECHT, 1967, p. 90).

Na cena do cotidiano, o objetivo é reproduzir o que aconteceu de tal modo que o público tenha a possibilidade de formar um juízo crítico sobre o ocorrido. Assim, no poema *Sobre o teatro cotidiano* tem-se:

Vejam aquele homem na esquina! Ele mostra
como ocorreu o acidente. Neste momento
Entrega ele o motorista do ônibus ao julgamento da multidão. Como
Ele estava ao volante, e agora
Imita o atropelado, aparentemente
Um homem velho. De ambos transmite
Apenas o tanto para tornar o acidente inteligível, porém
O bastante para que apareçam claramente. Mas ele
Não mostra ambos como incapazes
De evitar o acidente. O acidente torna-se assim inteligível e também ininteligível,
pois ambos
Podiam fazer outros movimentos; agora ele mostra como
Eles poderiam ter-se movimentado, para que o acidente
Não acontecesse. [...]
Notem também
Sua seriedade e o cuidado de sua imitação. Ele sabe
Que de sua exatidão muito depende: se o inocente
Escapa à ruína, se o prejudicado
É compensado [...] (BRECHT, 2000, p. 235-36).

Inicialmente, o atropelamento configura-se em um acontecimento do real, que irá se transformar em realidade a partir das diferentes versões de narrativas sobre o ocorrido. Tal fato pode apresentar inúmeras versões possíveis para a construção da narrativa, que podem variar de acordo com o lugar de onde o fato foi observado e os pontos de vista apresentados por cada uma das pessoas envolvidas com o ocorrido, de acordo com suas posições e diferentes interesses sociais. Seguem algumas versões⁶⁵ possíveis a partir dos seguintes pontos de vista:

- de quem sofreu o acidente; que fará de tudo para acusar o motorista pelo ocorrido;
- do motorista que estava exercendo o seu trabalho. Que fará o possível para não parecer culpado;
- do transeunte que estava passando pela calçada, que construirá sua narrativa de acordo com seu ponto de vista sobre o fato ocorrido;
- do passageiro que está dentro do ônibus, que já passou a catraca ou que ainda não passou a catraca. Dependendo de onde estava no ônibus apresentará narrativas diferenciadas;
- de quem ouviu falar sobre o ocorrido, e que vai narrar aquilo que não viu. Como irá elaborar aquilo que ele ouviu de alguém?
- do representante do sindicato que a partir de sua consciência de classe irá narrar o ocorrido em defesa do motorista.

Frente às contradições presentes nas diferentes versões apresentadas, caberá ao público analisar os fatos. Assim, fica evidente que não há verdade absoluta, apenas inúmeras versões confiáveis ou não sobre o mesmo fato/acontecimento.

Em *Kuhle Wampe*⁶⁶, filme de agitprop escrito e produzido por Bertolt Brecht, a última cena acontece em um vagão de trem aos moldes do que conhecemos como teatro invisível⁶⁷, onde atores e atrizes em diferentes papéis sociais estão discutindo sobre a queima do café no Brasil⁶⁸. Cada personagem irá expor diferentes pontos de vista de acordo com suas classes sociais⁶⁹, fomentando uma discussão cheia de contradições, restando aos espectadores analisá-las e criarem um juízo crítico a respeito do que foi narrado.

⁶⁵ Reflexão partilhada pelo pesquisador e professor Alexandre Mate durante a matéria *Seminários de pesquisa I*, ministrada junto à professora Simone Carleto, no PPGA do Instituto de Artes da UNESP, durante o primeiro semestre de 2020. O ensaio *As Cenas de Rua*, de Bertolt Brecht, caracterizou-se em um aquecimento para a exposição dos seminários sobre os textos *Raízes de um paradigma indiciário*, de Carlo Guinzburg e *O sentido do passado*, de Eric Hobsbawm.

⁶⁶ Filme lançado em 1932 por Bertolt Brecht um ano antes da sua saída da Alemanha para exilar-se. Trecho do filme citado, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hPA1zjoyHnc&t=197s>. Acesso em: 05 set. 2021.

⁶⁷ Augusto Boal irá desenvolver essa forma teatral no Brasil durante a década de 1970 e afirma ter recebido influências dos *agitprops* na Alemanha e URSS da década de 1920.

⁶⁸ Frente à crise de 1929, o governo provisório de Getúlio Vargas ordenou que o café fosse queimado com a justificativa de que era preciso conter a baixa do valor do produto.

⁶⁹ Material e reflexão partilhados pela pesquisadora e professora Lúcia Romano durante o Estágio de Docência na disciplina *Estudos de Realismo no teatro*: do realismo-naturalista aos teatros do real, oferecida no segundo semestre de 2020 no Departamento de Artes do Instituto de Artes da Unesp.

Apesar de ser uma das mais antigas formas teatrais, o épico mostra-se uma importante ferramenta teatral na atualidade da realidade brasileira, justamente pelo fato de as condições sócio-político-históricas em que Brecht as sistematizou encontram ecos no capitalismo e fascismo atualmente no país. Trata-se da forma mais antiga e da mais contemporânea (MATE, 2021). O teatro épico não dissocia seu caráter estético do político. Portanto, as escolhas estéticas de Brecht são também políticas.

2.4 Uma breve partilha: sobre encontrar abrigo teórico para as práticas artísticas ou sobre encontrar nas práticas artísticas as referências teóricas.

Com relação às várias versões sobre a mesma história e como aquecimento para o próximo capítulo, o desejo de partilhar de forma breve uma experiência de campo durante uma pesquisa em teatro documentário, que dialoga diretamente com o que foi posto anteriormente: Em 2018, um ano antes da realização do projeto *O Tempo e o Cão* – documentário cênico de pequenas memórias da cidade⁷⁰ junto à Cia. Teatro Documentário, a Companhia percorreu o bairro Patriarca, situado na Zona Leste da cidade de São Paulo, em busca de relatos de moradores e moradoras, trabalhadores e trabalhadoras da região que pudessem apresentar suas versões sobre o que teria acontecido com uma determinada seringueira do local. A primeira versão da história que nos foi contada afirmava que a seringueira fora cortada a mando do proprietário de uma padaria, que ficou incomodado por conta da enorme copa da árvore esconder a fachada de seu estabelecimento comercial, o que estaria afastando os clientes e atrapalhando seu lucro:

Fernando nos contou que a árvore corria risco de ruir por conta dos cupins. Francisca ainda se lembra do dia que a seringueira: “- deitou e acabou!” Seu João da banca de jornal disse que foi um raio que a derrubou. Carlos, nunca soube que a seringueira não estava mais lá. Flávio não esquece até hoje dos pardais que ficaram horas sobrevoando o local e precisaram partir em busca de outra casa. O Seu Celso da fábrica de massas plantou no lugar quatro mudas de árvores para compensar. O dono da padaria disse que não gosta de falar sobre o assunto. Joel nos confidenciou que ele mesmo não tem um teto para morar. (*Texto escrito durante o processo de ensaios*).

O texto acima foi escrito a partir de relatos reais ouvidos da vizinhança sobre o ocorrido. Como é possível constatar, as versões, tal como descrito por Brecht, encontram ecos no cotidiano ou no “teatro do cotidiano”, como o dramaturgo denomina. Foi possível perceber, por

⁷⁰ Projeto contemplado pela 31ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

meio de experiências vividas, que cada pessoa teceu a sua versão sobre o fato/acontecimento de acordo com as suas percepções, interesses e pontos de vista. Nesse caso a própria experiência em campo apresentou-se de forma dialética, já que ao investigar a derrubada da árvore/morada dos pardais, nos deparamos com a questão da moradia na cidade de São Paulo. O que resultou em uma cena do documentário cênico *O tempo e o cão*⁷¹, na qual foram projetadas imagens do incêndio e desabamento do edifício ocupado pelo Movimento de Luta Social por Moradia (MLSM) no Largo do Paissandú (centro da capital paulista) em 2018, provocado por más condições de uso e manutenção. E como descrito anteriormente coube ao “público” analisar a situação apresentada e formar um juízo crítico sobre ela.

⁷¹ A encenação dirigida por Marcelo Soler realizou temporada entre os meses de maio e junho de 2019, na Vila Itororó, localizada na região central da cidade de São Paulo.

3 Uma experiência prática: questões estético-políticas tendo os espaços públicos como protagonistas dos processos interventivos documentais

O presente capítulo apresenta diversas reflexões concernentes ao pensar e ao fazer teatro documentário na atualidade, partindo do recorte proposto. Muitas das questões que serão aqui apresentadas, para as quais se pretende “buscar respostas”, surgiram como fruto de tais reflexões, como por exemplo: O que configura um teatro que se pretenda inserido em proposição documentário nas práticas contemporâneas? Por que fazer documentário atualmente? Quais os impasses presentes nessa poética nos dias atuais? É possível ter o espaço como protagonista (ou, de modo mais consoante às proposições épico-dialéticas: na condição de função protagônica) nos processos interventivos de caráter documental? Sem um discurso político o teatro documentário abdica de sua potência política? Intervir artisticamente no cotidiano das pessoas e na cidade caracteriza-se em ato político? Na tentativa de avançar com essas reflexões, serão partilhadas algumas experiências da pesquisadora, durante os seis anos como integrante da Cia. Teatro Documentário. Trata-se de experimentos responsáveis por nutrir os procedimentos e expedientes cênicos, posteriormente elaborados na intervenção artística documental *Viúvas das Lágrimas* (2019) junto ao Impacto Agasias Grupo de Teatro, durante o projeto Cidade do Sol – uma homenagem à menina luz⁷², em Heliópolis. Para isso foi preciso fazer algumas reflexões sobre a experiência prática na atualidade em teatro documentário e buscar pelas definições dos termos documento e espaço.

3.1 Teatros documentários

Tendo em vista de que ao se utilizar a expressão teatro documentário existe um vasto campo de possibilidades cênicas e de diferentes pesquisas, que incluem vertentes que abarcam desde o Biodrama⁷³, Teatro autobiográfico⁷⁴, Verbatim⁷⁵, Teatros do Real⁷⁶, algumas práticas performativas contemporâneas, entre outros, e que tais vertentes passam pelas escolhas estéticas

⁷² Projeto contemplado pela 3ª edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia da cidade de São Paulo.

⁷³ Termo cunhado pela encenadora argentina Vivi Tellas em 2002, que prioriza a encenação da biografia de pessoas ditas comuns.

⁷⁴ O termo encontra raízes na obra *Confissões de Rousseau*, que inaugura o gênero autobiográfico em meados do século XVIII.

⁷⁵ Técnica de teatro documentário de cunho político que reproduz com as mesmas palavras um relato real. A primeira produção de Verbatim foi realizada em 1974, pelo encenador britânico Peter Cheeseman.

⁷⁶ O termo foi utilizado pela primeira vez pela filósofa francesa Maryvone Saison, na década de 1990, e refere-se às diferentes formas de colocar o real em cena.

de cada grupo ou diretor e diretora. Por esse motivo, este estudo pressupõe o aterramento em matrizes históricas e fundamentos teóricos de um teatro documentário que parte de uma perspectiva materialista histórica de raízes épica e política bem definidas.

Contudo, antes de prosseguir, gostaria de partilhar uma questão que acompanhou o processo da presente pesquisa. Atualmente, no Brasil é grande o número de montagens no campo do teatro documentário que são denominadas como teatro documental, por esse motivo surgiu a seguinte questão: existe alguma diferença significativa entre tais termos?

No ano de 2016, durante o acompanhamento de uma mesa de discussão sobre teatro documentário, realizada pela 3ª edição da MIT-SP⁷⁷, iniciou-se uma reflexão a respeito das diferenças existentes entre os termos documental e documentário. Na ocasião, algumas hipóteses foram levantadas, uma delas dizia que o termo “documental” referir-se-ia ao adjetivo, enquanto que “documentário” se refere ao substantivo, dessa forma ao falar de um teatro documentário, pode-se dizer, por exemplo, que se trata de uma peça documental. Outra hipótese levantada, naquele encontro, seria a respeito da tradução da palavra “documentário” que em espanhol é *documental*. Contudo, sabe-se que na última década o termo teatro documental ganhou força, especialmente na Europa e América Latina, associado, de diferentes modos, a um teatro autobiográfico. Durante uma das reuniões de orientação do grupo de pesquisa Amorada⁷⁸, o professor e pesquisador Alexandre Mate fez a seguinte consideração, no sentido de ampliar as apropriações conceituais e estéticas sobre as diferenças “[...] quando me aproprio de um documento e trabalho, apresento, manifesto, mostro-o, trata-se de uma abordagem documental. Mas quando transito com uma abordagem documental estetizando-a na condição de linguagem, então, trabalho, em tese, com proposições concernentes ao teatro documentário”⁷⁹.

Portanto, tomaremos como pressuposto que teatro documental refere-se à forma teatral que faz uso de diferenciados tipos de documentos em sua composição, e que o termo teatro documentário, refere-se à forma teatral que ao fazer uso de documentos, reúne um conjunto de

⁷⁷ A referida mesa de discussão *Teatro documentário: potências e limites*, contou com a presença dos pesquisadores José Fernando Azevedo, Marcelo Soler e Peter Pal Pélbart em conversa mediada por Antônio Araújo e aconteceu no Espaço Itaú Cultural no dia 11 de março de 2016 durante a 3ª edição da MIT-SP (Mostra Internacional de Teatro de São Paulo).

⁷⁸ Grupo de pesquisa orientado pelo professor Alexandre Mate, cujos encontros acontecem mensalmente de forma coletiva.

⁷⁹ A referida reflexão foi exposta durante uma das reuniões de orientação coletiva realizada durante o ano de 2021 de forma remota.

fundamentos, procedimentos e expedientes determinantes para sua [est]ética enquanto poética⁸⁰.

Outra questão que veio à tona durante a presente pesquisa diz respeito à percepção de que nos últimos anos o termo teatro documentário tem sofrido um “apagamento” histórico. É possível dizer que isso tem ocorrido por conta de suas raízes ligadas a um teatro político, revolucionário, associado a temas que envolvem a luta de classes?

3.2 O que é documento?

Tendo em vista que teatro documentário é uma poética teatral que reúne um conjunto de fundamentos, procedimentos e expedientes, com base na utilização de documentos (ou evidências documentais, em versões e interpretações diferenciadas, a partir de questões públicas ou pessoais) em cena, seria possível afirmar que o espaço caracteriza-se, também, em um documento?

Para essa reflexão, buscou-se compreender: O que é um documento ou o que pode ser considerado um documento no teatro? Que materiais advindos da memória individual, coletiva ou da história podem ser utilizados como documento? A questão é complexa e passou por uma série de transformações ao longo dos séculos.

O historiador francês Jacques Le Goff afirma que “A memória coletiva e sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos.” (LE GOFF, 1990, p. 535). Sendo os monumentos definidos pelo autor como uma herança do passado e os documentos como sendo uma escolha do historiador. Assim, o conceito de monumento, na perspectiva de Le Goff, concerne a um sinal do passado, uma espécie de legado à memória coletiva, cuja materialidade desde a Antiguidade romana se manifesta, principalmente, por meio de:

- 1) uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco do triunfo, coluna, troféu, pórtico, etc.;
- 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação

⁸⁰ Os termos estética e poética estão sendo utilizados aqui de acordo com a seguinte compreensão: A palavra estética tem sua origem na palavra grega *aisthesis*, que significa percepção ou apreensão pelos sentidos, ou seja, trata-se de uma ação ligada ao sensível, dessa forma pode-se compreender que tal conceito é responsável pela construção de elementos determinantes na percepção dos sentidos, por meio do olhar, do sentir e do pensar. Já, o termo poética, advém do grego *poiétiké*, que significa arte poética, pode ser articulado aos conceitos de *poiên* e *logeion*, respectivamente associados à artesanania e à razão, portanto compreende-se poética por um modo de fazer artesanal ligado ao exercício da criação; e que, no caso da dramaturgia, necessita de potentes doses de *phantasia*. Nessa perspectiva, ao criar um texto e de modo mais intenso àquele histórico, o texto teatral demanda tratamento sensível.

de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte. (LE GOFF, 1990, p. 535).

A palavra latina *monumentum*, cuja etimologia vem de *moneo*, concerne à narrativa e encontra precedente no verbo *monere* que significa fazer recordar (aqui fica evidente a aproximação anunciada por Walter Benjamin entre os termos narrativa e memória).

Por outro lado, documento do latim *documentum* é derivado do verbo *docere* que significa ensinar, somente posteriormente passa a ser compreendido como prova no vocabulário legislativo. Apenas a partir do século XIX o termo documento irá ganhar o significado utilizado por Piscator de testemunho histórico. “Não há notícia histórica sem documentos; e precisava: pois se dos fatos históricos não foram registrados documentos, ou gravados ou escritos, aqueles fatos perderam-se.” (LEFEBVRE apud LE GOFF, 1990, p. 539).

Sendo assim, é possível afirmar que o teatro documentário, a partir do enunciado de Le Goff, transitaria com monumentos, ou seja, narrativas advindas do passado, portanto, na condição de memórias, que selecionadas, organizadas e apresentadas passariam a ter, também, a função de documento, cuja finalidade poderia ter, do mesmo modo, a função de ensinar ou testemunhar historicamente um fato.

Se inicialmente apenas textos eram considerados documentos, a partir do século XIX cartas, leis, fórmulas, crônicas e histórias passam a ser utilizados como registro de uma época. Em 1862, durante um pronunciamento na Universidade de Estrasburgo, o historiador francês Fustel de Coulanges declarou:

Onde faltam os monumentos escritos, deve a história demandar às línguas mortas os seus segredos... Deve escutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação... Onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história. (COULANGES apud LE GOFF, 1990, p. 539).

Diante da necessidade de ampliar as definições para o termo, tudo o que “[...] pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem.” (LE GOFF, 1990, p. 540), passou a ser considerado documento. “Há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira.” (SAMARAN apud LE GOFF, 1990, p. 540).

A partir da década de 1960, sobretudo, ocorreu uma revolução documental, marcada pelo fato de a história passar a ampliar o seu campo de interesse, deixando de registrar apenas os “grandes homens” ou os “grandes acontecimentos” do ponto de vista hegemônico e passando a se interessar pelas camadas populares. “O registro paroquial, em que são assinalados, por

paróquia, os nascimentos, os matrimônios e as mortes, marca a entrada na história das ‘massas dormentes’ e inaugura a era da documentação de massa.” (LE GOFF, 1990, p. 540).

Ainda de acordo com Le Goff, com a revolução tecnológica, os documentos passam a ser armazenados e manejados como arquivos em bancos de dados, e assim “A memória coletiva valoriza-se, institui-se como patrimônio cultural.” (LE GOFF, 1990, p. 540).

Contudo, do mesmo modo que toda história parte de um fato ocorrido, sujeito a interpretações que pode resultar em diferentes construções de narrativas, os documentos são produzidos e escolhidos de acordo com os interesses hegemônicos de cada época. “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder.” (LE GOFF, 1990, p. 545).

Diante de tal premissa, Michel Foucault afirma que é preciso questionar o documento:

[...] nos nossos dias a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e o que, onde dantes se decifravam traços deixados pelos homens, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tomar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto. (FOUCAULT apud LE GOFF, 1990, p. 546).

A professora e pesquisadora francesa Monique Clavel-Lèvéque reforça a ideia de que é preciso analisar as condições de produção histórica e a intencionalidade com que o documento foi produzido, pois o documento é composto de elementos que “[...] funcionam como um ‘inconsciente cultural’ que assume um papel decisivo e intervêm para orientar uma apreensão, um conhecimento, uma apresentação...” (CLAVEL-LÈVÉQUE apud LE GOFF, 1990, p. 547). Contudo, de acordo com a pesquisadora, só é possível uma análise completa do discurso considerando as condições concretas em que foi produzido.

Para Le Goff “[...] não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira.” (1990, p. 548). O autor expõe suas considerações sobre o assunto:

A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraíndo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial que é ainda menos “neutra” do que a sua intervenção. O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. (LE GOFF, 1990, p. 547-548).

Contudo, o autor afirma que é preciso superar essa questão, tendo em vista que todo documento é ao mesmo tempo verdadeiro e falso. A solução para Le Goff está em “[...]”

desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.” (LE GOFF, 1990, p. 548).

Considerando a impossibilidade de capturar o passado ou os acontecimentos exatamente como são, e considerando que todo documento, assim como a história, é fruto de interpretações e versões interessadas que determinam suas produções, e que estes estão em consonância com cada período histórico, pode-se afirmar que o teatro documentário segue a mesma premissa.

De acordo com o exposto, em se tratando de teatro documentário, parte da pesquisa pode ocorrer por meio de documentos reunidos, estudos, matérias de jornais, folhetos de uma época, documentos oficiais, livros, mapas, filmes, etc. Uma parte considerável do processo de pesquisa acontece em campo, e é por meio do encontro com as pessoas envolvidas nos fatos/acontecimentos a serem documentados que surgem grande parte dos documentos posteriormente utilizados em cena, como relatos, fotografias, vídeos, áudios, objetos pessoais, e cartas. Existe ainda a possibilidade de as pessoas que foram documentadas estarem em cena junto com os atores e as atrizes, nesse caso podem ter a função de uma espécie de documento vivo⁸¹. Partindo das reflexões propostas por Le Goff e as mudanças que o termo documento sofreu ao longo da história, é possível também compreender o espaço como documento, repleto das mais diferenciadas marcas e sinais: públicos e individuais, históricos e pessoais, lutas e passeios, reflexão e entretenimento, violência e afetos...

Historicamente, temas relacionados à classe trabalhadora, e de diferentes modos e aparências, fizeram-se presentes no teatro documentário, assim como a memória, narrada a partir de diferentes interesses e pontos de vista, de acontecimentos históricos. Desse modo, documentar continua a ter a sua relevância, como ato de recordar, também, aquilo que não pode ser esquecido, tendo em vista os apagamentos históricos que acontecem de acordo com os interesses políticos e econômicos de cada época; e para que venham à tona versões extraoficiais (e não apenas aquelas construídas pelos interesses hegemônicos) por meio da escuta e ampliação de vozes das pessoas que têm sido excluídas da documentação histórica há séculos. Ou seja, é preciso documentar para construir novas narrativas que não aquelas eurocêntricas produzidas ao longo dos séculos pelo homem branco, cisgênero, europeu, misógeno, heterossexual, velho e rico. Portanto, fazer teatro documentário pode caracterizar-se, também,

⁸¹ O termo citado encontra referência em artigo escrito por Marcelo Soler “[...] da presença de documentados em cena relatando suas experiências, como encontramos nos projetos do coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll. O trabalho do Rimini aponta para uma ideia interessante: o documentado funcionando como documento vivo dentro da encenação.” (SOLER, 2013, p. 140).

como um instrumento, ferramenta de luta nos mais diferenciados processos de disputa: de gênero, de etnia, ancestralidade, de memória, de direito documental, de narrativas, de lugar etc.

Na encenação *Terra de Deitados*⁸² realizada pela Cia. Teatro Documentário, um documento era questionado pela Companhia. Tratava-se da certidão de óbito de João, trabalhador de uma fábrica de rádios na década de 1940. O documento oficial registrava que João havia morrido de um infarto no miocárdio. Contudo existiam algumas contradições presentes no documento, uma delas manifestava que a morte



Figura 5 - *Terra de Deitados* (2016). Foto: Hélio Beltrânio.

de João havia ocorrido em casa, porém o endereço que constava era o da fábrica. Em conversa com a viúva e filhas foi constatado que João morreu na fábrica e que a viúva Francisca recebeu a notícia através de seu irmão, também trabalhador no mesmo local. A viúva contou ao grupo que o dono da fábrica pediu que dissesse à ela que não precisava se preocupar com nada, que o marido teria um velório digno com todas as honrarias fúnebres e doou à viúva e à família um terreno no cemitério da Vila Mariana, como forma de silenciá-la⁸³. A viúva também contou ao grupo que durante o velório percebeu que João tinha um grande ferimento na cabeça, como quem tivesse tido uma queda.

A Companhia foi até o cemitério da Vila Mariana, onde está localizado o jazigo da família, em que João foi enterrado, “retificar” essa história. Na encenação, a certidão de óbito, ou seja, o documento, foi sendo contestado pelo grupo e tendo suas contradições reveladas e reforçadas com os relatos em áudio da viúva e das filhas também expostos. Dessa forma, uma nova narrativa sobre a morte do João foi construída a partir dos relatos da família, utilizados como documento em cena, reforçando a tese de que João morreu fruto de um acidente de trabalho. Na encenação, o jazigo da família e o cemitério da Vila Mariana também serviram como referência documental da história narrada.

Durante os estudos do Mestrado, uma colega fez a seguinte pergunta: O teatro documentário tem a intenção de oficializar o que está sendo documentado? Ora, se nas formas hegemônicas o ideário moral e político das classes dominantes são involucrados para presentes

⁸² A encenação dirigida por Marcelo Soler realizou temporada entre os meses de junho e julho de 2016, no cemitério da Vila Mariana, e fez parte do Projeto Terra de Deitados – o cemitério como microcosmos da cidade contemplado pela 31ª edição do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

⁸³ Assim como tantas e incontável número de viúvas, diferentemente cooptadas por quem tem ou ocupa cargos com algum poder, a semelhança com a Sra. Luckernidle, em *Santa Joana dos Matadouros* de Bertolt Brecht, é exemplar.

e apresentados de modo unívoco, a pergunta fez ecoar muitas reflexões: Caberia ao teatro documentário a retificação de um documento? Oficializar essa história, a fim de que haja uma reparação? Qual o limite entre arte e vida? Na encenação *Terra de deitados*, a forma que a Companhia encontrou de fazer isso foi por meio de um ritual de “exumação ou desterro da memória” de João. Sua história, de algum modo, foi reparada e passou a fazer parte da memória coletiva do público que participou daquela significativa troca de experiências, na condição de uma “comunidade de ouvintes”, de acordo com o que escreve Walter Benjamin em *O Narrador*, citado anteriormente.

Entretanto, é preciso ponderar tais colocações, considerando os apagamentos históricos aqui tratados. O documento passa a ser uma importante fonte de registros historiográficos, inclusive dos/nos processos de reparamentos históricos e sociais. Nessa seara, em se tratando de apagamentos, de impossibilidade de acesso a determinados acontecimentos, e adotando um adágio da cultura popular: “a corda sempre arrebenta do lado mais ‘fraco’”.

Nesse sentido, são muitos os desafios enfrentados no contexto atual no que diz respeito ao resguardo de importantes documentações, incluindo ausência de verba para pesquisa, publicações e arquivamento, exposição aos diferentes tipos de variações do tempo (traças, umidade, incêndios, enchentes, etc.), questões éticas no que diz respeito a citações, plágios e reproduções, sobretudo relativo ao tratamento dado aos documentos na chamada “era digital”, que de acordo com as percepções e reflexões propostas pela professora e pesquisadora Maria Sílvia Betti “[...] tendencialmente, o documento se torna algo que está boiando à deriva nos mares midiáticos”⁸⁴, ou seja, de nada adianta estarem acessíveis nas redes se, na maioria das vezes, tais documentos estão desistoricizados, apartados de seus contextos mais significativos.

3.3 Impasses da prática em teatro documentário na atualidade

Em tempos de “lugar de fala⁸⁵”, pode um grupo de teatro assumir a condição de sujeito da fala por outras pessoas? Tendo em vista que os relatos escutados irão passar pela interpretação e pontos de vista de determinado grupo que irá construir uma narrativa de acordo com seus interesses, ainda que sua intencionalidade seja respeitosa e ética e tenha como objetivo ampliar e fazer ecoar essas vozes para que sejam ouvidas, é possível falar de/sobre/por outras

⁸⁴ A frase citada foi proferida pela pesquisadora e professora Maria Sílvia Betti durante a Banca de Qualificação da presente pesquisa, realizada de forma remota em 26 de novembro de 2021.

⁸⁵ Termo de que lançam mão no Brasil, grupos de luta do movimento negro e, sobretudo, a filósofa, feminista e escritora Djamilia Ribeiro.

peessoas que estejam em maior vulnerabilidade social? Essa é uma questão que vem atravessando a prática em teatro documentário nos últimos anos. Pode um grupo de teatro, ainda que constituído de trabalhadores e trabalhadoras, falar sobre ou por operários e operárias, migrantes, trabalhadoras e trabalhadores bolivianos, “trabalhadoras do corpo” da Estação da Luz, trabalhadores e trabalhadoras da comunidade de Heliópolis?

Por diversas vezes essas questões geraram e ainda geram muita discussão dentro dos processos de criação em teatro documentário. Por vezes processos foram paralisados diante dessas reflexões. Em tais casos, essas questões devem paralisar ou gerar mobilização? Talvez seja necessário paralisar para que haja mobilização: é preciso parar para refletir sobre a importância das representatividades e protagonismos, compreender as pluralidades existentes entre os feminismos, os movimentos negros, os povos originários, os povos das diferentes regiões dos Nordeste do país e tantas outras temáticas que esta escrita não conseguirá alcançar. Como resolver tais questões em cena?

Em alguns processos criativos junto à Cia. Teatro Documentário existiu a participação de uma “pessoa documentada” em cena. Nesses casos, a cena foi criada em colaboração com a pessoa que, na maioria das vezes, elabora sua própria fala a partir de seu relato pessoal, participando dos ensaios junto ao coletivo e recebendo cachê para esse trabalho, como os atores e as atrizes. Embora essas pessoas estivessem cientes e de acordo com o discurso cênico como um todo, inclusive trazendo contribuições para o mesmo, não partia delas a construção da narrativa, mas do coletivo teatral.

Tal problemática acabou fomentando no teatro documentário, e não somente, no teatro contemporâneo de uma forma geral, a necessidade de se ter representatividade em cena. E há de se dizer que essa necessidade é legítima. Contudo, com a presença de tais representatividades corre-se o risco de uma falsa sensação de conquista na ocupação desses espaços. E de fato ocupar esses espaços é uma forma de reorganizá-los, de ressignificá-los, de acordo com algumas teses do professor Milton Santos (conforme será exposto). Contudo, mesmo que tal proposta tenha sua pertinência, sua validade se consolida, de fato, se houver uma apreensão crítica do/da sujeito/a da cena, que reconstitui parte de uma de suas infimas trajetórias pela vida.

Pensando nos estudos aqui expostos, não só a respeito da historicidade presente no teatro épico, mas também nas palavras de Hobsbawm, é preciso evidenciar os interstícios do passado. Ou seja, há de se perguntar: Por quem essas vozes foram invisibilizadas, silenciadas e/ou apagadas? E atendendo a quais interesses políticos, sociais e econômicos? Os protagonismos

aqui citados, assim como a presença de representatividades, podem até fazer com que essas vozes estejam em evidência e sejam ouvidas mais do que antes, e inclusive retificar em alguma medida, ainda que simbolicamente, alguns apagamentos históricos e sociais. Contudo, sem os aterramentos histórico-geográficos reais e/ou se não houver reflexão crítica, o sujeito que se “revisita” não se percebe enquanto uma espécie de presa fácil de um sistema perverso, podendo ser facilmente cooptado pelo mesmo. Portanto, articulando tais considerações àquelas ligadas ao teatro épico, em perspectiva brechtiana, parafraseando Walter Benjamin, a partir de excerto de *O Autor como Produtor*:

Um autor que não ensina nada aos que escrevem não ensina nada a ninguém. Dessa maneira, o caráter de modelo da produção é decisivo: primeiro, deve-se orientar os outros produtores na produção e, em segundo lugar, disponibilizar-lhes um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar de volta à produção; ou seja, quanto mais for capaz de transformar leitores ou espectadores em colaboradores. Já dispomos de um modelo desse tipo, mas ao qual aqui só posso fazer alusões. Trata-se do teatro épico de Brecht. (BENJAMIN, 2017, p. 95, grifo do autor).

3.4 Considerações sobre os espaços públicos a partir de Milton Santos

Considerando que uma das “naturezas” desta pesquisa pressupõe observar e redimensionar o espaço na condição, também, de uma espécie de personagem com função protagônica, nos processos interventivos na cidade de São Paulo. Por meio de tal determinação, sendo que a partir dele narrativas são criadas em encontros com as pessoas que ali convivem, foi fundamental um estudo sobre o espaço e a cidade para melhor compreensão de alguns conceitos fundantes da prática em teatro documentário.

Sem a pretensão de esgotar o assunto (o que seria impossível) e ciente dos limites da pesquisadora na área de conhecimento em questão, partindo de caminhos apontados pelo geógrafo brasileiro Milton Santos e reflexões que consideram a complexidade da cidade de São Paulo em sua dimensão, diversidade e busca pela convivência em estado de copresença pretende-se, agora, expor importantes conceitos sobre o espaço e o processo de urbanização da cidade de São Paulo.

3.4.1 Premissas para pensar o espaço público e o processo de urbanização da cidade de São Paulo

De acordo com Milton Santos “[...] o que interessa a Geografia, é menos a geografia e mais o espaço.” (1996). Para o geógrafo brasileiro, o espaço está relacionado ao humano e modifica-se de acordo com a relação de quem o ocupa. Nessa perspectiva, o autor apresenta

significativas considerações sobre as diversas dimensões presentes no espaço a fim de analisá-lo. Para iniciar essa reflexão, Santos expõe o que ele chama de espaço banal:

O espaço banal é o espaço de todos os alcances, de todas as determinações; o espaço banal é o espaço de todos os homens, não importam as suas diferenças; o espaço banal é o espaço de todas as instituições, não importa a sua força; o espaço banal é o espaço de todas as empresas, não importa o seu poder. [...] onde todas as pessoas – não importa a sua riqueza, a sua origem – participam, onde todas as instituições presentes participam da vida, assim como todas as empresas presentes, a isto se chama o espaço banal. (SANTOS, 1996).

De acordo com o geógrafo é a partir do estudo do espaço banal por ele categorizado que a geografia consegue analisar e compreender a construção de um discurso político de intervenção no espaço.

A dimensão espacial é a dimensão talvez central do cotidiano do mundo de hoje. [...] Tudo isto tem que ver com a questão da cidadania, com a questão do espaço do cidadão, com a questão do espaço banal. O cotidiano é marcado, sobretudo nas cidades, com aquilo que Sartre chamou de efeito de residência. (SANTOS, 1996).

Tendo em vista que a cidade é em potencial um espaço para a convivência entre os/as sujeitos/as e que essa questão depende da condição de sua urbanidade, considerando como ideal a “diminuição” das distâncias espaciais entre os/as sujeitos/as e os recursos disponíveis, e a diversidade nas relações sociais promovendo uma vida social em copresença, a urbanidade passa a ser um fator de grande importância na vida social, econômica e política da cidade.

Nesse sentido a ideia de urbanidade representa um ideal, um regime, um modo de vida social e de postura filosófica de vida. Um modo de vida que investe nas relações, nas interações, na força dos procedimentos, da razão comunicativa. Quanto mais a urbanidade se consolida nas espacialidades dos diversos atores sociais, mais as posturas antiurbanas serão inibidas. (OLIVA, 2020, p. 1).

Em razão do exposto, é possível afirmar que a urbanidade passa a ser um importante indicador de organização e funcionamento da cidade. “Uma cidade ideal é a que tem urbanidade máxima.” (OLIVA, 2020, p. 1). A busca por uma cidade mais integrada, mais densa e mais relacional envolve também implicações políticas e sociais, já que pode contribuir para a convivência com a diversidade, promovendo uma maior cooperação e tolerância entre as diferentes realidades. Para uma análise mais profunda sobre essas questões, Santos aponta três dimensões dos/as sujeitos/as presentes no cotidiano do espaço que estão permanentemente em relação, que são a corporeidade, individualidade e sociabilidade:

A corporeidade ou corporalidade trata da realidade do corpo do homem; realidade que avulta e se impõe, mais do que antes, com a globalização. A outra dimensão é a dimensão da individualidade. Enquanto a corporalidade ou corporeidade é uma dimensão objetiva que dá conta da forma com que eu me apresento e me vejo, que dá conta também das minhas virtualidades de educação, de riqueza, da minha capacidade

de mobilidade, da minha localidade, da minha lugaridade, há dimensões que não são objetivas, mas subjetivas; aquelas que têm a ver com a individualidade e que conduzem a considerar os graus diversos de consciência dos homens: consciência do mundo, consciência do lugar, consciência de si, consciência do outro, consciência de nós. Todas estas formas de consciência têm que ver com a individualidade e lhe constituem gamas diferentes, tendo também que ver com a transindividualidade, isto é, com as relações entre indivíduos; relações que são uma parte das condições de produção da socialidade, isto é, do fenômeno de estar junto. Esse fenômeno de estar junto inclui o espaço e é incluído pelo espaço. (SANTOS, 1996).

Para o geógrafo, essas três dimensões ajudam na compreensão do cotidiano do ponto de vista espacial e da cidadania. Pois, “[...] o fato de estar juntos dentro de uma área contínua tem reflexos na maneira como a espacialidade se dá, como a individualidade evolui e como a corporeidade é sentida.” (SANTOS, 1996). A cidadania de alguns sujeitos, por exemplo, é afetada pelas suas corporeidades.

Além disso, as relações sociais e o convívio com a cidade é também um ponto fundamental na formação e na ação política da sociedade. O sujeito, ao se sentir pertencente a determinado grupo social ou cidade, pode desenvolver o interesse em preservar ou cuidar de um determinado espaço ou lugar ou até mesmo de se engajar politicamente na conquista de melhorias para a cidade. A qualidade ativa do espaço está em sua capacidade de gerar relação, por esse motivo é necessário buscar a copresença:

Os pobres, os migrantes, as minorias, aqueles que não têm a possibilidade de exercer plenamente a modernidade, colocam-se mais facilmente com a possibilidade de perceber as situações, ainda que confusamente, e devem ser ajudados pelos que sistematizam o conhecimento relativo ao mundo de hoje. E este conhecimento, já vimos, necessita da categoria “espaço geográfico” para ser corretamente sistematizado. Daí o papel do geógrafo neste fim de século. O papel do geógrafo também se estende à produção do político. O cotidiano é um produtor do fenômeno político na medida em que mostra como as diferenças se estabelecem aconselhando a tomada de posições. É o caso dos agricultores, que se reúnem para defender interesses territoriais. (SANTOS, 1996).

Contudo, os interesses políticos e econômicos das elites dominantes sempre estiveram presentes na organização das cidades, e não apenas de São Paulo, em detrimento de um planejamento urbano que pensasse o desenvolvimento da cidade. Desde sua origem a cidade de São Paulo se estruturou sob uma descompactação antiurbanidade, a cidade se expandiu sem o controle de suas características do padrão de densidade. A expansão e o alargamento de seu território gerou dispersão da população e ausência de diversidade em algumas regiões, provocando consequências na urbanidade da cidade.

Foram muitos os elementos dispersores que criaram ao longo dos anos uma cidade alargada e dispersa, incluindo áreas comerciais, bolsões residenciais, áreas periféricas e áreas

industriais. Um exemplo são os subúrbios jardins⁸⁶, formados por áreas privatizadas pertencentes à Companhia City⁸⁷, que anunciava um ideal de vida alternativa à urbanidade mantendo características de baixa densidade, ausência de diversidade e que também passaram a ser um elemento dispersor, já que, para que a cidade se expandisse, era preciso saltar essas regiões.

Nos dias atuais, a cidade de São Paulo permanece tendo a sua dinâmica social regida pelos interesses econômicos hegemônicos. De acordo com a atual cultura urbana da cidade, áreas de infraestrutura são valorizadas, estimulando o processo de especulação imobiliária. Desde a década de 1980 foi possível observar na cidade de São Paulo uma progressiva construção de condomínios residenciais fechados, o que contribuiu para a restrição do uso dos espaços públicos da cidade, já que o convívio entre vizinhos tendo a rua como espaço popular e lugar de encontro foi desaparecendo. Com a utilização das ruas cada vez mais restrita aos carros e o acesso das camadas populares limitado, o entorno desses condomínios residenciais passa por um processo de degradação social e econômica, o que faz com que muitas vezes os pequenos comércios da região não resistam. Sendo assim, aos poucos, as ruas da cidade deixam de ser um lugar de convívio social, agravando as segregações sociais produzidas pelos interesses hegemônicos. Milton Santos expõe sobre o funcionamento desses mecanismos:

É a isso que nós presenciamos no espaço geográfico, sobretudo no espaço urbano. Esta cooperação no conflito e este conflito na cooperação levam à negociação permanente, explícita ou implícita, mas negociação sempre. Negociação onde uns perdem sempre; negociação onde outros ganham sempre; negociação em que alguns ganham às vezes; negociação em que alguns perdem às vezes; mas negociação sempre, que tem a ver com a maneira como o espaço se dá. (SANTOS, 1996).

O emérito professor e geógrafo aponta a importância sobre compreender a copresença dessas realidades no espaço:

É no espaço contínuo, onde todos os tipos de homens, todos os tipos de empresas, todos os tipos de instituições trabalham juntos, funcionam juntos e juntos estruturam a vida da comunidade e o espaço ao mesmo tempo. É o que estou chamando de horizontalidade e se completa com as verticalidades formadas por pontos discretos povoados por agentes hegemônicos desinteressados da vizinhança, despreocupados da copresença. (SANTOS, 1996).

No entanto, Milton Santos aponta um caminho para pensarmos as potencialidades da força popular no processo de coletividade da cidade:

⁸⁶ Modelo inspirado nas cidades jardins, concebido pelo inglês Ebenezer Howard no final do século XIX.

⁸⁷ A Companhia City foi fundada em 1912 com o nome de "City of São Paulo Improvements and Freehold Land Company Limited" e foi responsável pelo planejamento e construção de muitos bairros da cidade de São Paulo.

A cidade produz um destino coletivo que vem do fato exatamente desta cooperação no conflito e deste conflito na cooperação. É curioso que o papel privilegiado do ponto de vista do presente é dado aos atares hegemônicos, mas do ponto de vista do futuro o papel privilegiado é dado aos atares não hegemônicos. São os pobres, são os migrantes, as minorias que são mais capazes de ver, porque mais capazes de sentir. Por conseguinte, é um equívoco imaginar que o futuro é portado pelos mais fortes. São os mais fracos, no espaço, que têm a força de portar o futuro. (SANTOS, 1996).

Por intermédio de tais considerações, é possível pensar os espaços públicos como espaços populares e lugar de luta e resistência aos inúmeros processos de segregação, discriminação e exclusão (sobretudo étnico-racial, de gênero e de classe), produzidos pelas forças hegemônicas. Sendo assim, de que modo o teatro documentário, e seus processos interventivos na cidade, podem evidenciar essas questões e produzir reflexão sobre elas?

3.5 Anotações sobre o sujeito histórico Teatro de Grupo Paulistano⁸⁸

Basta de verdades baratas.
Arrancaí o ranço do coração!
As ruas são nossos pincéis
e paletas as nossas praças.
No livro do tempo
ainda não foram cantadas
as mil páginas da revolução.
Para a rua, futuristas,
tambores e poetas!
Vladimir Maiakóvski (*Ordem do dia aos exércitos da arte*).

Em 3 de junho de 2020 foi possível acompanhar a *1ª Jornada Teatral - Existimos por que coisa?*⁸⁹ que promoveu um potente encontro entre o professor e pesquisador Alexandre Mate e pessoas de todo o Brasil interessadas e engajadas no teatro de grupo. Ao iniciar a fala, que teve como tema *Teatro de Grupo*: pressupostos de uma produção coletiva, estética e política, o professor lembrou a morte da atriz Maria Alice Vergueiro e de sua trajetória de escuta e defesa de um teatro, também, popular e em permanente processo de luta e resistência.

A narrativa elucidativa e provocadora de reflexões apontou possíveis caminhos ao trazer para o presente, a memória coletiva e história do Teatro de Grupo. Ao citar a palavra *Kruppa* de origem germânica, que significa ajuntamento ou bando, Mate nos possibilitou refletir a respeito do Teatro de Grupo como sujeito histórico e da necessidade de assumirmos o nosso lugar de fala e reescrever a linguagem teatral.

⁸⁸ O texto aqui renomeado e revisitado pode ser lido em seu original no site do evento Existimos por que coisa? Disponível em: <https://existimosporquecoisa.wixsite.com/jornadateatral/reverberacoes>. Acesso em: 05 out. 2021.

⁸⁹ Evento *online* que constituiu-se por doze encontros entre pesquisadores/as das Artes Cênicas aberto ao público, organizado de forma independente pelos pesquisadores Flávio Melo, João Fabbro e Thiago Leite.

Ao relembrar as *Diretas Já*, ocorridas de novembro de 1983 a abril de 1984, movimento engajado para que o Brasil pudesse viver uma democracia, o professor contou sobre o atravessamento que as manifestações provocaram nos corpos das pessoas que viveram a luta e o enfrentamento naquele período histórico, o que, segundo ele, foi determinante para o surgimento de uma estética e teatralidade anti-ilusionista e fundamentalmente épica.

Sabemos que sempre existiram experiências significativas de coletividades de teatro no Brasil. Contudo, até os anos seguintes ao movimento referido, apenas as grandes produções tinham possibilidade de receber verba pública ou privada, patrocínio esse que estava atrelado aos interesses econômicos das empresas, não havia incentivo público para um teatro popular ou de pesquisa.

Desde os anos de 1990, com o surgimento do Movimento de Arte contra a Barbárie (organizado pelos trabalhadores e trabalhadoras da cultura), somado à luta por transformações sociais durante as duas décadas seguintes e as conquistas na área da Cultura, destaca-se a criação da Lei Municipal de Fomento ao Teatro (SÃO PAULO, 2002)⁹⁰, entre outros subsídios municipais e estaduais que foram determinantes para o surgimento de inúmeros grupos e coletivos na cidade de São Paulo, assim como ofereceram condições favoráveis para um processo de formação e pesquisa continuada e subsistência de artistas e sedes.

O movimento de Teatro de Grupo da cidade de São Paulo traz em suas ações propósitos revolucionários, cujos trabalhos são voltados na maioria das vezes para a classe trabalhadora com objetivos que vão desde a formação de público, dialogar com as questões da cidade, desenvolvimento de pesquisas estéticas das mais variadas naturezas, formações teóricas e artísticas abertas ao público e fomentar o pensamento crítico.

Há na convivência e na prática do fazer teatral, de uma perspectiva de grupo, uma potência que colabora para a emancipação dos/as sujeitos/as, tanto para aqueles e aquelas que fazem como para quem assiste às obras.

Contudo, desde 2016 temos acompanhado a perda de diversos direitos e conquistas do setor cultural, desde a extinção do Ministério da Cultura reduzido à Secretaria da Cultura; cortes significativos de verbas e o desmonte de projetos e programas na área. A luta da categoria artística segue em tempos de pandemia na garantia por subsídios para os artistas e espaços que ainda apresentam perspectivas incertas de quando irão voltar ao trabalho integralmente.

⁹⁰ Importante dizer que tal subsídio é fruto do pagamento de impostos, sobretudo pela classe trabalhadora, portanto nada mais justo, que esse investimento retorne a ela em forma de criações artísticas e ações formativas.

Dizem que em tempos de terra devastada há sempre muito a ser reconstruído. Então, temos muito trabalho pela frente! E é nesse cenário que o professor Alexandre Mate nos aponta um caminho: pensar a rua como possibilidade para o teatro num período pós-pandemia. Dessa forma, muitos e muitas de nós, partícipes do sujeito histórico Teatro de Grupo Paulistano, que vivemos as manifestações da última década, e tivemos os nossos corpos atravessados pelos acontecimentos sociais de nosso tempo, ansiamos a rua como espaço possível para a arte e o teatro. Estamos vivos! Estamos vivas!

3.6 Metaphorai

A partir de agora, para revisitar o percurso de alguns processos interventivos realizados junto à Cia. Teatro Documentário entre os diferentes espaços da cidade, utilizaremos uma interessante metáfora apresentada por Michel de Certeau:

Na Atenas contemporânea, os transportes coletivos se chamam *metaphorai*. Para ir para o trabalho ou voltar para casa, toma-se uma “metáfora” – um ônibus ou um trem. Os relatos poderiam igualmente ter esse belo nome: todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços. (CERTEAU, 1994, p. 199).

Ao trazer a imagem de que os relatos são uma espécie de transportes coletivos que provocam deslocamentos, Certeau elucida uma diferença conceitual entre espaço e lugar.

Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns *ao lado* dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável do tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (CERTEAU, 1994, p. 201-202).

À luz de tais afirmações, compreende-se que a partir do momento que um espaço passa a estar em relação de vínculo ou significado, este passa a ser um lugar. Considerando os processos interventivos na cidade, pode-se dizer que estes acontecem em diferentes espaços, contudo a partir do momento que a intervenção acontece e cria-se ali um estado de convivência e significados aquele espaço passa a ser um lugar ressignificado de trocas de diferentes outras naturezas, sobretudo para as pessoas que participaram daquele acontecimento porque o imaginário já é outro.

3.7 Os processos interventivos na cidade realizados pela Cia. Teatro Documentário

A Cia. Teatro Documentário⁹¹, existente desde 2006, deve grande parte de sua trajetória à Lei Municipal de Fomento ao Teatro (SÃO PAULO, 2002), da cidade de São Paulo e desenvolve um trabalho artístico associado ao pedagógico, tendo como cerne de sua pesquisa a memória e as relações dos sujeitos com a cidade, além de oficinas e trabalhos de formação com o público, a Companhia busca em suas encenações proposições de encontro com o/a espectador/a.

Como integrante da Cia. Teatro Documentário por seis anos realizando intervenções artísticas de caráter documental em diferentes espaços públicos da cidade de São Paulo, foi possível conhecer junto à Companhia diferentes regiões da cidade, assim como sua diversidade cultural e também suas contradições sociais.

Após contextualizar espacialmente algumas das relações sociopolíticas e mecanismos de poder presentes no processo de urbanização da cidade de São Paulo, serão expostos os caminhos percorridos junto à Cia. Teatro Documentário em parceria com outros coletivos de teatro atuantes em diferentes regiões da cidade, durante o projeto *A Morte na Vida da grande Cidade*⁹², realizado em 2014, revelando a natureza convival e as contradições presentes nos processos de especulação imobiliária da cidade.

Como apontado anteriormente, tais mecanismos de poder impedem intencionalmente que a cidade seja espaço de convívio, como aponta Jane Jacobs: “Suas ruas são zoneadas com o objetivo de evitar que “usos incompatíveis” invadam a privacidade dos sólidos e espaçosos apartamentos de classe média alta.” (2003, p. 4). A autora estadunidense que inspirou a pesquisa e o título do projeto da Companhia com seu livro *Morte e vida nas grandes cidades* afirma que somente “[...] uma rua movimentada consegue garantir a segurança, uma rua deserta não. [...] devem existir olhos para a rua, os olhos daqueles que podemos chamar de proprietários naturais da rua.” (JACOBS, 2003, p. 35). E quem são as pessoas que poderiam ser consideradas os *olhos da rua* na cidade de São Paulo? Trabalhadores e trabalhadoras dos pequenos comércios,

⁹¹ “Entre diversas ações e intervenções de caráter cênico pela cidade, destacam-se: *Consumindo 68* (2007), *Pretérito Imperfeito* (2011), *Este Vasto Terço de nosso Belo Reino* (2012), *Quatro Tentativas de se Falar Boliviano* (2013), *Terrenos* (2014/2015), *Terra de Deitados* (2016), e suas últimas encenações *Cômodo Sala, do Corredor Maria José* (2018/2019) e *O Tempo e o Cão* (2019). Em 2010, a Companhia adquire sua sede, a Casa do Teatro Documentário, no bairro do Bixiga, hoje fechada, que além de ter sido espaço de ensaio e aperfeiçoamento dos artistas da Documentário, foi lugar de encontros, apresentações, residência artística de outros grupos e oficinas de apropriação da linguagem cênica documental. Em dezembro de 2016, a Companhia recebeu o Prêmio Colar Guilherme de Almeida, oferecido pela Assembleia Legislativa Municipal em reconhecimento à relevância dos trabalhos artísticos produzidos para a cidade de São Paulo.” (CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO, 2020, p. 202).

⁹² Projeto contemplado pela 27ª edição do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

vizinhança e transeuntes que passam pelo local? Tais questões permearam o imaginário da Companhia durante as andanças pela cidade de São Paulo realizadas ao longo do projeto *A morte na vida da grande cidade*. A Cia. Teatro Documentário, interessada na discussão sobre o fenômeno que transforma as ruas em “não lugares”, ou seja, “em espaços de passagem, de rápida circulação”; e nos sujeitos inseridos num modo de produção capitalista, no qual, muitas vezes, têm suas forças de trabalho exploradas, num ritmo acelerado, apenas vislumbrando um crescente consumo de bens materiais⁹³. E no intuito de recuperar as histórias que essas pessoas que convivem nesses lugares têm sobre a rua, o bairro ou a cidade, a Cia investigou as simbologias da morte presentes em diversos espaços urbanos para observar como se dá a morte na vida da metrópole de São Paulo.

As ruas e suas calçadas, principais locais públicos de uma cidade, são seus órgãos mais vitais. Ao pensar numa cidade, o que lhe vem à cabeça? Suas ruas. Se as ruas de uma cidade parecerem interessantes, a cidade parecerá interessante; se elas parecerem monótonas, a cidade parecerá monótona. (JACOBS, 2003, p. 29).

Durante a execução do projeto, foram realizadas quatro intervenções artísticas de caráter documental em espaços públicos da cidade de São Paulo, em parceria com grupos de teatro que ocupam diferentes regiões da cidade: *Las putas madres de la Luz*, na Estação da Luz, com o Refinaria Teatral⁹⁴; *Cenas do Rio Pinheiros*, às margens do Rio Pinheiros, com o Coletivo Dolores⁹⁵ e com a Companhia Antropofágica⁹⁶; *Gracias a la vida que me ha dado tanto*, na

⁹³Argumento retirado da escrita do projeto *A Morte na Vida da Grande Cidade* de autoria da Cia. Teatro Documentário, escrito em 2013.

⁹⁴ “O Grupo surge em meados de 2007, como um núcleo de investigação prático, com o objetivo de encontrar elementos técnicos capazes de gerar domínio corporal e presença de cena do ator. Esse processo se inicia com os dois fundadores, Ana Szcypula e Daniel Alves Brasil. No ano seguinte, outros artistas interessados na proposta se unem à dupla. Em 2009, é batizado de Refinaria Teatral, nome que representa o ponto central das atividades, o ato de refinar o trabalho atoral com foco na produção de forças energéticas, sua expansão, relação magnética e criação de personagens arquetípos.” (REFINARIA TEATRAL, 2020, p. 394).

⁹⁵ “O Coletivo Dolores (antes Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes) existe desde setembro de 2000. Um ajuntamento de pessoas de periferias e subúrbios paulistanos. Parte do Coletivo vivia num sobrado no Jardim Triana, Zona Leste de São Paulo. Lá realizavam saraus que resultaram no espetáculo *Casa de Dolores* (2003). A Zona Leste da cidade, portanto, caracteriza-se como o “principal” território do Grupo. Em Cidade Patriarca, o Coletivo ocupa um terreno público há mais de 18 anos, que foi batizado como Clube da Comunidade Vento Leste. Esse espaço é coletivo e vem sendo compartilhado com outras organizações do bairro.” (COLETIVO DOLORES, 2020, p. 230).

⁹⁶ “A Antropofágica é um grupo de teatro de São Paulo, criado em 2002, que tem a antropofagia como princípio motivador de seu processo sócio-artístico. Com cerca de 30 integrantes, realiza pesquisas, peças, processos formativos e festivais em espaços culturais, escolas públicas e ruas. Contemplada diversas vezes por editais públicos, como o Fomento ao Teatro, suas atividades caminham sempre junto à luta por políticas públicas na área da cultura.” (COMPANHIA ANTROPOFÁGICA, 2020, p. 252).

feira Boliviana da rua Coimbra no antigo bairro industrial da Mooca, com o Grupo Sobrevento⁹⁷; *Negócios da morte*, no cemitério da Vila Mariana, com a Brava Companhia⁹⁸.

Em razão de o escopo da pesquisa ser outro, não se realizará aqui uma análise em profundidade, pretende-se, neste momento, apenas revisitá-las e descrevê-las. Infelizmente, não foi possível ouvir os/as integrantes dos coletivos envolvidos (como recomendado metodologicamente), para que assim como apontado por Halbwachs, as memórias de uns pudessem completar as lacunas deixadas pelas memórias de outros. Isso posto, trata-se de uma espécie de revisitação de tais ações a partir do olhar de alguém que participou delas e coligiu no presente as impressões de registros pessoais e daquilo que foi possível recordar. Portanto, considerando a distância de tempo e as mudanças sócio-históricas ocorridas, é provável que nesta reconstituição o resultado apresente alguns apagamentos ou novas interpretações⁹⁹.

Enfim, para iniciar este percurso iremos tomar uma *metaphorai*, cujo destino é o relato de Dona Francisca, uma senhora de 98 anos que contou à Companhia sobre a história da sua família, que na década de 1940 migrou da cidade de Gavião Peixoto, interior do Estado de São Paulo, para a capital, em busca de uma vida melhor. A família chegou na cidade pela Estação da Luz e foi morar nos arredores da Vila Prudente, próximo à fábrica de rádios onde o marido passou a trabalhar. A família sonhava com os passeios aos fins de semana no Rio Pinheiros, contudo depois de quatro anos de cidade grande, João morreu em decorrência de um infarto no miocárdio enquanto trabalhava. Para que a família não se preocupasse com “nada”, o dono da fábrica doou-lhes um terreno no cemitério da Vila Mariana onde João foi enterrado. A seguir percorreremos por esses quatro diferentes espaços da cidade de São Paulo:

⁹⁷ “Formado em 1986, o Sobrevento é um grupo de pesquisa teatral que mantém um repertório de cerca de 20 espetáculos, com os quais viajou por duas centenas de cidades do Brasil inteiro e duas dezenas de países de quatro continentes. Dedicar-se, especialmente, ao teatro de animação, do qual domina diferentes técnicas, mas é reconhecido também, internacionalmente, por sua dedicação ao teatro contemporâneo, ao teatro para crianças, ao teatro de objetos e ao teatro para bebês.” (GRUPO SOBREVENTO, 2020, p. 344).

⁹⁸ “A Brava Companhia surgiu em 1998 e, de lá para cá, mantém uma ação ininterrupta a partir de seu lugar de origem, extremo sul da cidade de São Paulo. Alicerçada pelo envolvimento nas lutas socioculturais da região e da cidade, na facilitação do acesso e garantia ao direito à arte e à cultura por meio de ações regulares, como apresentações de espetáculos, cursos livres, debates, organização de mostras e encontros, orientação de novos grupos da região, publicações, compartilhamento dos meios de produção e forte vínculo territorial e comunitário, o que influenciou e influencia não só o fazer teatral, mas o porquê desse fazer.” (BRAVA COMPANHIA, 2020, p. 78).

⁹⁹ É possível saber mais sobre essas ações em *Uma escrita documental: Cia. Teatro Documentário em encontros e perdas nas casas e ruas da cidade de São Paulo*. Ver referências.

Las putas madres de la Luz – na Estação da Luz¹⁰⁰

No início do século XX, a região onde está localizada a Estação da Luz foi batizada de Campos Elíseos, uma alusão à Avenida Champs Élysées em Paris, conhecida como Cidade Luz. De acordo com pesquisa realizada, Campos Elíseos foi o primeiro bairro planejado da cidade para abrigar as mansões e residências dos barões do café. Região onde estão localizados: a antiga sede do Governo do Estado de São Paulo, o Parque da Luz, a Pinacoteca de São Paulo, a Sala São Paulo¹⁰¹ e a Estação Júlio Prestes¹⁰². A região da cidade que já foi sinônimo de elegância passou por um processo de degradação e atualmente abriga, em território abandonado pelo poder público, a Cracolândia, cuja designação corresponde a um território ocupado por usuários de craque. Tal território, que compreende, também, uma profusão de cortiços habitados por trabalhadores e trabalhadoras, é visto como “perigoso”. Contudo, devido à infraestrutura e o fácil acesso à região, se tornou área de especulação imobiliária e nos últimos anos a iniciativa privada tem investido no local e reformado alguns casarões e edifícios.



Figura 6 - Maíra, trabalhadora do corpo e transeuntes durante a Intervenção *Las Putas Madres de la Luz*. (2014). Foto: João Hannuch.

Durante a pesquisa de campo, a Cia. Teatro Documentário com o Grupo Refinaria Teatral se deparou com as prostitutas que ali “vendem” seus corpos. Após os encontros e conversas com as mulheres conhecidas como “prostitutas da Luz”, o grupo se perguntou se aquela seria uma exclusividade das profissionais do corpo. Na intervenção artística *Las Putas Madres de la Luz* (2014). Maíra, trabalhadora do corpo, tornou-se corifeia: “Quem vende o corpo vem comigo!”, repetia a um coro de transeuntes e trabalhadores que se juntou a ela na Estação da Luz.

Em um momento anterior, atores e atrizes eram maquiados por essas mulheres, que receberam cachê por suas participações na intervenção, enquanto o público lhes fazia perguntas sobre os seus trabalhos na prostituição. A intervenção na Estação da Luz chamou a atenção dos

¹⁰⁰ Parte da pesquisa sócio-histórica aqui descrita foi realizada em campo e a partir de conversas com trabalhadores e trabalhadoras do Parque da Luz, durante uma oficina aberta ao público oferecida pela Cia. Teatro Documentário durante o referido projeto.

¹⁰¹ Conhecida pelas apresentações de orquestras sinfônicas do mundo inteiro.

¹⁰² Histórica estação ferroviária que serviu para o transporte de sacos de grãos, sobretudo de café, vindos de diferentes regiões para a capital no início do século XX.

transeuntes, trabalhadores e trabalhadoras que passavam pelo local. “Nesse contexto, senhoras dignas aconselharam a documentada, que maquiava e era entrevistada [...] a calar a boca porque ela era uma “puta” e, segundo elas, prostituta não tem o direito de estar no lugar de artista.” (FERRAZ, 2016, p. 185). Além de provocar comentários como o descrito acima e olhares curiosos, a intervenção também gerou reflexões sobre os modos de produção de trabalho.

Cenas do rio Pinheiros - às margens do rio Pinheiros¹⁰³

Originalmente de curvas sinuosas, o rio Pinheiros abrigou em suas margens clubes esportivos e era ponto de encontro para regatas. Muitas famílias frequentavam o rio para pescar e tomar banho aos fins de semana. Seu processo de “correção” teve início em 1928 e só foi concluído em 1950, com o intuito de atender aos interesses econômicos e hegemônicos da cidade e com a justificativa de que acabaria com as inundações ao canalizar as águas e direcioná-las para a Represa Billings¹⁰⁴, tendo o seu curso inteiramente invertido. Hoje não é mais possível frequentar o rio que se encontra poluído e cercado por vias conhecidas pelo nome de marginais. As pistas construídas em suas duas margens servem para a passagem de automóveis e caminhões e tais obstáculos concretos, apartou o rio da cidade, impedindo o acesso até ele.



Figura 7 - Intervenção *Cenas do rio Pinheiros* (2014). Cia. Teatro Documentário, Dolores Boca Aberta e Companhia Antropofágica. Foto: Aline Ferraz.

Durante a pesquisa de campo a Cia. Teatro Documentário, em parceria com o Coletivo Dolores e com a Companhia Antropofágica, encontrou um rio “morto” de água turva. O cheiro forte de esgoto incomodava quem passava por ali. A crise hídrica e o racionamento de água na cidade que ocorreram naquele ano forneceram importante material para uma proposição crítica:

A intervenção ocorreu a partir da teatralização de três programas radiofônicos diferentes: uma radionovela cuja narrativa de um tempo passado nos mostrava um Rio Pinheiros limpo, lugar de encontro para competições e lazer; um programa de jornalismo policial sensacionalizando a morte do Rio; a apatia da viúva/população; a exploração de suas águas sujas e, por fim, em diálogo com o programa eleitoral, dados

¹⁰³ Parte da pesquisa sócio-histórica aqui descrita foi realizada em campo e contou com uma ação formativa conduzida pela arquiteta Júlia Saragoça durante o referido projeto. Na ocasião, o documentário *Entre Rios*, de 2009, dirigido por Caio Silva Ferraz também serviu de fonte de pesquisa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fwh-cZfWNIc>. Acesso em: 18 fev. 2022.

¹⁰⁴ Um dos maiores e mais importantes reservatórios de água da Grande São Paulo.

documentais acerca do reservatório Cantareira, da crise da água e sobre a má administração do governo do estado são revelados enquanto o espectador observa o Pinheiros. (FERRAZ, 2016, p. 192).

O grupo também conversou com Fabiano, trabalhador da linha lilás do metrô, que não sabia que na década de 1940 muitas famílias frequentavam o Rio Pinheiros nos fins de semana. Na intervenção artística *Cenas do rio Pinheiros* (2014), impossibilitados de intervir nas margens do rio, os/as integrantes dos grupos vestidos de banhistas entraram nos vagões de trem da Estação lilás de metrô e com imagens de fotos ampliadas dessa época contaram aos passageiros do trem sobre o período em que o Rio Pinheiros era um espaço de convivência na cidade. Grande parte dos passageiros que estava habituada a ver o rio “morto” pelas janelas do vagão da linha lilás de metrô, se surpreendeu ao saber do seu passado como lugar de encontros e convívio, riu e refletiu sobre a falta de planejamento na questão hídrica da cidade.

Gracias a la vida que me ha dado tanto - na feira Boliviana da rua Coimbra localizada no antigo bairro industrial da Mooca¹⁰⁵

Entre o final do século XIX e início do século XX começou a se formar uma região caracterizada por uma sucessão de quadras ocupadas por galpões industriais localizados onde hoje estão os limites entre os bairros Brás, Bresser e Mooca, que marcou o início da industrialização da cidade de São Paulo.

Contudo, com o fechamento das indústrias, a região entrou em processo de degradação tornando-se uma espécie de bairro “fantasma”. Essas ex-áreas industriais costumam a se reintegrarem à parte densa da cidade, e passam a ter características das regiões periféricas, tornando-se, mesmo em área central, uma região marginalizada.

Alguns desses galpões foram tombados pelo poder público e sem manutenção adequada por parte dos proprietários acabam se tornando verdadeiras ruínas urbanas. Dessa forma,



Figura 8 - Intervenção *Gracias a la vida que me ha dado tanto* (2014) na feira boliviana da Rua Coimbra. Foto: João Hannuch.

¹⁰⁵ O nome conferido à intervenção artística de caráter documental teve como inspiração a composição *Gracias a la Vida* (1964) de Violeta Parra. Parte da pesquisa sócio-histórica aqui descrita foi realizada em campo na ocasião do referido projeto. E mais recentemente contou com a contribuição de reflexões partilhadas pela arquiteta Júlia Saragoça.

acabam ficando à disposição do mercado imobiliário que comprou tais imóveis para derrubá-los e posteriormente verticalizá-los.

Atualmente, algumas das quadras foram adquiridas por incorporadores imobiliários transformando-as em grandes empreendimentos privados. Como consequência de uma possível valorização dos imóveis da região, pode ocorrer ainda a expulsão de famílias que vivem no local, caracterizando um processo de gentrificação¹⁰⁶.

Durante a pesquisa de campo, a Cia. Teatro Documentário em parceria com o Grupo Sobrevento, que ocupa um dos galpões localizados na região, ouviu um choro de criança que revelou ao grupo a realidade dos bolivianos que são explorados em oficinas de costuras ao virem para o Brasil.

Fomos então informados pelo grupo anfitrião que se tratava de alguma criança provavelmente sujeita a maus tratos e/ou ao confinamento por conta dos trabalhos escravos existentes, muito próximos de onde estávamos, onde já se tornou comum a coexistência de oficinas clandestinas de costura. (FERRAZ, 2016, p. 190).

Duas semanas antes da realização da intervenção, dois trabalhadores bolivianos haviam sido “vendidos”¹⁰⁷ na feira boliviana da Rua Coimbra. A notícia chocou toda gente e fez com que o grupo fosse até a Feira Boliviana para conhecer mais sobre a cultura boliviana. Durante a convivência de uma semana no bairro, período em que o Grupo Sobrevento ofereceu à Cia. Teatro Documentário uma oficina de teatro de objetos, a Companhia teve muita dificuldade de conversar com os bolivianos e bolivianas que vivem e trabalham na região, que preferiam na maior parte do tempo ficar em silêncio.

Na intervenção artística *Gracias a la vida que me ha dado tanto* (2014), a Companhia montou uma barraca na feira da Rua Coimbra e narrou as histórias de exploração da força de trabalho que ouviu dos próprios bolivianos. Nessa narrativa, a Companhia optou por não mencionar palavras ligadas ao universo da costura, porém utilizou na intervenção uma tábua de passar roupas e trabalhou apenas com objetos ligados a esse tema.

¹⁰⁶ De modo bastante sucinto, e de acordo com o geógrafo Neil Smith “[...] para esse acadêmico, gentrificação é um processo de reestruturação urbana e de lutas de classe, um produto social de um modo específico de produção, marcado pela reestruturação econômica que é característica do capitalismo tardio e avançado, particularmente condicionado por um regime de acumulação de capital mais flexível, que lhe é subsidiário.” (MENDES, 2010, p. 22).

¹⁰⁷ O acontecimento foi noticiado na época. A matéria pode ser lida *online* e está disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/02/1412492-bolivianos-sao-vendidos-em-feira-livre-no-centro-de-sao-paulo.shtml>. Acesso em: 08 out. 2021.

Durante a intervenção, muita gente parou para acompanhar o que estava acontecendo e interagiu com a Companhia. Jorge, um dos bolivianos documentados, apareceu para assistir à sua história sendo narrada.

Negócios da morte - no cemitério da Vila Mariana¹⁰⁸

No início do século XX o Banco União de São Paulo realizou a doação de um terreno, na região sul da cidade de São Paulo, para a criação do cemitério da Vila Mariana. O cemitério divide o muro com o cemitério Israelita da Vila Mariana, construído em terras doadas pela família Klabin.

Atualmente, a prefeitura de São Paulo administra vinte e dois cemitérios públicos na cidade. Os terrenos são distribuídos por concessões

válidas por tempo determinado ou tempo indeterminado e em alguns casos é cobrado aluguel.

O Serviço Funerário do Município de São Paulo é responsável por monitorar sepulturas que apresentam sinais de descuido ou abandono por parte da família. Em caso de túmulos abandonados, o espaço pode ser desapropriado e liberado para a concessão de novas famílias.

Durante a pesquisa de campo, o grupo conviveu com os popularmente chamados de trabalhadores da “morte”: Jair, Edílson, Gilberto, Antônio, Sílvia e Ivan. Jair, trabalhador do cemitério, disse ao grupo que apesar daquele cemitério ser público, dificilmente será enterrado ali, pois um terreno no cemitério da Vila Mariana custa por volta de R\$18.000,00. Esse relato foi o disparador para a Companhia perceber como o cemitério reproduz os mecanismos sociais de exclusão e de luta de classes presentes na cidade.

Na intervenção artística *Negócios da morte* (2014) a Cia. Teatro Documentário, em parceria com a Brava Companhia, vestiu a sua melhor roupa para o cortejo que narrou aos trabalhadores do cemitério da Vila Mariana, visitantes do local e espectadores, suas descobertas sobre o mercado da morte. “- Coveiro, não. Sepultador.” – corrigiu o Seu Antônio. Quanto custa para morrer? Quanto custa um jazigo? Quem, nos dias de hoje, pode ser enterrado no cemitério da Vila Mariana? O abandono dos túmulos alimenta, como na cidade, a especulação do mercado funerário ou seria mercado imobiliário? A vida na necrópole surpreendeu a Companhia, sobretudo ao se deparar com o mercado funerário e o cemitério como maquete social da cidade.



Figura 9 - Intervenção artística *Negócios da Morte* (2014) no cemitério da Vila Mariana. Foto: Aline Ferraz.

¹⁰⁸ Parte da pesquisa sócio-histórica aqui descrita foi realizada em campo e contou com a ação formativa conduzida pelo professor e arquiteto Renato Symbalista.

Como já apresentado, tais intervenções foram realizadas durante o projeto *A morte na vida da grande cidade*, e embora tenham autonomia em relação à encenação, posteriormente forneceram material documental à mesma. E refletindo sobre o teatro épico de Brecht e sua função de ensinar e transformar seu público em agentes transformadores, como escreve Walter Benjamin em *O autor como produtor* (anteriormente citado), a experiência relatada com a Cia. Teatro Documentário e os procedimentos e expedientes cênicos utilizados durante tais intervenções artísticas de caráter documental, geraram frutos e foram fundamentais para a elaboração e criação da intervenção artística *Viúvas das Lágrimas*, realizada junto ao Impacto Agasias Grupo de Teatro em Heliópolis em 2019.

4 Sobre a necessidade de nomear o objeto: *meeting* ou os processos interventivos documentais na cidade

Antes de seguir, foi necessária uma reflexão sobre os conceitos de intervenção e agitação de *meeting* no sentido de analisar o processo compreendido pela obra artístico-documental *Viúvas das Lágrimas*.

Intervenção urbana

Tal termo, retomado e renomeado de práticas interventivas desenvolvidas em outros contextos históricos, surge com força nos Estados Unidos e Europa central durante a segunda metade do século XX em meio a uma multiplicidade de manifestações artísticas que abrangia a performance, a instalação, o *happening* entre outras.

Denomina-se intervenção urbana uma manifestação artística realizada em espaços públicos das cidades, dentro de um contexto sócio-político, visando uma interação com os mesmos, cujo objetivo é, ao promover uma intervenção no cotidiano, provocar uma reflexão ou transformação nas percepções humanas, políticas ou sociais. “Ao determinar as funções dos espaços públicos, o Estado tende a criminalizar outros usos. Esse fato é compreendido como um sequestro da autonomia da população para fazer uso de um espaço que julga pertencer ao coletivo.” (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 103).

Desse modo, uma intervenção urbana artística pode, também, reorganizar, sobretudo política e poeticamente, um espaço público. “Por ser uma insurgência, a arte da intervenção urbana não pede autorização para a sua presença. [...] A ação se faz em espaços vazios, espaços em que os olhos vigilantes não enxergam ainda. Nesse sentido, o artista intervencionista é um caçador de fissuras nos esquemas de controle daqueles que dominam o lugar.” (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 103).

Contudo, “[...] diferente da arte política moderna, a arte intervencionista não trabalha para a 'grande revolução', mas utiliza os instrumentos de poder como tática de ação.” (KOUDELA; ALMEIDA JUNIOR, 2015, p.103). Nesse sentido, será possível encontrar os rastros de tal caráter revolucionário nas intervenções de agitação propostas pelos *meetings*.

Agitação de *meeting*

Antes de seguir, pareceu-me importante registrar sobre a escassez de material disponível a esse respeito traduzido para o português, o que evidencia que tal forma artística sofreu (e ainda sofre) um explícito apagamento histórico no último século. Infelizmente, não foi possível, para a presente pesquisa, aprofundar os estudos sobre o tema, mas fica o desejo de dar continuidade a essa pesquisa.

Meeting, traduzido do inglês como *encontro*, também se caracteriza em uma forma de intervenção que faz dos espaços públicos o cenário para as manifestações artísticas de cunho político, tendo sido desenvolvida no contexto que antecedeu a Revolução Russo-Soviética, no início do século XX. Tais processos interventivos objetivavam criar uma produção artística de acordo com os interesses e pontos de vista políticos e revolucionários, preconizando a construção de uma sociedade mais humana, justa, fraternal e socialista.

Nesse período predominou a agitação de *meeting*, marcada pelo trabalho coletivo e forte caráter interventivo, como define Silvana Garcia:

[...] mobilização maciça de propulsão quase que espontânea, nascida nas bases operárias e artísticas e difundida através de diferentes organismos, oficiais, partidários e de trabalhadores. A grande movimentação de grupos de teatro perambulando pelas vilas, casernas e *fronts* de batalha revive a tradição do teatro ambulante e, nos grandes centros urbanos, as ruas tornam-se o cenário privilegiado das manifestações artísticas. (GARCIA, 2004, p. 6).

Nessa perspectiva, caracterizam-se como *meeting* as intervenções nas ruas, que tenham uma determinação política explícita, considerando as questões ligadas e aterradas à luta de classes, e que incluem a participação dos/as sujeitos/as geralmente apartados do direito de “exercer” a cidade por conta das imposições sociais, políticas, econômicas hegemônicas.

Alguns exemplos são citados pela autora. Um deles é sobre o trabalho desenvolvido pelo Tram – Teatro da Juventude Operária:

Após a conquista do status de teatro profissional de Estado, em 1928, já então adotando o nome pelo qual é conhecido, o Tram dedica-se quase que exclusivamente ao tema dos novos costumes, desenvolvendo uma atuação artística plural – teatro, dança, música e artes plásticas-, e de animação cultural em festas e meetings – jogo, cultura física, exposições, passeios coletivos, debates. Atua também em modalidades paraculturais, participando de campanhas e realizando trabalhos voluntários no campo. (GARCIA, 2004, p.16).

A agitação de *meeting* também está presente no trem de agitação¹⁰⁹, na qual, de acordo com a fonte consultada, “[...] a ‘cenografia’ se impõe sobre o conteúdo: o repertório de teatro

¹⁰⁹ “Da necessidade de cobrir as longas distâncias que separam os centros urbanos das vilas e frentes de batalhas, por exemplo, nascem as brigadas volantes e os *trens e barcos de agitação* (versão politizada da carroça de Téspis!).” (GARCIA, 2004, p. 28, grifo da autora).

se limita às obras clássicas e à tradição popular combinada com a agitação de *meeting* (aclamação de *slogans*, distribuição de panfletos, cantos revolucionários etc).” (GARCIA, 2004, p. 29). Assim, é possível compreender por *meeting* toda intervenção artística que ocorre por meio de um encontro coletivo, cuja discussão seja de cunho político.

Considerando que os processos interventivos documentais em espaços públicos da cidade aqui expostos intervêm no cotidiano de trabalhadores e trabalhadoras, fomentando o uso coletivo de tais locais, também como lugar de resistência e luta dos incontáveis expedientes e práticas de exclusão, é possível utilizar o termo para conceituar a intervenção artística documental *Viúvas das Lágrimas?*

4.1 Heliópolis como espaço-lugar popular de luta e resistência¹¹⁰

A aproximação com a comunidade de Heliópolis teve início em 2017 quando conheci os integrantes da Companhia de Teatro Heliópolis¹¹¹, ocasião em que o coletivo cedeu o teatro da sede Casa Maria José de Carvalho, localizada no bairro do Ipiranga - Zona Sul da cidade -, para uma apresentação, da qual participei, do experimento cênico *Ninguém se lembra*, dirigido pelo encenador Palestino Ihab Zahdeh e desenvolvido por artistas de diversas áreas durante a residência artística *Ato de Resistência I*, que integrou a programação da 4ª edição da MIT-SP¹¹². A apresentação aconteceu por intermédio da pesquisadora Maria Fernanda Vomero (coordenadora do núcleo de ações pedagógicas da MIT-SP e parceira da Companhia de Teatro Heliópolis) e foi aberta ao público da região no dia 1º de maio (dia dos trabalhadores e trabalhadoras). Desse primeiro contato com alguns integrantes da Companhia ficou o encantamento com a trajetória de luta do coletivo e a história da sede.

Em 2018, durante a execução do projeto *O Tempo e o Cão – pequenas memórias da cidade*¹¹³ da Cia. Teatro Documentário, convidamos a Companhia de Teatro Heliópolis para uma parceria na realização de uma das ações do projeto. No nosso primeiro encontro, narramos

¹¹⁰ Parte do texto aqui renomeado e revisitado foi publicado no livro de celebração aos 20 anos de trajetória da Companhia de Teatro Heliópolis, *Giras épico-poéticas nas obras quilombola, em processos de empoderamento – e não apenas – negro, da Companhia de Teatro Heliópolis: 20 anos de belezas e/ou lutas*, escrito e organizado por Alexandre Mate. Ver referências.

¹¹¹ “A Companhia de Teatro Heliópolis surgiu no ano 2000, reunindo jovens da favela homônima a fim de montar a peça *A Queda* para o Alto. Já realizou 11 espetáculos, todos criados em diálogo com os anseios e as vivências que permeiam a realidade da comunidade. Desde 2010, a trupe ocupa sede própria: a Casa de Teatro Maria José de Carvalho, imóvel cedido pela Secretaria Estadual de Cultura e situado no Ipiranga, bairro vizinho a Heliópolis.” (COMPANHIA DE TEATRO HELIÓPOLIS, 2020, p. 260).

¹¹² Mostra Internacional de Teatro – São Paulo, que acontece anualmente desde 2014.

¹¹³ Projeto contemplado pela 31ª edição do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

à Companhia a história do cavalo *Bolinha*, que foi atração de circo por anos. *Bolinha* recebeu esse nome porque mesmo depois de ser resgatado do circo e passar a viver no campo continuava a andar em círculos. A ação com a Companhia de Teatro Heliópolis girava em torno dessa história, então os coletivos decidiram ir juntos até Heliópolis para narrar essa história e quem sabe ouvir da comunidade outras parecidas com a do cavalo *Bolinha*.

Naquele momento a ida à comunidade me gerou medo e ansiedade. O imaginário construído pelas grandes mídias (responsáveis pela divulgação de uma ideologia hegemônica), de que “Heliópolis é a favela mais perigosa do Brasil” era a única referência de que dispunha sobre o bairro.

De fato, os relatos ouvidos naquela ocasião reforçavam a tese de uma realidade violenta. Lembro-me de me apressar em apagar os arquivos de áudios gravados em campo. Mal conseguia dormir pensando nas vítimas da violência, fruto de um país que segrega, que produz intencionalmente a miséria, que é estruturalmente racista e classista, que mata, sobretudo, o povo negro e periférico.

Ambos os coletivos tiveram a tarefa de elaborar uma resposta cênica à história do *Bolinha* e à pesquisa em Heliópolis, posteriormente apresentada ao público, na sede da Companhia de Teatro Heliópolis.

A cena apresentada pela Companhia de Teatro Heliópolis abordou a questão circular da violência e foi marcada pelas vozes e corpos da atriz e dos atores que trazem consigo a vivência de uma periferia. Transitando do sutil ao violento¹¹⁴ ao demonstrar, ao som de um piano tocado ao vivo por um de seus integrantes, o cotidiano de uma mulher negra, mãe, periférica, em conversa com um de seus filhos enquanto escolhe os grãos de feijão¹¹⁵ para o almoço. A ação passa a ser atravessada por agressões, abusos e opressões, o que faz com que os grãos de feijão passem a cair no chão um por um, revelando as experiências de perda da família de entes queridos, de modo violento.

A cena apresentada pela Cia. Teatro Documentário aproveitou o espaço externo da sede e traçou um caminho formado por “estações”¹¹⁶ para narrar as histórias de trabalhadores e

¹¹⁴ *Sutil Violento* é o nome de uma montagem da Companhia de Teatro Heliópolis, dirigida por Miguel Rocha, que teve estreia em 2017.

¹¹⁵ Prática muito comum nas famílias das camadas populares, na maioria das vezes realizada por mulheres de diferentes gerações (avó, mãe e filha) de dispensar os grãos feios, mal formados e as pedrinhas, que costumam vir agregadas.

¹¹⁶ Em diálogo com o professor e orientador Alexandre Mate durante a escrita da presente pesquisa, tal conceito foi definido da seguinte forma: “Refere-se a uma das práticas teatrais desenvolvidas durante a Idade Média (tendo como epicentro conhecido a Europa central), referindo-se aos espaços de mazelas a que estaria submetido Jesus, durante seu processo de calvário. Apropriando-se de formas populares de representação, mas direcionadas à transformação do espaço público em imenso templo, pode-se, possivelmente – sem tantos equívocos – afirmar

trabalhadoras ouvidas durante a pesquisa em Heliópolis, trazendo à tona a questão da exploração da força de trabalho e precarização do mesmo. O ato final consistia em dizer os nomes de pessoas da comunidade vítimas da violência, enquanto girassóis¹¹⁷ eram oferecidos a esses mortos. Um ritual fúnebre para aqueles que não tiveram esse direito em morte, um “ato-ritual” aos mortos da violência em Heliópolis, práticas de barbárie ou do chamado “terrorismo de estado”.

Após a apresentação das cenas foi proposto um prolongamento¹¹⁸ junto ao público presente em que todas as pessoas foram convidadas a plantar sementes de girassol no jardim da sede da Companhia de Teatro Heliópolis e partilhar memórias ou reflexões sobre a experiência que tiveram ali.

Não sei dizer se as memórias em forma de girassóis vingaram. Quem for até a sede da Companhia poderá fazer essa constatação.

Assim como o sol, o girassol levanta todas as manhãs para reverenciar o astro Rei, fazendo o seu percurso da nascente ao poente todos os dias. Assim como os trabalhadores e trabalhadoras de Heliópolis que se levantam, trabalham o dia inteiro e retornam para as suas casas no final do dia para descansar. Só quando morre, o girassol para de fazer esse movimento. (*Texto desenvolvido durante o processo de criação*).

Em menos de um ano após essa experiência, eu estava em Heliópolis para a realização do Projeto Cidade do Sol – uma homenagem à menina luz¹¹⁹ a convite do Impacto Agasias Grupo de Teatro¹²⁰, residente em Heliópolis há dez anos. Coordenei algumas das ações do projeto e dirigi uma pesquisa em teatro documentário, que teve como fruto o documentário

tratar-se de uma prática interventiva. Ainda ponderando sobre o assunto, e tendo em vista os interesses “corretivos”, e às avessas, trata-se de um processo assemelhado ao renomeado *meeting*”.

¹¹⁷ O girassol é símbolo de resistência da comunidade de Heliópolis (*Hélio, do latim Sol; pólis, cidade*), também conhecida como Cidade do Sol.

¹¹⁸ Proposição realizada pela pesquisadora Aline Ferraz, integrante da Cia. Teatro Documentário.

¹¹⁹ Projeto contemplado pela 3ª edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia da cidade de São Paulo.

¹²⁰ O grupo foi fundado durante o processo de formação para teatro do ETA – Estúdio de Treinamento Artístico em 2009, na ocasião fui professora por dois semestres dos integrantes fundadores. Por uma proposição do curso, os estudantes teriam de buscar um local para sediar encontros e ensaios do grupo, circunstância em que encontraram acolhimento nos equipamentos municipais localizados em Heliópolis. A trajetória do grupo também é marcada por um período em que foi realizada uma série de políticas públicas voltadas para a Cultura (fruto da luta de trabalhadores e trabalhadoras da Cultura), na cidade de São Paulo, destaca-se a fomentação da produção e o acesso à cultura nas periferias da cidade, com a criação de mais de 40 CEUs (Centros Educacionais Unificados), sendo dois localizados em Heliópolis: CEU Meninos e CEU Heliópolis Professora Arlete Persoli. E programas como o Vocacional, de grande importância na formação de inúmeros artistas, assim como a criação da Lei Municipal de Fomento ao Teatro (SÃO PAULO, 2002) e Lei Municipal de Fomento à Cultura da Periferia (SÃO PAULO, 2016) o que possibilitou que muitos coletivos teatrais mantivessem suas sedes próprias e desenvolvessem trabalhos artísticos em consonância com uma pesquisa continuada. Infelizmente desde 2016 essas conquistas vêm sendo progressivamente atacadas e desmanteladas.

cênico *Cidade do Sol – uma homenagem à menina luz*. Na ocasião foi possível me aproximar da comunidade e olhar com outra lente para Heliópolis.

Desde o início deste processo foi preciso pedir licença para adentrar os becos e vielas da comunidade e tratar com muito respeito às pessoas e às histórias que nos foram contadas. Foi preciso nos/me despir de preconceitos, falar pouco e escutar muito.

A comunidade formada majoritariamente por migrantes vindos de diferentes regiões do Nordeste do país começou a se formar na década de 1970, com o realocamento da favela da Vila Prudente provocado pela construção dos anéis viários do Rio Tamanduateí. Atualmente, cerca de 220 mil habitantes ocupam uma área de pouco mais de um milhão de metros quadrados, localizada na região Sudeste da cidade de São Paulo.

A luta por moradia é muito presente no bairro e sempre contou com importantes lideranças de mulheres¹²¹ que ao longo da história foram responsáveis por enfrentar os grileiros que queriam cobrar das famílias indevidamente pelas terras.

Em 1999, uma morte, posteriormente reconhecida como feminicídio, marcou a história de Heliópolis, ocasião em que a adolescente Leonarda Soares Alves, de 15 anos, estudante da EMEF Campos Salles, foi assassinada com cinco tiros. Desde então, professores, lideranças do bairro e comunidade se uniram para criar o Movimento Sol da Paz, cujo objetivo é pensar estratégias para transformar a realidade violenta do bairro, garantir e lutar pelos direitos da comunidade. Dessa forma, surgiu a *Caminhada pela Paz* (paz entendida pelo movimento como justiça social) que está em sua 23ª edição levando cerca de 10 mil moradores e moradoras às ruas de Heliópolis todos os anos pedindo pelo fim da violência e reivindicando por políticas públicas que atendam as necessidades de moradia, saúde, educação e justiça social.

Outro marco na comunidade é a construção coletiva de um Bairro Educador que teve início com a CEU EMEF Presidente Campos Salles, uma das principais escolas da região, que passou a contar com a participação ativa da comunidade em seu Plano Político Pedagógico (PPP). Assim, escola e comunidade passaram a pensar e construir juntas um projeto de educação para o bairro. Nos anos 2000, a escola passou por um grande processo de transformação, quando o professor Braz Nogueira, inspirado na Escola da Ponte em Portugal, propôs a substituição de currículos e a derrubada das paredes da escola, cujo objetivo era transformar as pequenas salas em salões propícios para os trabalhos coletivos dos estudantes.

¹²¹ Genésia, Cleide, Maria Antônia e Mércia são algumas das mulheres que foram protagonistas na linha de frente contra os grileiros.

Ao longo dos anos o Bairro Educador constitui-se a partir das parcerias entre a CEU EMEF Presidente Campos Salles, o Centro da Criança e do Adolescente (CCA), União de Núcleos, Associações e Sociedade de Moradores de Heliópolis e São João Clímaco (UNAS) e a Rádio Comunitária de Heliópolis (importante canal de comunicação, responsável pela difusão de debates sobre políticas públicas, informações e cultura) propiciando para a comunidade, em especial aos estudantes, uma rede de espaços de formação e engajamento político.

Destaca-se também o trabalho realizado pela Editora Gráfica Heliópolis¹²², responsável por romper as barreiras editoriais ao fomentar a publicação e difusão de autores e autoras da comunidade.

A Educação e a luta feminista são importantes ferramentas da comunidade no combate à violência e conquista de seus direitos sociais. Heliópolis é fruto da resistência e da luta por moradia de trabalhadores e trabalhadoras e se constituiu na maior ocupação da cidade de São Paulo.

Foram dez meses de convivência na comunidade, e muitos os encontros e formações sobre o Bairro Educador, a luta por moradia, a luta feminista e o movimento de mulheres de Heliópolis e região. Aos poucos aquele imaginário marcado pela violência que Heliópolis representava simbolicamente para mim foi sendo ressignificado pela presença das lutas sociais no bairro. Heliópolis nos ensinou durante esse processo sobre resistência, organização, luta e engajamento político. Nesse período realizamos algumas ações na comunidade por conta do projeto em desenvolvimento, entre elas a intervenção artística documental *Viúvas das Lágrimas* e o documentário cênico *Cidade do Sol – uma homenagem à menina luz*, em que fui responsável respectivamente pela coordenação artística e pela direção.

No primeiro semestre de 2021, outros dois projetos do Impacto Agasias Grupo de Teatro foram contemplados para a realização de novas temporadas do documentário cênico sobre Heliópolis, porém diante da impossibilidade de realizá-las presencialmente na comunidade, por conta da pandemia do Covid-19, optamos pelas desmontagens digitais do documentário cênico *Cidade do Sol- uma homenagem à menina luz: Arquivo I*¹²³ e *Arquivo II*¹²⁴. Fui responsável pelo roteiro e direção, dando continuidade à pesquisa em teatro documentário que teve início

¹²² O projeto foi desenvolvido pelo escritor Paulo César Marciano, nascido e criado na comunidade de Heliópolis. Em 2018 o projeto passou a receber financiamento por meio do edital Rumos – Itaú Cultural.

¹²³ Parte do projeto *Cidade do Sol – quem conta um conto aumenta um ponto*, contemplado pela 5ª edição do Programa de Fomento à Cultura da Periferia da cidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EUeKhLDrFU4>. Acesso em: 06 out. 2021.

¹²⁴ Parte do projeto Impacto Agasias Grupo de Teatro – 10 anos, contemplado pelo PROAC EXPRESSO LAB 47/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=roeoYa8Ut4E>. Acesso em: 06 out. 2021.

em 2019 em Heliópolis, trabalho esse de muita reflexão para o coletivo sobre as ações que já foram realizadas e os caminhos futuros a serem percorridos para e com a comunidade de Heliópolis.

No início de 2022, retornamos à Heliópolis com a tarefa de realizar uma nova temporada do documentário cênico Cidade do Sol - uma homenagem à menina luz¹²⁵. Nesse momento, em que a comunidade enfrenta o agravamento de inúmeras consequências sociais, fruto desses dois anos de Pandemia do Covid-19, incluindo altos números de casos, a morte de entes queridos, desemprego, fome, perda de moradia, evasão escolar, aumento dos casos de violência doméstica contra a mulher e outras tantas questões a ponto de não ser possível citá-las em sua totalidade, foi necessário nos fazer a seguinte pergunta: qual o sentido hoje de contar essa história?

Os estudos sobre Hobsbawm e o sentido do passado atravessaram o atual processo de remontagem e foram determinantes na construção do discurso cênico que passou a considerar o genocídio e os apagamentos históricos e sociais que os corpos periféricos sofrem no Brasil, somados a precarização do trabalho, a segregação social e o roubo de direitos essenciais. Dessa forma fez-se necessário perguntar a quais interesses econômicos essas questões estão a serviço? E faz-se urgente cada vez mais criar mecanismos de ampliação dessas vozes e retificar, ainda que simbolicamente, essa história.

Portanto, é com os pés aterrados nesse momento histórico de luto coletivo, que lançamos o olhar para o passado, seguindo os rastros deixados pelas lutas sociais do bairro, para que juntos, artistas, comunidade e público, possamos reconstruir o imaginário comum de luta e resistência que é Heliópolis e continuar caminhando no sentido da realização das transformações sociais necessárias.

A partir de agora, tomaremos outra *metaphorai*, com destino aos relatos da comunidade de Heliópolis.

¹²⁵ Temporada realizada entre os meses de março e abril no pátio da CEU EMEF Presidente Campos Salles, como parte dos projetos Cidade do Sol – uma homenagem à menina luz, contemplado pelo PROAC EXPRESSO N° 33/2020 “Manutenção e ampliação de atividades realizadas por grupos, entidades, associações, coletivos e empresas culturais de favelas e comunidades no Estado de São Paulo” e pelo projeto Impacto Agasias 10 anos – memória - contemplado no PROAC EXPRESSO N° 34/2020 “Manutenção de corpos artísticos e estáveis em favelas e comunidades do Estado de São Paulo”.

5031/10 – Vila Arapuá, ônibus que leva muitas lágrimas. Há dez anos uma avó virou estrela na saudade que passou e que fica, Telma. Derramo lágrimas ao ver a nossa história se apagar, Ramon. Foi tempo de violência em Heliópolis. Lágrimas colhi, lágrimas deixei, Paulo Alexandre. A moça que chorou de felicidade ao encontrar a família no natal, Jaque. Dona Fátima tem uma lágrima, seu filho Anderson morreu do coração ao levar dois tiros durante um assalto há dezesseis anos. A moça que espera, me disse que onde há famílias há também lágrimas. Diz derramar lágrimas, mas não me diz o seu nome. E se foi. Eduardo, o dono da Pituxa de Heliópolis que deixou saudades. O tio da Maria Aparecida foi o primeiro a construir o seu barraco em Heliópolis quando ainda eram 28 campos de futebol. José, o homem cheio

de lágrimas, do
de alegria e felic
de tão emotiva q
sua família. O se
povo não conheç
Lágrimas pelo ô
Brás sobre o dia
muitas lágrimas.
Derramo lágrima
Heliópolis. Lágr
felicidade ao en
Anderson morru
que espera, me

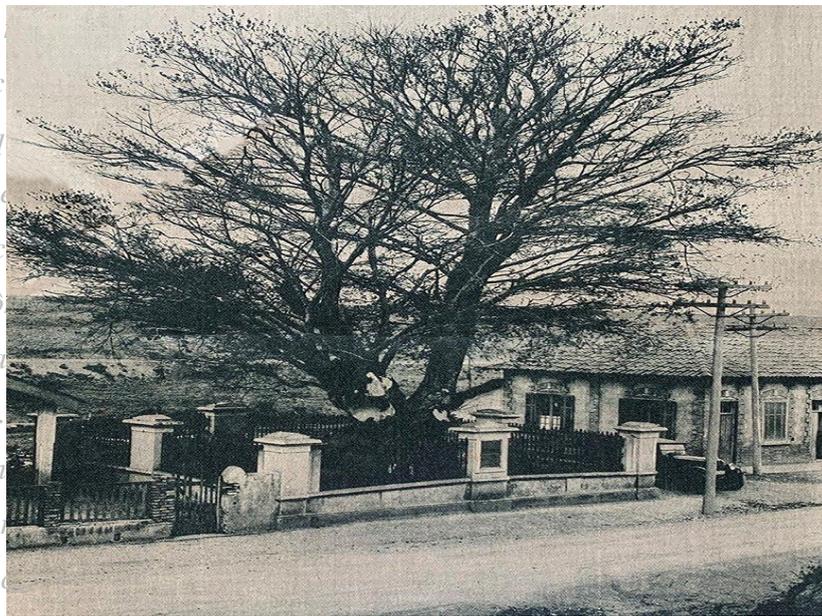


Figura 10 - Registro de 1956 da Árvore das Lágrimas. Foto: Arquivo UNAS. Sobreposição com as lágrimas da comunidade de Heliópolis.

não me diz o seu nome. E se foi. Eduardo, o dono da Pituxa de Heliópolis que deixou saudades. O tio da Maria Aparecida foi o primeiro a construir o seu barraco em Heliópolis quando ainda eram 28 campos de futebol. José, o homem cheio de lágrimas, do nascimento dos filhos ao trabalho dos sonhos. Minhas lágrimas são apenas de alegria e felicidade em fazer bem... Iraci, 85, 86, 87 anos. Não se lembra de qual foi a última vez que viu a sua família. O seu maior sonho é voltar para o Nordeste. Regina e Beatriz dizem ser triste quando o povo não conhece a própria história, enquanto isso o Miguel chora de fome querendo bolacha. Lágrimas pelo ônibus perdido. Perde-se o ônibus, ganha-se lágrimas. Lágrima do professor Brás sobre o dia em que uma aluna foi assassinada. Andreia, a canceriana que chora até com as notícias que vê na tv. Dona Iraci de Assis. Assis, a cidade mesmo, 86 anos de histórias e memórias. Tantas que nem se lembra. Seu Juarez, morador do bairro, viu o campo acabar e o concreto nascer...

4.2 *Meeting* ou intervenção artística documental *Viúvas das Lágrimas*

Partindo da história de uma figueira bicentenária localizada no bairro Heliópolis, chamada de *Árvore das Lágrimas*, por onde, em tempos remotos, passavam aqueles que iam para a guerra deixando para trás as esposas e mães que choravam pela despedida daqueles que partiam, o Impacto Agasias Grupo de Teatro percorreu dois quilômetros pela Estrada das Lágrimas, num cortejo formado por um coro de viúvas



Figura 11 - Intervenção artística *Viúvas das Lágrimas* (2019) em Heliópolis. Foto: Diego de Souza.

documentando as lágrimas da comunidade de Heliópolis em pequenos lenços de algodão, posteriormente instalados na *Árvore das Lágrimas*. Ao intervir no cotidiano da vizinhança e de trabalhadores e trabalhadoras do bairro, o coletivo escutou relatos a partir das memórias pessoais e coletivas da comunidade. A intervenção recebeu o nome de *Viúvas das Lágrimas* e foi realizada em 21 de fevereiro de 2019, como parte do projeto Cidade do Sol – uma homenagem à menina luz.

O processo de criação¹²⁶

A intervenção artística documental *Viúvas das Lágrimas* foi uma das primeiras ações do referido projeto, havíamos planejado executar algumas ações no bairro junto à comunidade com a intenção de nos aproximarmos e também documentar os/as moradores/as e trabalhadores/as de Heliópolis. Além disso, seguindo os procedimentos apreendidos durante os anos de trabalho e pesquisa com a Cia. Teatro Documentário, havia a proposição de que as experiências e material levantado durante a realização dessas ações fosse também responsáveis por nutrir o processo de criação e que, em alguma medida, fizessem parte da encenação posteriormente.

Assim que iniciamos os encontros em Heliópolis, combinamos com Genaro (na ocasião trabalhador do CEU Heliópolis professora Arlete Persoli e da UNAS) uma caminhada pelo bairro a fim de que nos apresentasse algumas pessoas da comunidade e nos contasse a história

¹²⁶ Na ocasião da elaboração da referida intervenção artística de caráter documental, utilizamos como referências os trabalhos de intervenção urbana realizados pela artista visual Ana Teixeira. A pesquisa da artista inclui estudos sobre a narrativa a partir de Walter Benjamin e a estética relacional destacada pelo francês Nicolas Bourriaud. O trabalho da artista pode ser consultado em TEIXEIRA, Ana. *Para que algo aconteça 1998-2018*. São Paulo: Pólen. 2018.

do bairro. Caminhamos por cerca de três horas, entre ruas, vielas e becos, com olhares curiosos para as estreitas e verticalizadas construções de alvenaria com escadas externas, ao som de músicas dos mais variados gêneros que pareciam brotar das casas e pequenos estabelecimentos comerciais. Naquele dia, nos foi solicitado que desligássemos os celulares, tudo que vivenciamos ficou apenas na memória e em anotações feitas posteriormente em cadernos de



Figura 12 - Intervenção artística *Viúvas das Lágrimas* (2019) em Heliópolis. Foto: Diego Souza.

protocolo¹²⁷. Entre muitas conversas com os moradores da comunidade e histórias que escutamos, chamou atenção do grupo a história da *Árvore das Lágrimas*. Genaro nos levou até o número 515 da Estrada das Lágrimas e nos apresentou à figueira bicentenária que inspirou o nome da principal avenida que atravessa Heliópolis. Na ocasião, ele nos contou que aquela é uma das árvores mais antigas da cidade de São Paulo e marcava a entrada e saída da capital paulista pela região sul. Por ali passaram muitos mercadores, viajantes e até os imperadores Dom Pedro I e Dom Pedro II que aproveitavam a sombra da árvore para o descanso de seus cavalos. Dizem que Dom Pedro I teria descansado o cavalo ali para encontrar com uma “amante”, momentos antes de dar o grito da “Independência”. Durante a Guerra do Paraguai¹²⁸, a árvore se tornou um ponto de despedida e uma espécie de altar, onde as mães e esposas iam dizer adeus aos maridos e filhos convocados pra guerra. Com o passar do tempo, as mulheres voltavam ali na esperança que seus entes queridos retornassem e aproveitavam para acender velas, rezar e chorar por aqueles que se foram. Daí o nome que batizou não só a árvore, como a avenida principal de Heliópolis.

Em campo, o coletivo percebeu que existe uma disputa pela localização da árvore entre os moradores da região, alguns afirmam que a árvore está localizada no Sacomã e outros defendem que ela está localizada em Heliópolis. No espaço-lugar onde a luta de classes está posta, é evidente que tal disputa está relacionada com a desvalorização da região após a formação da comunidade de Heliópolis, o que desagradou alguns moradores do entorno. O coletivo ouviu de uma moradora do Sacomã em tom de deboche que foi bom para o bairro

¹²⁷ Recurso utilizado por Bertolt Brecht nos coletivos de que fez parte, cujo objetivo se caracterizava no registro dos processos de criação.

¹²⁸ O maior conflito armado na América Latina, ocorrido entre os anos de 1864 e 1870. O Brasil teve cerca de 60 mil mortos no combate.

quando a comunidade começou a se formar ainda na década de 1970, porque, segundo ela, desde então os moradores do Sacomã passaram a ter mão de obra barata para os serviços de pedreiros, faxineiras, manicures e costureiras. De acordo com o que Genaro nos contou, para impedir que as pessoas da comunidade adquiram imóveis no território do Sacomã, o valor dos imóveis localizados do lado oposto ao que é ocupado pela comunidade na Estrada das Lágrimas é alto e incompatível com a realidade da região, tornando-os inacessíveis para os moradores da comunidade.

Com o objetivo de criar uma ação que nos aproximasse da comunidade e em que ao mesmo tempo o coletivo conseguisse documentar as memórias do bairro que poderiam fazer parte da encenação posteriormente, começamos a pensar em expedientes cênicos que pudessem constituir essa ação. Dessa forma, a partir das histórias que ouvimos em campo sobre o espaço, *Árvore das Lágrimas*, e pensando na figueira bicentenária como um documento para a narrativa que iríamos construir, criamos os seguintes expedientes cênicos:

- Cortejo formado por um coro de viúvas;
- Sons polifônicos que lembrassem um choro;
- Um caminhar pelo espaço em andamento lento no contratempo da realidade local;
- Objetos de época como véus, guarda-chuvas, malas, um sino e lenços de algodão;
- Fotos formadas coletivamente com corpo e gestos;
- Pequenos papéis com o seguinte escrito: Aqui, em Heliópolis, existe uma árvore, uma figueira bicentenária, que fica bem no caminho daqueles que migraram e foram para guerra. Na árvore da Estrada das Lágrimas, viúvas choravam a saudade daqueles que partiam;
- Uma frase convite escrita dentro do pequeno baú: Trocamos lágrimas.
- Uma instalação em frente à *Árvore das Lágrimas*, formada pelos lenços de algodão onde foram anotadas as lágrimas da comunidade.

A intervenção

O trajeto realizado pelo coletivo teve início às 10 horas da manhã de uma quinta-feira no CEU Heliópolis Professora Arlete Persoli e terminou depois do meio-dia no número 515 da Estrada das Lágrimas, onde está localizada a figueira bicentenária. A cada 500 metros o cortejo formado pelo coro de viúvas parava, tocava o sino e chorava por meio de uma polifonia de sons vocais. Essas paradas faziam com que as pessoas parassem o que estavam



Figura 13 – Instalação, fruto da intervenção artística *Viúvas das Lágrimas* (2019) em Heliópolis. Foto: Diego Souza.

fazendo para observar o coro de viúvas. Cinco fotos eram formadas pelos atores e atrizes trazendo imagens que remetiam às despedidas das viúvas da década de 1860. E a partir daí cada um dos atores e das atrizes iam ao encontro de um espectador ou espectadora para trocar lágrimas. Durante a conversa, o ator ou a atriz entregava o bilhete com os dizeres sobre a árvore e contava a história da figueira bicentenária. Em troca escutava uma lágrima que era anotada em um lenço de algodão.

A presença de um cortejo formado por um coro de viúvas com roupas que não pertenciam àquele tempo-espço e num andamento mais lento, diferente do ritmo acelerado promovido pelo comércio do bairro e o grande fluxo de carros e transeuntes na Estrada das Lágrimas, provocou nas pessoas a percepção de outro tempo-espço. Isso fez com que muitos olhares curiosos se voltassem para a ação, acompanhados de comentários e especulações sobre o que estaria acontecendo: Quem morreu? É teatro? Uma seita religiosa? Um ataque terrorista? Coisa do diabo? O fim do mundo? Foram muitos os comentários acompanhados de gargalhadas. Uma mulher demonstrando preocupação perguntou ao coro de viúvas “-se não tinham medo de andar carregando aqueles guarda-chuvas debaixo do braço e a polícia pensar que eram armas e sair atirando?” Também foram muitas as pessoas que se emocionaram ao ouvir a história da árvore. Outras agradeciam pela memória recordada. Teve uma criança que nos contou que havia tentado lembrar a história que ouviu na escola para contar ao pai, mas não se recordou e agora os dois ouviam juntos a história. Após os dois quilômetros de caminhada e quatro paradas ao todo, o grupo criou uma instalação em frente à figueira bicentenária e expôs os lenços que guardavam as lágrimas da comunidade. Posteriormente, os lenços foram utilizados como

documentos no documentário cênico *Cidade do Sol - uma homenagem à menina luz*¹²⁹ e eram lidos em cena pelos atores e atrizes.

Reflexões

Manifestações artísticas de caráter poético que exijam do/a espectador/a uma participação ativa com o seu corpo, podem acionar percepções cognitivas que possam fazer com que o partícipe tenha uma experiência política, no sentido de um despertar crítico e/ou questionador? Para o trabalho ser político precisa necessariamente ter um discurso político panfletário ou é possível despertar no espectador e na

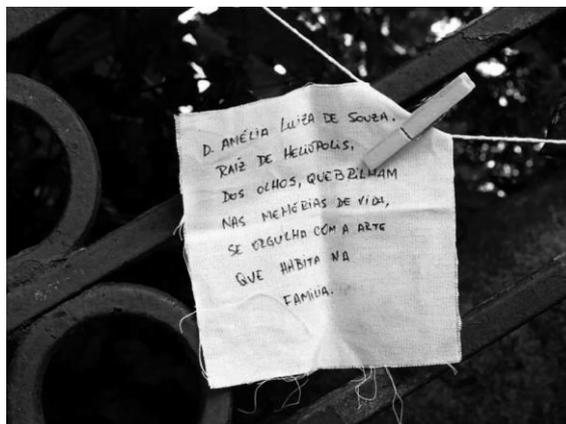


Figura 14 - Lenço de algodão com a lágrima de uma espectadora. Intervenção artística *Viúvas das Lágrimas* (2019) em Heliópolis. Foto: Diego Souza.

espectadora partícipe camadas mais sutis de percepções que, por exemplo, faça com que se perceba como sujeito/a histórico/a, ou que se perceba pertencente a determinado lugar (bairro, cidade, comunidade)?

É interessante observar que embora o teatro épico não tenha sido uma referência direta de estudo naquele momento para o coletivo, a maioria dos elementos pensados para essa intervenção está presente na forma épica. Parece-me que essas escolhas dizem muito sobre a maneira como as formas populares de cultura estão presentes no pensar e fazer teatro na contemporaneidade.

Inicialmente, houve uma elaboração que pensasse a recepção dos/as espectadores/as. Queríamos intervir no cotidiano dos trabalhadores e trabalhadoras e moradores de Heliópolis, provocar uma interrupção no cotidiano. E também queríamos escutar o que a comunidade teria a nos dizer, por meio da narrativa oral, a respeito das memórias e histórias que habitam esse imaginário comum. Existe um convite à uma participação ativa dos/as espectadores/espectadoras como nas propostas apontadas por Brecht em suas peças didáticas. E em troca pelas lágrimas partilhadas, o coletivo contou a história da *Árvore das Lágrimas*, a fim de que as pessoas da comunidade pudessem recordar essa história que faz parte do bairro

¹²⁹ A encenação, que ocorreu de forma itinerante nas áreas externas do CEU Heliópolis Professora Arlete Persoli, teve temporada durante os meses de setembro, outubro e novembro de 2019, aos sábados às 15 horas e domingos às 11 horas, somando ao todo 24 apresentações.

onde vivem. O jogo de troca de lágrimas proposto com os lenços de algodão, assim como a instalação ao final da intervenção, propõe um deslocamento no olhar. O que seria um simples lenço para o olhar cotidiano, ganha outros significados por meio do distanciamento proposto pela ação artística, torna-se memória, lágrima, encontro, arte, documento... A própria ideia de um cortejo formado por um coro de viúvas que parece pertencer a outro tempo-espço, provocada pelo andamento mais lento e figurinos e acessórios cênicos, remete à uma construção fabular.

Quanto aos atores e as atrizes, transitam pelo tríptico ator-narrador- personagem/atriz-narradora-personagem. Hora assumindo as viúvas como personagem, hora narrando a história e ainda como ouvintes e testemunhas da porosidade existente, fruto do encontro relacional, onde ambos se afetam, espectadores/as e atores/atrizes. Além disso, existe um *gestus* presente não só nas fotos coletivas criadas pelos atores/atrizes, remetendo aos antigos *tableaux movants*, já citado anteriormente, mas principalmente no cortejo formado por um coro de viúvas e suas lágrimas. Com o choro polifônico do coro de viúvas pretendia-se acionar a memória dos transeuntes, que em um momento seguinte seriam abordados por um ator ou uma atriz com o seguinte convite: Trocamos lágrimas. Quais subjetividades ou reflexões um cortejo formado por um coro de viúvas, segurando objetos que parecem não pertencer a esse tempo, em passos lentos poderiam acionar nas pessoas que estavam por ali? Quem são as viúvas das lágrimas de hoje em Heliópolis tendo em vista o genocídio e os apagamentos históricos e sociais que os corpos periféricos sofrem no Brasil? Ou ainda, caso a intervenção fosse novamente realizada no período pós- pandemia, que outros significados essa intervenção poderia ganhar? Afinal, de acordo com o que escreve Hobsbawm, o passado só se efetiva motivado pelo presente.

Talvez a intervenção não tenha tido em sua elaboração uma narrativa voltada para os temas dos/as trabalhadores/as e por esse motivo não tenha cumprido funções revolucionárias, entendidas aqui, como as descritas nos *agitprops* e CPCs, com objetivos políticos muito bem definidos voltados para a conscientização de classe. Contudo, o coletivo interviu no cotidiano e as vozes de trabalhadores, trabalhadoras e moradores da comunidade de Heliópolis foram ouvidas em suas subjetividades e objetividades, como citado por Milton Santos, “[...] há dimensões que não são objetivas, mas subjetivas; aquelas que têm a ver com a individualidade e que conduzem a considerar os graus diversos de consciência dos homens: consciência do mundo, consciência do lugar, consciência de si, consciência do outro, consciência de nós.” (SANTOS, 1996).

Tais sujeitos e sujeitas foram partícipes dessa intervenção artística que ocorreu em um espaço público. De acordo com o professor e pesquisador Alexandre Mate *meeting* é “todo e qualquer encontro de intervenção com característica política que devolve aos sujeitos apartados, de diferentes modos, o direito a um processo de participação da cultura, único espaço que ele tem para apresentar os seus pontos de vista não contaminados no único espaço que sobrou a ele.”¹³⁰

Contudo, se por um lado os objetivos almeçados em outrora pelos integrantes do Arena e do CPC de uma aproximação com as camadas populares aqui foram alcançados, à medida que intervimos no cotidiano da comunidade, irrompendo o fluxo naturalizado do capital, já que se tratava de uma área de pequenos comércios, e provocando uma interrupção nos processos de objetificação do/da sujeito/a,



Figura 15 - Intervenção artística *Viúvas das Lágrimas* (2019) em Heliópolis. Foto: Diego de Souza.

muitas vezes provocados pela automatização do trabalho diário. Por outro lado, os desafios encontrados foram muitos por conta dos processos de narrativa e memória (como já descritos por Benjamin) contaminados pelos mecanismos de alienação e massificação produzidos pelo capitalismo tardio, por meio das grandes mídias que estão a serviço de uma ideologia hegemônica. Grande parte dos relatos ouvidos (em forma de lágrimas) não estão isentos dessas questões.

Dessa forma, a intervenção artística documental *Viúvas das Lágrimas* se efetiva enquanto encontro coletivo político, mas talvez não tenha alcançado a historicidade necessária para a proposição de uma reflexão crítica quanto à condição de classe, gênero e étnico-racial presentes na comunidade, contudo nada impede que o coletivo possa voltar a realizar essa intervenção de forma a reestruturá-la, tendo em vista que, somos todos/as sujeitos/as em processo e como já foi exposto, Heliópolis é um grande polo de agitação política e cultural.

¹³⁰ A citação referida ocorreu durante a reunião de orientação do Grupo de Pesquisa Amorada em 20 de junho de 2020.

Epílogo ou considerações sobre os caminhos percorridos até aqui

Ciente das lacunas ainda existentes na presente pesquisa, e sem pretender esgotar o assunto, foi preciso fazer um recorte para este estudo, portanto, a perspectiva que foi exposta partiu de um ponto de vista materialista histórico e buscou nas raízes política e épica do teatro documentário a historicidade necessária para a compreensão est[ética] de suas manifestações.

Os estudos sobre história foram muito elucidativos no sentido de fazer compreender que a história parte de um fato verificável (comprovável), sujeito a interpretações que podem resultar em diferentes construções de narrativas. Portanto, considerando a impossibilidade de capturar o passado ou os acontecimentos exatamente como teria ocorrido, e considerando que todo documento, assim como a história é fruto de interpretações e interesses que determinam suas produções, e que estes estão em consonância com cada período histórico e seus/suas sujeitos/as interpretantes, pode-se afirmar que o teatro documentário segue a mesma premissa.

Quanto à memória, foi possível compreender que toda memória pessoal é também coletiva, tendo em vista que os/as sujeitos/as que se recordam não estão dissociados de um contexto histórico-social coletivo.

Inicialmente, a partir das experiências vividas pela estudante em teatro documentário foi exposta a percepção de que o espaço estava no centro da documentação e criação. Por meio dos estudos de Le Goff e Milton Santos, foi possível perceber que o espaço pode caracterizar-se como documento e também apresentar função protagônica nos processos interventivos em teatro documentário. Sobretudo quando se compreende os espaços públicos ou a cidade, como o lugar de convivência entre os/as sujeitos/as, dessa forma estes não estão dissociados da história e nem dos/das que estão ali em convivência. Por esse motivo, ao analisar os expedientes cênicos acionadores da memória utilizados nas intervenções artísticas documentais, foi necessário considerar a história e as pessoas na relação com o espaço.

O estudo teórico sobre teatro documentário pretendeu oferecer chão histórico e alicerce para elucidar uma reflexão mais profunda sobre a prática, no que diz respeito a evidenciar as vozes de trabalhadores e trabalhadoras, assim como denunciar as opressões que os cercam e a exploração dos mesmos pelo modo de produção capitalista colocando no centro de suas reflexões a luta de classes.

Desse modo, compreendendo que teatro documentário refere-se a uma forma teatral que, ao fazer uso de documentos, reúne um conjunto de fundamentos, procedimentos e expedientes determinantes para sua est[ética] enquanto poética. Foi possível perceber que tal poética

envolve uma maneira de acordar narrativas e memórias do passado a partir da escolha de documentos, cuja montagem tem a função de ensinar e testemunhar historicamente – e, na perspectiva aqui desenvolvida, criticamente – um fato. Portanto, documentar nos dias atuais continua tendo a sua relevância, como ato de recordar e evidenciar aquilo que não pode ser esquecido, tendo em vista os apagamentos históricos que acontecem de acordo com os interesses políticos e econômicos de cada época; e para que venham à tona versões extraoficiais por meio da escuta e ampliação de vozes das pessoas que foram excluídas da história. Ou seja, é preciso documentar para construir novas narrativas que não às eurocêntricas que já conhecemos, produzidas ao longo dos séculos pelo homem branco, cisgênero, europeu, heterossexual, velho e rico. Assim, fazer teatro documentário concerne, para além do estético, a um processo, também, de uma disputa (e não apenas) de narrativas.

Durante a execução dos projetos fomentados por leis de incentivos públicas, que priorizam além de uma pesquisa continuada, a convivência com a cidade (no caso do Programa Municipal de Fomento ao Teatro) e fomentam a produção artística periférica (no caso Programa Municipal de Fomento à Cultura da Periferia), foram observados diferentes procedimentos e utilizações de documentos, inicialmente pela Cia. Teatro Documentário e posteriormente pelo Impacto Agasias Grupo de Teatro. Tendo em vista que nas intervenções artísticas aqui expostas ambos os grupos partiram de narrativas documentais que emergiram de um espaço público da cidade, e a partir da relação histórico-social do mesmo elaboraram expedientes cênicos acionadores da memória, escutando e ampliando vozes populares que surgiram a partir dos relatos de moradores, trabalhadores e trabalhadoras e pessoas da vida cotidiana.

Assim, a intervenção artística documental *Viúvas das Lágrimas*, também objeto de análise da presente pesquisa, possibilitou uma relação convivial com a cidade e pode capturar as subjetividades e objetividades dos espectadores e espectadoras partícipes da intervenção, registrando histórias que se fazem presentes através da narrativa oral em diálogo com o potencial urbano da cidade. Considerando as definições de *meeting* ou aquilo que foi possível pesquisar sobre o assunto, tal intervenção caracterizou-se em um encontro coletivo de cunho político, contudo poderia ter alcançado a conotação crítica e política próprias do ponto de vista materialista histórico.

A presente escrita se conclui por aqui, mas ciente das suas muitas reverberações no campo prático e de que a pesquisa continua.

Grata pela leitura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

ASSIS, Chico de. *Teatro Seletos de Chico de Assis*. Volume 2. Rio de Janeiro: Fundação Nacional das Artes, 2014.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Observações acerca da obra de Nicolau Lescov. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Os Pensadores: textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

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

BOAL, Augusto. Hegel e Brecht: Personagem-Sujeito ou Personagem-Objeto. In: BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 6ª ed. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1991.

BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. Cenas de rua. In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon para o teatro. In: *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. *Poemas (1913-1956)*. Seleção de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO. In: MATE, Alexandre Luiz; AQUILES, Marcio (org.). *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processos de lutas e travessias*. São Paulo: Lucias, 2020.

CIA. TEATRO DOCUMENTÁRIO. *Teatro Documentário*. São Paulo. Atualizado em 2019. Disponível em: <http://ciateatrodocumentario.com.br>. Acesso em: 22 set. 2019.

COLETIVO DOLORES. In: MATE, Alexandre Luiz; AQUILES, Marcio (org.). *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processos de lutas e travessias*. São Paulo: Lucias, 2020.

COMPANHIA DE TEATRO HELIÓPOLIS.: MATE, Alexandre Luiz; AQUILES, Marcio (org.). *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processos de lutas e travessias*. São Paulo: Lucias, 2020.

CORALINA, Cora. *Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha*. 6ª ed. São Paulo: Global Editora, 1997.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer*. 5ª ed. Petrópolis – RJ: Vozes, 1994.

COMPANHIA ANTROPOFÁGICA. In: MATE, Alexandre Luiz; AQUILES, Marcio (org.). *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processos de lutas e travessias*. São Paulo: Lucias, 2020.

COSTA, Iná Camargo. Agitprop e Teatro do Oprimido. In: *Instituto Augusto Boal*. Rio de Janeiro. 15 mar. 2017. Disponível em: <file:///C:/Users/Ana%20Carolina/Documents/A%20MESTRADO%20UNESP/Projeto/Org%20textos%202021/Qualifica%C3%A7%C3%A3o/Augusto%20Boal.html>. Acesso em: 03 set. 2021.

COSTA, Iná Camargo. O repertório formal do Agitprop. In: *Rebento - Revista de Artes do Espetáculo*. Nº3. São Paulo. Mar. 2012.

COSTA, Iná Camargo. *Palestra sobre o ensaio O Autor como Produtor*. São Paulo: Humanitas, 2008.

COSTA, Iná Camargo. Teatro na luta de classes. In: *Nem uma Lágrima: Teatro épico em Perspectiva Dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

DREWS, Wolfgang. Documento Histórico-Documento Atual (Prefácio). In: PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERRAZ, Aline de Oliveira (org.). *Uma escrita documental: Cia. Teatro Documentário em encontros e perdas nas casas, ruas da cidade de São Paulo*. São Paulo: Design Editora e Gráfica, 2014.

FONTOURA, Antônio Carlos; COSTA, Armando; MARTINS, Carlos Estevam; THIRÈ, Cecil; GARCIA, Marcos Aurélio; VIANNA FILHO, Oduvaldo. O Auto dos noventa e nove por cento. In PEIXOTO, Fernando (org.). *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global. 1989.

GALEANO, Eduardo. *Os filhos dos Dias*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. 2ª ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HOBSBAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JUNIOR, José Simões de; COUTINHO. *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEVIN, Nirce. *Mural Mulher*. Disponível em: <http://nyrcelevin.com.br/mulher-mulher/>. Acesso em: 14 fev. 2022.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaco: Cultura popular e lazer na cidade*. 3ª. Ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.

MAIACOVSKI, Vladimir. *Ordem do dia aos exércitos da arte*. Disponível em: <http://seperiodasostrascasimiro.blogspot.com/2014/02/conversando-com-versos-44-ordem-do-dia.html>. Acesso em: 06 mai. 2022.

MATE, Alexandre. *Giras épico-poéticas nas obras quilombola, em processos de empoderamento: e não apenas: negro, da Companhia de Teatro Heliópolis: 20 anos de belezas e em lutas*. Guarulhos, SP: Scarlet Editora, 2002.

MATE, Alexandre. In: PODCAST BEMDITA! T02 *Debates e Entrevistas # 12: Teatro Épico*. Entrevistadores: Demétrio Abrahão, Pedro Coêntro e Rafael Abrahão. São Paulo: bemdita! 21 de julho de 2021. Podcast. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c1smDxI-wO4&t=47s>. Acesso em: 04 set. 2021.

MATE, Alexandre Luiz; AQUILES, Marcio (org.) *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processos de lutas e travessias*. São Paulo: Lucias, 2020.

MENDES, Luís. O contributo de Neil Smith para uma geografia crítica da gentrificação. In: *E –metrópolis*, nº 1, ano 1, mai. 2010.

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). In: *Revista de Sociologia e Política*, nº8. UFPR, 1997.

OLIVA, Jaime Tadeu. *A Cultura antiurbana das cidades brasileiras*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação IEB – USP, 2020.

PEREIRA, Joseane. *AH Aventuras na História: 102 anos de Eric Hobsbawm*. São Paulo. Publicado em 09 de junho de 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/102-anos-de-eric-hobsbawm.phtml>. Acesso em: 15 set. 2021.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

REFINARIA TEATRAL. In: MATE, Alexandre Luiz; AQUILES, Marcio (org.). *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processos de lutas e travessias*. São Paulo: Lucias, 2020.

ROCHA, Eryk. *Cinema Novo*. Brasil, 2016.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SANTOS, Milton. Por uma geografia cidadã. Por uma epistemologia da existência. In: *XVI Encontro Estadual de Professores de Geografia*. Conferência publicada originalmente no Boletim Gaúcho de Geografia (UFRGS), Porto Alegre, nº 21 p. 7-192, agosto 1996. Disponível

em: https://www.revistaprosaveroearte.com/por-uma-geografia-cidada-por-uma-epistemologia-da-existencia-texto-fabuloso-do-professor-milton-santos/?fbclid=IwAR21Khnd--bFGFH_13qrH24ZiDgBbxuqyAXrbUtdCqco9rhaQWPvDZcMVX8. Acesso em: 12 set. 2021.

SÃO PAULO. *Lei nº 13.279, de 08 de janeiro de 2016*. Institui o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, e dá outras providências. Prefeitura do Município de São Paulo, 2002. Disponível em: <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-16496-de-20-de-julho-de-2002>. Acesso em: 07 mai. 2022.

SÃO PAULO. *Lei nº 16.496, de 20 de julho de 2016*. Institui o Programa de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo. Prefeitura do Município de São Paulo, 2016. Disponível em: legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-16496-de-20-de-julho-de-2016. Acesso em: 07 mai. 2022.

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. In: *Sala Preta, [S. l.]*, v. 13, n. 2, p. 130-143, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69082>. Acesso em: 25 nov. 2020.

SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: Hucitec, 2010.

TORRES, Carlos Alberto. *Diálogo com Paulo Freire*. 3 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1979.

VELOSO, Caetano. *Fora da ordem*. Rio de Janeiro: Polygram, 1991. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/circulado>. Acesso em: 06 mai. 2022.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Coleção Vianninha digital*. Volume 19: Rasga Coração. Disponível em: <http://joinville.ifsc.edu.br/~luciana.cesconetto/Textos%20teatrais/Vianinha%20-%20Rasga%20Cora%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2022.

VERHOEVEN, Michael. *Uma cidade sem passado*. Alemanha. 1989. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kKiykbMCtRM&has_verified=1. Acesso em: 27 mai. 2020.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Editora Tordesilhas. 2014.
