

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VICTORIA VARGAS DE ALMEIDA FERREIRA SATO

**MEDIAÇÕES ENTRE TEATRO E SOCIEDADE NO COLETIVO COMUM:**  
*MORRO COMO UM PAÍS E FOME.DOC*

Maringá

2024

VICTORIA VARGAS DE ALMEIDA FERREIRA SATO

**MEDIAÇÕES ENTRE TEATRO E SOCIEDADE NO COLETIVO COMUM:**  
*MORRO COMO UM PAÍS E FOME.DOC*

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory

Maringá

2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

Sato, Victoria Vargas de Almeida Ferreira

Mediações entre teatro e sociedade no Coletivo Comum : Morro como um país e Fome.doc / Victoria Vargas de Almeida Ferreira Sato. -- Maringá, PR, 2024.  
149 f. : il. color., figs.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

1. Teatro de grupo. 2. Teatro contemporâneo. 3. Teatro documentário. 4. Teatro político. I. Flory, Alexandre Villibor, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 792.028

Rosana de Souza Costa de Oliveira - 9/1366

VICTORIA VARGAS DE ALMEIDA FERREIRA SATO

**“MEDIACÕES ENTRE TEATRO E SOCIEDADE NO COLETIVO  
COMUM: MORRO COMO UM  
PAÍS E FOME.DOC.”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários.**

Aprovada em Maringá, **29 de outubro de 2024.**

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente  
 **ALEXANDRE VILLIBOR FLORY**  
Data: 22/11/2024 15:50:24-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory  
Presidente da Banca (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente  
 **RICARDO AUGUSTO DE LIMA**  
Data: 26/11/2024 13:07:10-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Ricardo Augusto de Lima  
Membro Titular (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente  
 **ANDRE LUIZ DIAS LIMA**  
Data: 25/11/2024 11:42:17-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. André Luiz Dias Lima  
Membro Titular Externo (UFF - Niterói/ RJ)

*Para o meu pai Rômulo (in memoriam),  
aquele de quem herdei os genes da curiosidade,  
você vive em mim em cada sonho, em cada conquista e em cada espelho.*

*Para a minha avó Márcia,  
aquela do coração puro que preserva em mim minhas memórias mais lindas,  
você é o meu lugar seguro em meio ao caos do mundo.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu professor Alexandre Villibor Flory, por sua orientação de excelência, por todos os apontamentos e reflexões que despertaram minha criticidade e pelo carinho e respeito ao longo desse trabalho. Obrigada por ter traçado esse caminho comigo e não ter soltado a minha mão em nenhum momento. Você é um marco na minha formação profissional e humana.

Ao professor André Luiz Dias Lima, pela contribuição fundamental na qualificação. Suas observações me causaram curiosidade genuína e me permitiram traçar novas direções imprescindíveis a minha escrita.

Ao professor Ricardo Augusto de Lima, também pela contribuição fundamental na qualificação, que, mesmo em um momento tão difícil para si, acolheu meu trabalho e me proporcionou novas perspectivas sobre o meu texto.

Ao corpo docente do PLE-UEM, principalmente aos professores Marisa Corrêa Silva, Weslei Roberto Cândido, Marcele Aires Franceschini, Lúcia Hosana Zolin e Luiz Carlos André Mangia Silva, pelo aprendizado durante as disciplinas do mestrado.

Ao grupo de pesquisa Crítica Literária Materialista da UEM, por nossas reuniões e companheirismo. Nossos diálogos, sempre muito produtivos, impulsionaram-me a escrever. Agradeço a solidariedade e por, juntos, caminarmos na contracorrente de tempos sombrios para a ciência.

Ao Coletivo Comum, pelas trocas por meio de reuniões e entrevistas, que foram muito produtivas para a realização desse estudo, além da generosidade em disponibilizar todos os materiais e informações que fossem necessários.

A Maria Elisa Dias Fraga, professora e amiga, que me abriu as portas da pesquisa sobre teatro épico, apresentando-me esse caminho sem volta, e as portas de sua casa para cafés com longas conversas, choros e risadas, criando essa amizade também sem volta.

A Hugo Martins Castilho, meu presente do mestrado, que dividiu comigo as alegrias e as dificuldades desse processo. Você foi e é meu ombro amigo, meu braço direito, fonte de afeto, conhecimento e admiração. Obrigada por tudo.

Às pesquisadoras potentes que me inspiram: Karyna Bühler e Beatriz Protazio, por todo auxílio e companheirismo sempre que precisei; e Luana Paes, por estar ao meu lado todos os dias, dividindo comigo a docência, a amizade e os cafés da manhã, e pela revisão desse trabalho desde o seu princípio. Sou grata pelos encontros da vida que trazem seres humanos incríveis como vocês.

À minha mãe Stella Maris e ao meu padrasto Fuad Samed, que sonham mais alto que eu e acreditam mais em mim do que eu poderia. Sou grata, todos os dias, pela minha educação, pelas oportunidades que vocês sempre me deram, por serem meu suporte material e emocional nos tempos mais difíceis. Obrigada por existirem e serem tão presentes.

Ao meu companheiro Fernando Francisco Bana, minha força motriz, que me faz querer ser cada vez melhor. Você foi, ao longo de toda essa jornada, meus olhos e ouvidos, minha cabeça e coração. Obrigada pelo colo, pelos chás, pelas caronas e por conhecer cada palavra dessa dissertação.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro por meio de bolsa de pesquisa concedida a mim, permitindo a realização desse trabalho, principalmente em tempos de pandemia de Covid-19.

Não basta ler que ‘Eva viu a uva’. É preciso compreender qual a posição que Eva ocupa no seu contexto social, quem trabalha para produzir a uva e quem lucra com esse trabalho.

Paulo Freire

Esta cova em que estás, com palmos medida  
É a conta menor que tiraste em vida  
É a conta menor que tiraste em vida

É de bom tamanho, nem largo nem fundo  
É a parte que te cabe deste latifúndio  
É a parte que te cabe deste latifúndio

Não é cova grande, é cova medida  
É a terra que querias ver dividida  
É a terra que querias ver dividida [...]

Chico Buarque

Nós vos pedimos com insistência:  
Nunca digam – Isso é natural.  
Diante dos acontecimentos de cada dia.  
Numa época em que reina a confusão,  
Em que corre o sangue,  
Em que se ordena a desordem,  
Em que o arbitrário tem força de lei,  
Em que a humanidade se desumaniza...  
Nunca digam nunca: Isso é natural.  
A fim de que nada passe por ser imutável.

Bertolt Brecht

## RESUMO

A presente dissertação estuda o grupo de teatro Coletivo Comum, que, valendo-se da utilização dos recursos estéticos épico-dialéticos, atua ativamente na produção de um fazer teatral voltado a discutir uma refuncionalização da arte – nossa base teórica é de matriz brechtiana, revisitada por autores como Piscator e Weiss. Sua criação estética está relacionada a um teatro político que objetiva desenvolver uma dialética produtiva entre arte e sociedade. Em busca de uma forma teatral que possa dar expressão e problematizar mazelas sócio-históricas brasileiras articuladas com urgências sociais contemporâneas, o grupo parte de uma tradição épico-dialética, iniciada no Brasil a partir do final dos anos 1950, percurso teórico e histórico discutido na dissertação, pois é fundamental para a compreensão do grupo. A metodologia que sustenta o trabalho é o materialismo dialético, já bem estruturado no campo dos estudos teatrais no Brasil – apesar do pouco espaço reservado ao teatro brasileiro no campo dos estudos literários. Discorreremos sobre os processos de trabalho do grupo, bem como sobre sua história. Como a produção é vasta, fizemos um recorte para estudar em profundidade as peças *Morro como um país* (2013) e *Fome.doc* (2017), tanto a partir de suas dramaturgias como de suas encenações. Uma das linhas de força da análise crítica foi o estudo dos processos relativos à questão da violência institucionalizada, tópico central para ambas as obras. Para isso, buscamos entender, por meio da análise das peças, como alguns recursos estéticos operam politicamente na insurgência contra o estatuto do drama burguês e suas instituições, resistindo a mecanismos e ideais que poderiam sustentá-lo, atuando na refuncionalização da mediação entre arte e sociedade no contexto do capitalismo contemporâneo.

**Palavras-chave:** Teatro dialético; Teatro Brasileiro; Kiwi Cia. de Teatro; Coletivo Comum; teatro rapsódico; teatro documentário.

## ABSTRACT

The present dissertation studies the theater group Coletivo Comum that, using the epic-dialectical aesthetic resources, actively acts in the production of a theatrical performance aimed at discussing the refunctionalization of art – our theoretical basis is of a Brechtian matrix, revisited by authors such as Piscator and Weiss. Its aesthetic creation is related to a political theater that aims to develop a productive dialectic between art and society. In demand for a theatrical form that can give expression and problematize Brazilian socio-historical ills articulated with contemporary social urgencies, the group begins from an epic-dialectical tradition that started in Brazil in the late 1950s, a theoretical and historical path that will be built in the dissertation, as it is fundamental for the understanding of the group. The methodology that supports the work is dialectical materialism, already well-structured in the field of theatrical studies in Brazil – despite the limited space reserved for Brazilian theater in the field of literary studies. We discussed the group's work processes, as well as its history. As the production is wide, we made a cutout to study in depth the plays *Morro como um país* (2013) and *Fome.doc* (2017), both from their dramaturgy and their staging. One of the strengths of critical analysis is to study the processes related to the issue of institutionalized violence, a central topic for both works. For this, we sought to understand, through the analysis of the plays, how some aesthetic resources operate politically in the insurgency against the status of bourgeois drama and its institutions, resisting mechanisms and ideals that could sustain it, acting in the refunctionalization of mediation between art and society in the context of contemporary capitalism.

**Keywords:** Dialectical Theater; Brazilian Theater; Kiwi Cia. de Teatro; Coletivo Comum; rhapsodic theater; documentary theater.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
Considerações iniciais sobre o Coletivo Comum e sobre o <i>corpus</i> selecionado .....	16
<b>CAPÍTULO 1 – BREVE PANORAMA HISTÓRICO DO TEATRO ÉPICO-DIALÉTICO BRASILEIRO</b> .....	23
1.1 Insurgência contra o drama burguês para um pensar de novas formas .....	25
1.2 Rupturas críticas e formais da modernização no Brasil .....	29
1.3 Amadorismo dos anos de 1940: coletividade em ascensão .....	34
1.4 Anos de 1950 e 1960: politização teatral .....	37
1.4.1 A sobrevivência do teatro nos “anos de chumbo” .....	43
1.5 Teatro contemporâneo por vias épico-dialéticas .....	47
<b>CAPÍTULO 2 – QUESTÕES TEÓRICO-CRÍTICAS PRELIMINARES E INTERESSADAS</b> .....	56
2.1 Entre a ficção e a realidade: vias de mão dupla .....	65
2.2 A negação da fábula como um caminho para a <i>teatralidade</i> .....	72
2.2.1 Morro como uma personagem: a função do ator em evidência .....	81
<b>CAPÍTULO 3 – MORRO COMO UM PAÍS E FOME.DOC: PROCESSOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UM TEATRO CRÍTICO CONTEMPORÂNEO</b> .....	85
3.1 A instância narrativa em <i>Morro como um país</i> (2013) e em <i>Fome.doc</i> (2017) .....	85
3.1.1 O riso como mediação dialética de crítica e denúncia .....	99
3.2 A materialização da barbárie nos documentos da história e da cultura .....	106
3.2.1 Dos recursos literários .....	110
3.2.2 Dos recursos cênico-musicais .....	113
3.2.3 Dos recursos fotográficos e audiovisuais .....	126
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	131
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	134
<b>ANEXO A – INTERVENÇÕES URBANAS REALIZADAS PELO COLETIVO COMUM</b> .....	140
<b>ANEXO B – FOTOGRAFIAS DA PEÇA MORRO COMO UM PAÍS (2013)</b> .....	142
<b>ANEXO C – FOTOGRAFIAS DA PEÇA FOME.DOC (2017)</b> .....	145

## INTRODUÇÃO

Este trabalho, concentrado na linha de pesquisa Literatura e Historicidade, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE-UEM), tem como objetivo geral realizar um estudo aprofundado sobre o grupo teatral Coletivo Comum (antiga Kiwi Cia. de Teatro)<sup>1</sup>. Nesse sentido, a pesquisa analisa sua trajetória e sua expressão no teatro de grupo paulistano e brasileiro nos aspectos social e histórico, a partir de sua localização na tradição de teatro épico no Brasil. O intuito é estudar a atividade do Coletivo Comum e compreender como suas produções cênicas/literárias se relacionam com o público, a partir da preocupação com uma reformulação da relação dialética entre a arte e a sociedade. Concebendo o teatro também a partir de sua atuação na esfera pública e política, em busca de uma transformação social, o Coletivo Comum dá expressão a processos sociais que discutem urgências atuais brasileiras, revisitando o passado, com atenção aos seus desdobramentos modernos, especialmente para as suas contradições. Em suas construções literárias e cênicas, o grupo teatral se apropria de discussões do teatro épico-dialético, que remontam a Bertolt Brecht, enquanto mecanismos básicos para a evidenciação desses processos e para uma abertura de diálogo crítico com a sociedade.

Reconhecemos, dessa forma, no trabalho do Coletivo Comum, uma fortuna crítica que nos permite compreender e confrontar a situação do país em sua posição periférica no contexto do sistema capitalista. Este estudo também abre portas para uma reflexão acerca do próprio fenômeno teatral na contemporaneidade, enquanto os grupos teatrais buscam meios para subsistir, dado que não é possível fugir da subsunção ao mercado.

Entendemos que o meio acadêmico é uma das várias formas de resistência contra a cegueira histórica, teórica e crítica que se alastra em uma cultura em que, em pleno século XXI, apresenta atos irresponsáveis de negacionismo provindos do próprio Estado e apoiados pelas classes dominantes. Cabe a nós, portanto, enquanto pesquisadores e pesquisadoras, defender a democracia e dar voz aos segmentos culturais que resistem às formas impostas para a repressão e ilusão das massas, por meio de materiais que se preocupam com um caráter formativo para a arte. Por isso, uma das perspectivas deste trabalho é a contemplação da representatividade e da autenticidade do Coletivo Comum ao dar forma às inquietações coletivas e à luta pela democratização da cultura no país, sustentada ao longo de sua trajetória artística e política.

---

<sup>1</sup> Em respeito à escolha de mudança da nomenclatura feita pelo grupo e para uma melhor dinamização do texto, optamos pelo uso, a partir deste ponto, apenas do nome “Coletivo Comum”, ainda que qualquer trabalho que possa ser mencionado tenha sido realizado enquanto “Kiwi Cia. de Teatro”.

Assim, ainda que consideremos em nossa pesquisa um recorte direcionado a uma análise que investigue a relação dialética entre forma e conteúdo, na tentativa de compreensão de como seus mecanismos internos atuam para uma nova concepção artística e literária a serviço da sociedade, é imprescindível que nos voltemos, em um plano mais amplo, para a localização do teatro no contexto dos estudos literários. Encontrando-se à mercê dos estatutos cristalizados, que constroem hegemonicamente a pirâmide dos gêneros literários, a dramaturgia política contemporânea luta, com suas armas multiformes, contra as formas afeitas aos valores da burguesia, que busca afirmar que seus interesses são universais, utilizando-se de ferramentas que lhes servem para defender a estratificação social, sancionando a posição de classe opressora. O teatro, diferentemente de outras artes que exigem condições específicas de produção, distribuição e recepção (como a televisão, o cinema e a pintura), pode atuar mais dinamicamente na relação com seu público, entendendo-se o teatro como texto e cena, conforme defende Alexandre Flory (2010, p. 18). Isso não significa, porém, que sempre o faça: a maioria das produções teatrais servem docilmente ao mercado, que organiza todos os campos da vida social. Desse modo, em meio a tantas adversativas, os estudos que discutem a pesquisa teatral contemporânea buscam romper os limites de seu espaço exíguo nas Letras. Trata-se de uma limitação histórica, não obstante a potência e a qualidade do teatro brasileiro. Consideramos a relevância do teatro ao ser capaz, por meio de categorias e operações específicas, de evidenciar e criticar a cegueira histórica à qual estamos submetidos, mediante uma interpretação dialética que discuta a influência exercida pelo meio social sobre o texto literário e pelo texto sobre o seu meio, como defende Antônio Cândido em *Literatura e Sociedade* (2019, p. 28). Como mencionado, nem sempre o teatro realiza esse percurso crítico; mas a história do teatro de grupo no Brasil, nosso recorte nesta dissertação, lida diretamente com essas questões, interessando-se pela relação entre arte e sociedade para a formação tanto social quanto política, que são parte da estética pensada nas produções culturais.

Na defesa de uma arte interessada e engajada, que se propaga no meio literário de maneira permeável, buscaremos estudar em que sentido a expressão artístico-literária deixa de ser entendida meramente enquanto uma representação da sociedade – superando ainda o conceito tradicional de *mimesis* – para investigar em que medida nosso objeto se constitui enquanto *social*, no sentido de preocupar-se com os problemas sociais para além de uma costumeira definição da arte, limitada a uma representação das condições de cada civilização, reificando-a. Não negamos a arte enquanto produto social, todavia, nosso objeto, utilizando-se de uma construção épico-dialética, mostra potencial para romper com as barreiras dos processos de mercadorização. Estes têm o intuito de elevar a arte a um patamar de instrumentalização, ao

utilizar os processos que buscam mantê-la em sua forma de mercadoria por meio do aparelho de reprodutibilidade técnica, nos termos instaurados por Walter Benjamin (2012).

Distante de formas artísticas que dependem desse modelo de constituição técnica mecanicizada e de outras que exigem uma reclusão do receptor para uma relação intimista com o material artístico, o teatro, enquanto arte que possui como meio o contato direto entre produção e recepção, permite um processo coletivo em todas as etapas de sua construção, estendida da escrita de sua dramaturgia até o funcionamento prático de sua encenação. Na tradição do teatro de grupo no Brasil, é comum a presença de grupos bastante longevos, com pesquisas estéticas e cênicas continuadas, que formam repertórios e, por vezes, uma poética cênica profunda, com diferentes processos de trabalho coletivo em todos os âmbitos do fazer teatral. Assim, para que não se limite a uma relação interpessoal entre autor, texto e leitor, o teatro solicita a cena para a totalização de seu efeito, o que, segundo Candido (2019), é o quarto elemento do processo de comunicação, pressuposto por um comunicante, que é o artista. Segundo o autor, também há “um comunicado, ou seja, a obra; e um comunicando, que é o público a que se dirige” (Candido, 2019, p. 31). Posto que, na dramaturgia, “a teoria se encontra, em cada palavra, no estágio prático, e que a recíproca é verdadeira” (Pasta Jr., 1986, p. 82), consideramos o texto e a cena elementos internos que, integrados e em movimento bitransitivo, atuam para o funcionamento de uma arte que tem efeito sobre a sociedade (elemento externo).

No entendimento dessa movimentação dialética e a partir da necessidade de uma didatização da arte em prol de uma transformação social, o dramaturgo Bertolt Brecht enxerga, no teatro, uma arma revolucionária para a semeadura da reflexão crítica. É nesse sentido que o teatro brechtiano, inicialmente por meio da chamada “experiência sociológica” (Pasta Jr., 1986, p. 38), utiliza-se da dimensão coletivizante e da orientação prática para constituir um método de reformulação do pensamento clássico, que compreende a construção literária burguesa em seu caráter de acabamento, com uma definição provinda dos preceitos aristotélicos de pureza e supremacia entre gêneros, voltando-se a uma perspectiva histórico-crítica que atendesse às necessidades sociais de seu tempo, desvelando as contradições presentes em uma sociedade esfacelada. Dessa forma, abriu-se espaço para sua apropriação em outros contextos históricos e tempos diversos, processo fundamental para sua recepção brasileira, por exemplo. Não é por outro motivo que, quando falamos sobre um tema como Brecht no teatro brasileiro, a crítica teatral não se restringe às encenações do autor alemão no Brasil, mas vai sobretudo à produção nacional que dialoga com o teatro de Brecht por algum ângulo. É caso raro, porque não se dá o mesmo com Shakespeare. Afirma-se, por exemplo, que *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal, é uma peça de inspiração brechtiana – o mesmo sobre alguma peça de Dias

Gomes ou a produção da Cia. do Latão – mas não se diz que determinado autor seja shakespeariano.

O teatro, já desde a Antiguidade clássica, contém elementos épicos importantes. Seja no coro grego ou na historicidade do drama elisabetano, houve, portanto, uma articulação entre o drama e o épico. É com Brecht que se consolidaram os contornos teóricos e práticos para um teatro épico, passando-se a experimentar uma transformação formal afeita aos processos históricos que abarca a expressão das contradições de uma sociedade capitalista para a qual é inerente o sistema de divisão de classes. Foi fundamental, assim, uma modificação dos elementos tradicionais internos e externos do teatro. Buscando criar concepções para obter efeitos cênicos que estivessem à luz de sua historicidade e da transformação da relação dialética entre arte e sociedade, Brecht defende a necessidade

de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto [...] caracterizado na sua relatividade histórica (Brecht, 2005, p. 142).

Com isso, podemos assumir que as teorias e técnicas teatrais brechtianas não surgem ao acaso artístico, mas a partir do reconhecimento de uma realidade histórica de extensa duração, que se desdobra, em sua produção, como palco de desmedidos conflitos sociais e políticos que ensejaram ao autor um novo alcance artístico à luz de cada época e conjuntura, a partir da Primeira Guerra Mundial, passando pela República de Weimar, pela Segunda Guerra Mundial e chegando ao pós-guerra.

As concepções de Brecht permitiram o discernimento de que o drama burguês já não se ajustava mais ao mundo, como o mundo ao drama<sup>2</sup>, ao passo que as relações intersubjetivas não poderiam representar o *status quo* de uma sociedade esfacelada e de suas relações coisificadas, sendo necessária uma nova expressão desse mundo. Dessa forma, o teatro épico brechtiano buscava a coletividade pautada em suas determinantes sócio-históricas, afeita à visão marxista, compreendendo que “o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais” e que “só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe” (Rosenfeld, 2018, p. 147). A partir disso, Brecht entende que o meio mais preciso para a expressão desses processos de historicidade está na forma épica, uma vez que ela se mostra adequada à estruturação materialista dos conteúdos.

---

<sup>2</sup> Utilizamos o termo “drama” para nos referir a uma forma teatral afeita à burguesia que o teatro épico brechtiano busca superar.

Assim como a realidade alemã no século XX, guardadas as devidas proporções, a realidade brasileira se encontrava em face das controvérsias de uma sociedade sob a égide do desenvolvimento da produção capitalista, clamando também por formas estéticas que assumissem e expressassem a voz coletiva de uma cultura que não comportava mais um drama que ilustrasse as relações interpessoais. O teatro brasileiro buscava uma nova forma que reconhecesse o processo histórico de luta de classes e suas forças motoras, a fim de evidenciar suas contradições até então emudecidas pela politização da prática teatral, levando a busca de uma orientação crítica extraestética que comportasse essa realidade histórica ao mesmo tempo que repensasse, para além dos conteúdos sociais manifestos, todo o aparelho produtivo.

Nessa busca por novas formas teatrais que abandonassem o velho teatro e seu estatuto cristalizado até o século XIX, que visava a comercialização da cultura na conservação de um fazer teatral que agradasse a um público elitizado, o advento da modernidade no século XX, sob grande influência da *belle époque* no país, trouxe a idealização do progresso europeu, e a apresentação de peças internacionais atinge seu maior movimento em território nacional. O Brasil, deixando de lado seu passado colonial, é marcado pela política remodeladora em busca de mão de obra e capital estrangeiro, enquanto a urbanização atinge seu ápice. O Rio de Janeiro, sede político-econômica do país nesse período, presencia, conseqüentemente, um aumento em suas produções culturais. No ritmo das mudanças ocorridas em território nacional, mais especificamente a partir da década de 1920, as artes também contribuíram nesse processo de modernização, trazendo ao segmento teatral uma tentativa de reformulação desses aparelhos. Contudo, o teatro de cunho popular e político ainda não conseguia ampliar seu espaço, ocorrendo principalmente por meio da crítica literária e de poucas dramaturgias escritas, já que poucas peças com perfil inovador chegaram a ser encenadas. Mesmo assim, essa tentativa de modernização do teatro não foi vã, já que o descontentamento com essa abertura do teatro para um público mais amplo e a negação do espaço da encenação fizeram com que os anos de 1940 fossem um berço para o surgimento de diversos coletivos teatrais amadores, trazendo consigo um grande número de dramaturgias e encenações. Nesse sentido, compôs-se um cenário nacional com maiores possibilidades formais, ao se ampliar, conseqüentemente, o número de mecanismos para que essa roda cultural multiforme, até então exclusiva da cultura brasileira, viesse a começar sua movimentação em consonância com a sociedade. Todavia, é apenas a partir dos anos de 1950 que o teatro brasileiro se aproximou de uma crítica social que viria a compor a consolidação de um teatro de grupo profissional, entrando no mesmo patamar de discussão que as demais artes tinham na época.

A partir de 1953, o teatro brasileiro, impulsionado pelo surgimento do Teatro de Arena, tornou-se cenário para a coletivização dos processos artísticos e para a politização do palco, por meio de uma nova relação entre autores, atores e público, em um processo paulatino que se estende a vários grupos e lugares. Esse processo alcança um marco em 1958, sobretudo com a encenação do Arena da peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que, ao trazer à cena a temática da greve e suas questões políticas e morais, de maneira indireta, por meio de comentários e discussões, trouxe também ao teatro uma problemática que clamava uma dimensão decisiva da vida moderna, pertinente ao coletivo. Criticada enquanto dramaturgia de baixa tensão literária, a forma dramática da peça, tratando das novas realidades sociais e das técnicas necessárias à exposição teatral destas, segundo Schwarz (2016, p. 8), serviu para uma reorientação da dramaturgia, que foi, rapidamente, levada adiante por Boal, em *Revolução na América do Sul* (1960), e por Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (1960). Assim, com essa contravenção da ordem dramática pura, utilizando-se de recursos que estivessem à luz da ascensão da luta popular, o teatro épico encontra seu espaço na busca por uma função social de renovação, articulado com as reformas de base e as lutas sociais de estudantes, operários e camponeses.

Essa breve exposição permite compreender novas ideias e representações semeadas nos anos de 1960 que, após terem sofrido tentativa de interdição com a implementação do AI-5 de 1968, provindo do Golpe Civil e Militar de 1964, serviram como preceito edificador de uma tradição de teatro de grupo que se estende aos anos de 1980, quando há um grande aumento de coletivos teatrais. Estes passaram a produzir sua própria dramaturgia, fundados nos princípios do coletivismo, retomando a ordem da militância, em uma “ânsia de comunicação com as populações marginalizadas” (Garcia, 2013, p. 301), o que se estende até os tempos atuais. É partindo dessa extensão dos anos de 1960 que podemos falar, em termos de teatro contemporâneo, de um fazer teatral épico, empenhado na militância cultural e artística que se infiltra nos mecanismos burgueses por meio dos mais variados recursos para produzir uma arte social na qual a preocupação com um efeito estético não se limita à busca da beleza – seja lá o que isso signifique – e se mostra também interessado político e socialmente.

A interlocução com Brecht é duplamente importante: de um lado, por ser mundialmente reconhecida e estudada; de outro, por sua penetração gradual e irreversível no teatro brasileiro, não só como pensamento teórico, mas também crítico e cênico. Na busca dessa relação da arte e do fazer artístico com seus efeitos, Brecht buscou uma renovação dos mecanismos estéticos teatrais, tanto do texto quanto da cena, para formular um teatro de função didática por meio, entre outros, do efeito de distanciamento, presente em seu teatro épico.

Inicialmente, esse tipo de teatro foi chamado por Brecht de “drama épico” devido a seu cunho narrativo. É a partir de 1926 que ele começa a se referir a um “teatro épico”, ao considerar que sua obra apenas possui sentido completo no palco, quando encenada (Rosenfeld, 2008, p. 146), sendo posteriormente mais bem reconhecido enquanto “teatro dialético”. Esse teatro surge como oposição a uma concepção aristotélica de divisão e pureza de gêneros e à concepção burguesa de um drama tradicional rigoroso, que concebe o homem sob suas relações inter-humanas individuais. Assim, o teatro dialético de matriz brechtiana defende a ideia de que as determinantes sociais estão inseridas e são responsáveis por essas relações (Rosenfeld, 2008, p. 147), considerando o vínculo do indivíduo com o meio ao qual pertence e sua capacidade de mutabilidade, e que apenas um teatro que dissolva “a estrutura rigorosa, o encadeamento causal da ação linear, integrando-a num contexto maior e relativizando-lhe a posição absoluta” (Rosenfeld, 2008, p. 148) é capaz de fazê-lo.

Para o alcance de uma sociedade transformável, o teatro épico buscou meios de se insurgir contra o chamado teatro “culinário”<sup>3</sup>, elaborando, para isso, mecanismos estéticos de distanciamento que rompessem a barreira da ilusão cênica entre palco e plateia – a chamada quebra da quarta parede – e causassem um estranhamento familiar de hábitos convencionais e acontecimentos aparentemente naturais, levando o público à reflexão sobre eles, elevando a emoção ao raciocínio crítico. Seguindo essa lógica, Rosenfeld (2008) considera que a própria teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética, de modo que “o tornar estranho, o anular a familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar [...]. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma” (Rosenfeld, 2008, p. 152). Não gratuitamente, os coletivos teatrais de embasamento social e político encontraram nos recursos estéticos épico-dialéticos uma morada para a funcionalização de seus trabalhos. Apesar de serem muitas vezes reformulados no âmbito brasileiro, os recursos utilizados desde grupos como o Arena, o Oficina, o Opinião e o Decisão, por exemplo, são fundamentais até hoje por sua operacionalidade e por suas faculdades em desempenhar um diálogo com seu público.

Nessa relação dialética do teatro com a sociedade, podemos reconhecer diversos grupos teatrais contemporâneos que produzem a serviço de uma coletivização e de uma confluência artístico-histórica, utilizando-se, para isso, de um repertório próprio, construído sob

---

<sup>3</sup> Na mesma concepção referida anteriormente ao drama burguês, o termo “culinário” foi utilizado em notas acrescentadas às obras *Ópera dos três vinténs* (1928) e *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1928/1929) para caracterizar, enquanto instituição, um teatro de efeito entorpecente, em que “o público compraria emoções e estados de embriaguez, destinados a eliminar o juízo claro” (Rosenfeld, 2008, p. 148-149).

o uso de diversas técnicas e métodos que, em totalidade, buscam compor um trabalho divergente da ordem do mercado. São alguns eles a Cia. do Latão (São Paulo), o Coletivo Alfenim (João Pessoa), a Cia Ocamorana de Teatro (São Paulo), a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (Porto Alegre), o Grupo Galpão (Belo Horizonte), a Cia. do Feijão (São Paulo) e, entre outros, a Kiwi Cia. de Teatro/Coletivo Comum, que, enquanto objeto de nosso estudo e seguindo a tradição estendida do teatro épico-dialético no Brasil, preocupa-se com a politização da arte a partir de sua viabilização e funcionalidade.

### **Considerações iniciais sobre o Coletivo Comum e sobre o *corpus* selecionado**

A Kiwi Cia. de Teatro/Coletivo Comum é um grupo teatral que surgiu em 1996, na cidade de Curitiba, com o nome “Kiwi Cia. de Teatro”, tendo migrado para São Paulo em 2005 e alterado seu nome, em 2018, para “Coletivo Comum”. Essa mudança deve-se à reorganização da equipe, que manteve, porém, seus temas centrais e sua forma de produção, permanecendo em exercício contínuo até hoje. Desde sua criação, o Coletivo Comum realiza montagens e organiza cursos, oficinas e debates sobre a encenação e a dramaturgia, além de fundamentar suas atividades em uma ampla pesquisa acerca das urgências sociais, relacionando-se com outros grupos, artistas e, principalmente, com movimentos sociais como meio para fundamentar seus projetos e analisar de maneira crítica a execução e recepção deles.

Ao se deslocar para São Paulo, o Coletivo Comum passou a integrar ativamente o movimento de teatro de grupo da cidade. A partir da Roda de Fomento, uma junção de coletivos que se reunia na Cooperativa Paulista de Teatro (CPT) para debater questões relativas às leis de fomento, o grupo também se envolve com o Movimento 27 de Março, fazendo várias atuações, inclusive na Conferência Municipal de Cultura, com o Movimento dos Trabalhadores da Cultura, ocupando a Fundação Nacional das Artes (Funarte), e com o Movimento de Teatro de Grupo (MTG), permanecendo ativos no CPT e no MTG até hoje.

A partir dessas e outras relações artísticas e políticas, o Coletivo Comum atua como uma extensão do movimento *Arte Contra a Barbárie*, que, segundo Costa (2015b), desde a sua formação, em 1998, até sua conquista da *Lei de fomento ao teatro para a cidade de São Paulo*, em 2002, passou a permitir a realização de trabalhos aos artistas e grupos teatrais cujas expressões estéticas eram menos tendentes a suscitar patrocínio espontâneo, por não serem comerciais. O Coletivo Comum, mesmo ausente na criação da Lei, segue lutando por sua manutenção e por outras políticas públicas de cultura, tendo como princípio não trabalhar com

leis de renúncia fiscal, entregues ao mecanismo de privatização da verba pública, defendendo programas de leis e editais diretos, de forma transparente, com o dinheiro vindo do poder público para os trabalhadores da cultura.

Como um espaço de resistência contra todas as formas de totalitarismo, o Coletivo Comum luta ativamente, em âmbito municipal e nacional, contra o sucateamento do teatro, compreendendo-o à luz política a partir de suas relações com a sociedade e na reformulação delas. Entre outras matrizes, o Coletivo Comum utiliza de discussões estéticos épico-dialéticos brechtianos para a formulação de um teatro político por meio de uma estrutura de teatro documentário crítico. Ao observar o trabalho do Comum, percebemos a utilização de formas teatrais variadas abranger questões específicas da vida social. Partimos da hipótese interpretativa de que, mesmo sendo operacionalizados de maneira distinta entre as peças, de acordo com a variação e a necessidade de seus conteúdos e materiais, a perspectiva épica atua para uma refuncionalização da arte enquanto instrumento político de enfrentamento, de luta contra as leis do mercado. Assim, evidentemente, podemos perceber que o grupo não vê a estética em seu espaço fechado e restrito a uma discussão sobre a beleza da arte, mas como um lugar de construção de sentidos para uma participação ativa na vida pública. Na busca por uma visão mais ampla do trabalho do grupo, selecionamos como recorte duas peças para uma análise crítica mais aprofundada, sendo elas *Morro como um país* (2013) e *Fome.doc* (2017). Em termos gerais, ambas discutem a institucionalização da violência como consequência do capitalismo, em duas de suas incontáveis faces.

*Fome.doc*, espetáculo estreado em julho de 2017 no Centro Cultural de São Paulo, discute a fome no mundo, mais especificamente a que corresponde à realidade brasileira, a partir da desmistificação do fenômeno enquanto natural, retirando-lhe sua organicidade. Por meio da evidenciação dos processos sociais institucionalizados e normatizados pelas linhas de força que oprimem os explorados, a peça reconhece que “[...] A fome tem muitas causas, a falta de alimentos não é uma delas” (Coletivo Comum, 2017, p. 52), atribuindo-lhe uma condição premeditada e estrategicamente calculada para a manutenção do poder das classes dominantes em uma sociedade de consumo, sobrepondo o lucro à vida. Tomando o conhecimento de que a fome não advém da pobreza, mas da riqueza, a relação dialética é materializada em documentos literários históricos e objetos cênicos metafóricos.

Já *Morro como um país*, projeto iniciado por intermédio da Lei de Fomento em 2012, estreou no ano seguinte com o subtítulo “A exceção e a regra”, posteriormente alterado para “Cenas sobre a violência de estado”, e discute a violência institucional a partir de diversos textos, depoimentos, gravações, vídeos, entre outros recursos, com a finalidade de investigar o

real conceito de “estado de exceção” e a violação dos direitos humanos. Na peça isso ocorre por meio de uma representação monológica em voz coletiva que atua a contrapelo do fascismo presente, principalmente, em regimes totalitários.

Por mais que seja vista inicialmente uma variação de conteúdo temático entre as peças, quando as olhamos separadamente, ao pô-las em contato sob a visão de um trabalho contínuo, podemos perceber uma convergência formal quando ambas, ao utilizarem dos recursos épico-dialéticos refuncionalizados por Brecht, aproximam-se em um eixo histórico mais amplo, uma vez que evidenciam os termos materiais da violência histórica e da voz coletiva. É com a utilização desses recursos enquanto base teórica e prática de produção que o Coletivo Comum, em suas atribuições, passa a formalizar, por meio da arte, a luta contra o sistema de desumanização, fruto do abuso de poder e da exploração ascendentes ainda no século XXI.

Considerando os conteúdos e formas exploradas nas peças, que se insurgem contra o sistema capitalista – no qual produzem sem, porém, atender sua lógica mercadológica – o Coletivo Comum, apesar de produzir trabalhos pertinentes, ao mesmo tempo que instrumentais, possui, como outros grupos contemporâneos, uma grande dificuldade de difusão de suas produções. Mesmo com a perseguição política atual, que busca de todos os modos boicotar produções que não atendam ao mercado do entretenimento, como a promovida, principalmente, por instituições privadas, os grupos teatrais ainda procuram por identidades e formas de fazer teatro que consigam alcançar e gerar frutos em meio ao conservadorismo da sociedade moderna. As possibilidades são múltiplas, tal como defende Cruz (2010, p. 7),

O debate dos setores artísticos de esquerda tem revelado que a possibilidade de produzir uma arte crítica no contexto atual da sociedade brasileira existe, embora tenha seus limites. A resposta mais sugerida para esta questão está em Brecht.

No sentido de reconhecer o Coletivo Comum enquanto uma extensão do teatro político, esta dissertação tem como principal objetivo identificar as condições de aplicação e funcionalidade de um teatro capaz de atender aos processos de historicidade, mais especificamente da tradição de teatro épico-dialético, que busca, metodologicamente, uma forma afeita a seus conteúdos históricos para “a organização de uma nova ordem de relações [...] uma nova dialética entre o palco, a plateia e a história” (Dort, 1977, p. 376). Desse modo, torna-se necessária uma análise que vá além do texto, passando também por sua criação, cenificação e repercussão esperada, a ser realizada por meio de um percurso investigativo orientado metodologicamente pelo materialismo histórico-dialético. Neste método, os caminhos nos servem como base, ao passo que reconhecem a necessidade de se produzir

materiais que compreendam a forma artística enquanto expressão da vida social, concedendo à arte seu estatuto histórico e sustentando sua relação com processos sociais sob e por meio dos quais existe. Assim, em uma tentativa de dissolução de uma visão idealista da arte, sustentada pela “alta cultura” na concepção de valores atemporais e eternos, concordamos com Cevalco (2003, p. 67) e consideramos necessário

levar às últimas consequências a contribuição do materialismo histórico, acabando de vez com descrições idealistas e logrando ver as artes como práticas reais, elementos de um processo social totalmente material, e não como ‘um reino separado das artes e das ideias, da ideologia, da estética, ou da superestrutura, mas de muitas práticas produtivas e variáveis, com intenções específicas e condições determinadas’.

Ao trabalharmos com perspectivas artísticas e interpretativas que fogem de uma tentativa de classificação taxativa da arte, compreendendo que “os gêneros são construções complexas e históricas e como tais devem ser considerados, e não formas fixas ou prontas” e que “eles mudam de acordo com novas configurações político-sociais, expressando questões decisivas para um determinado contexto” (Flory, 2010, p. 20), é que o materialismo dialético nos serve como abertura para a análise de formas que rompem com categorizações estereis e que operam contra a concepção de uma arte “acabada”, limitada a seu enredo e linearidade, ampliando sua expressão para o mundo material, nas múltiplas possibilidades formais que ligam o ficcional ao real.

Sobre essa relação com o real, ou seja, com a história, Benjamin (2012, p. 251) afirma que o defensor do materialismo dialético reconhece o signo

[...] de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido [...] ele aproveita essa oportunidade para explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele arranca à época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada.

O autor reconhece ainda que “o fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém, *em seu interior*, o tempo, como uma semente preciosa, mas insípida” (*Ibid.*, p. 251, grifos do autor). Outro parâmetro que nos compete na utilização desse viés é a questão temporal, pois, ao passo que tratamos de processos históricos, é imprescindível um retorno ao passado para a tentativa de sua própria superação e para o olhar de uma nova arte que busca o reconhecimento de nossas mazelas como processo inicial de uma tentativa de superação. Em outras palavras, a perspectiva do materialismo dialético nos permite compreender formas artísticas que tentam dar expressão a uma nova matéria histórica, na tentativa de constituir

técnicas que deem conta de interpretar e revelar processos complexos alastrados no tempo, o que é imprescindível para nossa análise.

No Capítulo 1, realizamos um breve panorama histórico do teatro épico-dialético brasileiro, para conhecer as raízes e especificidades de nosso teatro contemporâneo e entender a relevância desse processo constitutivo. Nesse primeiro momento, utilizamos como base fundamental os estudos de Sérgio de Carvalho, dramaturgo, pesquisador, professor livre-docente e encenador da Cia. Do Latão. Em seu ensaio *Atitude modernista no teatro brasileiro*, Carvalho (2011) esquematiza o processo de politização teatral nacional em ciclos, permitindo ao nosso estudo uma melhor organização e compreensão do desenvolvimento desse cenário. Dividindo os ciclos em subtópicos de nosso capítulo primeiro, outras obras se mostraram pertinentes para realizar esse traçado histórico, como as seguintes: *Literatura e teatro: encontros e desencontros formais e históricos* (2010), de Alexandre Villibor Flory; *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética* (2012), *Agitprop: cultura política* (2015a), *A hora do teatro épico no Brasil* (2016) e *Arte contra barbárie* (2020), de Iná Camargo Costa; *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)* (2001), de Peter Szondi; e os textos de diversos pesquisadores que compõem a obra *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas* (2013), organizada por João Roberto Faria.

Os ciclos de politização do teatro trouxeram uma perspectiva inicial sobre as relações, a priori, divergentes entre a cena e a escrita na concepção do teatro brasileiro. Além disso, por meio desse panorama, pudemos observar algumas variações na relação entre arte e sociedade, levando, para além de uma discussão estética, ao início de uma discussão da funcionalização da arte teatral para além das suas dramaturgias e encenações: como elas podem (e devem) funcionar como respostas para algumas questões de nossos processos histórico-sociais. Assim, buscamos compreender como a forma, ao longo da modernização social brasileira, buscou acompanhar os acontecimentos à luz do dia e revisitar um passado oprimido para trazer ao nosso presente questões fundamentais de nossa formação cultural. Ao resgatarmos a tradição de teatro de grupo no Brasil, foi possível entender em que lugar estamos no cenário contemporâneo.

Assim chegamos ao último ciclo estabelecido por Carvalho (2011), no qual está nosso objeto de pesquisa. Como uma extensão da atividade teatral do final dos anos de 1980, levantaremos a atuação de alguns grupos teatrais atuais que se preocupam, no contexto da politização teatral de cunho épico-dialético, em dar continuidade ao projeto de crítica da mercadorização no sentido de uma refuncionalização da arte, tendo como fim a focalização no Coletivo Comum.

Em busca de fundamentar as análises subsequentes, o Capítulo 2 inicia-se com um breve preâmbulo sobre as linhas de força que regem as produções do grupo, já que o próprio Coletivo Comum assume, como base teórica e prática, em suas publicações, autores de teatro épico-político-documentário como Bertolt Brecht, Erwin Piscator e Peter Weiss. Utilizamos, como aporte inicial, textos de Roberto Schwarz (2012), Peter Szondi (2001), Alexandra Moreira Silva (2009), Fernanda Azevedo de Souza (2008) e Walter Benjamin (2012) para compreender, teoricamente, como as formas, constituídas por recursos estéticos, relacionam-se com os conteúdos para uma pretensão artística política que dê expressão a nossos processos históricos, sem deixar de lado as mazelas e contradições. Nessa abordagem materialista-histórico-dialética, apresentamos as raízes do teatro épico, político e documentário do início do século XX, em sua vinculação interna e com formas que o antecederam, com o objetivo de compreender como novas proposições da arte se apropriam, em semelhança ou na contramão, de recursos utilizados para diversos fins em determinado período histórico. Para isso, são referências Anatol Rosenfeld (2008; 2012), Jean-Pierre Sarrazac (2009), Benjamin (2012), David Lescot (2012) e Souza (2008). Também discutimos a tradição contemporânea estabelecida na apropriação das formas dialéticas por meio da recusa da fábula e de seus mecanismos a partir de assuntos fundamentados, principalmente, por Sarrazac nas obras *A invenção da teatralidade, seguido de Brecht em processo e o jogo dos possíveis* (2009) e *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès* (2017).

Para entendermos melhor a questão da fábula e o modo como o Coletivo Comum a aborda, os subitens do Capítulo 2 não se limitam às abordagens teóricas, trazendo autores como Mireille Losco e Catherine Naugrette (2012), Theodor Adorno (1993), Rosenfeld (2014) e Fernando Kinas (2013) para discutir a relação entre ficção e realidade a partir da negação da mimese como figura da arte, princípio que dá luz às discussões sobre a constituição da *teatralidade* pensada por Sarrazac (2009; 2017). Também iniciamos, nesse capítulo, nossas análises relacionando as teorias apresentadas com a prática do Coletivo Comum, quando reconhecemos nas obras *Morro como um país* (2013) e *Fome.doc* (2017)<sup>4</sup> questões primordiais para a construção da teatralidade do coletivo, fundada na evidenciação dos recursos em cena e na posição do ator em primeiro plano por meio do *narrador-rapsodo*. Todavia antes de localizarmos e analisarmos mais profundamente, nas peças escolhidas, o funcionamento dos

---

<sup>4</sup> Analisamos ambas as peças a partir de sua dramaturgia e encenação, disponíveis em formato de roteiro e de vídeo no *site* do Coletivo Comum (<https://coletivocomum.com.br/>). Por esse motivo, em algumas citações de trechos ou cenas das peças, estaremos localizando-as em páginas (quando parte da dramaturgia) e/ou em minutos (quando encenação).

elementos narrativos e cênicos, conhecemos algumas variações de personagens-narradores de grande expressão no cenário brasileiro, como as figuras do compadre e da comadre nas Revistas de ano, a exemplo de Artur Azevedo, e do Sistema Coringa, de Augusto Boal. Esses exemplos nos serão importantes para a compreensão da tradição brasileira que vai às formas da obra para conhecer suas especificidades, pensadas para uma contravenção da forma burguesa.

Enfim, no Capítulo 3, analisamos mais detalhadamente como essas concepções anteriores fundam a teatralidade do Coletivo Comum e como as peças *Morro como um país* (2013) e *Fome.doc* (2017), em sua dramaturgia e encenação, exemplificam uma construção pensada, em linhas dialéticas, para uma ativação crítica do seu público. Para tanto, nos tópicos desse capítulo, concentramo-nos em reconhecer o funcionamento de algumas instâncias e recursos essenciais para a teatralidade do Coletivo Comum por meio da análise destes nas duas peças. Primeiramente, estudamos cada peça para, então, partir para uma comparação entre elas, de modo a entender a construção de suas formas em suas aproximações e diferenciações, buscando, ainda, os motivos dessas relações. Em vínculo com o fim do capítulo anterior, analisamos a instância narrativa das peças *Morro como um país* (2013), por meio da análise da posição e função da atriz Fernanda Azevedo, e em *Fome.doc* (2017), para entender a relação entre os atores Renan Rovida e Fernanda Azevedo, além da presença do músico Eduardo Contrera em cena, utilizando na análise os textos de Alexandre Villibor Flory (2014), Jean-Luc Nancy (2005), Sarrazac (2017), Rosenfeld (2018), Patrice Pavis (2007) e Brecht (2005).

Ao estudar a instância narrativa, partimos para uma análise dos recursos materiais utilizados nas peças e do modo como eles se relacionam com as concepções épico-dialéticas para uma evidenciação da barbárie, usando, para isso, documentos históricos e culturais em forma de teatro documentário para a construção de um teatro dito político. Para melhor organizar a análise dos documentos e dos recursos épicos, dividimos nosso estudo a partir de subcategorias pensadas por Rosenfeld, em *O teatro épico* (2018), para explicar os recursos de distanciamento, examinando as duas peças a partir de seus recursos literários, cênico-musicais e fotográficos/audiovisuais. Contamos, assim, com os textos de Flory (2014), Souza (2018) e Kinas (2013) para fundamentar a análise dos trechos das peças; com as obras *Notas sobre o teatro documentário (1967)* (2015), de Weiss, para a análise dos documentos utilizados, e, por fim, com *Brecht e o teatro épico* (2012) e *O teatro épico* (2018), de Rosenfeld, para a análise dos recursos de distanciamento e concepções brechtianas.

## CAPÍTULO 1 – BREVE PANORAMA HISTÓRICO DO TEATRO ÉPICO-DIALÉTICO BRASILEIRO

Para realizarmos um breve panorama histórico sobre a tradição do teatro épico-dialético no Brasil, de modo a posteriormente situarmos o Coletivo Comum nesse cenário nacional, é necessário que realizemos uma digressão à formação da modernidade no século XX, momento em que começamos a perceber uma insurgência crítica contra os valores e estéticas que a antecederam e supriram, sem maiores esforços, até o século XIX, nos permitindo compreender as tentativas e êxitos em rupturas formais e as motivações que levaram historicamente à divisão de um *velho* e um *novo* teatro brasileiro. O que nos interessa, principalmente, nessas transformações, é entender em que contexto os processos de politização do teatro foram considerados necessários e em que termos eles contribuíram para uma constituição e consolidação de um teatro engajado contemporâneo, que nos leva até o nosso objeto.

Usamos a divisão em ciclos realizada por Sérgio de Carvalho, no ensaio *Atitude modernista no teatro brasileiro* (2011), para uma melhor compreensão dos momentos em que a produção artística percorre, de maneira experimental, seja amadora ou profissional, os caminhos de uma orientação crítica disseminada até uma consolidação de um caráter coletivo interessado e movido a refletir sobre seus processos artísticos e sobre uma relação dialética entre arte e sociedade. Essas modificações, as quais “exigiram a pesquisa de novas formas, para além do repertório dramático dominante, e uma reflexão sobre relações de trabalho em arte que envolve a crítica da inserção dos artistas no aparelho produtivo” (Carvalho, 2011, p. 101), possuem uma justificativa extraestética de formulação, em vista de que a busca por essas transformações ocorrem à luz das transformações históricas, na ocasião em que a arte procura entender seu lugar e momento no mundo para retornar aos fenômenos que a levaram até determinado ponto, analisando o contexto histórico em torno de acontecimentos específicos a serem expressados por meio de uma forma em que caibam e os dê sentido.

Sobre essas conexões dialéticas entre forma e conteúdo afeitos aos processos históricos, o pesquisador teatral e diretor do Coletivo Comum, Fernando Kinas (2013, p. 145), defende que, conseqüentemente,

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

É a preocupação dessa confluência entre a realidade histórica do país com seus respectivos movimentos artísticos que mobiliza em si o teatro político, preocupado em provocar uma reflexão sobre a realidade (e ação sobre ela) e das barbáries que a cercam, quando indivíduos e grupos voltados a crítica procuram novas formas de revelar e apresentar o mundo, desafiando o *status quo* operante, empenhado em acobertar e falir as questões civilizacionais pertinentes à nossa compreensão de indivíduos em convívio com uma sociedade plural. A tarefa de se fazer um teatro interessado em sua sociedade é árdua. Não apenas no cenário brasileiro contemporâneo, a arte voltada a uma crítica da realidade sofreu grandes represálias, sendo frequentemente contida pela imposição ideológica das classes dominantes. Iná Camargo Costa, em *Nenhuma Lágrima: teatro épico em perspectiva dialética* (2012), nos ensina como a burguesia utilizou suas armas para não dar margem a dúvidas sobre seus valores, lutando para que a sociedade permanecesse organizada sob a égide de seu conservadorismo. A autora fala sobre essas armas atuando por uma *censura policial*, por meio da proibição de disseminação de diversos temas e conteúdos, por uma *censura econômica*, pela decisão dos empresários teatrais sobre gêneros vendíveis e que façam sucesso (ou que não façam barulho), por uma *censura crítica* que, em defesa do crivo empresarial, julga qualitativamente as peças a partir de suas formas dramáticas, e na *censura do ensino*, limitando o ensino geral e as escolas de arte dramática a formas adequadas ao drama (Costa, 2012, p. 18, grifos nossos).

Quer se chegar a um teatro dito assumidamente político, mas não em termos ontológicos que considere o teatro sendo sempre político na acepção de que “a conexão entre a arte e a dinâmica social (o estágio e as relações de suas forças produtivas) está presente no processo de criação e em seu resultado, na obra de arte” (Souza, 2018, p. 15). Esse sentido de “político” mais se aproxima meramente de um “fazer público”, mas nos termos defendidos por Brecht e por Piscator da arte enquanto um “pensar público”, a partir de uma tomada de posicionamento político, já que “na ausência de movimento revolucionário, a ‘mensagem’ se torna puro anarquismo” (Brecht, 1945, p. 434 *apud* Pasta Jr., 1986, p. 62). Costa (2015a) complementa que “anarquismo é filosofia burguesa ao avesso” (Costa, 2015a, p. 25), ou seja, o fazer artístico deve ser pensado a partir de uma tomada de posição, pois a tentativa de um enunciador esconder seu lugar, negando sua localização em um discurso perante um sistema hegemônico, acaba por acrescentar forças às classes ditas dominantes, de modo que não basta uma forma que se julgue política, mas uma construção politizada que pense em seu efeito e recepção. No âmbito de uma arte que reconheça os problemas do mundo e que busque modificar o aparato social, torna-se necessário uma tomada de partido contra a corrente e os males que fluem em conjunto com o sistema. Costa (2012) elucida que “uma sociedade com plena consciência de si não precisaria

de ideologia, necessária entretanto em sociedade como a nossa, que contradiz o conceito de humanidade” (Costa, 2012, p. 7).

Não apenas por sua natureza estética, mas também política, é que os ensinamentos teóricos e metodológicos de Brecht para um teatro-dialético foram aproveitados pelo teatro brasileiro. Especialmente quando se torna necessário uma articulação entre conhecimento histórico e conjuntura social junto à uma construção coletiva, momento em que, para romper com os paradigmas cristalizados do drama, a arte teatral brasileira de esquerda do século XX e XXI se une em consonância desse fazer artístico profissionalizado e interessado, na busca, enfim, de meios para existir e repercutir em meio a um sistema normativista que aliena as produções dialéticas, conferindo-lhes arbitrariamente marcas de inapropriação e dispensabilidade. Todavia, para além de falarmos sobre a utilização dos recursos estéticos de Brecht, é fundamental que entendamos em que contexto eles surgiram e foram relevantes às transformações sociais e históricas, para que possamos, posteriormente, localizar sua adequação à realidade brasileira e compreendermos as possibilidades de apropriação por grupos e autores teatrais em alguns cenários do país, discorrendo não apenas sobre a aplicação desses recursos, mas, sobretudo, sobre as condições em que eles emergem em caráter de urgência.

### **1.1 Insurgência contra o drama burguês para um pensar de novas formas**

A ascensão da burguesia, provinda do capitalismo comercial do século XVIII, fez com que a expressão teatral se voltasse à essa nova camada social, junto aos seus valores e demandas político-sociais, de maneira que toda uma estrutura e conteúdos composicionais da arte estivessem voltados a conflitos intersubjetivos, na construção de uma suposta autonomia do sujeito. Essa forma que “põe e compõe o sujeito histórico burguês, entendido como *livre, universal e autônomo*” (Flory, 2010, p. 26, grifos do autor), chamada de drama burguês, buscava (e ainda busca), na verdade, fechar o homem em seu mundo concreto através de uma quarta parede erguida entre público e plateia, criando uma ilusão cênica em que o mundo real se confundisse com o enredo representado no teatro, onde os problemas estavam na ordem de um “*presente-que-engendra-o-futuro*”, termo usado por Costa (2012, p. 15, grifo da autora) inerente à vida privada. Costa (2015a) anota que a liberdade absoluta é ideologia vazia própria do pensamento burguês. Ela afirma que “não se pode viver em sociedade e ser livre da sociedade” e completa que “a liberdade do escritor burguês, artista ou atriz, é simplesmente a

dependência mascarada (ou hipocritamente mascarada) do dinheiro, da corrupção e da prostituição” (Costa, 2015a, p. 25).

O drama burguês, sendo uma expressão artística da arte como mercadoria, contribui para o distanciamento da arte das outras esferas da vida social, de tal modo que se pode dizer que a vida e a arte têm *contato* (que é externo), mas não *mediação* (que é interna, imanente) (Flory, 2010, p. 26, grifos do autor). Despida da dialética com o processo social, no campo das artes se instaura uma supremacia das formas ditas “puras” ou “ideais” que, segundo Costa (2012), “corresponde ao que Peter Szondi chamou “quadro não problemático”, pois descreve uma espécie de “funcionamento perfeito” da ordem burguesa (capitalista)”, operando como “sedimentação do conteúdo profundo da experiência burguesa, tanto naquilo que tem de verdadeiro (no sentido histórico) como no que tem de idealizado e de ideológico.” (Costa, 2012, p. 15). É esse tipo de drama que acaba por se naturalizar e perpetuar ao longo da história até o século XIX.

Com a superação do mercantilismo, provinda de diversas revoluções políticas e tecnológicas do século XIX, a ascensão do capitalismo industrial traz consigo diversas revoluções, principalmente proletárias, momento em que, a partir de 1848, tomam forças com o *Manifesto Comunista*, de Marx e Engels, quando essa obra oferece um aporte ideológico contra a hegemonia burguesa, ameaçando a classe que, se sentindo ameaçada, desencadeia banhos de sangue como o massacre à Comuna de Paris, em 1871. No campo teatral, inicia-se uma disputa que resultou na crise do drama burguês, com o advento de novas formas que rompessem com a dominância dos conteúdos de ideologia individualista e que abalasses as estruturas que conservavam a solidez de seu estatuto. Neste momento, autores e grupos, através das mais diversas expressões, atuaram na desconstrução da supremacia cultural classista em níveis estéticos e temáticos: como fez Ibsen em *Casa de Bonecas* (1897), ao romper com a subjetividade dos conflitos matrimoniais para entender a organização social e o contexto histórico que englobam as relações humanas em perspectiva naturalista, colocando em xeque a instituição da família e a moralidade burguesa; como também é caso dos experimentos naturalistas de Zola e Hauptmann, onde os autores vêm a escrever e encenar greves e rebeliões de trabalhadores, tomando como exemplo o romance *Germinal* (1885) e a peça *Os tecelões* (1892); e de Strindberg ao, em peças como *Rumo a Damasco* (1898), aposentar a cena absoluta, inserindo a mediação entre as personagens por uma instância narrativa em monólogo disfarçado de diálogo.

Já no século XX, ainda empenhado no desmonte formal burguês, o teatro expressionista surge para unir o texto à cena, quando “vem à toa a consciência de que a cena, com todos os

seus elementos, tem tanto peso na definição do que é a obra quanto o texto, que a partir da agora deixa de ser soberano” (Costa, 2012, p. 21), reformulando um repertório técnico que envolveu, por exemplo, a distorção e até a anulação do cenário, a utilização de adereços em um nível simbólico, a substituição de personagens complexas por figuras tipificadas, a fragmentação de diálogos e ações, a alusão à cenas coletivas, entre outros recursos. Com a crise da representação realista, o expressionismo firma suas raízes na aproximação do *Sturm und Drang*, movimento de subjetividade do final do século XVIII que se insurgiu contra as correntes iluministas, e que exprimia a importância de se entender a vida em processo, para defender uma concepção da arte pautada pela fragmentação, ao expressar um mundo que não existe mais por ele mesmo, mas a partir de uma subjetividade exacerbada. Todavia, os autores que mencionaremos a seguir questionam o “expressionismo subjetivista”, na acepção de Williams (2011), no qual o mundo é criado do nada a partir de um indivíduo titânico, por uma defesa de um “expressionismo social” (Williams, 2011), como fará com mais clareza e dedicação, por exemplo, Ernst Toller. Para Flory e Protazio (2022, p. 46), “a arte, neste sentido, seria uma verdade sobre a sociedade, na medida em que demonstra, via artefato cultural, a irracionalidade da constituição racional sobre o mundo”.

Seguindo essa dialética, Ernst Toller, na peça *Massa-homem* (1921), aborda os conflitos coletivos fazendo uso de cenas fragmentadas e personagens tipificadas, através de distorções subjetivas que dão expressão a um mergulho na revolução alemã, trazendo a dimensão utópica, simbolicamente, para uma fuga à racionalidade do mundo administrado (Flory; Protazio, 2022, p. 46). Essa é uma linha que Williams (2011, p. 82) chamará de “expressionismo social”, uma perspectiva mais política do que o expressionismo subjetivista, em que “[...] defendia a renúncia total da burguesia, com o propósito de passar da dissidência para a afiliação consciente à classe trabalhadora: o primeiro teatro soviético, Piscator e Toller e, por fim, Brecht” (Williams, 2011, p. 83).

Segundo Szondi (2001), apesar de beber dessas fontes naturalistas e expressionistas, tal como Piscator, além de possuir uma certa influência do humanismo clássico alemão principalmente vindas de Goethe e Schiller, Brecht, com sua recusa ao ilusionismo e ao passivismo (ainda que estivessem presentes na composição de algumas peças iniciais como *Baal* (1918)), passa a se voltar a partir de 1926 para um fazer dialético. Nessa época, em contato mais próximo com estudos marxistas e sociológicos, o autor passa a ter em vista o teatro operário revolucionário, impulsionado, principalmente, pelo movimento de Agitação e Propaganda (“*Agitprop*”) soviético e suas ramificações na Alemanha, seguido também por Erwin Piscator.

O agitprop, entendido enquanto sistematização artística e intelectual de ideologia marxista-leninista que diz respeito à disseminação das ideias e princípios do comunismo afeita aos movimentos políticos-culturais entre trabalhadores, camponeses, estudantes, intelectuais e formadores de opiniões, procura fundar uma missão da arte enquanto arma de combate, capaz de instruir (nos termos de propaganda) e exultar uma ação concreta (pela agitação) rumo a revolução. O agitprop possuiu suas mais significativas experiências, do ponto de vista histórico, no período que compreende a Revolução Russa de 1917, a ascensão do nazismo e a consolidação do stalinismo, por serem, segundo Douglas Estevam e Rafael Villas Bôas (2015a, p. 9-10), as primeiras manifestações sistematizadas, dadas suas dimensões no que diz respeito à duração e à importância dos processos revolucionários com os quais se relacionavam.

Na obra *Agitprop: cultura política* (2015a), nos deparamos com estudos mais aprofundados sobre momentos em que essa cultura de agitação e propaganda, em suas raízes europeias, emergiu e possuiu papel decisivo nas práticas artísticas engajadas com a classe trabalhadora, como: na movimentação após a Segunda Mundial, quando a República Democrática Alemã (RDA), a partir de 1954, passa a estimular a organização de grupos culturais e artísticos buscando recuperar a tradição da classe trabalhadora em busca da identidade de uma nova Alemanha comunista; nas produções que precederam a morte e o julgamento de Stalin, entre 1953 e 1956, período de degelo da cultura de agitprop, que fez aumentar as resistências à ingerência soviética, potencializando processos mais autônomos dos países do bloco; e nas revoltas estudantis de 1967 e 1968 na Alemanha ocidental, se espalhando pelo mundo lutando contra o modelo capitalista e a favor dos direitos de liberdades civis, forças que iniciaram empreitada no Brasil em um primeiro capítulo de agitprop nacional no início dos anos de 1960 e que foram retomadas em um segundo capítulo a partir dos anos de 1980.

Tais referências se tornam importantes à nós ao passo que não apenas podemos compreender as modificações da arte de acordo com necessidades sociais que estejam na ordem do dia, buscando para isso diálogos entre setores culturais e sociais que estejam à luz de nossas urgências, mas, principalmente, em vista de que a busca por uma forma épica-dialética brasileira, fundada em termos de Brecht, traz consigo para o cenário brasileiro uma tentativa também de agitação e propaganda que entenda a dinâmica da luta de classes e a necessidade de uma imersão nos setores sociais para fins didáticos. Esse assunto integra o processo de politização teatral brasileiro, sobre o qual Costa (2015a) estabelece diálogos muito produtivos, base para esse percurso histórico que trata de processos artísticos voltados ao teatro político.

Deste modo, nas vias da apropriação de um teatro dialético no Brasil e na busca por seu engajamento com classes rebaixadas pelo sistema capitalista, através de construções práticas

artísticas que servem para uma elevação da consciência de classes em favor de uma cultura política empenhada na reformulação do sistema e de seus valores, é que o nosso próximo título se volta à localização histórica do teatro brasileiro no início desses ciclos. O intuito é tratar, em medida mais específica, sobre as primeiras tentativas práticas de nossa modernidade em romper com a unidade burguesa, momento que consideramos crucial para perceber a força que as formas normatizadas em sociedade ao longo da história pela indústria exercem sobre o aparelho cultural, na investida do silenciamento de outras formas que buscam um diálogo com outros grupos sociais.

## **1.2 Rupturas críticas e formais da modernização no Brasil**

Ao contrário de alguns gêneros e tendências que, no século XIX chegavam ao Brasil com certa ligeireza, como, por exemplo, o drama romântico, a comédia realista, as formas musicais, entre outros, o mesmo não se deu com a ruptura naturalista e a crise do drama burguês. Durante esse período o teatro brasileiro se encontrava em certo atraso não apenas em relação às outras artes, mas também à própria literatura. Enquanto críticos e escritores realizavam diversos estudos sobre a historiografia da literatura brasileira, como é o caso de *Ensaio sobre a história da literatura no Brasil* (1836), de Gonçalves de Magalhães, ou, em nível internacional, de *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826), de Ferdinand Denis, a dramaturgia mostrava-se apenas um apêndice nessa tradição canônica relativa aos gêneros épicos e líricos já solidificada. Mesmo quando Henrique Marinho tentou organizar uma historiografia voltada ao cânone dramatúrgico, na escrita da obra *O teatro brasileiro: alguns apontamentos para a sua história* (1904), dado o caráter de ineditismo de grande parte das encenações e peças do século XIX, houve uma grande dificuldade de realização de qualquer análise mais abrangente de nossas produções, não sendo possível, segundo João Roberto Faria (2013, p. 15), “refletir sobre a especificidade do teatro como arte que extrapola os limites do domínio literário”. Para os críticos literários da época, o teatro se resumia à arte literária, o que podemos constatar da afirmativa de Sílvio Romero (1903), em sua apreciação aos dramas quando revela que “uma representação teatral é uma arte que se sobrepõe a outra e a vela em grande parte [...] o talento dos atores produz uma como segunda criação que pode até certo ponto dificultar a exata inteligência da primeira” (Romero, 1903, p. 185). Tal concepção de teatro se estendeu até o início dos anos do século XX, momento em que ganha forças na capital do país o teatro ligeiro, forma afeita ao entretenimento e à diversão que tinha sua produção voltada à lógica do mercado.

Na primeira década do século XX, o Rio de Janeiro, em sua posição de capital da recém-proclamada República e de centro cultural mais atualizado da época, viveu uma grande transformação urbana modelada no cosmopolitismo parisiense, remontando o processo de favelização iniciado no fim do século XIX com a abolição da escravatura. “Empurrando” para os subúrbios e para os morros as camadas populares cariocas, a paisagem urbana da cidade modernizava-se ao gosto da elite que, entre outros “luxos”, via um número crescente de teatros, cafés-concertos e circos, espaços teatrais com uma grande limitação dramática tanto temática quanto formal, preocupados em oferecer ao seu público a arte enquanto produto de entretenimento, encomendado, seguindo a lógica de bens culturais da indústria, onde tomaram espaço o teatro cômico e o teatro musicado por seu amplo resultado mercadológico, fechando-se, assim, à novas experiências. Apesar disso, agindo ao revés da indústria do século XIX, que tinha como único objetivo a bilheteria, alguns dramaturgos foram relevantes para uma experiência teatral brasileira que, mesmo tendo como referência a dramaturgia europeia, marcaram a nível formal a complexidade objetiva de nossa matéria social, como foi o caso do realismo de José de Alencar, da crítica social de Machado de Assis e da comédia de costumes de Martins Pena, tendo sido, essa última, criticada enquanto baixa comédia, como nos mostra um estudo como *A comédia desclassificada de Martins Pena* (1989), de Iná Camargo Costa.

Na tentativa de uma emancipação frente à influência estrangeira, os anos de 1920 e 1930 surgem como primeiro ciclo de um teatro politizado que, ainda não podendo ser lido nesses termos, adota uma chave crítica. As produções desse período são marcadas por um fazer experimental já consciente da impossibilidade de se continuar produzindo dramas em feições convencionais. Com o rompimento da ilusão do sujeito autônomo e livre provindo da crise da Era Liberal e, sobretudo, com a crise logo após a Primeira Guerra (que, no campo das artes, provocou o surgimento de diversas correntes estéticas), tornou-se imprescindível conferir à dramaturgia uma forma teatral antiburguesa, tendo em vista que “a exigência de realismo entrava em contradição com a dialética idealista do drama quando se tratava da representação de relações coisificadas e mutiladas do espírito” (Carvalho, 2011, p. 102). Essa crise da visão e das formas burguesas de representação fez surgir uma nova geração, que buscava se desprender estética e socialmente dos modelos comerciais do início do século, reconhecendo a necessidade de um fazer teatral interessado, e que considerava possibilidades épicas para o teatro brasileiro (Carvalho, 2011, p. 102).

Apesar dessa força motora da consciência de uma necessidade de uma renovação estética, impulsionada pela Semana de Arte Moderna de 1922, o palco brasileiro, tomado por produto cultural dependente de um esquema comercial empresarial ditado pelo mercado de bens

culturais, continuou em grande parte reproduzindo gêneros eleitos do bel-prazer de seu público médio, como os de bulevar, tomados principalmente pelo melodrama, pelo teatro ligeiro e pelo teatro musicado. Tentativas como as de Renato Vianna (1894-1953) em encenar um teatro de síntese, como *A Última Encarnação do Fausto* (escrita em 1921, encenada em 1922 e publicada apenas em 2011, noventa anos depois), não fizeram escola, ficando apenas três dias em cartaz após ter sido atacada pela imprensa e ter sofrido críticas severas.

Essa dominação do palco tomada pelo chamado *influxo externo*, que ainda obedecia ao sotaque lusitano do século XIX, fez com que as incursões modernistas pela arte dramática se voltassem mais ao fenômeno literário do que ao teatral propriamente dito. Todavia, autores como Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade não se mostraram alheios à uma tentativa de reformulação da arte dramática. Além de redigirem artigos de opinião tratando da cena contemporânea, “veicularam ensaios de crítica, publicaram peças curtas e deixaram manuscritos em que o desejo de modificar a linguagem teatral torna óbvio o envolvimento com os palcos” (Levin, 2013, p. 22).

Críticos como Alcântara Machado, nome expressivo da época, em militância ao modernismo, propuseram uma nova linguagem teatral. Segundo os estudos de Levin (2013), considerando o atraso do palco paulista em relação ao carioca, na reprodução de fórmulas lusitanas mediante uma repetição de repertório e uma construção cômica já cansada dos exageros formais, o crítico, inicialmente contra esse influxo português e a favor dos modelos franceses, buscava soluções para um teatro propriamente dito nacional. Após o contato com uma montagem de Pirandello, pela Cia. do Teatro Argentina de Roma (1923), Alcântara Machado teria começado a perceber que o problema se encontrava em uma restrição da visão tradicional calcada no texto, momento em que reconheceu uma necessidade de uma atualização para nosso cenário, mediada por “uma operação dupla, de universalização e nacionalização” (Levin, 2013, p. 24). Essa operação corresponderia a um pensar dialético da relação entre forma e conteúdo, para o qual Machado propunha a importação de técnicas inovadoras provindas do estrangeiro que servissem ao abasileiramento da dramaturgia paulistana, incumbidas de tratar, na ordem do dia, da vida cotidiana paulistana por meio de tipos não mais exauridos de reprodução e vestidos por um realismo esgotado, mas espontâneos, em uma renovação estética que dissesse respeito à crise da linguagem, em que esta estivesse calcada na ideia de um teatro que aceitasse uma “salvação pelo popular” (Levin, 2013, p. 25). Nas palavras de Machado, no artigo *Teatro do Brasil*, publicado em 1928 na *Revista Movimento*:

O teatro europeu por exemplo anda que anda louco atrás do princípio de onde veio. Para partir de novo em outra direção. Ora, o que ele procura é o que nós somos. Não saímos até hoje do princípio. E o princípio é a farsa popular, anônima, grosseira. É a desordem das canções, bailados, diálogos e cenas de fundo lírico, anedótico ou religioso. Coisa que entre nós se encontra no circo, nos terreiros, nos adros, nas ruas, nas macumbas (Machado, 2009, p. 375-6).

A postura do crítico na contramão do melodrama e do drama realista, pautada em autores como Jacques Copeau, Edward Craig e Vsevolod Meyerhold, também dava sinais da importância do papel do diretor na busca por essa nova cena teatral, já que ao longo desses anos as companhias eram centradas na figura do primeiro-ator-empresário, em que textos eram encomendados como veículo de estrelismo dos mesmos (Fernandes, 2013, p. 43).

O impulso que faltava para um fazer prático voltado aos marcos ausentes de localidade e temporalidade da crítica de Alcântara veio com a Crise de 1929, quando a queda dos preços do café refletiu na vida de toda a sociedade brasileira as consequências da dependência de um país em sua posição de semi-colonizado sob o jugo do sistema capitalista, de modo que a arte, responsável pela expressão social, foi despertada à serviço das causas políticas pelos autores que, adormecidos na modernidade, encontraram na ocasião a motivação para a atitude renovadora que faltava. O próprio Oswald de Andrade, que iniciara suas produções dramáticas em 1913, assumiu um posicionamento político de esquerda apenas a partir da Semana de 22, viera somente a sofrer uma concreta reviravolta ideológica (e consequentemente artística) após a Crise de 1929, rompendo drasticamente com as vontades elitizadas e alienadoras, provindas de uma literatura vanguardista brasileira, “provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária” (Andrade, 2022, p. 17). Ele irá aderir à lógica marxista para a produção de uma literatura interessada em questões sociais, momento em que escreveu obras de forte cunho popular e subversivo, como nos é imprescindível reconhecer enquanto referência a peça *O rei da Vela* (1933).

A peça de Oswald nos serve de exemplo para compreender que uma ruptura ideológica apenas é possível com uma transformação formal que esteja em consonância com seu conteúdo; somente assim ela pode vir a evidenciar e discutir os processos históricos. O dramaturgo, abordando como tema a exploração capitalista em suas micro- e macro esferas, de maneira ampla e pertinente, suspende o plano dramático que faria o leitor imergir nas relações interpessoais através de recursos manifestos, como pela ridicularização das emoções. Um exemplo: após D. Cesarina insinuar que ele era traído por Heloísa com o Americano, Abelardo I diz: “Eu me prezo de ser um homem da minha época! A senhora quer que eu perca tempo em ter ciúmes? (*Imita dramaticamente um casal em choque*)” (Andrade, 1973, p. 92). Essa renúncia

(e paródia) do sentimentalismo burguês manifesta nas falas do personagem, que reluta em ser dramatizado, seguida da rubrica que propõe um gesto exagerado, ridiculariza os conflitos internos tão caros à forma burguesa, reconhecidos ao longo da peça. Isso também se vê pela constatação de Abelardo II, quando diz: “A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração” (Andrade, 1973, p. 69). Ou seja, instaura-se um conflito direto com a normativa burguesa do teatro convencional. Para além da ridicularização da entrega às emoções e da própria classe, fica mais claro o interesse em uma nova forma quando Abelardo I anuncia para Heloísa: “O meu fim! A morte no Terceiro Ato” (Andrade, 1973, p. 113), acabando com qualquer resquício de tensão dramática, de clímax que poderia existir, utilizando para isso o recurso de distanciamento metateatral, em que a cena faz alusão à sua concepção teatral e eleva a emoção à racionalidade.

A preocupação com essa relação dialética também é vista em peças como *Café*, de Mário de Andrade, escrita entre 1933 e 1942, discutindo o abismo social que marcava (e marca) a realidade brasileira entre trabalhadores e os que ele chama de “donos da vida”. Autores como Flory e Protazio (2022), em estudo mais amplo, analisam a peça a partir da perspectiva materialista dialética para mostrar como o autor, com o intuito de dar expressão à luta de classes, realiza uma reformulação da linguagem em diversos níveis: “pelo uso de provérbios (no caso, de ditos populares), pela inserção de gírias e coloquialismos nos diálogos e, ainda, por meio do recurso à onomatopeia” como meio de outorgar “valor estético ao discurso popular e à sabedoria dos iletrados, desafiando a norma (ideia hegemônica)” (Flory; Protazio, 2022, p. 49). Além do nível estético da linguagem, em termos mais amplos, os pesquisadores também reconhecem uma fortuna crítica provinda da própria estrutura do texto enquanto ópera-coral, detectando, nos termos de Costa (2016, p. 52), não apenas uma aproximação brechtiana em nível poético, mas também teórico e teatral, quando a voz em coro, em chave de construção coletivista, supera na ópera a concentração de um solista acompanhado pela orquestra, na representação simbólica da centralização do sujeito burguês, desapropriando-o de sua autoridade social.

Com esses breves exemplos e análises podemos perceber o início de um fazer dialético que começa a se consolidar na modernidade, iniciando uma tradição crítica de esfacelamento da forma burguesa e sua defesa do *status quo*, que começa a exceder o plano teórico para uma realização prática. Todavia, tais e outras peças desse ciclo ficaram apenas no plano literário (*O rei da vela* só chegou aos palcos em 1967, e *Café* em 1996), não possuindo uma completude nos palcos, interferindo na real concepção do teatro enquanto arte de presente hibridez entre linguagens. Em vista dessa hegemonia persistente da dramaturgia sobre a encenação, no que

diz respeito à própria crítica, autores como Carlos Süsskind de Mendonça começaram a defender a necessidade de um sincronismo entre as manifestações literárias e cênicas, reconhecendo na obra *História do teatro brasileiro (1565-1840)* (1926) que, em tentativas de historiografias anteriores sobre o teatro brasileiro, as análises foram sempre desproporcionais, chegando até a anular muitas vezes a encenação. Mendonça explica seu ponto de vista ao defender que:

Quando se diz, de um modo geral, que o estudo do teatro abrange dois aspectos – o literário e o cênico – não quer dizer, com isso, que se creia possível estudá-lo separadamente, em um ou outro. Não. A sua evolução não se fez isoladamente com a de um ou a de outro. Fez-se, pelo contrário, da conjugação de ambos, da recíproca de um sobre o outro, ação às vezes convergente, de outras opostas, mas sempre interdependente (Mendonça, 1926, p. 60).

Essa renúncia da inseparabilidade do texto e da cena surge como parte do projeto moderno em crítica às formas anteriores, as quais apontavam para uma autonomia do texto por seu caráter perene, em prol de uma desvalorização de sua cenificação, considerada efêmera. Nesse percurso crítico e prático para um teatro moderno, podemos ver traços de uma revolução que luta contra o rebaixamento do teatro enquanto gênero menor, defendendo a necessidade de que o mesmo, em sua totalidade, se voltasse à injunção da historicidade, desapropriando-o de uma normativa que o concebia de maneira atemporal e deslocada. Assim, por mais que a cenificação não tenha feito escola durante esse primeiro ciclo, este funcionou como um ponto de irradiação para uma literatura interessada pelas questões sociais, que produziu, ainda que rarefeitos, debates públicos e composições que ditariam o início de uma modificação do cenário brasileiro. Todavia, a preocupação do teatro em nível social viria apenas no segundo ciclo, que tem seu ápice na década de 1960, mas já se inicia nos anos de 1940.

### **1.3 Amadorismo dos anos de 1940: coletividade em ascensão**

A produção centrada no primeiro-ator, a limitação dramaturgica, a reprodução de espetáculos semanais e a recusa por novas experiências, no confronto direto com tentativas modernizadoras, fizeram com que companhias dos anos de 1920 e 1930 começassem a criar um distanciamento do teatro profissional, promovendo novas possibilidades de composição de um elenco. Temos como exemplos desse período o surgimento do Teatro de Brinquedo (1927), criado pelo casal Eugênia e Álvaro Moreyra, com uma romantização do papel do artista para reproduções amadoras de um teatro vanguardista, ao gosto do público restrito e elitizado,

recebendo esse nome por ser uma iniciativa de “brincadeira”, nas próprias palavras de Moreyra (Fernandes, 2013, p. 50); e do Teatro Escola (1934), por Renato Vianna, em razão de uma disciplina teatral e de orientação técnica do ator, unindo atores profissionais, emergentes e aprendizes no elenco em uma espécie de conservatório, apresentando peças, segundo Fernandes (2013), com preocupações artísticas em detrimento das renovações formais. Esses projetos teatrais, de qualidade dialética questionável, foram em grande medida desalentadores do ponto de vista estético e temático, porém de representativa importância na inserção do papel do diretor no processo teatral e na abertura para a cena, e afigurariam na próxima década o gosto pelo amadorismo.

Os anos de 1940, não inseridos por Carvalho (2011) em nenhum dos ciclos, são mencionados pelo autor apenas em comparação com o primeiro, quando considera que as primeiras experiências das décadas de 1920 e 1930 “chegaram mais longe em seus sonhos modernistas politizados do que foram capazes aqueles que efetivamente modernizaram a cena brasileira na década de 40” (Carvalho, 2011, p. 103). Em sua tese de doutorado defendida em 2002, e publicada em 2023, Carvalho (2023) se aprofunda na defesa do posicionamento de que estes autores imaginaram uma cena mais crítica e experimental do que os artistas da década seguinte. Diz ele:

O fato é que a modernização do teatro ocorrida nas décadas de 1940 e 1950 [...] nunca se deu em perspectiva sequer parecida com aquela que deu forma à encenação moderna no seu nascedouro naturalista, junto ao movimento dos Teatros Livres da Europa, a da crítica à ordem burguesa. [...] As tentativas teatrais dos escritores paulistas, surgidas anteriormente, nos anos 1920 e 30, representam contradições dentro desse processo histórico de aburguesamento, nunca plenamente consumado, porque, ao contrário das realizações seguintes, extraíam sua orientação estética modernizante da percepção de uma crise na ordem social burguesa (Carvalho, 2023, p. 25-26).

Uma força importante nesse período foi o desenvolvimento do teatro amador, em especial a partir do final dos anos 1930. Um de seus efeitos foi o surgimento de alternativas de produção teatral em relação aos grupos que giravam em torno dos grandes astros, e que se consolidam nos anos de 1940 enquanto teatro alternativo, “com preocupações artísticas e nada comerciais” (Fernandes, 2013, p. 57), destacando-se de maneira mais propositiva no movimento carioca, paulista e pernambucano. O surgimento de diversos grupos amadores como o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), os Comediantes, o Teatro Universitário (TU), o Grupo de Teatro Experimental (GTE), entre outros voltados para uma concepção de teatro que se preocupava em atrair um público de diversas classes, se limitavam a produzir peças de forte teor dramático, preocupadas com a beleza e o luxo, ligados por uma “audácia jovem”

(Fernandes, 2013, p. 58). Apesar de investidas mais propensas à preocupação social, como foi o caso do Teatro Experimental do Negro (TEN), abordando questões ligadas à vida e às lutas do negro no Brasil, e do Grupo Universitário de Teatro (GUT), na defesa de Décio de Almeida Prado por um teatro voltado ao popular, por meio de um abasileiramento do repertório cênico, lançando o autor nacional, os grupos amadores encontravam uma fraqueza em comum: as dificuldades de financiamento. Dado a falta de profissionalismo e se abstendo de buscar a circulação comercial, os diretores de grupos amadores contraíram fartas dívidas, resultando, na maioria das vezes, com o encerramento das atividades dos grupos; noutras, com a conversão para a profissionalização do teatro, como foi o caso do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que, após sondar o amadorismo, percebeu as dificuldades em sobreviver financeiramente, de modo que, em 1948, acabaram se resolvendo pela profissionalização do grupo, passando, posteriormente, a ser considerado um teatro para a elite, se restringindo a públicos, nos termos de Alcântara Machado (apud Carvalho, 2011, p. 1), “burguesmente sensíveis”.

Esse caminho do primeiro ciclo até a primeira metade dos anos de 1950 não se deu em vão, sendo de grande valia para se entender a motivação do teatro brasileiro em renovar-se e romper com paradigmas do *velho teatro*. Aos poucos, o teatro brasileiro passa a refletir acerca de suas amarras, de sua condição externa de colonizado e interna de mercadoria, viabilizando uma passagem para o *novo*, para uma tentativa de renovação cultural das formas teatrais, em uma reavaliação de meios e modos de nossa produção teatral. A realização de debates, festivais e a aproximação entre agentes artísticos provindos da experiência amadora serviu para uma consolidação de uma tradição de teatro de grupo que, mesmo que ainda não dialética, traçou os caminhos da coletividade e dos processos colaborativos que viriam a amadurecer nas décadas seguintes. Esse teatro jovem também, impondo a presença de um diretor, trouxe aos grupos uma melhor orientação prática, eliminando a utilização do ponto e firmando, mesmo que de maneira ainda interna, uma relação didática. A prática trouxe consigo um considerável número de encenações, que passou de proferida problemática no primeiro ciclo para uma produção exorbitante.

Malgrado as omissões dos amadores perante um conteúdo social e uma forma que melhor o representasse, as décadas de 1940 até a primeira metade dos anos 1950 realizaram um admirável voo, momento em que

a produção dramaturgica acompanhou, e não poucas vezes antecipou, conquistas no acelerado ritmo de uma Era em que o teatro passou por fundas transformações na estruturação da narrativa dramática, da sintaxe da encenação na linguagem e estilo de trabalho dos atores (Guzik, 2013, p. 117).

Apesar das circunstâncias de nossa modernização serem pautadas mais em uma preocupação com as belas-letas do que pela renovação formal socialmente interessada (no sentido da politização), a realização amadora, como o início da modernidade de 22 e os demais ciclos que seguirão, afluem e se movem para o mesmo escopo: a superação do abismo entre o país e o mundo dito civilizado e do estigma de um atraso que preserva a inferiorização de nossa cultura, anterior ao ciclo de 1960, o que dita os termos de nossa modernização. Reconhecemos que tanto o advento da modernidade quanto sua modernização surgiram “como resposta ao confronto com formas consideradas aviltadas que deveriam ser combatidas” (Brandão, 2013, p. 80). Em resposta ao individualismo, o coletivismo instaurado por grupos amadores, ao tirar o grande-astro de seu *spot-light*, definindo o papel do diretor e o caráter didático interno das companhias com seus atores e alunos, configurando no Brasil as bases educacionais do teatro, na disseminação de escolas e cursos, dentro e fora das universidades, ratificando a pujança da arte teatral na vida cultural brasileira.

Com as portas abertas para a coletividade, aproveitando-se de transformações que lhes fossem pertinentes e das conclusões sobre o amadorismo que lhes servissem de lição, o então chamado segundo ciclo inicia uma tradição do teatro de grupo que retoma as rédeas do profissionalismo, mas agora, já abandonado o velho teatro, à luz da crítica social e da revisitação do lugar da arte em nossa sociedade. Assim, verificamos a relevância dessas movimentações anteriores, ao assumirmos que a somatória crítica do primeiro ciclo junto a prática dos anos de 1940 e começo dos de 1950, contribuem para a perspectivação e construção do início de nossa politização teatral, quando nosso objeto começa mais adequadamente a se situar.

#### **1.4 Anos de 1950 e 1960: politização teatral**

O segundo ciclo tem início no final dos anos 1950, tendo como centro irradiador o Teatro de Arena de São Paulo que, junto a outros importantes proponentes, iniciaram um “projeto de esquerda nacional-popular” (Carvalho, 2011, p. 2), elaborado enquanto “alternativa para o enfrentamento de pressões econômicas que pesavam sobre a esfera de produção do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)” (Betti, 2013, p. 175). Fundado em 1953, esse grupo trouxe a prática que faltava ao primeiro ciclo, inovando, entre outros aspectos, na relação entre os participantes dos coletivos teatrais e, principalmente, na relação com o público, projetando a reflexão crítica acerca da mercantilização e debatendo a necessidade de uma mudança efetiva em nosso campo político-cultural.

O Arena ganhou forças em sua união com o Teatro Paulista do Estudante (TPE) em 1956, quando Guarnieri, Vianinha e Vera Gertel juntam seus esforços ao grupo para construir um novo capítulo de nossa história teatral, de uma representativa fertilidade que ressoaria em nossa contemporaneidade em diversos níveis. O início do grupo já contava com uma forma que se empenhava na construção de uma relação entre palco e plateia pelo uso da estrutura de palco circular, em forma de arena, utilizado enquanto solução mais viável para grupos amadores, mas que acaba por remodelar toda a estrutura cênica e a dinâmica com a plateia. Houve também, após essa fusão, uma grande manutenção na renovação das formas de tratamento cênico, como “o uso de marcação apoiada no jogo de amarelinha, a manutenção de todos os atores no palco durante o espetáculo e a intercalação de comentário de ligação entre as cenas feitos pelos figurantes” (Betti, 2013, p. 178), sendo este último, que comenta a cena, um recurso épico.

Porém, com a união ao TPE, e o alcance de um teatro político, outras transformações foram tomadas como imprescindíveis, como uma organização interna horizontalizada, sendo esta mais propícia à politização, ao encarar tarefas gerais como coletivas, e o surgimento de novos trabalhos dramaturgicos, que desprendesse o Arena de suas encenações isoladas, propondo uma linha de trabalho continuado (*Ibid.*, p. 177-178). A inquietação com a necessidade de estudos culturais que constituíssem um trabalho amplo afeito ao diálogo com as massas e à disseminação de valores de esquerda no país deu início à percepção do grupo de uma necessidade em construir uma forma afeita aos processos históricos, à luz da recusa das formas dominantes, vindo a encontrar no teatro épico brechtiano não apenas os recursos estéticos que amparassem essa urgência, mas um respaldo teórico, crítico e prático que passou a fundamentar o trabalho do Arena ao longo de sua trajetória.

Os maciços investimentos no setor industrial, oriundos de iniciativas privadas e governamentais nos anos de 1950, como os avanços realizados no setor de transportes, com aberturas de ferrovias e rodovias, a instalação da Cia. Siderúrgica Nacional (1942-1947) e a criação da Petrobrás (1953), e os diversos projetos políticos instalados no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), promoveram uma intensa abertura econômica do país para relações externas a partir da criação de empresas multinacionais. O cenário que passa a reger o Brasil é de intensa competitividade provinda do consumismo instaurado ideologicamente pelo nosso processo de urbanização e industrialização defendido pelo capitalismo. Os parâmetros da organização social provindos desse tipo de sistema se tornaram ainda mais nítidos, onde o Estado é melhor visto em seu papel impositivo e determinante no entranhado interesse pela luta de classes. Essa grande efervescência da matéria social traz consigo o alarme das faces

contraditórias do *status quo*, fazendo com que a força das massas, principalmente operárias, se unam em movimentos sociais para reivindicar seus direitos.

É a partir desse pano de fundo propício que o Arena, após diversos altos e baixos na tentativa de estruturação de um teatro que realmente fizesse sentido, encontra terreno para seu teatro dialético na decisão de encenar a peça *Eles não usam black-tie* (1958), de Guarnieri, “de par com as novas realidades populares e as perspectivas de revolução social” (Schwarz, 2016, p. 9), introduzindo pela primeira vez no nosso teatro nacional a classe proletária na condição de protagonista. Apesar de algumas incursões de ordem dramática, apontados pela análise de Costa em *A hora do teatro épico no Brasil* (2016), como diálogos que se fecham ao estatuto familiar, a própria temática da greve já se movimenta contra essa ordem. Os diálogos do primeiro ato entre o trabalhador consciente, como é Otávio, com seu filho Tião, o “fura-greve”, trazem consigo uma materialidade cujas determinantes conjunturais possuem raízes históricas sobre as forças políticas do período; a desdramatização do segundo ato, quando o confronto entre Otávio e Tião é deslocado para um diálogo entre mãe e filho na forma de um relato, criando um distanciamento das emoções; e o pensamento do autor refletido na voz da noiva no acerto de contas final, para afirmar ainda mais seu posicionamento político. Esses são exemplos de contradições apresentadas por Costa (2016), entre outros recursos que sustentam a forma do drama em uma peça com temática épica. Apesar da peça não desviar tematicamente do contexto da greve, ao ponto que não hesita no registro das contradições da ideologia liberal por meio de um realismo de concepção e uma estrutura coloquial de diálogos, os mecanismos épicos possuem um desempenho parcial, já que não teriam sido aproveitados em totalidade no que diz respeito a sua função de rompimento com a convenção do drama, desafios formais análogos aos encontrados por Vianinha na peça *Chapetuba Futebol Clube* (1959).

Mesmo com essas críticas realizadas por Costa (2016), e usando o benefício da distância, percebe-se que a encenação de *Black-tie* foi uma espécie de “canto de cisne” (Costa, 2016, p. 18) do grupo, tanto por recearem que seria a última encenação do Arena (em crise econômica) quanto pelo seu caráter inovador, tanto formal (ainda que imatura no sentido épico, dada sua face de ineditismo) quanto temática. Mas o sucesso algo inesperado da encenação não apenas manteve o grupo, mas mostrou que havia interesse pelo assunto nacional, por autores brasileiros – e serve como estopim para uma fase em que muitos novos autores brasileiros fossem lançados. Isso trouxe ao Arena um novo público, “uma plateia mais moça, politizada e informal, com birra das elites e ligada às reivindicações sociais de que o teatro anterior não se ocupava” (Schwarz, 2016, p. 8), que estaria presente e permitiria a prosperidade de outras peças que adentrariam os caminhos do teatro dialético aberto por *Black-tie*.

O sucesso do Arena não se restringia apenas à aclamação crítica e popular diretamente dos palcos, mas também pela valorização de uma consciência artística de politização desenvolvida através de diversas atividades programadas na época, como aulas, laboratórios e seminários, direcionados aos artistas e abertos ao público interessado no teatro e nos debates frutíferos que surgiam nessas ocasiões. Entre outros exemplos, os Seminários de Dramaturgia, iniciados em 1958, tendo como proposta a leitura e discussão coletiva de peças escritas pelos membros do grupo (Betti, 2013, p. 179), foram grandes incentivadores para a escrita de dramaturgias entre membros do grupo, produzindo pelo mesmo fio condutor que levou *Black-tie* ao seu reconhecimento: a realidade nacional. Além disso, por debater as produções da própria companhia, as reuniões foram importantes para compreender a materialidade do impasse formal encontrado por Guarnieri e Vianinha, o que fez com que os artistas começassem a pensar em uma solução para uma maior eficácia artística e política sobre as questões sociais.

Nessa tentativa, não apenas de fomento às formas dramaturgias que colocassem a realidade em xeque ou que revelassem por meio da expressão artísticas as contradições de seu próprio tempo, mas que pensasse em como realizar um efeito propriamente didático, para além de uma mera representação, é que diversas peças nos anos de 1960 experienciaram com êxito a apropriação épico-dialética, como fizeram Boal, com a peça *Revolução na América do Sul* (1960), Vianinha, em *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (1960), e Nelson Xavier, na peça *Mutirão em novo sol* (1961). Depois da ditadura civil-militar brasileira instaurada, deve-se lembrar também a série de musicais *Arena conta... (1965-1970)*<sup>5</sup>, de Boal e Guarnieri. Os anos de 1960 iniciaram com essa empreitada a abordagem épica com uma maior consciência e responsabilidade, onde a ciência de um fazer teatral mais atento às suas consequências firmaram no país as matrizes dialéticas para um teatro político, que seriam ainda mais evidentes na criação do Centro Popular de Cultura (CPC).

O CPC, criado em 1960 a partir de dissidências do Arena como de Vianinha e Chico de Assis, surgiu com o propósito de uma incursão mais radical na forma épica, no que diz respeito tanto à sua dramaturgia quanto à sua concepção cênica – também na aposta de novos públicos, de uma maior capilarização da atividade teatral (por meio de viagens com a *Unevolante*), e formas próximas do agitprop. Frustrados com um público do Arena o seu tanto restrito à classe média, composta predominantemente por intelectuais e estudantes que se

---

<sup>5</sup> Composta por *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena canta Bahia* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967) e *Arena conta Bolívar* (1970). Para uma análise mais detalhada da atuação de Boal no Arena, consultar: MELLO, K. *Boal em três tempos no Arena: texto, cena, crítica e teoria*. 2016. 189 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

identificavam com o teor político dos trabalhos, Vianinha se desliga do grupo para tentar com o CPC a feitura de um teatro que levasse as peças às camadas da população nelas representadas, realizando ensaios públicos em espaços abertos antes mesmo da estreia, mostrando que o processo – as discussões realizadas e as relações estabelecidas durante ele – supostamente fosse mais relevante do que seu próprio resultado final. Em seus processos produtivos, o CPC não apenas lançava, mas testava a funcionalidade de suas bases épicas, quando “as personagens alegorizavam as classes sociais em luta e a narrativa punha em discussão o processo de acumulação capitalista, a origem do lucro e os mecanismos de exploração do trabalho e de concentração da riqueza” (Betti, 2013, p. 185), insurgindo contra o *status quo* através da utilização de mecanismos estéticos que desempenhassem uma função reveladora dos processos sociais, servindo de ferramenta ideológica contra o dramático, nítidos na produção do *Auto dos 99%* (1962).

O aparato técnico do CPC, que contava com “projeções de slides, cartazes, canções, efeitos de desnaturalização interpretativa e cenográfica, humor e técnicas circenses e de teatro de revista” (Betti, 2013, p. 185), oferecia à contrapelo da ordem do mundo industrializado um projeto inédito de alta politização cultural e artística, incorporando os próprios recursos da indústria, “[...] para interferir decisivamente nesse campo e comprometer seu equilíbrio, o ‘invasor’ deve tomar emprestadas do adversário muitas das características que lhe garantem a força, o valor paradigmático, a capacidade de reposição” (Pasta Jr., 1986, p. 27).

Essa força contraditória do CPC, de construir e destruir, de sacudir as forças antagônicas (como fez Brecht em seu projeto clássico), atuando diretamente junto ao seu público para a construção de um teatro político formativo, fez com que críticos, como Costa (2015a), identificassem o grupo na construção do primeiro capítulo de um agitprop no Brasil. Segundo a autora (2015a), além da própria presença da Juventude Comunista na construção dos processos do CPC, que por si só já são capazes de fundar os termos do movimento,

um dos aspectos mais relevantes da experiência foi a ruptura ideológica, realizada na prática, com as determinações do mercado do entretenimento – particularmente notável nos espetáculos de rua para os quais não se cobravam ingressos –, tanto no âmbito da produção quanto no plano do debate crítico (Costa, 2015a, p. 30-31).

As intervenções públicas do CPC não apenas incomodavam as demandas culturais burguesas e pequeno-burguesas a ponto de serem boicotadas pelos veículos de comunicação em uma tentativa de apagamento, mas também foram as primeiras a alarmar o sistema com a vinda da institucionalização do totalitarismo a partir do Golpe de 1964, quando se tornaram

“uma das primeiras vítimas da truculência física dos agentes da ditadura” (Costa, 2015a, p. 29), principalmente pela tomada de posicionamento político assumidamente de esquerda. O “Manifesto” do CPC, que marca a posição de um dos mais importantes membros do COC, Carlos Estevam Martins (1963, p. 79), defendia:

O artista que não se manifesta conscientemente sobre a posição que assume diante da vida social só consegue esquivar-se a este dever de modo ilusório e indireto pois que em seu próprio trabalho, em sua própria atividade produtora está contida sua definição, como membro integrante do todo social. O que não é declarado explicitamente pelo artista é dito implicitamente pela obra alienada.

No momento em que o teatro brasileiro estava maduro o suficiente para se encarregar de uma forma dita épica e um de teatro assumidamente político, por grupos como o Arena (1953), o Teatro Oficina (1958), o Centro Popular de Cultura (1961), o Grupo Decisão (1963) e o Grupo Opinião (1964), entre outros, constituídos a partir do período democrático iniciado pela República de 1946. Quando se acreditava realmente na possibilidade de uma revolução brasileira, veio o Golpe Civil e Militar de 1964, e as artes tomaram uma atitude de defesa, no que pode ser chamado de *teatro de resistência*. Em um primeiro momento, a arte ainda conseguiu realizar uma produção muito significativa, na linha de um teatro político, até que o AI-5 de 1968 cortou definitivamente as possibilidades ainda levadas a cabo, percurso que nos é traçado de maneira mais clara por Schwarz, em *Cultura e política: 1964-1969* (1978). O *Show Opinião*, realizado em 1964, nos é mostrado como início desse fazer de resistência, tendo sido “a primeira manifestação organizada de rearticulação dos artistas e intelectuais provindos do Centro Popular de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes) ao Golpe Civil e Militar implementado oito meses antes” (Betti, 2013, p. 195). O espetáculo organizado por artistas em forma de protesto foi o passo inicial para uma articulação e mobilização do movimento, nos esforços da luta revolucionária, tendo como objetivo construir na sociedade a consciência das circunstâncias e o vigor em não renunciar ao desânimo ou ao medo, em uma opinião compartilhada, como na letra do samba-título de Zé Keti: “Podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião!” (Keti, 1965, 31:41 min.). Também peças como as do Teatro Oficina, como a encenação de *O rei da vela* (1967, calcada na radicalização das movimentações tropicalistas), *O santo inquerito* (1966), de Dias Gomes, com estratégias formais emprestadas de Arthur Miller na crítica à comunicação entre os homens, e *Moço em estado de sítio* (1965), de Vianinha, na alusão metateatral às dificuldades encontradas pelos artistas nesse período, representam bem esse espírito.

O interesse pela atitude de resistência se tornou também mercadoria, como podemos ver pela ascensão da MPB e do tropicalismo<sup>6</sup>, entre outros movimentos que tornaram por vezes a arte de esquerda palatável ao gosto da indústria cultural, tornando-a produto de massa – sem entrar no mérito de sua capacidade de ativação crítica. Nas palavras de Benjamin (2012, p. 80):

Esse radicalismo de esquerda é precisamente aquela atitude à qual não corresponde mais nenhuma ação política. [...] A transformação da luta política de uma coerção à decisão em um objeto de prazer, de meio de produção em bem de consumo – é este o artigo de maior sucesso vendido por essa literatura.

Como se vê, o processo que estamos acompanhando não vem sem a sua dose de contradição. O teatro de resistência se tornou um produto bem aceito no mercado. O mesmo não se deu com o CPC que, ligado à UNE, foi fechado ainda em 1964. Com a implementação do AI-5, o processo de politização do nosso teatro foi duramente interrompido, de modo que, segundo Carvalho (2011), esse ciclo que perdurou até 1968 foi o que mais se aproximou da realidade prática do projeto crítico do modernismo, já que foi até esse momento que as forças artísticas puderam, em liberdade, expressar e realizar trabalhos integrado com determinados grupos e movimentos sociais. Todavia, o período de restrição imposto pelo AI-5, por mais que nebuloso, não foi absoluto, de modo que ainda havia produções que resistissem politicamente, apesar de uma grande dificuldade prática de divulgação.

#### 1.4.1 A sobrevivência do teatro nos “anos de chumbo”

Na ressalva dos grupos que não conseguiram resistir efetivamente aos mecanismos da ditadura civil-militar brasileira, fosse pelo baixo teor político facilmente entregue ao consumo ou por forças maiores de opressão e aniquilamento provindo do regime ditatorial, alguns proponentes do teatro engajado continuaram a produzir materiais afeitos à resistência histórica. Os frutos do *Opinião* e trabalhos como o *Arena conta...* (1965-1970) e a *Primeira feira paulista de opinião* (1968), bem como a encenação de *Os fuzis da Senhora Carrar*, pelo TUSP, em 1968, mantiveram viva a tradição do teatro político épico-dialético para os anos mais sombrios que seguiriam e marcariam a história de nosso país.

---

<sup>6</sup> Para discussões aprofundadas sobre o movimento tropicalista na visão de Zé Celso, Schwarz e Boal, consultar o capítulo ‘Boal e os caminhos do teatro de esquerda no pós-golpe’. In: MELLO, K. *Boal em três tempos no Arena: texto, cena, crítica e teoria*. 2016. 189 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

Os “anos de chumbo”, do AI-5 a meados dos anos de 1970, se forma o mais cruel sistema repressor que o país já viveu. O ufanismo defendido por campanhas ideológicas, como as de Emílio Médici (1969), por *slogans*, no conhecido “Brasil, Ame-o ou Deixe-o”, e por canções, como *Eu te amo meu Brasil* (1970), de Os Incríveis, transmitiam aos brasileiros a imagem ideal de um país coeso, emergente e de futuro (que, aliás, perdura até hoje na mente de muitos que presenciaram, mas não viveram a ditadura civil-militar brasileira, e de outros tantos que nasceram depois). Insurgindo-se contra esse acobertamento histórico e tentando se desviar dos censores que faziam o cercamento das liberdades de expressão, “qualquer trabalho que se dedicasse a apresentar situações representativas da atmosfera de sufocamento e de falta de perspectivas reinantes” (Betti, 2013, p. 204) era encarado como politicamente empenhado e crítico, já que a resistência prática, em seu sentido agitivo, foi sufocada pelo controle totalitário. Com a imprensa e os meios de comunicação sob controle do regime militar, restava aos artistas a tentativa de driblar o sistema através de uma reformulação estética, que tratasse da temática subversiva, mas por meio de estratégias formais que visavam a alegoria.

Nos estudos de Renato Forin Jr. (2017), podemos entender as raízes do teatro musicado brasileiro e a importância da música para períodos de resistência, como nos anos de chumbo, explicando que o Brasil opera um processo de “revocalização do logos”, tentando entender, através da música popular, seu processo de formação social e cultural, explicando:

Para além da visada paradisíaca ou da “grandeza épica de um povo em formação”, que “nos atrai, nos deslumbra e estimula”, como diriam versos de Caetano Veloso, há questões problemáticas que igualmente participam das fusões brasileiras. Algumas delas: os abismos das diferenças sociais, a corrupção endêmica, a ausência de um projeto consistente de país e a confusão entre as esferas pública e privada, tema tomado como fundamento da constituição nacional segundo as *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda (2006) [...] constata-se, portanto, que a canção no Brasil é dos sinais mais clarividentes das oposições que estão arraigadas em seu percurso como nação e que se mantêm como motores da própria cultura. A palavra cantada é uma espécie de solução pela tangente ou válvula de escape para a expressão de quereres pessoais e querelas históricas ainda bem vivas no cotidiano (Forin Jr., 2017, p. 94).

A revisitação da estrutura musical foi uma das possibilidades do ano da implementação do AI-5, quando, em 1968, alguns grupos e artistas encontraram por meio dela uma forma de se insurgir contra o sistema nas entrelinhas, como fizeram Chico Buarque de Hollanda, com a peça *Roda viva* (1968), na montagem de Zé Celso, com a utilização de uma estética grotesca em crítica corrosiva à indústria e à classe burguesa e suas instituições, e o Arena, na encenação de *Marta Saré* (1968), escrita por Gianfrancesco Guarnieri para colocar em cena uma jovem

prostituta carioca. A hibridez que muitas vezes servira como matéria para o capitalismo favorecendo a “cultura do dinheiro”, ao atender às expectativas do consumidor através das diversas possibilidades de um produto como nas formas afeitas ao teatro-musicado do século XIX, nos nossos “anos de chumbo” serviu como arma contra esse próprio sistema. Zilá Bernd (2004, p. 100-101) nos explica que, talvez

[...] o conceito de híbrido corresponda a mais uma utopia (da pós-modernidade), que encobriria um certo imperialismo cultural prestes a apropriar-se de elementos de culturas marginalizadas para reutilizá-las a partir dos paradigmas de aceitabilidade das culturas hegemônicas. Tratar-se-ia então apenas de um processo de glamourização de objetos culturais originários da cultura popular ou de massas para inseri-los em outra esfera de consumo, a da cultura de elite. Mas se por híbrido queremos nos referir a um processo de ressimbolização em que a memória dos objetos se conserva e em que a tensão entre elementos díspares gera novos objetos culturais que correspondem a tentativas de tradução ou de inscrição subversiva da cultura de origem em uma outra cultura, então estamos diante de um processo fertilizador.

Deste modo, essa hibridez cênico-musical, anteriormente experimentada no *Show Opinião* (1964), não se reduz a um “pastiche sem história” (termo utilizado por Abdala Jr., 2005, p. 19), mas se combinam para uma variação da forma que, considerando os processos históricos e utilizando-se de recursos estéticos afeitos aos mesmos, são capazes de promover uma relação dialética, estando diante, como na fala de Bernd (2004), desse processo fertilizador. A coexistência dos gêneros cênicos e musicais, nesse período, foi a resposta para várias produções de resistência já que, com o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, a música era também considerada apenas um produto a mais no mercado consumidor, o que serviu ao teatro para dar um drible nos censores, para criar disfarces de suas reais intenções. Essa hibridez de gêneros, na contramão do *kitsch* e na insurgência contra as formas puras aristotélicas, encontrou uma forma não apenas que servisse à resistência, mas que se instaurou no cenário brasileiro até os tempos atuais por sua grande flexibilidade em atender a cada contexto histórico através dos mais variados recursos e materiais.

A hibridez cênico-musical, atenuante no escancaramento disfarçado dos mecanismos de repressão ditatorial, trouxe consigo diversos recursos estéticos épicos para a constituição de uma forma distanciada que se aproximasse de sua função social. O apelo lírico das canções e das declamações causava rompimento do fluxo dramático, deslocando texto e espectador dos moldes burgueses formais; além disso, as personagens eram sobretudo tipos, a contrapelo das construções complexas de valores individualizantes, e a presença de uma corolização estabelecia uma relação direta com a plateia, de modo que as protagonistas não produziam alienação social, comentando a peça e levando seu público à reflexão. Para além dos recursos

épicos, as peças *Roda Viva* e *Marta Sarté* contavam com outros recursos como a comédia farsesca, a sátira das ações e das falas das personagens, revelando suas reais intenções. A paródia, em *Roda Vida*, apelava, extraesteticamente, para alusões com o real, e a erotização, em ambas as produções, por meio do abalo das estruturas moralmente estáveis burguesas, também fazia com que os espectadores vissem a cena e remetessem ao mundo circundante.

O ano de 1968 serviu como molde para os anos que seguiriam com a repressão, pois, com a intensificação progressiva dos vetos, a classe artística que ainda buscava maneiras de subverter a ordem teve que buscar formas cada vez mais inovadoras para dizer o proibido. Todavia, o aumento da repressão fez com que o Arena, o Oficina e o Opinião fechassem suas portas nos anos seguintes, causando um forte retraimento das demais companhias, de modo que as produções dramáticas estivessem novamente em posição hegemônica. Movidas por um funcionamento em chave metafórica e com uma grande dificuldade de encenar suas peças, dramaturgos utilizaram, enquanto estratégias formais, a composição de um teatro via fontes bibliográfico-documentais e pesquisas historiográficas dos momentos de luta pela liberdade, que dariam base a peças de impacto histórico (Betti, 2013, p. 205), como fizeram Gianfrancesco Guarnieri, em *Castro Alves pede passagem* (1971), Ruy Guerra e Chico Buarque, em *Calabar* (1972), e Queiroz Telles, em *A Semana. Esses intrépidos rapazes e sua maravilhosa Semana de Arte Moderna* (1972). Para além das temáticas históricas, diversas peças dos anos de 1970 viriam para questionar as contradições da sociedade civil naquele curso para atender ao contexto imediato, momento em que encontramos produções como *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, e *A resistência* (1975), de Maria Adelaide Amaral, entre outras que vinham denunciar de maneira mais direta a temática da opressão pela manipulação e uso da força bruta, como *Torquemada* (1971), de Boal, *A longa noite de cristal* (1970), de Vianinha, e *Missa Leiga* (1972), de Chico de Assis.

Não obstante, em decorrência do novo quadro sociopolítico, movimentos simultâneos e paralelos coexistem nesse contexto. O teatro de resistência, que ia aos poucos perdendo forças, se deparou, segundo Mostaço (2013, p. 231), com o surgimento de um *front* contracultural, de corrente anarquista, e com um aumento de proventos culturais do “milagre econômico”, preparado pelos militares, na intensa defesa das comunicações e da cultura de massa. Em meio a esse caos entre formas e ideologias distintas, da metade dos anos de 1970 em diante, em um teatro de pré-abertura, começaram a surgir diversos coletivos teatrais que buscavam manter a prática teatral viva. Assim, inicialmente em caráter de experimentalismo, coletivos como Asdrubal Trouxe o Trombone (1974), Vivencial Diversiones (1974), Pod Minoga (1972), Grupo de Niterói (1974), Ói Nós Aqui Traveiz (1977), Grupo Mambembe (1976), Ornitórrinco

(1977), entre muitos outros que, em defesa de uma criação livre, utilizaram-se de jogos, colagens, recortes, confecção de adereços, cenários e vários outros recursos técnicos, cênicos e literários, para uma emblemática criação própria. Em um movimento de refluxo às incoerências nascidas no começo da década, esses novos grupos começam a fomentar um novo tipo de teatro, nascido no e para o grupo, sendo, “um primeiro uso daquilo que, na década de 1990, tornar-se-á conhecido como processo colaborativo” (Mostaço, 2013, p. 238), de suma importância para os ciclos futuros.

### **1.5 Teatro contemporâneo por vias épico-dialéticas**

Na esteira dos estudos de Carvalho (2011), consideramos que o terceiro ciclo toma força nos anos de 1980, quando começam a surgir grupos teatrais que tentam reagir contra a mercantilização da cultura, buscando o fortalecimento na coletividade da produção teatral ao resgatar temas históricos e a valorização dos processos, reconsiderando as possibilidades épicas provindas dos anos de 1960. Este último círculo se estende até o tempo atual, existindo ainda de maneira paradoxal, ao nos depararmos com a persistência do condicionamento histórico ao totalitarismo da forma-mercadoria (Carvalho, 2011).

Apesar da grande conturbação vivida no período ditatorial, compreendido dos anos 1964 a partir do início da ditadura civil-militar brasileira até o final dela, em 1985, os anos de resistência estabeleceram um solo fértil para uma proliferação do teatro, tanto em termos dramaturgicos quanto cênicos. Os grupos atuantes nesse segundo ciclo, ao passarem por um dos momentos mais perversos aos artistas e à cultura de nossa história, solidificaram a tradição de teatro de grupo iniciada nos anos de 1940 por coletivos amadores, mas agora com uma nova visão sobre o teatro, em oposição ao centralismo do encenador na criação cênica: a do processo colaborativo. Segundo Antonio Araújo (2011, p. 131), diretor do Teatro da Vertigem, esse modo de construção consiste

[...] numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas e sob um regime de hierarquias móveis ou flutuantes, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos.

Nos estudos afeitos ao teatro contemporâneo, Garcia (2013) analisa a progressão do teatro de grupo dos anos de recém-abertura democrática até a década seguinte. A pesquisadora entende o teatro de abertura dos anos de 1980 como uma transição do teatro de resistência que,

contando com o fim da censura e o retorno das liberdades democráticas, se preocupou em resgatar as peças censuradas durante o período ditatorial. Esse é um momento no qual os grupos retomam as rédeas de suas produções, encenando peças que haviam sido proibidas pela censura, nas quais a cena novamente realiza um salto sobre o texto, para abrir os caminhos hostis solidificados pela opressão, em um movimento de grande energia militante e de ânsia à comunicação das massas (Garcia, 2013, p. 299-302). Garcia (2013) relaciona algumas das dramaturgias resgatadas nesse ciclo de transição do teatro de resistência para o teatro de abertura, como nos anos de 1979 e 1980 no eixo Rio-São Paulo: a encenação de *Macunaíma* (na direção de Antunes Filho), *A resistência* (Cecil Thiré), *Papa Highirte* (Nelson Xavier), *Rasga Coração* (José Renato) e *Os órfãos de Jânio* (Antônio Albujaçra), no Rio de Janeiro, e de *Patética* (Celso Nunes), *Calabar* (Fernando Peixoto), *Sinal de Vida* (Oswaldo Mendes), e *Fábrica de chocolate* (Ruy Guerra), em São Paulo.

Apesar da relevância do teatro de abertura em tratar de temas sociais na busca por uma evidenciação e superação dos acontecimentos recentes provindos da ditadura civil-militar brasileira, os feitos artísticos dessa década estavam mais preocupados em uma reconstituição de um teatro desmantelado, na intenção de concluir trajetórias findadas pelo regime, como em uma tentativa de “cicatrizas” as feridas abertas na cultura brasileira por meio de uma exposição de nossas mazelas sociais.

Na extensão da abertura dos anos de 1980, a produção independente dos anos de 1990, empenhada na empreitada política e já com uma liberdade firmada sobre as amarras dos censores, surgiu “como uma espécie de reação improvisada aos excessos de mercantilização da cultura ocorridos na década de 1980” (Carvalho, 2011, p. 3), se enquadrando agora em uma nova censura política dada a falta de apoio governamental, de modo que grupos que passaram a demonstrar interesse pela temática social manifesta foram condicionados historicamente “por um violento totalitarismo da forma-mercadoria e pelo enfraquecimento dos projetos de nacionalismo popular que, não obstante seu caráter ideológico, tinham poder de agregação” (Carvalho, 2011, p. 3-4), causando ainda um isolamento dos grupos. Em termos formais, a produção dos anos de 1990 não se contentou apenas em encenar o que já estava escrito, mas deparou-se com a necessidade de se voltar a uma forma própria, quando diversos coletivos viram a urgência da escrita por linhas autorais, enquanto parte de um processo de criação auto-expressivo para a construção de uma identidade teatral que fugisse dos padrões tipificados, que os fechassem sob os moldes teatrais já vistos pelos palcos brasileiros. Nessa incessante busca por um fazer próprio, grupos, artistas e autores passaram a multiplicar as possibilidades formais

e temáticas de suas peças, diferenciando-se, em termos mais amplos, em suas ideologias e atuação social.

Os teatros homoerótico e da mulher<sup>7</sup> trabalham com temáticas que, entre outras, se alastram nos anos de 1990. Apesar de já terem sido abordadas anteriormente por dramaturgos como José Vicente e Hilda Hilst, é a partir dessa década que peças como *O livro de Jó* (1992), de Luís Abreu produzida pelo Teatro da Vertigem, e *Adorável desgraçada* (1994), de Leilah Assumpção, dirigida por Fauzi Arap, passam a ter mais visibilidade, construindo um quadro contemporâneo voltado para a representação das maiorias minorizadas. Questões raciais e de gênero começam a possuir um espaço afeito ao cenário brasileiro a partir da abertura democrática, momento em que o teatro de grupo realiza uma curva ascendente nos processos colaborativos, impondo-se por seus projetos artísticos de modos próprios de criação compartilhada. Todavia, a vasta gama de propostas surgidas no nosso teatro contemporâneo preocupadas com nossas questões sociais, seja sobre mulheres, negros ou sexualidade, por exemplo, ao serem tratadas isoladamente, desarticuladas enquanto parte de um sistema capitalista empenhado em oprimir e objetificar a tudo e a todes, são vistas por nós como problemática por conta da atomização da prática teatral, sem a busca de relações mais profundas entre as partes e o todo. Quando não formuladas sob o viés materialista dialético, que compreende seus processos pela mediação social mais ampla, a arte feita para os oprimidos pode acabar por estabelecer o indivíduo como agência central, diminuindo o peso de uma consciência coletiva e resultando em um maior isolamento das forças de classes minoritárias.

Uma linha estética pós-moderna e pós-dramática, de excessiva fragmentação, florescida nos anos de 1990, para a qual a responsabilidade individual se sobressai a uma responsabilidade coletiva afeito ao pensamento histórico, coexiste ainda com outros fazeres teatrais voltados à lógica mercadológica. Ao revés dessas práticas, o Coletivo Comum, entre outros surgidos no período, atua para a construção de um pensamento totalizante, compreendendo que as opressões exercidas sobre grupos minoritários, no mundo e no Brasil, têm relação com o processo de fabricação de consumo de massa, de fetichismo da mercadoria, e, portanto, do capitalismo. Por esse motivo, ao discutir o teatro contemporâneo, iremos nos ater às relações que dialogam e têm alguma aproximação com nosso objeto de estudo – os grupos de teatro de cunho propriamente político, principalmente os que estabelecem diálogo com a agitação e propaganda,

---

<sup>7</sup> Concordamos com Garcia (2013, p. 307) pela opção do termo “teatro da mulher” ou “dramaturgia feminina” já que, ao falarmos em termos mais amplos sobre o teatro voltado ao gênero, devemos considerar que a expressão “feminista” deve ser limitada às produções que atuem de maneira propositiva no exercício da militância.

para uma compreensão dos preceitos dialéticos utilizados por grupos que atuam, pela adesão de coletivos inteiros, em projetos artístico-ideológicos voltados ao tratamento dos problemas sociais na compreensão de seus processos históricos.

Como já mencionado anteriormente, o movimento de agitprop teve sua maior expressão a partir da Revolução Russa, entrando para o vocabulário da esquerda mundial enquanto modelo prático de militância nas diversas esferas da arte. Todavia, as experiências de agitprop brasileiras até o nosso teatro contemporâneo não foram tão profundas quanto as soviéticas ou as alemãs. Segundo os estudos de Miguel Enrique Stédile e Rafael Villas Bôas (2015a), integrantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), ambas as experiências europeias de agitação e propaganda possuíram uma ampla trajetória até serem coagidas pelos governos de Stalin e Hitler. Nesses lugares, como observa Costa (1996), puderam vivenciar as três fases do processo de agitprop: seu surgimento e organização; seu amadurecimento e expansão; e, por fim, sua extinção pelas forças do Estado. Sobre a experiência brasileira, surgida pela via soviética, Stédile e Bôas (2015a, p. 36) afirmam que “passamos do primeiro momento ao terceiro, sem tempo para expansão e apropriação dos meios de produção pelas classes populares”. Esse salto realizado pelo teatro (e por outras artes) no nosso território nacional, dado o curto período entre o início de sua formulação e a sua supressão pela ditadura civil-militar brasileira, fez com que o nosso movimento de agitprop permanecesse em um estágio de imaturidade, estabelecendo uma supremacia da agitação sobre a propaganda, onde podemos muito falar de um teatro engajado com questões políticas e sociais, mas pouco podemos nos referenciar a um teatro político de militância propagandista, que realmente tome em prática as frentes populares de luta.

Desde o início do período ditatorial, a monopolização dos meios de produção cultural nas mãos da elite e da pequena burguesia atuaram em um projeto de fragmentação e dissolução das forças ditas subversivas, através, principalmente, do desmonte da arte política de esquerda e de suas relações com as massas e movimentos com os quais dialogavam, fazendo predominar a modernização conservadora e, junto a ela, a concepção totalitária que “manifestou-se como senso comum nas classes populares – de que ‘cultura é coisa de rico’” (Stédile; Bôas, 2015a, p. 39). O advento da indústria televisiva, a partir do Golpe Civil e Militar, e do neoliberalismo, no final dos anos de 1980, impulsionados pelo falseamento da ideia de progresso e de integração nacional, se estendem aos tempos atuais em sua empreitada ao dissociar cultura e sociedade, para a manutenção do poder brutal do Estado e da burguesia sobre as massas, através da transformação da arte em mercadoria, onde

[...] cultura e política, diversão e formação, entretenimento e crítica são vistos como coisas opostas. Naturaliza-se a ideia de que o campo da estética deve ser desvinculado da vida política efetiva, pois disso depende sua qualidade. E toda tentativa de direcionar a produção artística e cultural para o rumo do engajamento, da intervenção na realidade, é interpretada como manobra autoritária, maniqueísta, que atropela a dimensão subjetiva da criação artística ao submetê-la a demandas de ordem política (Stédile; Bôas, 2015a, p. 40).

Ao avesso da ideologia totalitarista de direita, que sustenta o consumo de uma formamercadoria não condizente com as reais mazelas país, e em defesa de que “um povo só é sujeito e arquiteto da própria história quando ajuda a tomar as grandes decisões que dizem respeito ao futuro das próximas gerações” (Stédile; Bôas, 2015a, p. 51), é que o teatro dialético, partindo de uma perspectiva política, utiliza da agitação e propaganda para alcançar a sociedade, no seio de suas urgências, através de uma atividade direta, ainda que por vezes não imediata (como seria o efeito catártico do teatro mercadológico), da necessidade de ressignificar e compreender coletivamente o papel da sociedade e da cultura na vida política, forçando o público, como em preceitos épicos, à uma tomada de decisões, onde o ser social determina o pensar e não o contrário, e levando a arte para o lugar que lhe permite sua utilização enquanto ferramenta de luta.

Em uma tentativa de extensão da tradição de agitprop presente no histórico da esquerda internacional, alguns grupos contemporâneos se apropriaram da prática para a realização de uma militância política. Segundo Stédile e Bôas (2015a), o MST possui como marco de início formal da prática o ano de 2003, quando, após melhores organizações e sistematizações, a luta contra-hegemonica se manifestou em diversos meios, como na origem do *Boletim Sem Terra* (atual *Jornal Sem Terra*) pela conquista de materiais divulgados na imprensa escrita e pela realização de leituras coletivas (por vias, entre outras, do teatro jornal) que consideraram a condição de semianalfabetismo no país. Após dois anos, contando com a parceria de Boal e do Centro do Teatro do Oprimido, que elucidou ao movimento as providências de uma reformulação da relação entre estética e processos sociais, é que o MST deu um salto de qualidade no movimento de agitação em propaganda através da Marcha Nacional de 2005, ao divulgar o acontecimento, trazendo a ele uma recepção em massa nas cidades (Stédile; Bôas, 2015a, p. 41-43). Além de Boal, outro grande colaborador na prática do MST foi Sérgio de Carvalho, com a escrita da peça *A farsa da justiça burguesa* (2007), a partir da proposta do grupo Filhos da Mãe... Terra em conjunto com a Brigada Nacional de Teatro do MST, tendo sido utilizada para a quarta etapa do Teatro Procissão, realizado em Brasília em 2005, e em outras diversas manifestações, como na adaptação realizada pelo grupo Estudo de Cena, em 2012, para referenciar o Massacre de Eldorado do Carajás, de modo a não permitir o

apagamento dos 21 trabalhadores rurais mortos em protesto por policiais militares do Pará em 1996, crime que permanece impune até o término desta pesquisa. Essa breve exposição nos permite compreender a elaboração de peças que são construídas em sinal de agitação e que, ao serem utilizadas tanto em passeatas, como enquanto ferramentas de construção de argumentos e debates, promovem mobilizações afeitas ao caráter propagandístico.

Os espaços de formação conquistados pelo MST, como a Escola Nacional Florestan Fernandes, em São Paulo, estabeleceram conexões culturais entre diversos segmentos, regiões e nacionalidades. Em junho de 2016, a organização do Encontro Internacional de Teatro do Oprimido realizado no espaço contou com a participação de militantes do Movimento Popular La Dignidad (MPLD) que fizeram parte da construção da Escuela de Teatro Político de Buenos Aires. Em extensão do movimento, a Escuela de Teatro Político atuou na empreitada de construir peças que atendessem às necessidades concretas da população, ao passo que “formava também seus alunos e alunas, vindos principalmente de fora do movimento, a maneiras de construir um teatro que não obedecessem às formas impostas em regime capitalista” (Escola de Teatro Popular, 2022, n.p.). Seguindo o exemplo da escola argentina, Julian Boal funda, em 2017, a Escola de Teatro Popular (ETP), no Rio de Janeiro. Compreendendo a divergência entre o cenário de Buenos Aires e o carioca, o então coordenador entendia que os integrantes da nova escola não poderiam possuir um interesse político genérico, organizando assim a primeira turma por militantes do MST, do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), do RUA – Juventude Anticapitalista e do Levante Popular da Juventude, com o principal objetivo de “formar militantes para que possam voltar a seus movimentos para fortalecerem a construção de seus coletivos de cultura próprios” (Escola de Teatro Popular, 2022, n.p.).

Assim, diferentemente da concepção de teatro de grupo amador voltado à academia dos anos de 1940, o teatro de grupo contemporâneo, em termos de agitação e propaganda, passou a constituir uma atividade política em contato direto com movimentos sociais, como fez o próprio CPC, na intenção de uma reverberação, de um refluxo, que permite a integrantes da escola a criação de grupos próprios, núcleos e células autônomas, que produzam seus próprios materiais. A capilarização dos movimentos de teatro político, em consonância de luta contra o apagamento histórico, fez com que grupos teatrais repensassem seus fazeres artísticos e produzissem materiais afeitos à prática política através de uma forma dialética, capaz de suprir a matéria histórica. Nas palavras da atriz e pesquisadora do Coletivo Comum, Fernanda Azevedo Correia de Souza (2018, p. 26):

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

Diversos coletivos, como os de trajetória anteriores a esse terceiro ciclo, por exemplo, no cenário paulista, o Teatro Popular União e Olho Vivo (1970), entre grupos mais recentes, como a Brava Cia. (1998) e a Cia. do Latão (1997), nos servem como exemplo dessa construção de formas aproveitadas para o exercício de um teatro político-dialético e dessa apropriação de um teatro diretamente envolvido com a sociedade e seus movimentos sociais, em um movimento de agitação e propaganda que, seguindo os preceitos do teatro dialético, defendido por Brecht, atuam na intenção de rompimento com a forma-mercadoria, ou seja, com a concepção da arte enquanto produto vendível acrítico. Essa preocupação com uma forma que se insurja contra a sociedade de consumo faz com que os coletivos contemporâneos repensem suas atividades fora do teatro, como por meio da organização de grupos de pesquisas e na construção de relações externas, para se pensar, como resultado, em uma dinâmica cênica que os aproxime de seu público, buscando respostas para questões sobre processos artísticos e sobre a função social da arte no nível da formação social através de um efeito multiplicador.

O Coletivo Comum, cuja empreitada artística partira de 1996 na cidade de Curitiba e já contara de antemão com diversas montagens como *R* (1997), *Um artista da fome* (1998), *Carta aberta* (1998), *Tudo o que você sabe está errado* (2000), *Osmo* (2000), *Titânio* (2004), entre outras, realizara um grande salto ao se realocar na capital paulista, em 2005, ao entrar em contato diretamente com movimentos sociais que viriam a constituir uma relação de reciprocidade nas construções do grupo, em que o mesmo realizaria produções fundadas pelas propostas sociais ao mesmo tempo que atuaria nas manifestações de maneira direta com seus fazeres artísticos. Em São Paulo, diversas montagens como *Casulo* (2006), *Manual de autodefesa intelectual* (2015), *Material Bond* (2016), *Morro como um país* (2013), *Fome.doc* (2017), *Os grandes vulcões* (2021) e, a mais recente, *eXílio* (2024), foram realizadas e apoiadas por meio de programas de fomento e editais municipais, estaduais e federais.

Além de beber de fontes diretas do Estado para os trabalhadores da cultura, no reconhecimento da responsabilidade institucional do governo com as atividades artísticas feitas pela e para a população, provenientes da extensão de movimentos como Arte Contra a Barbárie (1998), permitiu ao Coletivo Comum a viabilização de seus trabalhos. As relações estabelecidas

no cenário paulista promoveram no grupo uma maior movimentação no sentido de um teatro de agitprop, realizando diversas atividades de formação, por projetos como: *Carne – Cenas comentadas* (2010), projeto proveniente da peça *Carne* (2007) para discutir através da seleção de cenas da peça original a relação entre patriarcado e capitalismo, na evidência da violência de gênero, apresentado, em 2021, no Teatro Flávio Império, na Mostra Brava Cia. e no evento 21 Dias de Ativismo pelo Fim da Violência Contra Mulheres, buscando reverberações e trocas com movimentos feministas. Outra atividade de formação foi *A exceção e a regra* (2012), em formato de seminário, contando com debates e outras intervenções artísticas, e *Três metros quadrados* (2013), intervenção cênica feita para apresentações públicas, como no Festival Tapiri (2015), em Porto Velho (RO), para discutir temas relacionados ao conceito de “estado de exceção”. Também foram realizadas as oficinas gratuitas *As mulheres e os silêncios da história*, *Teatro documentário e as urgências sociais*, *Técnicas não-dramáticas de interpretação* e *Ensaio de Liberdade – Dramaturgia para infância e juventude*, além de ensaios abertos, cujo exemplo mais atual é a construção da peça *Universo* (2022), fornecendo a artistas e pesquisadores instrumentos teórico-conceituais e técnico-práticos para um efeito multiplicativo do pensar e fazer artístico; além da publicação do *Contrapelo: caderno de estudo sobre arte e política*, desde 2013 (fomentada agora para sua 4ª edição), com o intuito de fazer e pensar teatro a partir de um material que priorize “a redefinição do modo e das relações de produção no trabalho de criação, a investigação estética continuada e o estreitamento das relações com movimentos sociais” (Coletivo Comum, 2014-2021, n.p.).

Ainda em termos de formação, em meio ao cenário epidemiológico provindo da Covid-19, o Coletivo Comum buscou manter-se em atividade por meio de ciclos de debates, na realização do *Coletivo Comum Convida* (2020), em uma série de conversas sobre a atualidade política, artística e cultural, com artistas e pesquisadores para discutir um “país fraturado”. Fez também encontros pelo *Grupo de Estudo Sobre Arte e Fascismo* (2020), em parceria com Tércio Redondo, professor de Língua e Literatura Alemã da USP, para “investigar os processos históricos e as relações entre a arte e o fascismo em suas diversas manifestações” (Coletivo Comum, 2014-2021, n.p.).

Em adição às atividades formativas, o Coletivo Comum, no que diz respeito a agitação e propaganda, realiza diversas intervenções urbanas em movimentações sociais, em que seus próprios participantes integram o front de luta, na participação de atividades como o Cordão da Mentira, na união de coletivos e movimentos sociais que saem simbolicamente todo Primeiro de Abril às ruas de São Paulo em denúncia às violências do Estado e do capitalismo através da participação no desfile e em debates, o evento multiartístico Festa & Ideias, realizado pelo

coletivo em geral após a finalização de grandes projetos para melhores diálogos e trocas de experiências em formato de laboratório, entre outras movimentações consonantes à luta por direitos e reparo histórico. Além disso, ao considerarmos a construção das peças (que discutiremos posteriormente), a fragmentação das mesmas permite ao Comum uma maior flexibilidade em suas apresentações, de modo que peças como *Carne – Cenas comentadas* (2010) foram pensadas para ser encenadas em outros lugares para além do espaço teatral, em parceria com movimentos feministas e de mulheres e organizações sociais, assim como de *Morro como um país* (2013), surgiu a intervenção cênica *Três metros quadrados* (2013), apresentado, por exemplo, durante manifestações que tinham como público familiares de desaparecidos políticos<sup>8</sup>, somando às ações que acontecem em torno da memória, da verdade e da justiça, em atitude revolucionária imperativa. Essa atividade política do grupo nos permite perceber seu caráter autônomo e ideológico que, nas vias de uma extensão do projeto político-artístico de esquerda, assume o teatro dialético como possibilidade de se insurgir contra a forma-mercadoria através de uma construção formal própria, fazendo uso de recursos estéticos existentes que variam e são reformulados entre as produções, dependendo da urgência social que ditará a temática a ser apresentada, em uma relação afeita entre forma e conteúdo que considera seus processos históricos – sendo essa uma preocupação épica.

Dado o tempo de atuação do Coletivo Comum, de 1996 até os tempos atuais, já há distância e repertório para podemos analisar de maneira mais palpável as influências e relações as quais o grupo teatral estabelece. Por isso, a partir das referências assumidas pelo grupo, entre Bertolt Brecht, Peter Weiss e Erwin Piscator, além de outras que se relacionam com essas linhas de força, discutiremos a seguir, a partir de um breve preâmbulo que darão luz à análise posterior das peças *Morro como um país* (2013) e *Fome.doc* (2017). Todavia, nesse primeiro momento, nos deteremos a identificar e analisar como esses três autores operam como bases fundamentais do Coletivo Comum, no cerne da criação e da concepção artístico-ideológica do grupo a partir do levantamento de questões teóricas e críticas que perspectivam suas produções.

---

<sup>8</sup> Ver fotografias 1, 2, 3 e 4 do Anexo A.

## CAPÍTULO 2 – QUESTÕES TEÓRICO-CRÍTICAS PRELIMINARES E INTERESSADAS

Quando pensamos em um fazer teatral contemporâneo, temos em vista uma ampla variedade de construções formais e estéticas difusas por todo o território brasileiro, constituída pelos mais diversos grupos, cada um com a sua própria identidade, estruturada a partir das referências que os competem enquanto agentes culturais. Além disso, no cenário atual, também temos tanto o teatro profissional como o amador, na medida em que muitos grupos teatrais não têm como se sustentar apenas com a arte, de tal modo que recorrem a esquemas organizacionais amadores – o que, longe de diminuir essa produção, a qualifica, pois amplia ainda mais os horizontes e as possibilidades do fazer teatral. Desse modo, há espaço para uma discussão sobre a relação dialética entre teatro e vida social, tendo em vista a função social dessa manifestação artística em um contexto cada vez mais avesso ao pensamento crítico. A escolha do Coletivo Comum, por duas de suas peças encenadas, é um recorte sobre um grupo que julgamos representativo dessa perspectiva.

Nos primeiros anos do século XXI, continuamos em um contexto teatral que não pode se contrapor à mercadorização da arte, pois não há como operar fora do sistema. Isso não significa dizer que devemos nos limitar a produções que mantenham o *status quo*, recorrendo às ideologias instauradas em formas que restringem o indivíduo e se fecham para uma reflexão acerca do mundo e de seus processos políticos, históricos e estéticos. As crises econômica, política e ambiental que marcam o século XXI desde seu início (uma crise enorme foi deflagrada em 2007, e cujos efeitos ainda se fazem notar) também se expressam como uma crise cultural, que atinge todos os âmbitos da cultura – desde sua viabilização econômica até sua importância social, de formação crítica. Nesse momento, o teatro de grupo perdeu certo espaço, até porque a manutenção de um grupo depende de financiamento público, que foi diminuído, quando não cortado. Desse modo, diversos grupos deixaram de possuir uma sede e precisaram reformular seus projetos. Assim, na contramão de um teatro que busque o entretenimento como parte bem azeitada da indústria cultural, escolher o Coletivo Comum enquanto objeto de pesquisa tem como intuito dar maior visibilidade para essa tradição de teatro de grupo no Brasil, que se firmou em nosso cenário cultural de maneira independente dos anos de 1990 até os tempos atuais. Isso não implica dizer que outras formas teatrais sejam piores ou melhores, apenas que nos interessa discutir um grupo que procura levar adiante seu projeto estético anticapitalista, em um contexto bastante hostil a isso.

Diversas são as discussões políticas atuais que se estendem do espectro da luta social ao meio teatral; no entanto, muitas das vezes se procura obter identificação com agências subjetivas, quando a força individual prospera sobre o senso coletivo. A preocupação com grupos minorizados, tão presente e necessária na atualidade, é um dos principais assuntos presentes em dramaturgias e encenações contemporâneas. Porém, mesmo com a eminente importância desses conteúdos, é sua forma que permite (ou não) estabelecer o êxito de sua função transformadora. Esse argumento, presente em Schwarz (2012, p. 46), nos leva à necessidade de “[...] procurar saber do que as formas falam, reagindo a elas como expressões da sociedade contemporânea no que esta tem de mais problemático e crucial [...]”. De acordo com Peter Szondi (2001, p. 25-6):

Aqui [Lukács, Benjamin e Adorno] a concepção dialética de Hegel da relação forma-conteúdo rendeu frutos, ao se compreender a forma como conteúdo “precipitado”. A metáfora expressa ao mesmo tempo o caráter sólido e duradouro da forma e sua origem no conteúdo, ou seja, suas propriedades significativas. Uma semântica da forma pôde desenvolver-se por essa via, e a dialética de forma e conteúdo aparece agora como dialética entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo. Desse modo, no entanto, é colocada já a possibilidade de que o enunciado do conteúdo entre em contradição com o da forma. [...] Mas essa antinomia interna é a que permite problematizar historicamente uma forma poética [...].

Assim, tanto a forma como o conteúdo têm enunciados próprios, e muitas vezes a relação entre eles é controversa, para não dizer contraditória. Os enunciados próprios derivam tanto da historicidade de cada um deles, que é diversa, como da própria busca pela expressão em um cenário social e esteticamente conturbado. Em resumo, para o que nos interessa agora, devemos anotar que as formas não são meros receptáculos pré-concebidos para conteúdos que variam historicamente, mas são, elas também, históricas e significam por si só. Uma análise aprofundada de qualquer obra, portanto, deve levar em conta não apenas as duas instâncias, mas sua relação complexa.

Nesse viés, escolhemos os projetos cênicos *Morro como um país* (2013) e *Fome.doc* (2017) para investigar, sob uma metodologia materialista histórico-dialética, por meio do texto e da cena, os procedimentos estéticos que levam à constituição de formas capazes não apenas de abordar, mas de estabelecer um debate – também estético, é claro – acerca de questões fundamentais sobre nossas mazelas sociais, encontradas em nosso passado-presente, voltando nossos olhares para o questionamento da exploração capitalista e suas consequências. Ambas as peças partem de um mesmo núcleo temático em termos gerais: a violência institucionalizada, legitimada e, no limite, incorporada; seus conteúdos diferem quanto aos conflitos que se

ramificam a partir dessa mesma base. Em *Morro como um país* (2013), a violência é materializada por meio de diversos quadros que abordam como assunto principal as ditaduras, sua memória e importância histórica, bem como em uma investigação sobre o conceito de “estado de exceção” e da violação dos direitos humanos; já *Fome.doc* (2017) possui como expressão da violência a fome em suas mais diversas faces e acepções sociais e ideológicas. Como anotado no próprio nome, a peça está respaldada em documentos que nos mostram, entre outras coisas, o processo de desumanização no mundo da mercadoria, bem como a justificação ideológica da fome no contexto de uma sociedade meritocrática capitalista, cristalizada em fórmulas como “quem não trabalha não come”.

Para tanto, tendo em vista as questões históricas abordadas na temática das peças, o Coletivo Comum assume como linha teórica para a construção de ambas a tríade que poderíamos chamar de teatro épico-político-documentário, colocando em pauta discussões que passam por Brecht, Piscator e Weiss. Enquanto linha de força maior operativa no Coletivo Comum, consideramos para a nossa análise categorias que estão inseridas nessa orientação, que ganham expressão muito pertinente na obra de Jean-Pierre Sarrazac (2009; 2017) e dos autores mencionados acima. Assim fazemos, porém, sem tratá-las enquanto recursos a serem aplicados de maneira mecânica em uma intenção de causa e efeito, mas buscando compreender como elas operam articulando os planos estético, social e político de um teatro preocupado em empreender em prol do didatismo e para a conscientização de nossas amarras históricas, em busca de reencontrar o seu lugar na sociedade, não bastando, segundo Alexandra Moreira Silva (2009, p. 13), decretar o seu “dever”, nem colocar, politicamente, a questão certa, nem mesmo apenas querer legitimar o espectador autêntico, mas

ressituar uma nova ideia de teatro numa poética plural, onde novas formas dramáticas e de representação estimulem o envolvimento recíproco de artistas e de espectadores num teatro cada vez mais necessário, num teatro que se reinventa no permanente jogo dos possíveis.

É sobre a pluralidade da forma teatral e de suas incontáveis possibilidades que devemos, a partir de agora, nos debruçar para realizar o aprofundamento gradativo no *corpus* de análise. Essa gama de possibilidades para a construção de uma forma só pode ser compreendida ao longo do tempo, mediante apropriações e/ou recusas das referências que permeiam as artes e que, conseqüentemente, são reflexos de um todo social a ser questionado e, por meio da ficção, criticado. O teatro, na encenação e na dramaturgia, possui esse espaço crítico e essa característica de apropriações estético-ideológicas que lhe permitem uma nova interpretação do mundo. Segundo Souza (2018, p. 20):

O caráter pedagógico da obra e do artista, o caráter mediador, a não idealização do “intelectual puro” corresponderiam à forma de enfrentamento a ser defendida. Isto é, a forma capaz de compartilhar os meios de produção da arte, de desvendá-los e, assim, abrir portas para que outros produtores tomem posse das técnicas necessárias para produzir uma arte revolucionária. Porque a arte revolucionária só pode ser produzida e experienciada no seio de uma coletividade.

Sobre esse caráter mediador da obra de arte e do artista, que abrem alas para novas produções coletivas e possibilidades colaborativas, Benjamin (2012, p. 141, grifos do autor) ainda defende que

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

O teatro épico brechtiano bebe de fontes que o antecederam, como o naturalismo, que aluiu as bases da centralização do sujeito e da linearidade estrutural, permitindo a Brecht pegar as linhas de força, os fluxos de pensamento teórico, críticos, dramaturgicos, cênicos, da relação com a arte e a sociedade, entre outros que estavam em andamento, para empenhar um devir próprio, pensando um novo papel para a arte, para seus já conhecidos recursos estéticos e para uma tentativa de transformação da relação dialética entre arte e sociedade.

Brecht criou o conceito de ‘refuncionalização’ para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem modificá-lo, na medida do possível, num sentido socialista, [...] O que se propõe são inovações técnicas, e não uma renovação espiritual, como proclamam os fascistas (Benjamin, 2012, p. 137).

Pensando em um teatro que fosse pedagógico, reflexivo, Brecht teorizou sobre a queda da quarta parede a fim de aproximar o ator de seu público por meio dos recursos de distanciamento/estranhamento, “[...] mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora” (Rosenfeld, 2008, p. 151). Ainda nessa tentativa de reformulação da lógica teatral, “adepto de um teatro *em fresco*, Brecht empenhou-se em

reorientar a visão do público” (Sarrazac, 2009, p. 58, grifos do autor), buscando como resultado do caráter pedagógico a divisão do mesmo, que, segundo Beatriz Calló (2023, p. 53), “não compartilha mais a mesma experiência artística, pois o prazer pela arte depende de uma atitude política, que é provocada e pode ser adotada”, abandonando a ordem das relações tradicionais entre peça e público já que “essa nova maneira de aprender já não é compatível com a antiga forma de se divertir, pois quanto mais identificado o público está com a obra, menos é capaz de tirar algo dela” (*Ibid.*, p. 53). Não somente Brecht se empenhou na modificação do contexto relacional entre ator e público, mas também entre o texto e a representação, o diretor e os atores. Uma palavra-chave que pode nos remeter ao condicionamento técnico de Brecht para um pensar em inovações formais é a redução. Limitando-se aos elementos mais primitivos do teatro, como o coro, o narrador, o comentário cênico, as máscaras, a música, a evidência dos mecanismos em cena, entre outros já vistos nos primórdios do teatro grego, Brecht, a partir do conceito de refuncionalização, atribui uma nova tarefa aos recursos estéticos, a de causar um estranhamento/distanciamento entre os produtores/produtos da arte e seu público. O impacto causado, principalmente pela interrupção da ação, não é um impacto de contato, pelo contrário, é causado pelo reconhecimento dessa condição de distância, que, na verdade, tem o intuito de se aproximar mais do espectador e fazê-lo refletir, para além do que seria possível em uma ação contínua de cunho tradicionalista, em que temos uma condição dada, direta, simulada. O público é levado, por meio dos recursos de distanciamento, a questionar as condições desse afastamento e a reconhecer sua responsabilidade e necessidade de atividade perante os acontecimentos que o cercam, não apenas no teatro, mas em sua realidade social e histórica, evidenciada no palco.

Os recursos estéticos brechtianos não devem ser vistos separadamente ou compreendidos como mecanismos que possam ser utilizados sem uma relação direta com sua funcionalidade e intenção política: “o que Brecht exige é a transformação *produtiva* das formas, baseada no desenvolvimento do conteúdo social” (Rosenfeld, 2012, p. 52-53, grifos do autor). Nas palavras de Benjamin (2012, p. 131), o tratamento dialético não pode operar na obra de maneira isolada e rígida, “ele deve situá-la nos contextos sociais vivos”. Esses recursos, por mais antigos que sejam, são reformulados para compor, em totalidade, um fazer teatral de incumbência social. O esquema comparativo de Rosenfeld (2008, p. 149) entre as formas dramática e épica sintetiza a totalidade do trabalho brechtiano sob uma perspectiva crítica, de tal modo que podemos compreender a intenção fundamental de seus recursos estéticos: a função do ator como narrador e mediador; o espectador como observador ativo; a percepção do homem em sua qualidade de mutabilidade; o abalo das estruturas lineares em detrimento das curvas e

dos saltos; a elevação da emoção ao raciocínio etc. Toda essa formulação possui empenho apenas quando relacionada a um conteúdo que sustente essa estrutura e não pode ser visto senão como inerente aos processos históricos. Assim, a motivação do teatro épico, além de desmascarar o próprio capitalismo (o que já estava sendo feito desde o Naturalismo, de alguma forma), é também a de buscar novas relações de produção de sentido, na literatura, no teatro e na sociedade.

Piscator alimenta essa fonte, que também é de Brecht, ampliando esse campo teórico epicizado, ao elevar o posicionamento político presente no conteúdo das obras, instaurando a concepção de palco como tribuna, esforçando-se “por demonstrar a supremacia dos processos econômicos e da técnica sobre a pessoa humana” (Rosenfeld, 2008, p. 118). O palco como tribuna solicita espectadores como testemunhas, enaltecendo a função de um teatro pedagógico-político, que exige uma tomada de decisão, “o que desejava não apenas proporcionar aos espectadores uma vivência, senão também obrigá-los a tomar uma resolução prática, a de *participar ativamente da vida*” (Drews, 1968, p. 5, grifos do autor). Essas testemunhas do teatro político não seriam então testemunhas de uma ficção dramatizada, mas de acontecimentos históricos ficcionalizados. Nas palavras de Piscator (1968, p. 107):

A obra de arte dramática é uma criação que, exteriormente, possui sua vinculação ao tempo (com poucas exceções) como algo que se realiza por intermédio da dependência de todos os elementos do dia, da sociedade, dos problemas econômicos [...]. Cada época viva encontra no passado os elementos congruentes com ela, e que ela dá outra vez a lume.

Essa influência do autor acima citado, decisiva no desenvolvimento do teatro épico, aplicou ao palco a acentuação das forças impessoais, de modo que o documento foi visto por ele como uma possibilidade para realçar o decurso épico, nas linhas da historicidade, investigando a “época desde as suas raízes até suas últimas consequências” (Rosenfeld, 2012, p. 43). O teatro documentário fundado por Piscator no início do século XX possui como base dramaturgica e cênica a utilização do documento político por meio de “técnicas de narração épicas como as projeções cinematográficas, a montagem, ou o princípio do tablado anticenarista e puramente ficcional” (Lescot, 2012, p. 183) para a construção da chamada *revista política*. O início do processo de teatro documentado das revistas incitou o surgimento do *jornal vivo*, isto é,

[...] uma forma artística original surgida dentro do agitprop soviético, com uma estrutura que o aproximava do espetáculo de variedades. No início, o jornal vivo mantinha na encenação a mesma organização dos jornais impressos, mantendo uma divisão em blocos que mudavam de acordo com o

editorial, ou seja, as notícias a serem apresentadas e o público para o qual eram destinadas (Souza, 2018, p. 34).

O jornal vivo, posteriormente aprimorado para a prática do *teatro jornal*, teve suas manifestações estendidas ao teatro estadunidense por meio do *living newspaper*, porém, “diferente dos coletivos soviéticos, os *living newspapers* norte-americanos não poderiam fazer propaganda diretamente revolucionária. Para driblar este problema, [...] abordavam temas paralelos ao programa revolucionário, de interesse dos trabalhadores” (Souza, 2018, p. 37). Essa forma de teatro foi incorporada ao cenário brasileiro após o retorno de Boal dos Estados Unidos, em 1955, iniciando, no Arena, a experiência de teatro político-documentário, abrindo portas para essa nova forma e para o pensar de outras, o que levou ao processo de criação do Teatro do Oprimido. O Teatro-Jornal surgiu, assim, como uma possibilidade de resistência e sobrevivência à censura imposta pelo regime civil-militar no fim dos anos de 1960 até 1970, usando, além de documentos, uma voz que dialogasse com seus materiais: o *Curinga*, uma espécie de narrador incumbido de comentar e organizar as cenas da peça.

Inspirando-se nos princípios estéticos e políticos de Piscator e Brecht, a partir da segunda metade do século XX, Weiss atua como um dos principais representantes da extensão dramaturgical da tradição do teatro documentário, preocupando-se em sistematizar teoricamente a utilização desses documentos e as questões que os circundam, principalmente no que diz respeito ao teor da verdade deles. Para Weiss (2015, p. 11),

O teatro documentário submete os fatos ao exame. Mostra a maneira diferente de considerar os acontecimentos e as manifestações. Mostra as motivações que estão na fonte destas diferenças. Uma das partes tira proveito de um acontecimento que prejudica a outra parte. Os dois campos se enfrentam. Ilumina-se a relação de dependência entre eles. Descrevem-se os subornos e as extorsões que servem para manter de pé essa dependência.

O autor deixa claro que o documento, por mais que real, nunca deve ser tomado enquanto verdade absoluta, mas, pelo contrário, como algo do qual se deve desconfiar desde o princípio, sendo visto sempre a partir de uma perspectiva crítica no sentido de reconhecer suas contradições. À utilização de documentos, tal como vista por Piscator e Weiss, não são atribuídos apenas critérios teóricos, mas também formais, mediante estruturas que permitem e capacitam a funcionalização dialética. Em contradição ao drama absoluto, a fragmentação de um teatro dito épico-político-documentário ocorre por meio de quadros que atuam para solapar a concepção aristotélica da fábula, que, ao ser qualificada somente pela ação, tem seu fluxo interrompido, de modo que os quadros se mostram estruturas independentes, consolidadas em sua autonomia e importantes para a fragmentação da linearidade. Desse modo, “a força do teatro

documentário reside na sua capacidade de construir, a partir de fragmentos da realidade, um exemplo utilizável, um modelo esquemático dos acontecimentos atuais” (Weiss, 2015, p. 11).

Devemos considerar que o advento da fragmentação não atua sempre para uma postura crítica de construção de sentido. A fragmentação possui limites e consequências de acordo com as intenções de sua utilização. No teatro pós-dramático, elas podem ser, por exemplo, manifestações de uma fragmentação do sujeito e do mundo, simbolizando uma desordem interpessoal e, até mesmo, metafísica. Todavia, o que nos interessa, nos termos fundados pelas linhas de forças dialéticas, é principalmente entender que essa fragmentação ocorre, em Brecht, por meio das interrupções inerentes aos recursos estéticos de distanciamento e, em Piscator e Weiss, mediante a documentos por meio de quadros. A importância da fragmentação para esses autores não está somente na construção de quadros independentes, mas, principalmente, na montagem realizada e tecida pelo sujeito épico, de modo que

[...] o domínio temático dos fatores objetivos não permitiria a sua redução ao diálogo inter-humano, exigindo a introdução do elemento épico, isto é, do narrador [...] que se encarregava de “documentar” o plano de fundo social que determina os acontecimentos (Rosenfeld, 2008, p. 43).

Em *Teoria do drama moderno*, Szondi (2001) reflete sobre o sujeito da literatura dramática moderna (do drama), sendo ele capaz de constatar e refletir sobre sua existência, cujos conflitos giram em torno de si, tornando o homem moderno o centro da ação e, conseqüentemente, apto à resolução de seus conflitos interpessoais – o que o permite uma (falsa) sensação de autonomia e de liberdade.

A recusa desse sujeito, para Szondi (2001), começa a operar a partir do Naturalismo, no qual o teatro foge do unicamente dramático, de uma fábula primária que toma conta do espectador e de personagens que tomam decisões aparentemente próprias, com concepções claras de mundo. Toda essa estrutura é abalada pelo Naturalismo, quando se percebe que nem todo indivíduo tem autonomia; além disso, entende-se que a subjetividade é construída objetivamente e coletivamente em meio a uma determinada cultura. Isso é trazido ao primeiro plano pelo teatro naturalista de Gerhart Hauptmann, sendo também decisivo, um pouco depois, para o teatro dialético de Brecht e Toller, pelo teatro político de Piscator e pelo teatro documentário de Weiss.

O teatro dialético contemporâneo continua nessa trilha de questionar as supostas autonomia e liberdade dos sujeitos, pois as bases ideológicas burguesas continuam ativas, apesar de identificadas e confrontadas há, pelo menos, 150 anos. Não só o Naturalismo traz à tona críticas sobre a localização do sujeito no mundo, que são estendidas ao teatro de Brecht,

Piscator e, posteriormente, Weiss, como também sobre a estética das obras, com ênfase para a sua fragmentação, que são revisitadas pelos autores na intenção de uma irrupção da ação e da utilização de documentos. No mesmo sentido, autores mais recentes como Sarrazac atuam no campo teórico epicizado de matriz brechtiana e buscam entender formas contemporâneas que se insurjam contra estruturas dramáticas tradicionais. Entre tantas questões levantadas por Sarrazac acerca das possibilidades de rompimento com a fábula, encontramos a supressão de um elemento fundamental ao drama absoluto: a personagem.

Negar a personagem possui como intenção pós-dramática “denunciar o lugar abusivo que ela ocupou na tradição ocidental (burguesa)” (Sarrazac, 2017, p. 148) e desapropriá-la de sua posição absoluta, que reduz a realidade às relações inter-humanas. Essa negação, quando há em cena alguém que não representa uma personagem ou não assume ser, ou ainda, como em Pirandello, questiona-se como tal, foi nomeada impersonagem por Sarrazac (2017). O termo abrange uma gama de possibilidades estéticas já utilizadas para negar essa instância:

Ora [...], os teatros moderno e contemporâneo nos incitam a ficar de luto pela personagem *viva*, e até mesmo à personagem em si. Em todo caso, abandonar a personagem autônoma, independente – talvez em proveito de personagens em rede, de personagens em série (Sarrazac, 2017, p. 145, grifo do autor).

É por meio da impersonagem que o drama da vida reencontra o drama da História. Ao abandonar sua autonomia, a personagem passa a ter contato com o estatuto externo de seu Ser, questionando o seu lugar no mundo: “A impersonagem é também o momento em que a personagem apreende sua menor dimensão. A nossa” (Sarrazac, 2017, p. 196). Com o advento do Naturalismo e do Simbolismo, a ação das personagens passa a ficar em segundo plano, dando espaço para uma reflexão acerca de suas ações. O coralismo dá lugar a essas personagens “em série”, que Sarrazac (2017) categoriza como personagem reflexiva e personagem-testemunha (Sarrazac, 2017, p. 175). A personagem reflexiva é aquela que passa de alguém que “vive e não se vê” para alguém que “se vê, mas não vive” (Sarrazac, 2017, p. 175, grifos do autor). Para ele, um dos principais representantes desse modo de criação é Pirandello, que, frequentemente, em suas peças, constrói personagens que não estão agindo, “mas lembrando-se, rememorando; resumidamente, *recitando*” (Sarrazac, 2017, p. 176, grifos do autor). A personagem-testemunha “dá conta dos fatos que se desenrolam diante de si”, mas também ‘presta um testemunho’, quer dizer, cujos comportamentos atestam sua concepção do humano” (Sarrazac, 2017, p. 181). Essas personagens, constituintes dos processos que reconhecemos em um sujeito épico, atuam na reformulação de uma instância narrativa que assume uma postura que reflete, questiona,

comenta e localiza, historicamente, seus itinerários e suas contradições – não deixando de ser, porém, personagens dramáticas para Sarrazac.

E é assim que as personagens – prefiro chamar-lhes «impersonagens» – de uma parte considerável do nosso teatro se transformam em recitantes. Não apenas pela razão evocada anteriormente de que «eles habitam o tempo» mais do que o espaço, mas porque, encostados à sua própria morte, produzem solilóquios contínuos sobre os percursos erráticos, sobre os cruzamentos, as alternativas antigas, enfim, sobre os possíveis das suas próprias vidas, percorrendo-os continuamente (Sarrazac, 2009, p. 88).

Assim, quando o palco deixa de ser colonizado pela vida, individualmente e centralizada, e passa a pensar nas relações coletivas, exteriores ao sujeito, ele abandona também a necessidade de representação do real e passa a pensar nas contradições existentes nessa esfera, a serem tratadas em termos históricos por meio de uma forma que torne isso possível. Para isso, analisaremos a partir de agora algumas acepções teóricas que cercam o Coletivo Comum, seguindo essas linhas de força apresentadas, a fim de entender como elas fundamentam e passam a constituir uma forma própria do grupo. Ao trabalharmos com um teatro épico-político-documentário, é necessário entender, em um primeiro momento, a relação entre a ficção e a realidade e as questões que a envolvem no campo da expressão para podermos desvendar a prática da teatralidade presente nas obras. Apenas entendendo os princípios fundamentais e ideológicos do grupo é que poderemos analisar a funcionalização de seus recursos estéticos, já que a escolha dos mesmos não é esporádica, desmedida, mas relativa a um processo de composição pensado em busca de uma função social da arte.

## **2.1 Entre a ficção e a realidade: vias de mão dupla**

Refletindo sobre os caminhos para uma análise subsequente, percebemos que, antes mesmo de nos aprofundarmos em seus recursos teatrais propriamente ditos, seria necessário avaliar as instâncias que compõem essa arte. Afinal, ao tratar de um teatro dialético, estamos colocando, instantaneamente, a ficção em uma mediação dialética com a realidade. Mas o que seria ficção, e o que seria realidade ao tratarmos desses objetos em uma perspectivação materialista-histórica?

Existe uma tradição ocidental construída pela relação entre ficção e realidade acerca da mimese, que colocava, desde a concepção platônica de mundo, a arte em função de uma imitação da realidade. A concepção mimética não era apenas uma referência para o objeto artístico, mas sua condenação: “Reabilitada por Aristóteles, que na *Poética* coloca o teatro

assim como as outras artes do discurso num funcionamento mimético positivo e criador, a mimese afirma-se como o determinante primordial da estética teatral” (Losco; Naugrette, 2012, p. 109).

Com o advento da modernidade, as estéticas do início do século XX provocam um questionamento, tematizando o desmoronamento do real e a confusão dos limites entre sujeito e mundo. Com isso, passamos a presenciar uma crise da mimese, uma crítica e a rejeição da imitação da realidade enquanto estética normativa da obra de arte. Segundo Mireille Losco e Catherine Naugrette (2012, p. 110), é possível reconhecer duas direções importantes das formas e do questionamento da concepção mimética no século XX:

[...] uma tende a emancipar a cena do real, ou afirmar sua autarquia, levando assim a ruptura do teatro com a mimese à sua consumação; a outra é construída sobre uma crise permanente da mimese e tenta encontrar os instrumentos de uma nova abordagem do real, infinitamente mais móvel e crítica. Em ambos os casos, é sem dúvida Artaud e depois Brecht que questionam com mais veemência a relação mimética do teatro com o real.

Em Brecht, assim como em Piscator e Weiss, não há uma supressão total da mimese, mas, sim, uma preocupação em mostrá-la em sua incompletude, parcialidade, por meio de sua fratura, realizada por meio da fragmentação estética, dos saltos e curvas. A forma épico-dialética entende que “se o princípio da separação dos elementos engendra um trabalho sobre o descontínuo e o disjuncto, ele leva também ao choque, à colisão, a fim de provocar no espectador o espanto que permite desestabilizá-lo em sua consciência de si e do mundo” (Losco; Naugrette, 2012, p. 112).

Essas discussões acerca da tradição da mimese e de sua ruptura não apenas dialogam com questões anteriores já discutidas, como a crise do drama, mas também abrem novas perspectivas para a compreensão do debate contemporâneo sobre a relação entre a arte e a sociedade, entre a ficção e a realidade, e do modo como elas estão atreladas a uma formação cultural sujeita a novas formas que busquem entender o mundo atual em seu processo histórico. A questão da mimese (de sua negação) ainda é um objeto contundente no seio das dramaturgias e encenações contemporâneas, de modo que, buscando entender as novas relações com o real, essas produções recorrem a diversos recursos “tal como a estratégia de desvio, além de novas matrizes de escrita: colagem, montagem, fragmento, metadrama, parábola, rapsódia...” (Losco; Naugrette, 2012, p. 113).

Sobre as bases que fundamentam a perspectiva contemporânea de produção teatral na compreensão dessas novas relações entre arte e sociedade, sob um viés materialista-histórico-

dialético, Adorno (1993, p. 207), em *Teoria estética*, diz que a ficção pode ser entendida enquanto uma historiografia inconsciente de nosso tempo:

O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época; o que não é o último factor da sua mediação relativamente ao conhecimento. É isso precisamente que as torna incomensuráveis ao historicismo que, em vez de seguir o seu próprio conteúdo histórico, as reduz à história que lhes é exterior. As obras de arte deixam-se experimentar tanto mais verdadeiramente quanto mais a sua substância histórica for a do autor da experiência. A economia burguesa está ideologicamente cega, mesmo na suposição de que as obras de arte, que se encontram suficientemente longe no passado, poderiam ser melhor compreendidas do que as da sua época.

Nesse sentido, não podemos considerar a ficção uma mentira ou a realidade uma verdade. Rosenfeld (2014, p. 13), ao tratar sobre a questão da estrutura da obra literária, nos explica: “a estrutura de um texto qualquer, ficcional ou não, de valor estético ou não, compõe-se de uma série de planos, dos quais o único real, sensivelmente dado, é o dos sinais tipográficos impressos no papel”. Assim, podemos compreender que toda obra literária é uma ficção, mas, além disso, toda ficção é uma reescrita e expressão da realidade e da vida social, que é sempre, por seu turno, resultado de processos de construção e discussão – ou seja, de interpretação, que são do estatuto do ficcional. Mesmo quando, por vezes, a realidade penetra diretamente no material de uma obra, sem o filtro de uma construção ficcional – como um documento histórico que é citado ou mostrado –, o simples fato de estarmos em uma obra ficcional, que serve como moldura para esse recorte da realidade, já faz desse recorte um material estético. Sobre esse aspecto, Rosenfeld (2014, p. 20) nos dá o seguinte exemplo:

O fato é que mesmo uma cidade realmente existente torna-se ficção no contexto fictício, já que representa determinado papel no mundo imaginário. Isso se refere também às imagens de filme tomadas no ambiente real correspondente ao enredo: o ambiente, embora em si real, situa-se agora num espaço fictício e torna-se igualmente fictício.

São relações complexas e produtivas, que devem ser estudadas em sua inscrição específica. Em suma, a ficção nada mais é do que uma expressão estruturada e organizada do mundo – o que a faz diferir da dispersão que marca a vivência social. Sendo expressão criada da realidade, a ficção não é mentira ou invenção sem lastro com o mundo, mas uma criação de sentidos, de uma realidade – que não voa nas alturas metafísicas da subjetividade, mas está ancorada na vida social. Desse modo, a ficção não deve ser tomada como representação do falso, contra uma suposta verdade da vida social imediata; as relações são bem mais complexas do que podem parecer, fazendo com que a obra de arte tenha o que se pode chamar de autonomia relativa: tem autonomia, porque seus materiais têm estatuto estético e se organizam de modo próprio e específico, mas faz parte da vida social, pois seu conteúdo e forma são históricos.

Por outro lado, o real da cena é sempre mediado pela ficção, pois o espaço físico e social da representação é forjado. A relação entre ambas, estabelecida em uma obra teatral, depende da forma de sua constituição, que permite que pensemos e discutamos a perspectiva de uma realidade por meio do caráter ficcional. Em suma, em todo real há elementos ficcionais, e a ficção é uma expressão atravessada por teores de verdade. A objetividade, neutralidade e a clareza defendidas pela ciência tradicional são construções ideológicas: quem fala o faz de algum lugar, de uma posição ideológica, com base em uma perspectiva teórica que organiza qualquer proposição, mesmo aquelas que, ingenuamente (na melhor das hipóteses), buscam a legitimação por um suposto gosto pessoal subjetivo – também ele construído socialmente.

A exemplo disso, em *Morro como um país* (2013), na “Cena 20 – Morto-vivo: o jogo” (Coletivo Comum, 2013, p. 33), deparamo-nos com um quadro dedicado a “brincar” de morto-vivo, no qual a atriz Fernanda Azevedo dita as regras que deverão ser seguidas. Ela, utilizando-se sempre do humor, mesmo que realizando um jogo descontraído com o público, não deixa de fazer comentários que sinalizem que esse não é apenas um mero jogo. Após explicar quem são os “mortos-vivos”, a narradora, comentadora e instrutiva no estilo da rapsódia, menciona que ela é “o chefe, que irá conduzir essa brincadeira” (Coletivo Comum, 2013, min. 55:10-55:16); porém, nesse momento, ela faz uma posição militar de sentido e enrijece um pouco a voz, denotando uma figura de poder e mostrando que a brincadeira não é apenas uma brincadeira, por mais que ela volte, em seguida, ao tom de humor. No final das instruções do jogo, a atriz menciona uma variante, “terra-mar”, partindo para o próximo quadro, intitulado “Cena 21 - Voos da morte”.

O quadro que segue apresenta uma projeção de fotos com textos que a contextualizam, abordando os assassinatos durante a guerra civil-militar na Argentina (1976-1983), em que diversos presos políticos foram lançados vivos no rio da Prata e no Oceano Atlântico. Quando o Coletivo Comum coloca em cena os voos da morte, o grupo não está apenas mostrando uma situação histórica que nos aproxima do real por meio de documentos fotográficos, uma vez que esses acontecimentos também penetram os interstícios da obra, fazendo com que a realidade ganhe estatura estética. Dessa forma, todo o material ficcional – a brincadeira do “morto-vivo/terra-mar”, por exemplo – é perspectivado historicamente. O jogo e a brincadeira, que, de algum modo, são expressões do teatro, da vida e da comunhão, já eram atravessados pela constatação de que há um líder, um chefe, ou seja, uma estrutura de poder que exige submissão. Essa situação dialógica – entre Fernanda Azevedo e a plateia – torna-se um vazio ocupado pela imagem que faz explodir a violência que marca qualquer ditadura – nesse caso, a argentina. O

significado das cenas, vistas em conjunto, é potente, pois se constitui no silêncio cheio após um momento alegre.

Já em *Fome.doc* (2017), a relação entre a ficcionalidade e a realidade são estabelecidas, entre outros meios, por dados estatísticos trazidos por meio de documentos, atribuindo o caráter da verdade aos materiais usados na obra. Assim, a peça não permite que tais afirmações se restrinjam ao âmbito especulativos, ao passo que os documentos nomeiam os culpados e trazem números reais, como no bloco “8. Relatório sobre a fome no mundo: o caso dos tubarões-tigre (Jean Ziegler)” (Coletivo Comum, 2017, p. 60):

Apenas dez sociedades, entre as quais Aventis, Monsanto e Syngenta, controlam um terço do mercado mundial de sementes, 23 bilhões de dólares por ano, e 80% do mercado mundial de pesticidas, 28 bilhões de dólares. Dez outras sociedades, entre elas a Cargill, controlam 57% das vendas dos trinta maiores varejistas do mundo e representam 37% das receitas das cem maiores sociedades fabricantes de produtos alimentícios e de bebidas. E cinco empresas controlam 77% do mercado de adubos: Bayer/Monsanto, Syngenta, Basf, Cargill, DuPont.

Novamente, não existem fantasmas, não há uma agência subjetiva. As colunas do sistema capitalista têm nomes, os documentos o intitulam, comprovam e denunciam. Em uma breve busca, encontramos a descrição da empresa no site da Cargill (2024, n.p., grifos nossos):

Sobre Cargill: A Cargill é uma *empresa familiar* comprometida com o fornecimento de alimentos, ingredientes, soluções agrícolas e produtos industriais para *nutrir o mundo de forma segura, responsável e sustentável*. Situados no *centro da cadeia de suprimentos*, fazemos parcerias com produtores rurais e clientes para obter, fabricar e entregar *produtos que são vitais para a vida*.

Contrapondo-se a esse discurso, no bloco “11. Veneno ou as irmãs siamesas (Cargill e Monsanto)” (Coletivo Comum, 2017, p. 61), Fernanda Azevedo e Renan Rovida, tendo como fundo a música *March*<sup>9</sup>, de Anthony Braxton, unem-se em um mesmo paletó com a *logo* da Cargill, abotoando-o de maneira cômica, andando desengonçadamente até o microfone, que tentam manipular, regulando-o. O microfone sobe e desce. Essa dinâmica permite interpretarmos que o registro da cena não será sério, instruindo o público, antes mesmo do texto começar, que a abordagem será cômica. Essa postura narrativa cria uma tensão entre o texto – a apresentação da Cargill por ela mesma, marcada por uma ética humanista e pela função social da empresa – e a distância para não ser enredado pela sedução desse discurso liberal tão arraigado e clichê. Em outras palavras, a comédia serve para perspectivar o texto e iluminar o

---

<sup>9</sup> A música, apesar de ser um *jazz*, remete a uma música circense.

que não está em primeiro plano, o que está escondido, ou seja, a lógica perversa do capitalismo sobretudo quando o assunto é a alimentação, ou sua contraparte, a fome. Os atores começam a falar, e o som é ouvido como se estivessem realizando um discurso de coreto com *delay*:

Produzimos e comercializamos internacionalmente produtos e serviços alimentícios, agrícolas, financeiros e industriais. Em parceria com produtores, clientes, governos e comunidades, e por meio de 150 anos de experiência, nós ajudamos a sociedade a prosperar. Temos 150 mil funcionários em 70 países que estão comprometidos em alimentar o mundo de forma responsável, reduzindo impactos ambientais e melhorando as comunidades onde vivem e trabalham. Nós somos a Cargill (*Ibid.*, p. 62).

Durante esse discurso, os atores riem e tentam espelhar um o movimento do outro de maneira desordenada. O efeito de *delay*, a comicidade e os comentários que interpelam o texto trazem à tona a mecanicidade da cena e evidenciam sua ficcionalidade, atrelada ao documento fundado na realidade. Assim, o discurso da Cargill é real, e eles deixam isso claro, assim como o teatro, enquanto ficção, preocupa-se com a localização histórica radical desse real, que redonda em outro real – dialético e complexo, em que palavras de ordem institucionais são vistas com desconfiança, pelas lentes daquilo que escondem.

O teatro documentário atua na contramão dessa dissimulação virtual, criticando o “encobrimento”, o “caráter velado”, a “falsificação da realidade” e a “mentira” (Weiss, 1968 *apud* Flory, 2014, p. 17), em sentido contrário ao “projeto consciente de manipular a verdade de acordo com seus interesses, o que consegue efetivar pelo controle da grande imprensa, do rádio e da televisão” (Flory, 2014, p. 17).

A sucessão dos quadros, em nossos dois objetos, opera para a geração de outro efeito. Por mais que haja uma fragmentação estética, essa fragmentação é lógica, ordenada. As cenas acumulam-se para criar um quadro mais amplo, que, sustentado nos documentos, são historicizados e refuncionalizados. Essa refuncionalização entre uma diversidade de quadros/documentos ocorre em uma localização no Brasil, em um contexto histórico específico, de forma que as peças desmistificam nossa insularidade e mostram nossa atuação (e submissão) a partir de um cenário mundial para entender a extensão de nossas mazelas sociais. Isso envolve a necessidade de revisitação histórica da ditadura para compreender nossas violências atuais, responsáveis por uma escravidão classista que subjuga o sujeito a sobreviver, utilizando de diversos instrumentos como a fome e os regimes totalitários. A arte política, nesse ponto, existe para nos dar expressão do que aconteceu, da necessidade de mudança e da possibilidade da transformação.

Assim como o sistema capitalista e suas instituições possuem seus mecanismos de repressão, o teatro épico-dialético também conta com recursos de luta para um fazer teatral politizado, engajado na luta e na resistência às múltiplas violências – políticas, sociais, físicas, sistemáticas, ideológicas –, que existem e operam em nossa realidade. Por meio da ficção, da arte, podemos, ao ativar nossa imaginação, pensar em possibilidades de transformação dessa realidade. Ou seja, por mais que a realidade em obra seja ficcionalizada pelo simples fato de estar nessa obra, essa ficcionalização exerce no teatro do grupo uma função de ilustrar, por meio do humor e da ironia, o abuso e o absurdo desse acontecimento histórico. A ficção relaciona-se à realidade em uma via de mão dupla, sem se confundir com a outra, mas com muitas sobreposições.

Faz parte de uma estratégia burguesa de produção cultural a tentativa de confusão entre ficção e realidade; a arte desse grupo, na contramão e por vias dramatizadas, busca criar a ilusão de que a ficção e a realidade são análogas, compreendendo a arte enquanto uma reconfiguração da realidade, que deve reproduzi-la, sem a necessidade de mimetizá-la, mas, sim, de mostrá-la, narrá-la, comentá-la: a realidade é posta sob escrutínio estético. De modo algum, é possível afirmar que, qualitativamente, o melhor ator é aquele que mais profundamente incorpore seu personagem, ou que os mecanismos técnicos atuem para uma experiência vertiginosa de seu público, em um profundo mergulho na empatia perante temáticas burguesas de conflitos individualizados. Ao contrário, o Coletivo Comum tenta se distanciar ao máximo de qualquer equívoco em que não fiquem claras essas duas instâncias. Daí a importância de anotar o distanciamento que todas as instâncias procuram estabelecer: a atuação da atriz-narradora-rapsoda-comadre de revista (de décadas, diga-se) tem essa perspectiva, como o abandono de qualquer traço de fábula no sentido tradicional ou a penetração de índices diretos da realidade, bem como o senso coletivo e histórico dos conteúdos apresentados; o caráter de fragmentação e montagem que marca os quadros e, dentro deles, a tensão; a relação complexa entre os atores e a plateia; o caráter metateatral; o uso do figurino e da música, entre outros recursos estéticos responsáveis por compor uma forma de arte dita política, preocupada com a construção de uma teatralidade que a sustente, conforme discutido a seguir.

## **2.2 A negação da fábula como um caminho para a *teatralidade***

A fábula, nas palavras de Sarrazac (2017, p. 8), é o

enredo, história ou intriga literariamente imaginada, ou seja, uma sequência de eventos interligados e coerentes, reunindo assuntos e seus motivos de conflito. Aristóteles, em sua *Poética* (VI), diz textualmente: ‘Está na fábula a imitação da ação. Chamo fábula a reunião ou disposição das ações’.

Enquanto mecanismo ficcional, a fábula possui grande flexibilidade em sua utilização, podendo servir às mais variadas formas de escrita e encenação – inclusive, para colocar a si mesma em questão, negando-se à medida que se constitui, como ocorre em várias chaves na obra de Brecht. Mas uma dificuldade de se tratar com a fábula é que ela funciona como uma das bases fundamentais para a arte burguesa, já que sustenta a criação de conflitos dramáticos traçados entre personagens que têm certa autonomia, em uma linearidade narrativa que não deve ser rompida para manter o envolvimento do espectador. Essa defesa intransigente da arte burguesa ocorre por trás da instância da recepção, atenta à dinâmica da curva dramática do conteúdo, de tal modo que ela passa certa noção de neutralidade – o que não tem, como tudo feito por palavras e signos:

Para assegurar a passagem da felicidade à infelicidade do herói (ou o inverso), a fábula, segundo Aristóteles, tem como base a *concatenação* das ações. Inversamente, o uso brechtiano assenta numa completa *fragmentação* da fábula. A partir de Brecht [...], o trabalho dramaturgico já não consiste no encadeamento dos acontecimentos até o seu desenlace, mas muito mais na sua separação, na sua segmentação segundo os seus possíveis contraditórios; trata-se de quebrar a cadeia das ações; de desencadear, de multiplicar, de pluralizar os possíveis da fábula (Sarrazac, 2009, p. 80, grifos do autor).

Virando a arma burguesa ao seu revés, diversos autores utilizaram a fábula a seu favor, para uma arte que se mostra como arte e explicita o enunciado formal da fábula ou da diegese. Peças como *O nome do sujeito* (1998), da Cia. Do Latão, inspiradas em um conceito teatral já presente em Brecht e Tchekov, que consiste em lançar luz à precariedade e ao questionamento da fábula, trabalham a fábula por meio da fragmentação em pequenas histórias, que não permitem que os conflitos principais tomem força primária, mas, sim, os laterais ou supostamente secundários. O teatro brasileiro contemporâneo épico-dialético busca, a partir de uma renovação formal, trabalhar a desconstrução da fábula por diversos meios estéticos.

Isso não se dá apenas no teatro, como também no romance, o que podemos contemplar em autores como Machado de Assis e José Saramago, que praticam metaficção. No caso do teatro contemporâneo brasileiro, grupos como Ói nós aqui traveis, em encenações como *Medeia Vozes*, deslocam os seus personagens para a instância de narradores-comentadores que, como afirma Sarrazac (2009, p. 12), são capazes de se mostrar

lúcidos quanto aos limites do poder de intervenção do seu gesto artístico, mas investindo e acreditando em novas formas de percepção e de utilização dos signos, os artistas contemporâneos afirmam-se, cada vez mais, como os novos autores desse teatro que, nas palavras de Roland Barthes, tem por vocação assegurar um «comentário» do mundo.

Uma entre essas “novas formas” discutidas por Sarrazac (2009) é a *teatralidade* (grifos do autor), que consiste em uma perspectiva estética na qual não cabe mais à criação artística se fingir como representação mimética da realidade, ou seja, ela não possui como princípio um mergulho empático e uma tentativa de reprodução da vida, mas está calcada em um pensamento crítico acerca da arte, construindo significantes que se abrem a variados significados. Esse novo pensar e fazer teatral, segundo o autor,

já não implica a submissão do espectador a uma ilusão, mas muito mais a observação crítica de um simulacro... Estaria tentado a dizer que a ribalta e a cortina vermelha foram, de facto, abolidas a partir do momento em que o espectador passou a ser convidado pelos actores ou por um outro mentor do jogo – contrarregra, encenador, autor etc. – a interessar-se não tanto pelo acontecimento do espectáculo mas sobretudo pela forma como aparece o próprio teatro no coração da representação – pelo aparecimento daquilo a que chamamos *teatralidade*. Mudança de regime no teatro, que se liberta do espectacular associando o espectador à produção do simulacro cénico e ao seu desenvolvimento (Sarrazac, 2009, p. 17).

O dramaturgo e pesquisador disserta sobre a busca da teatralidade por meio da exposição do caráter estético da obra de arte, utilizando como uma das direções condutoras as palavras de Brecht ao discorrer sobre a necessidade de se fazer um “teatro que confesse que é teatro” (Sarrazac, 2009, p. 17), questão fundamental também para a arte moderna e a vanguarda, em termos gerais. Em Brecht, por mais que possamos entrar em contato com uma fábula em chave realista, temos presentes movimentos de ruptura com essa situação por meio dos mais variados mecanismos estéticos, o que nos possibilita perceber a arte em seu pleno exercício. O autor utiliza a fábula para dela se distanciar a todo momento, tornando-a secundária, em um movimento de contraposição. A ruptura total com a instância da ficção via fábula era inviável para Brecht em seu tempo, por isso temos a preferência do dramaturgo por uma dialetização da fábula, que, mesmo presente, contava com o distanciamento e o estranhamento como forma de rompimento.

Por mais que o Coletivo Comum se aproxime das linhas brechtianas épico-dialéticas, devemos considerar o teatro como a “tela em branco” que Sarrazac (2009) defende, que, de acordo com seu tempo e suas necessidades, precisa ser capaz de inovar esteticamente para a construção e funcionamento de uma nova forma, ainda que se utilize de possibilidades já existentes. Em tempos de reificação tão profunda, de coisificação, de mercadorização da arte,

uma dessas possibilidades de a arte possuir relevância utilizada pelo Coletivo Comum é a de negação da fábula, tomando a teatralidade como um dos elementos decisivos nas obras do grupo. De acordo com Kinas (2013, p. 153),

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

Não apenas as peças *Morro como um país* (2013) e *Fome.doc* (2017) distanciam-se totalmente da concepção de mimese, como tantos outros trabalhos do grupo possuem como fundamento a preservação de uma distância segura de qualquer estrutura que remeta a uma ficção tradicional, de modo que em nenhum momento as obras do Coletivo Comum permitirão deixar se levar por um mergulho dramático, limitando-se a traçar superfícies textuais articuladas pela montagem – justaposição, sobreposição, contraste, sequência etc.

Nas indicações cênicas das dramaturgias de *Morro como um país* (2013) e de *Fome.doc* (2017), encontramos, logo à primeira vista, uma instrução dessa redução ao indispensável, que elenca os recursos que serão utilizados em cena. Na primeira peça, temos seguinte rubrica:

*No espaço cênico há um manequim articulado [...], uma bateria [...], uma área que funciona como camarim [...], uma cadeira, um aquário ou tanque com água e um refletor com tripé. No fundo, um relógio de barbearia com mostrador e mecanismo invertidos. Há também no espaço quatro porta-chapéus, uma bancada para objetos e uma área demarcada no chão medindo cerca de 1,50 x 1,00. O manequim será usado como figura de poder, autoridade e violência. A bateria, como espaço da indústria do entretenimento. O tempo avança recuando [...]* (Coletivo Comum, 2013, p. 24).

Todos os elementos cênicos são dispostos a partir de sua operacionalidade e potencial significativo. Não há, propriamente, um cenário, como a própria rubrica menciona; deve-se saber que se está em um espaço cênico, um lugar onde a peça será encenada. Sustentando isso, o Coletivo Comum ainda menciona quais seriam o sentido e a valia dos objetos postos, a partir da proposta da produção, conforme notamos a seguir: os manequins que serão movimentados na “Cena 3 – Fase e defasagem” (*Ibid.*, p. 25) poderiam ser representados por atores enquanto personagens que demonstrassem uma figura de ordem. Mas, rompendo com qualquer possibilidade de criação de uma personagem secundária, o manequim articulado cumpre também esse papel: não permitir sequer a inferência de um elemento mimético, findando a possibilidade de confusão com qualquer espectro de um registro realista. O manequim

representa, simbolicamente, figuras de ordem, que imperam e estão presentes ao longo de toda a peça, mesmo aquelas que, supostamente, não dialogam com ele. Por seu turno, a bateria e o refletor com tripé em cena já acusam que os recursos sonoros e visuais serão mostrados, sendo eles constitutivos do lugar construído.

Um exemplo da potência desses elementos da cena é o seguinte: alguém poderia imaginar que o manequim, que lembra a forma humana, poderia sugerir algum grau de humanidade, tolerância, ou instaurar um diálogo com o discurso narrado por Fernanda Azevedo em cena; mas isso será frustrado porque serve, ao contrário, como figura de poder e de violência, com sua movimentação dura e fria, sua coreografia seca, como descobriremos ao longo das cenas. A bateria poderia nos levar a pensar na força libertária da arte, na autonomia da música contra os poderes instituídos e em seu caráter questionador, mas isso não acontece: ela representa a atuação da indústria cultural, atravessada por processos de alienação e pelo fetichismo da mercadoria, expondo até mesmo que a suposição de liberdade é apenas um produto bem colocado em prateleiras de um mercado totalitário. O que há de ser feito ressoa do quadro contraditório que esses elementos e sua ação na peça instauram. E, com isso, não há oposição entre o poder autoritário e a arte; ao contrário, vivem e convivem bem ao se submeterem à economia e ideologia capitalistas.

Além disso, a “área que funciona como camarim” dispensa a presença de uma coxia, de modo que as trocas de vestimentas sejam feitas no palco, como na “Cena 08 – Salir corriendo” (*Ibid.*, p. 30), quando a atriz se fantasia de Carmen Miranda – mas nunca se torna Carmen Miranda, como analisaremos mais detidamente em outro momento. Todos os objetos cênicos que serão utilizados estão ali, em evidência, expostos, e serão elaborados durante as cenas; assim como não se constituem propriamente personagens, em sentido estrito, os elementos cênicos estão lá para adquirir sentido quando compuserem as cenas articulados com outras instâncias como o corpo da atriz, a sonoplastia, o texto, a entonação, o ritmo etc. Fernanda Azevedo nunca sai do primeiro plano, como narradora distanciada das peles que coloca sobre os ombros – na verdade, nem chega a vesti-las, metaforicamente falando –, mas não nos confundamos: não se trata de uma narradora neutra, pois sua distância se dá para permitir que diversos discursos atravessem o seu corpo; as posições de cada voz ali presente são mostradas, muitas das vezes em choque, em contradição. A voz de Fernanda Azevedo enquanto ela mesma – sua posição em relação ao que diz ou ao que lê (na cena da biografia de Geisel) – sempre aparece por sua entonação, pelas ênfases, por sua postura corporal, pelo ritmo, algumas poucas vezes até marcada textualmente (Eu, Fernanda, tinha tantos anos etc). A distância, aqui, não

indica objetividade ou alheamento, mas o contrário: a explicitação das perspectivas das diversas vozes e a relação entre elas.

É importante notar, portanto, que o fato de Fernanda Azevedo ser a voz enunciativa e comentadora não leva ao subjetivismo ou à agência individual, pois seu lugar discursivo é coletivo e histórico, apontando para a necessidade de se conceber, socialmente, os problemas e as ações. Daí que não se trate, em nenhum nível, de autoficção, pois sua subjetividade aponta para a forma objetiva de sua construção social, de uma cultura. Essa é uma das acepções mais decisivas dela como rapsoda: o ser social determina o pensamento. Com isso, o monólogo (ela está sozinha em cena) epiciza-se ao dialetizar seu próprio estatuto. “Eu sou os que foram”, título da cena 7 emprestado do escritor uruguaio Mauricio Rosencof, e que aparece também na cena 33, diz tanto do caráter coletivo, do plural que especifica “Eu”, como indica a construção histórica dos discursos, conceitos, corpos e experiências apagados que ganham corpo por meio de Azevedo. Nesse sentido, tais elementos estão com ela – junto a ela –, embora não sejam incorporados. Isso traz a necessidade de ler a contrapelo a história, enfrentando-a dialeticamente, para poder constituir um Eu, uma subjetividade. São esses os passos para a construção de uma nova subjetividade. No mais, qualquer instância secundária é representada pelo boneco ou por objetos.

Esse movimento formal em torno da voz narrativa que organiza e expressa os materiais também anima *Fome.doc* (2017). Sendo assim, embora opere de modo um pouco diverso nessa peça, o ponto de partida formal é análogo ao discutido sobre *Morro como um país* (2013), constituindo-se como parte significativa para uma poética do Coletivo Comum. Na segunda peça, temos a seguinte orientação cênica inicial: “No teatro. Uma atriz, um ator, um músico. Uma grande mesa de madeira. Duas cadeiras. Duas tribunas.” (Coletivo Comum, 2017, p. 51), reduzindo ainda mais os elementos cênicos em comparação com a primeira peça. Já na rubrica, podemos perceber que o grupo é mais sucinto na descrição e na dinâmica de palco desses elementos cênicos, de modo que o “ponto final”, após cada elemento mencionado, limita-o também em seu espaço no texto, restringindo as indicações às frases curtas que delimitam o lugar (novamente o espaço cênico), o elenco (ênfatizando o papel de cada um) e os poucos móveis que irão compor o palco.

A construção da teatralidade em *Fome.doc* (2017) nos é evidente. Podemos perceber, já de antemão, um cenário “limpo”, reduzido ao necessário. Diferentemente de *Morro como um país* (2013), que possui tons mais escuros e objetos metalizados, remetendo ao luto e às prisões, em *Fome.doc* (2017) temos um cenário que irá calcar em sua temática. A parede de fundo texturizada, em jogo com a iluminação amarelada, sugere um clima desértico, de seca, assim

como os outros objetos e as roupas dos atores e do músico permanecem em tons de bege e marrom, o que já dialoga com o título da peça e com a assertiva dos atores de que “A fome é amarela” (*Ibid.*, p. 69). Além disso, a estética das cores escolhidas para a encenação da peça dialoga com outros ambientes trazidos ao longo da encenação por meio dos textos que compõem a produção. Nos quadros “2 – A escravidão atual (Carolina Maria de Jesus)” (*Ibid.*, p. 55) e “5 – A fome e o campo (Primo Levi)” (*Ibid.*, p. 57), temos, respectivamente, as descrições “Hoje amanheceu chovendo” (*Ibid.*, p. 55) e “Tudo ao redor é cinza, e nós também somos cinzentos” (*Ibid.*, p. 57), que atribuem cores frias, sem vida, aos cenários da zona periférica e do campo de concentração. Há também a lama dos manguezais, como no quadro “7 – Homens e caranguejos (Josué de Castro)” (*Ibid.*, p. 58): “com as sombrias imagens dos mangues e da lama eu comecei a criar o mundo da minha infância [...] no cenário da fome do Nordeste [...] da área das secas e da área da monocultura da cana-de-açúcar” (*Ibid.*, p. 58-59). No quadro “10 – O livro e o mapa da fome (Graciliano Ramos e Martín Caparrós), podemos elencar, também, a terra do sertão nordestino de *Vidas Secas*”: “na planície avermelhada, os juazeiros alargavam duas manchas verdes [...] haviam repousado bastante na areia do rio seco [...], a folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala” (*Ibid.*, p. 61).

Assim, a chuva, o cinza, a lama, o Nordeste, as áreas secas, a planície avermelhada, a areia do rio seco, os galhos pelados da caatinga rala, a fome amarela, entre outras descrições que aparecem ao longo do texto, além de funcionarem enquanto elementos narrativos das obras literárias apropriadas, ao entrarem em contato com o cenário da peça e, conseqüentemente, com o seu assunto, passam a ter, também, um valor simbólico. Onde há fome não há cor, não há verde, sementeira, fertilidade ou vida. O mero sobreviver é cinza, marrom, amarelo. Os elementos narrativos de ambientação não estão ali para criar um cenário real, pois a própria redução cênica já ampara a impossibilidade dessa ilusão. A importância da relação entre texto e cena sobre esse elemento está em estabelecer, para além de uma mera descrição do ambiente, a metáfora da fome.

O texto apoia a cena e vice-versa para a construção de uma teatralidade baseada na evidenciação de seus recursos. O cenário não existe para ilustrar, mas para criticar, questionar, comentar, assim como fazem os objetos presentes. A presença das mesas móveis, das cadeiras e das tribunas ocorre por uma limitação aos recursos utilizáveis. Não há interesse em objetos que criem cenários, apenas em seus significados e nas possibilidades formais e semânticas que podem ser criadas com eles. As mesas, vazias, servem como metáfora da fome, como mencionam os atores no bloco “1. Mesa” (*Ibid.*, 51), mas sua mobilidade permite atribuir a elas

outras funções, como no quadro “20 – Casa é onde não tem fome (Eliane Brum)” (*Ibid.*, 67), que conta sobre a família de ribeirinhos de Otávio das Chagas, pescador expulso de sua ilha pela hidrelétrica de Belo Monte, sendo realocado diversas vezes para áreas periféricas. Após mencionarem que “a casa alugada foi a primeira não-casa” (*Ibid.*, p. 69), as mesas são movimentadas, formando três “paredes”, que nos remetem a um espaço restrito, a uma contenção de liberdade. O homem sem mundo, sem casa, é marcado pelas mesas, que continuam em cena, dispostas em posição de paredes, nos quadros “21 – Cena verde-amarela (Josué de Castro e Carolina Maria de Jesus)” (*Ibid.*, p. 69), “22 – Um artista da fome (Franz Kafka)” (*Ibid.*, p. 69-70) e “23 – Hurbinek, Yak, Abulah, Josué (Primo Levi)” (*Ibid.*, p. 70), para falar, respectivamente, sobre os homens sentados na balaustrada de um velho cais a mastigar o suco do capim, sobre o artista devorado pela fome de contentamento e sobre os prisioneiros de Auschwitz. A mesa une os quadros fragmentados na temática da fome. Os quadros divergem em assunto, mas a mesa assegura a presença de uma mesma crítica, fundada nos mesmos princípios: da fome de comida, de necessidade de mudança e de liberdade.

Novamente, como parte da poética do grupo, não há espaço para a fábula, para o encadeamento de conflitos que envolvam personagens, que criem a ilusão do espaço ou do tempo (que, em *Morro como um país*, de 2013, aliás, encontra-se ao contrário pelo relógio de mecanismo invertido) ou ainda para qualquer recurso sonoro e visual que dirija e condicione o público do teatro. Mesmo em momentos de descontração, como o jogo do “morto-vivo” mencionado anteriormente, a atriz chama atenção para o que está sendo feito em cena, ao expor ao público: “Agora eu conto com vocês. Aquele momento bonito de teatro participativo. Sabe? Que o público entra direto, participa da cena, que é uma beleza, né?” (Coletivo Comum, 2013, min. 55:44-55:54), rompendo, totalmente, a quarta parede ao passo que não apenas realiza o jogo cênico com o público, como comenta a respeito da prática comum em um “teatro participativo”, ironizando-o. Isso ocorre uma vez que sua intenção não é tornar os espectadores em participantes efetivos da peça (no sentido de se sentir parte daquilo, como num ritual), mas, sim, em um público ativo criticamente, que se sinta interpelado pela cena. Esta, por seu turno, é assolada pela memória da ditadura civil-militar, uma realidade tão distorcida devido à incapacidade brasileira de enfrentar criticamente o período, entre outros motivos derivados da lei da anistia de 1979. O público é, portanto, interpelado pela peça, que é, por sua vez, atravessada pela revisitação de um passado propositalmente esquecido e esvaziado, daí insuperado, que mira o público tanto quanto é mirado por esse, criando uma tensão por sua presença, tanto estética quanto social, tanto no espaço cênico quanto no caminho até lá, na volta para casa, no dia seguinte etc. Assim, não nos resta dúvida de que todos – atores, músicos e

público – estão no teatro, cada um em seu devido papel social já previamente pensado e estabelecido, a ser posto em prática durante a encenação.

Verificamos, nas palavras de Sarrazac (2009, p. 87-88), uma tendência moderna de rompimento com a fábula:

[...] hoje existe uma crise da fábula, esta crise, forçosamente positiva, não se deve, contrariamente ao que se pode ler por aí, a uma espécie de dispersão ou de decomposição dos acontecimentos representados, mas a esta virtualização da fábula e do drama que, vistos ao contrário, no sentido inverso da vida, são recusados das mais variadas formas. Neste ponto, Bond e Brecht têm uma posição comum: o objecto da representação não é tanto a fábula, mas o seu comentário.

Se em Brecht, como diz Sarrazac, a fábula aparece, mas é secundária em relação ao comentário que se faz dela, ou seja, pela interrupção e refluxo sobre a fábula, em *Fome.doc* (2017) não há uma fábula para ser comentada – no sentido de um enredo linear caminhando para um conflito interno. Se em *Morro como um país* (2013) ainda havia um trecho longo de um romance, com personagens históricos referidos com alguns farrapos de fábulas, vistas em perspectiva, em *Fome.doc* (2017) a recusa é completa. Estamos diante de recortes de documentos que, em seus contextos de produção, formam discursos poderosos e são parodiados, invertidos, expostos em seus interesses ideológicos, contribuindo para o aumento da fome. *Fome.doc* (2017), o título, lembra tanto um formato de arquivo digital (utilizado no software Word, da Microsoft), que inventaria o abuso e opressão revestidos de racionalidade e legitimidade burguesas, quanto a necessidade de se constituir um teatro documentário, um documento estético contra os documentos político-empresariais. Isso nos faz pensar que as estruturas de poder mais efetivas a qual somos submetidos não se traduzem pela democracia representativa, já falhas e falsas, mas pela autocracia das estruturas de poder das grandes empresas globais – da Monsanto à Meta, passando pela Volkswagen, Siemens etc. A lógica irracional da racionalidade burguesa em busca dos lucros máximos por unidade econômica no curto prazo dá as rédeas também das organizações políticas nacionais e dos fóruns internacionais, o que o foco sobre multinacionais traz para o primeiro plano.

### 2.2.1 Morro como uma personagem: a função do ator em evidência

Não apenas as orientações cênicas iniciais, encontradas na dramaturgia, servem de exemplo para compreender a concepção de teatralidade presente nas peças do Coletivo Comum, como, também, a ausência de um dos núcleos fundamentais da fábula: as personagens. O processo de negação da fábula, realizado pelo grupo, acontece nos interstícios da obra, no derrubar de cada elemento em que ela poderia se apoiar. Provindo do Naturalismo e estendido ao teatro dialético, é esse um dos procedimentos da estética do Coletivo Comum que mostra seu comprometimento político ao desconstruir o homem e retirá-lo do centro do conflito, passando a compor uma forma que o revela, na contramão, enquanto ser social, que é moldado ideologicamente pela cultura de um coletivo e age dentro de imensuráveis limitações. Diferentemente do teatro dramático, que cria suas personagens tendo como base a ideia do homem autônomo que pensa e cria as coisas, no teatro dialético, a coletividade pensa e forma o sujeito por meio de um processo em que a cultura é determinante e a liberdade é restrita às possibilidades que a cultura constrói. O Coletivo Comum leva a ideia do ser social épico ao limite, ao passo que não trata de colocar a personagem para desmontá-la criticamente, mas, sob uma perspectiva mais radical, de negá-la – sem, evidentemente, negar o teatro, pelo contrário.

Um dos princípios fundantes da teatralidade, como efetivada pelo Coletivo Comum, é a intenção de tornar explícito para o público uma prática teatral que não apenas prescinde da fábula e da passagem do ator à personagem, mas tem, nesse procedimento, um princípio construtivo; é parte da poética de sua forma teatral. Assim, o rompimento da quarta parede também é levado ao limite. Seguindo as lições brechtianas de distanciamento (e ainda as superando<sup>10</sup>): “o ator épico deve ‘narrar’ seu papel, com o ‘gestus’ de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele”, devendo “desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado)” (Rosenfeld, 2018, p. 161), de maneira a relativizar “o tempo-espaco ideal da ação dramática” (*Ibid.*, p. 162).

Bebendo dessa mesma fonte, de um sujeito épico, mas em busca da construção de uma forma própria, o método do Coletivo Comum, ao manifestar uma impersonagem, está em negá-la por meio de sua supressão total, o que mais se aproxima de uma concepção de *narrador-rapsodo* pensada por Sarrazac (2017). Essa perspectiva narrativa, com função de comentar e articular as cenas, utiliza para isso a ironia e o diálogo com a plateia, ora se aproximando, ora se afastando do público. Tal princípio de teatralidade (a utilização de impersonagens e de

---

<sup>10</sup> Não no sentido qualitativo, mas no sentido de transbordamento, de reformulação e exacerbação da teoria e da prática brechtiana.

narradores-rapsodos como recursos de quebra da quarta parede) possui também uma ligação com uma tradição brasileira desdobrada na criação de outras formas. Um dos exemplos provém das Revistas de Ano, que, segundo Faria (2001, p. 161), em sua obra *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*, ofereciam ao espectador uma revisitação de fatos e personalidades de destaque no ano, funcionando, segundo o autor, como um *aide-mémoire* ao aludirem a um passado recente, no qual é reanimado por meio das lembranças ainda presentes na atualidade. Também são assuntos comuns dessas revistas, segundo Neyde Veneziano (1991, p. 36), “as modificações urbanas, os flagrantes políticos e os tumultos estimulavam os autores a exercitarem suas críticas talentosas”.

Figura importante desse período, Artur Azevedo, em busca de um traçado político, social e cultural da sociedade brasileira e carioca, apropriou-se de duas figuras obrigatórias do teatro de revista português: o compadre e a comadre. Responsáveis pela condução da história, como acontece em *O Tribofe* (1986), na figura de Frivolina e Tribofe, são personagens cômicas que comentam a peça e seus papéis:

Frivolina. - Dê cá a peça. (*Toma a peça, percorre-a com os olhos, e restitui-a ao ponto, marcando com o dedo.*) Olhe... aqui! - Os senhores querem saber quem sou? Pois não me conhecem? Sou Frivolina, a musa das revistas de ano... Estamos em 1º de janeiro... E tempo de começar a revista de 1891... Por onde principiar? perguntei aos meus botões, e os meus botões me responderam: - Ora essa! inaugura-se hoje o panorama do Rio de Janeiro: aí tens tu o ponto de partida. Eis-me, pois, no panorama, à procura do compadre... Mas... poderei descobri-lo aqui? (*Olhando para fora.*) Não me engano... aquele vulto... E uma forma humana... Agora reparo... Um velho, um naturalista que examina cuidadosamente umas pedras... Chamemo-lo! Psiu! Oh! doutor! doutor!...

A voz de Tribofe. - Hein? É comigo?

Frivolina. - Sim, senhor. Faz favor de vir até cá?

A voz. Lá vou. (*Entra, saltando por cima da grade.*)

Frivolina. - [...] Deixarás de ser um sábio naturalista, e tomarás sucessivamente todas as fisionomias e personalidades do Tribofe. Farás em minha companhia a revista de 1891.

Tribofe. - Mas... quem é a senhora?

Frivolina. - Frivolina, a musa das revistas de ano... Como uma fada, tenho a minha varinha de condão... Olha, vou fazer desaparecer essa guedelha e essas barbaças brancas. Quero-te jovem e lépido! Olha! (*Bate-lhe com a varinha. Desaparecem os cabelos brancos e as barbas de Tribofe*)

Tribofe. - Aí está como acontece a um naturalista uma coisa que nada tem de natural!

Frivolina. - Estás pronto a acompanhar-me?

Tribofe. - Pronto! Mas que papel me reservas? Que vem a ser isso de tribofe?

Frivolina. -Ouve [...] (Azevedo, 1986, n.p.).

Podemos perceber que, embora haja personagens com nomes e características específicas, eles são personagens-rapsodos, responsáveis, assim, por comentar a peça e seus

próprios lugares. Frivolina não apenas localiza, historicamente, a peça, como também está ali para dizer quem é: uma comadre de revista, convidando Tribofe a ser seu compadre, estabelecendo suas funções. Essa relação de compadre e comadre nos será pertinente para entender a função dos atores em *Fome.doc* (2017) na análise sobre a instância narrativa da peça.

Na esteira da tradição épica e crítica, de um narrador-rapsodo, outro modelo que temos no teatro brasileiro é o Sistema Coringa, de Boal, visto em peças como *Arena conta Tiradentes* (1967), em que o Coringa é um personagem responsável por vários papéis: narrador, entrevistador, juiz ou outro em que os atores revezavam-se representando diversos personagens. Karyna Bühler de Mello (2016, p. 165), em sua dissertação, comenta:

Além das questões econômicas, o sistema curinga também tinha uma preocupação evidente com o público para quem o espetáculo estava sendo veiculado. Boal acreditava em uma arte emancipadora; no entanto, para isso, era importante uma maior aproximação entre o palco e a plateia, de maneira que o curinga assumiria essa função. O diretor compreende que, naquele momento, o teatro “sofria” com a falta de interesse da plateia e essa indisposição exigia uma nova postura do teatro que se pretendia crítico. Tendo isso em vista, segundo Boal, era importante inserir no espetáculo a análise da peça, proporcionando a compreensão do público a respeito das dinâmicas existentes, além de mostrar que a própria peça é parte de um processo de construção de significados sociais, do qual o público fazia parte, e não apenas como consumidor passivo. Boal salienta que o papel de narrar os fatos sob uma perspectiva determinada sempre existiu no teatro, citando como exemplos o coro da tragédia grega, o *raisonneur* da revista, entre outros. No entanto, o curinga se diferencia drasticamente dessas personagens anteriores por se colocar junto com a plateia, e não como nos outros casos, em que acaba ocupando o lugar de um outro personagem no palco.

A partir das explicações de Mello (2016), podemos entender a importância do curinga na constituição de uma forma que atendesse a seu tempo, dada a falta de verba para a cultura da contracorrente, de forma que o sistema curinga facilita a redução dos custos de produção e representa a necessidade de uma reformulação do diálogo com o público no período da ditadura civil-militar brasileira, ao passo que esse sistema também incorpora propostas estéticas que seguem uma abordagem épica e dialética na narrativa.

Observemos brevemente um fragmento da peça:

CORINGA – Ei, Joaquim Sílverio, o que e que você tem aí no bolso?

SILVÉRIO – Não importa.

CORINGA – Todo mundo já sabe.

SILVÉRIO – Se sabe, por que pergunta?

CORINGA – Quero ouvir da sua boca.

SILVÉRIO – Se quer me ouvir, que me escute: é uma carta de delação. Vou agorinha mesmo entregar ao Visconde General.

CORINGA – Por quê?

SILVÉRIO: Porque não sou trouxa... Já ouviu o jeito desse Tiradentes falar? O Visconde já foi muito bom de ter deixado esse homem solto até agora. Mas se deixou, ele que é muito esperto, deve ter algum plano. Não! Cá por mim já tomei minha decisão e vai ser hoje mesmo, escondido. Essa Inconfidência não vai dar em nada mesmo, quero ser o primeiro a delatar... E estou dentro do prazo.

CORINGA (com meia ironia) – Você sabe que a sua memória vai ficar manchada para sempre?

SILVÉRIO – Sei. Vão me chamar de Judas, as criancinhas na Escola desde pequenininhas vão aprender a me odiar. Mas, e daí? Antes um traidor vivo e rico que um herói morto sem vintém. A lei portuguesa não é sopa, meu amigo...

CORINGA – Quer dizer que, para você, trair ou não tanto faz? [...] (Boal; Guarnieri, 1967, n.p.).

O coringa é um mestre de cerimônias que comenta, conta, explica. Na tradição brechtiana, ele emancipa o ator do personagem, atribuindo a essa figura onisciente não apenas um conhecimento dos fatos, mas uma posição flexível que permite diversas ações durante a peça, organizando-a ao criar alterações, inversões e perspectivas que vão orientando a peça e a plateia ao chamar a atenção do público para questões significativas. Dessa forma, o coringa concentra em si a função crítica e distanciada de um personagem-rapsodo, ao mesmo tempo que ocorre a valoração de um impersonagem, por não ser ele construído psicologicamente e não fazer parte do enredo propriamente dito.

Essas são algumas formas que derivam da concepção de uma pulsão rapsódica e do conceito de impersonagem. Apesar de serem propostas diferentes, utilizadas em períodos que não são os mesmos que os de hoje, a compreensão dessas instâncias narrativas nos permite entender as bases que fundam o pensar para a teatralidade contemporânea, frequentemente utilizada por produções de cunho político-documentário, em que os acontecimentos solicitam vozes que os perspectivem historicamente, para além da construção de uma fábula, criando um vínculo entre a ficção e a realidade, entre o público e a plateia. Tanto em *Morro como um país* (2013) quanto em *Fome.doc* (2017) não existem personagens. As personagens são os atores que assumem seu papel social de atores, não fingindo que os são, mas sendo. São reflexivos ao passo que colocam a ação em plano secundário à reflexão, mas eles não vivem as personagens, pois vivem sua função social enquanto atores e se veem (comentando) a partir dessa perspectiva. São também testemunhas, não de um conflito, mas, sim, de um parecer histórico e de suas contradições. Por mais que os projetos de nosso estudo partam de uma mesma base estético-ideológica, elas se configuram de maneira distinta, como demonstra a análise seguinte.

## CAPÍTULO 3 – MORRO COMO UM PAÍS E FOME.DOC: PROCESSOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UM TEATRO CRÍTICO CONTEMPORÂNEO

### 3.1 A instância narrativa em *Morro como um país* (2013) e em *Fome.doc* (2017)

Em *Morro como um país* (2013), temos apenas a atriz Fernanda Azevedo em cena durante toda a peça, realizada por meio de um monólogo. Muito utilizado no teatro pós-dramático, o monólogo é uma escolha muito perigosa no âmbito de um teatro épico-dialético, pelo risco de se recorrer à intrasubjetividade – já que todas as falas dependem de apenas um indivíduo em cena – se ele for constituído como indivíduo, como sujeito burguês, o que não ocorre no Coletivo Comum e ajuda a entender a recusa intransigente da fábula e de personagens, que trazem o risco da interpretação enviesada. Flory (2014, p. 7), em *Monólogo épico em perspectiva dialética: Morro como um país, da Kiwi Cia de Teatro*, analisa o discurso monológico do nosso objeto com o intuito “de trazer de volta para o terreno historicizado e dialético uma forma atual e útil como o monólogo, mas com o cuidado de não se render ao íntimo regressivo nem ao absoluto formal”. Nesse sentido, daremos continuidade a esse estudo de modo a melhor compreender como o Coletivo Comum se distancia, por meio do monólogo, de uma conjuntura dramática tradicional e como ele se diferencia de tantas outras formas pós-dramáticas.

Na “Cena 1 – Apresentação” (Coletivo Comum, 2013, p. 25), a atriz começa a peça com um termômetro na boca, despindo-se de vinte camisetas sobrepostas com fotos de vítimas da ditadura civil-militar brasileira e das chacinas de maio de 2006, no Estado de São Paulo, e anuncia:

Boa noite. Meu nome é Fernanda Azevedo. Eu nasci em 1973, na cidade do Rio de Janeiro. Há sete anos eu moro em São Paulo. Eu trabalho, quando possível, como atriz. Eu tenho uma sobrinha e um sobrinho pequenos. Eles ainda não sabem o que significa a palavra ditadura. [*Olha para o relógio na parede*] São 21 horas e 12 minutos. [*Tira o termômetro*] A minha temperatura agora é de 36,7 graus (*Ibid.*, p. 25).

Distante de uma autoficção, “gênero que embaralha as categorias de autobiografia e ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que, em princípio, deveriam se excluir” (Figueiredo, 2010, p. 91), a atriz Fernanda Azevedo não assume um papel que não seja o dela mesma – como narradora e rapsoda, sem ambiguidade entre realidade e ficção, embora os dois campos sejam tensionados. O lugar de onde ela fala ainda é

colocado em segundo plano em prol de uma perspectiva coletiva. O fato da Fernanda Azevedo se autointitular e falar sobre sua vida não está localizado em uma questão identitária, mas será levado a outras direções, exteriores a ela, como veremos nessa primeira fala, em que há muitas dimensões a serem consideradas. A primeira é a da apresentação: após retirar as vinte camisetas com fotos de vítimas da violência de Estado, Fernanda Azevedo se apresenta como ela mesma, não levantando questionamentos sobre quem ela é, mas já, de antemão, criando a contradição de sua impersonagem que existirá ao longo da peça: Fernanda Azevedo é ela, atriz, ao mesmo tempo que atua na instância da coletividade (mostrada nas imagens das camisetas). A atriz é uma não-personagem, o que se difere de uma personagem-neutra (que não expressa suas vontades, com uma inação, sem efeito). Ao mencionar que seus sobrinhos “ainda não sabem o que significa a palavra ditadura”, ela introduz o assunto da peça. Não há elemento sem sentido: o fato de ela possuir sobrinhos não a restringe à sua subjetividade, mas se estende ao conhecimento acerca de um acontecimento histórico. A menção às horas e à temperatura corporal permitem à atriz o enlace de sua fala ficcional (por fazer parte da obra) à realidade (da historicidade), já que ela localiza historicamente, em tempo em espaço, tanto sua existência enquanto atriz quanto o assunto da peça, que é a ditadura e o estado de exceção. Longe de qualquer neutralidade, enquanto impersonagem, ela possui uma posição, um lugar: o de atriz-narradora.

Jean-Luc Nancy (2005 *apud* Sarrazac, 2017, p. 146, grifos do autor), afirma que “a personagem sempre permanece um *lugar* (de enunciação), de preferência a se tornar uma personagem de romance (uma *pessoa*, digamos, por comodidade)”. Ao se distanciar dessa “comodidade”, da necessidade de se “tornar” uma pessoa (por já se assumir como uma), a atriz, enquanto atriz, não busca um *lugar* de mera enunciação, mas de condução, de narração e mapeamento do assunto presente, o que lhe atribui uma *pulsão rapsódica* (Sarrazac, 2017, p. 241, grifos do autor). O teórico levanta a questão, respondendo:

Que grau de irregularidade e de afastamento da tradição do teatro dialogado as formas dramáticas moderna e contemporânea podem integrar sem se autodissolver? Pois a questão é justamente a de um impulso incoercível de irregularidade com a qual trabalha nossa dramaturgia (*Ibid.*, p. 241).

Segundo o autor, a instância que atua como solução para a integração de uma forma que parte de um afastamento dialógico é a narrativa. Em termos de dramaturgia, encontramos na *pulsão rapsódica* um autor-narrador que prevê os acontecimentos antes mesmo da fala das personagens: “Invisível e, no entanto, onipresente, o rapsodo faz a cena com as personagens, ou até mesmo *conduz* a cena” (*Ibid.*, p. 257, grifos do autor), sendo ele um sujeito épico-

dramático-lírico, que “através da sua extrema plasticidade, [...] insufla na obra dramática uma liberdade infinita”, de modo que “a pulsão rapsódica é, por definição, geradora da forma mais livre, o que não significa ausência de forma” (*Ibid.*, p. 259). Gozando da liberdade da pulsão rapsódica, que pode ser conjugada de diversas maneiras, a função da atriz-narradora-rapsoda de *Morro como um país* (2013) não está apenas na condução dos assuntos da peça, mas em uma materialização e crítica de seus conteúdos por meio de diversos mecanismos cênicos mediados por Fernanda Azevedo.

A peça transita em torno da ditadura, mas, ao fazê-lo, seus assuntos e abordagens variam muito. Podemos elencar, nesse aspecto, a alienação capitalista da baterista (o fetichismo da arte e o uso sempre interessado da arte, seja para que lado for); os documentos então tornados públicos da participação dos EUA no Golpe Civil e Militar; as várias passagens que falam sobre instituições e operações da ditadura; também o enfrentamento da ditadura por várias pessoas oprimidas e violentadas. Tudo isso é trazido à cena por seu relato, todo fragmentado, pautado pela montagem e, também, pela sobreposição – pois ela mantém as vozes e os tempos sobrepostos bem identificáveis, de tal modo que a voz dos torturados e silenciados não apaga a posição dela, Fernanda Azevedo, falando do agora da cena, nem apaga as contradições postas pelos acúmulos e pelas sequências das cenas. Por vezes, temos em cena o discurso oficial de louvar a ditadura, a violência abjeta que ela pratica para calar vozes dissonantes e a posição sempre marcada da atriz – o que exige dela um grande virtuosismo. Ela é atravessada por traços líricos e épicos: líricos ao se assumir “Fernanda”, “atriz”; épico ao se mostrar, enquanto impersonagem, narradora, comentadora. Existe uma instância subjetiva na peça, mesmo que não haja personagem, de um indivíduo em cena, mas ela é colocada, a todo momento, à prova por uma instância maior: a coletiva.

Após a apresentação inicial, Fernanda Azevedo, na “Cena 2 – Escorrer”, tece comentários sobre o vídeo reproduzido anteriormente:

As imagens que vocês acabaram de assistir são de um ataque dos Estados Unidos em Nova Bagdá, no Iraque, em 2007. O saldo deste ataque foi doze civis assassinados – pessoas que estavam desarmadas – e duas crianças feridas. O exército informou inicialmente que todos eram insurgentes e que foram mortos em combate. Décadas antes, em 1964 – eu, Fernanda, que nasci em 1973, tinha menos nove anos – o jovem negro norte-americano Daniel Hamm foi preso pela polícia numa rebelião no Harlem [...] Eu tive que abrir um ferimento que eles tinham me causado e deixar o sangue escorrer para eles verem. Eles eram a lei, a ordem, o Estado, a polícia (Coletivo Comum, 2013, p. 25).

Podemos perceber a partir dessa cena que a recusa da fábula pelo Coletivo Comum não flui em uma perspectiva pós-estruturalista, autocentrada e fechada em uma discussão subjetiva. Embora tenhamos em *Morro como uma país* (2013) uma subjetividade pronunciada, que poderia nos levar a pensar em um primeiro momento que ela está em primeiro plano, percebemos ao longo de sua narrativa que o que acontece é o contrário. Nesse quadro, podemos ver dois movimentos feitos pela atriz: um que diz respeito ao conteúdo histórico, ao assunto da peça, e outro que (aparentemente, à primeira vista) fala sobre sua subjetividade. Ela começa com a contextualização do vídeo sobre o ataque dos Estados Unidos durante a Guerra do Iraque (2003-2011), comentando a morte de civis inocentes e a posição do exército norte-americano sobre essa situação, mencionando, logo em seguida, o caso de Daniel Hamm, acontecido em 1964, em Nova Iorque, localizando seus agressores: “Eles eram a lei, a ordem, o Estado, a polícia” (*Ibid.*, p. 25). Fernanda Azevedo começa a peça falando de um acontecimento histórico mais recente (Guerra do Iraque) e de outro com uma data que nos é marcante historicamente em termos nacionais (1964), o que faz com que o público seja introduzido ao assunto da peça, que, em primeiro momento, é estabelecido em termos internacionais. Ao longo da peça é possível verificarmos os pontos de contato traçados entre as ditaduras civil-militares argentina, uruguaia e brasileira, mostrando como essas ditaduras se relacionam com a crise do capital, em um momento que os Estados Unidos apoiam essas ditaduras, que, não por acaso, ocorrem entre os anos de 1960 e 1970:

Pode-se perceber, também, que não se trata apenas da ditadura militar brasileira, mas ela será compreendida como um momento representativo das ditaduras do cone sul (1), do papel do imperialismo americano (2) e da subsunção desse processo à lógica da valorização irracional do capital (3), esse último pela crise estrutural das instituições da suposta paz burguesa (“eles”). Esse processo é importante pois atesta nossa participação no “concerto das nações”, capítulo da infeliz modernidade de nosso atraso (Flory, 2014, p. 8-9).

É nesse contexto histórico que a atriz interrompe sua narrativa para dizer que ainda não havia nascido, quando podemos perceber, nas palavras de Flory (2014, p. 8), que “a irrupção da ditadura mexeu, obviamente, com as forças sociais, com as formas de organização da vida, com a educação, contexto no qual a sua subjetividade se formou”. Afinal, a atriz realiza uma quebra em sua narrativa sobre a violência de Estado para dissolver sua própria subjetividade no coletivo. Esse recurso de distanciamento, da quebra da cena por meio de um comentário, possui como função causar um estranhamento em seu público, levantando o questionamento sobre nosso papel social mediante acontecimentos que precederam nossa existência, o que nos leva da perspectiva individualista a uma reflexão sobre questões ainda maiores: a coletivização e a

responsabilidade histórica. O público é conduzido a se questionar sobre o sentido dessa relação entre os Estados Unidos e a atriz brasileira, os acontecimentos de 1964 lá e aqui, e o motivo pelo qual deveríamos estar preocupados com uma situação que aconteceu quando nem ao menos havíamos nascido.

Ao fazer essa localização, a atriz-narradora-rapsoda menciona que “em 1964 – eu, Fernanda, que nasci em 1973, tinha menos nove anos” (*Ibid.*, p. 25), dissolvendo sua própria subjetividade no coletivo. Por meio dessa localização, a atriz está inferindo que sua subjetividade foi afetada por uma questão político-social mais ampla, ou seja, que sua existência individual não está senão calcada em um preceito maior, dos acontecimentos históricos que a precedem e que instauram seu lugar enquanto sujeito no mundo, submetendo sua existência às relações políticas, culturais, econômicas e sociais que existiram antes de sua própria concepção, fazendo, portanto, que sua subjetividade seja afetada por situações objetivas. Sua subjetividade, embora presente, aparece para Fernanda se estabelecer enquanto uma construção social, o que é uma lição brechtiana. A função da narradora-rapsoda é, do começo ao fim, justamente narrar a peça e se apresentar como tal, mas, ao tratar de assuntos mais amplos, deve tecer comentários e colocar sua existência em xeque sob a presença de acontecimentos históricos que a colocam em segundo plano, passando a ser vista como parte de um todo e, conseqüentemente, a partir desse distanciamento, ela pode falar desse todo de maneira mais clara. Desse modo, de acordo com Flory (2014, p. 15):

Fernanda funciona como uma espécie de comentadora das cenas apresentadas por ela mesma, em relação às quais ela se posiciona, antes como representação coletiva do que subjetiva, sem perder, com isso, a dimensão subjetiva – a reconstrução histórica a contrapelo que a peça propõe, buscando seus pontos de apoio históricos para a compreensão das aporias e crises do presente, exige uma localização do discurso, uma posição subjetiva construída objetivamente.

A atriz localiza sua existência diversas vezes, durante a peça, sempre a interromper algum material de representação histórica, como faz nos seguintes momentos: na “Cena 7 – Eu sou os que foram, ‘se não dançam todos, não dança ninguém’”, ao narrar o testemunho do preso político Mauricio Rosencof: “[...] eu tenho 38 anos e sou um dos fundadores dos Tupamaros, no Uruguai. Eu fui preso em Montevideo em 1973 – *o ano em que eu, Fernanda, nasci* – e fui torturado durante nove meses” (*Ibid.*, p. 30, grifos nossos); na “Cena 11 – Mãe”, ao narrar o depoimento de um preso político durante sua estadia no presídio Tiradentes: “[...] Em duas semanas seguidas de 1972 – *eu, que nasci em 73 tinha “menos um ano”* – aconteceram mortes muito próximas de nós [...]” (*Ibid.*, p. 32, grifos nossos); e, na “Cena 29 – Continuo sonhando, 1976”, ao narrar as memórias de exílio da guerrilheira Maria Auxiliadora, finalizando com “Ps.:

Maria Auxiliadora, Dorinha, se suicidou na Alemanha em 1976. *Eu, Fernanda, tinha três anos*” (*Ibid.*, p. 36, grifos nossos). Podemos entrever, a partir dessas escolhas do grupo, que os materiais interrompidos pela atriz são testemunhos de pessoas que viveram a violência de Estado, postas em relação com Fernanda Azevedo, que não havia ainda nascido ou que era ainda muito nova para entender, mas era também afetada, como explicita a necessária posição de si como parte de um sujeito coletivo, de uma história coletiva. Essa repetição possui como função conjurar a vivência pela estética, que deve “tomar a repetição como armadilha da arte da repetição, captá-la e musicá-la, até produzir-se a diferença e, portanto, o sentido” (Sarrazac, 2017, p. 35), de modo que o público seja levado a questionar o motivo pelo qual ela, por várias vezes, localiza a si mesmo dentro da peça, levando-o a questionar o papel da atriz (e, conseqüentemente, do próprio público) em relação a esses acontecimentos.

Em termos estruturais, as repetições de Fernanda, colocando-se como interlocutora histórica e interessada nos acontecimentos, ao interromperem os testemunhos, rompem com a linearidade dramática tradicional, na qual “a operação de repetição-variação nos faz passar por um espaço circular” (Sarrazac, 2017, p. 36). Já estávamos distantes de qualquer representação dramática pela forma narrativa e comentadora de Fernanda Azevedo (que o faz por olhares, entonações, movimentações, interrupções, variando volume, ritmo etc.), o que é reforçado pela contínua afirmação do si em relação ao narrado e, obviamente, também em remissão ao aqui e agora da encenação, haja vista a interpelação do público na dinâmica. Se o tempo avança para trás, ele começa na cena e se vai, perspectivando (vendo em termos históricos) os materiais, sem nunca sair de onde está. São repetições desses saltos dialéticos brechtianos, que, ao distanciar brevemente seu público, operam para a sua aproximação. Nas palavras de Rosenfeld (2018, p. 152), “Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função de distanciamento é a de anular a si mesma”. Assim, a narradora-rapsoda, ao lembrar a todo momento que é “Fernanda”, atriz, impersonagem, não permite que haja uma identificação do seu público com ela, no sentido de reproduzir comportamentos, como poderia acontecer caso houvesse uma personagem dramática, mas atua, ritualisticamente, em linhas brechtianas, “através da mediação estética, pela apreensão crítica da vida e, deste modo, pela ativação política do espectador” (*Ibid.*, p. 153).

Fernanda Azevedo caminha, por meio da subjetividade, em prol da coletividade, nas margens da peça, posição típica de um rapsodo que

é marginal, em relação a intervenção massiva das personagens, e, no entanto, decisiva, não apenas quanto à condução do relato, mas também, e sobretudo, porque carrega um comentário sobre a ação, e assim convida o espectador a se interrogar, conforme o desejo brechtiano, sobre os ‘porquês’ da ação (Sarrazac, 2017, p. 262).

Assim, podemos concluir que o papel de Fernanda Azevedo, ao estar sempre atualizando o refrão em que ela se localiza, não é o de mero conhecimento de sua persona, enquanto ser individual, intersubjetivo, mas o de localização histórica de sua subjetividade para a crítica de uma responsabilização histórica perante a memória (e atualidade) da violência de Estado, por meio de um caminhar nas veredas da narrativa, cumprindo sua função de rapsodo que “não se mostra; [...] se contenta em montar e regular as operações. Montar e *mostrar*” (*Ibid.*, p. 279, grifos do autor). Ela não só mostra, como mostra que mostra, em segundo grau. Explicitar o ato de mostrar, colocando-se, é um princípio fundante da poética do Coletivo Comum.

Embora se aproxime bastante, estruturalmente, de *Morro como um país* (2013), partindo de preceitos análogos acerca da instância narrativa, da presença de uma impersonagem e da posição do/a ator/atriz enquanto narrador/a, *Fome.doc* (2017) conta com dois atores em cena, Fernanda Azevedo e Renan Rovida. Isso altera a dinâmica da peça, constituindo uma nova forma, o que nos permite levantar as próximas discussões no sentido de compreender outras possibilidades e fundamentos do Coletivo Comum para um fazer teatral crítico. Enquanto a instância monológica, como vimos, pode correr o risco de subordinar seus assuntos ao âmbito intersubjetivo, em *Fome.doc* (2017) temos outro obstáculo a ser superado a partir da negação do dramático pelo Coletivo Comum: a possibilidade do diálogo tradicional e do conflito. Ora, como colocar dois atores em cena sem que haja uma relação próxima entre eles, para que não se entreguem, assim, aos fundamentos de uma fábula?

O diálogo tradicional, feito de réplicas que se encaixam umas nas outras, é denunciado como uma camisa de força: diálogo fechado sobre si mesmo, limitando à relação interpessoal e sem outra função além de fazer o conflito progredir. A concepção hegeliana do drama se encontra assim desqualificada e, principalmente, a ideia de que é pelo diálogo moderno que os indivíduos em ação podem revelar uns aos outros seu caráter e suas intenções [...], [de que] é pelo diálogo que eles exprimem suas discordâncias e assim imprimem à ação um movimento real (Sarrazac, 2017, p. 197).

Fernanda Azevedo e Renan Rovida são dois impersonagens que assumem a posição de atores, assim como em *Morro como um país* (2017). Embora não a pronunciem de maneira tão clara como na primeira obra, os atores assumem seu papel logo na recepção da peça, em que acompanham o público e o convida a se sentar, oferecem bebidas, conversam: são eles os

“anfitriões” do teatro. Mais do que na primeira peça, as impersonagens de *Fome.doc* (2017) não correm qualquer risco de adentrarem a subjetividade, já que se limitam à narração e aos comentários acerca dos documentos históricos que serão apresentados. De acordo com Pavis (2007, p. 247), o monólogo é um “discurso que se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala destacável do contexto conflitual e dialógico”. Isso também acontece em *Fome.doc* (2017), de modo que podemos entender a dinâmica da peça entre os dois atores enquanto um monólogo alternado, em um jogo de complementação, ao contrário do que seria em um conflito. Há algo até mesmo próximo das linhas expressionistas, como as de Toller, em que “o drama torna-se monológico, apesar do diálogo aparente”, de modo que “o que é capaz de se tornar diálogo não tem existência real ou, pelo menos, não tem peso e importância” (Rosenfeld, 2018, p. 105). Assim, a relação existente entre os atores nos remete ao compadre e à comadre de Revista de Ano, os quais, apesar de muitas vezes fazerem parte do enredo enquanto personagens, realizavam menos um trabalho de moralização do que um trabalho de exposição do abuso, de narrador, comentador. É esse caráter de organização dos materiais sobre os quais os atores orientam-se durante toda a peça.

Após a recepção do público com alguns sambas tocados em cena por Eduardo Contrera, a peça tem início com o “Prefácio agridoce” (Coletivo Comum, 2017, p. 51), em que Renan Rovida fala sobre as sensações físicas, orgânicas, da fome, finalizando o bloco com a seguinte fala: “Não havendo mais recursos para satisfazer a fome, o indivíduo morre. Durante este trabalho, milhares de pessoas, em todo o mundo, vão morrer de fome e das suas complicações” (*Ibid.*, p. 51). Ao falar sobre os estágios da fome que levam até a morte, o ator detalha esse processo, que é lento e gradual, porém, não manifesta gestualmente qualquer movimento que o possa aproximar de um personagem que está sentindo fome, como poderia acontecer em um teatro pós-dramático performático ligado à apresentação da realidade nua e crua, em busca de uma empatia profunda. Renan Rovida narra, distanciando-se, não ao ponto de ser alheio à situação, pelo contrário, sua face demonstra a seriedade do assunto, todavia retém suas próprias emoções enquanto indivíduo, trabalhando conforme o dever do ator épico de não gerar um êxtase, “essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo [...], como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas” (Rosenfeld, 2018, p. 148). Não é papel desse teatro épico combater as emoções, mas elevá-las ao raciocínio, como postula Brecht (2005, p. 104), “[...] a técnica que causa o efeito de distanciamento é diametralmente oposta à que visa a criação da empatia”, mas o ator “[...] não precisa renunciar completamente ao recurso da empatia. Servir-se-á deste recurso na medida em que qualquer pessoa sem dotes nem pretensões

teatrais o utilizaria para representar outra pessoa, ou seja, mostrar seu comportamento”. Há empatia, por parte dos atores, com a situação e com as pessoas mencionadas; ela é perceptível e atua no limite do distanciamento da subjetividade, não devendo ser dramatizada ou, nesse caso, não pode compor psicologicamente uma personagem.

O sentimentalismo de uma anotação subjetiva ou na composição psicológica de um personagem poderia levar à identificação com um sujeito, por mais que essa não seja a intenção, e isso limita o alcance coletivo da luta necessária. O foco em um sujeito pode levar a uma falsa ideia da agência individual, o que é uma dificuldade para o teatro desde o naturalismo. Como fazer com que fique claro que o meio social e histórico influem e determinam (mesmo que não completamente) o modo de pensar e agir dos sujeitos? Como, se, ao entrar no palco, o ator é atravessado pelas idealizações mais variadas, por expectativas altas de sua importância atomística? Daí a necessidade de escapar dessa armadilha, sem fugir dela, pois a empatia é fundamental para a luta social. É possível demonstrar emoções sem que elas sejam mimetizadas ou que exerçam uma função catártica quando utilizada por meio de um distanciamento que a localiza, como em “durante este trabalho, milhares de pessoas, em todo o mundo, vão morrer de fome e das suas complicações”: o ator localiza a si e ao público no teatro, não os deixando esquecer que existe um mundo externo à peça a ser pensado e criticado, ao mesmo tempo que fala de um assunto sério, ao qual se deve empatia. Não há uma reprodução de um comportamento, uma incorporação, mas apenas o comportamento do próprio ator, compreendendo que

Já não se trata de isolar e de estigmatizar – ou de sacralizar, que é exatamente o mesmo – um acto, um comportamento (des)humano, quer se trate de um erro individual ou de um crime colectivo. Trata-se de o *denunciar* («fazer saber») fazendo-o *variar* perante os espectadores. Trata-se de se dedicar a uma dramaturgia no condicional que, em vez de duplicar o facto, o acontecimento, abre o espectro das suas possíveis transformações (Sarrazac, 2009, p. 89, grifos do autor).

O próprio título do quadro, “Prefácio agridoce”, sugere o que está por vir. É um nome leve que contrasta muito com seu conteúdo, mas que, ao mesmo tempo, mostra-nos que entender os sintomas da fome é apenas a superfície do assunto, que começa a ser materializado na “Cena 1 – A mesa” (Coletivo Comum, 2017, p. 51). A mesa de banquete é posta em cena: Fernanda Azevedo de um lado, Renan Rovida do outro. A atriz profere o seguinte:

Nossa história começa com esta mesa. Uma mesa de madeira. No teatro. Em uma mesa banquetes são oferecidos. Em uma mesa banquetes são organizados. Decididos. Em uma mesa, também, a fome pode ser decidida.

Organizada. Porque a fome como o banquete são decisões. Organizam-se banquetes e fome. Decidem-se banquetes e fome (*Ibid.*, p. 51-52).

Em seguida, Renan Rovida repete, exatamente, o mesmo texto, no papel de enfatizá-lo, de ativar a imaginação do público para além da organicidade da fome. A disposição cênica da mesa, dos atores e o texto que ambos narram nos permitem pensar sobre uma composição estética e crítica, simultaneamente. Esteticamente, são dois atores distintos que dizem a mesma coisa, o que evita qualquer conflito dramático, qualquer possibilidade de diálogo dramático. Porém, quando olhamos para a encenação de maneira mais crítica sobre a estética, percebemos que, apesar de cada um estar de um lado da mesa, não existe dualismo nem outras interpretações do que se quer dizer; assim como a mesa é “uma mesa de madeira”, a fome é “decidida”, “organizada”. Apesar de não haver um diálogo, no sentido de uma construção fabular, as intenções e o posicionamento para com o texto são claros: podemos presenciar não apenas dois pontos de vista (dos atores), mas também um terceiro, realizado por Eduardo Contrera (que também comenta por meio da música e cujo papel será analisado em outro momento). Todavia, esses pontos de vista não são marcados individualmente, até porque a recusa da fábula e das personagens não o permitiria. Desse modo, não devemos considerá-los como personagens individualizados, pois uma categoria tradicional não cabe à construção da instância narrativa aqui presente: eles são antes rapsodos, como confirmam Fernanda Azevedo e Renan Rovida: “Então, quem fala e toca (ator, atriz, músico) ocupa um lugar. Fala a partir do seu lugar. Deste lugar. Neste lugar.” (*Ibid.*, p. 53). Assim como um compadre e uma comadre de revista de ano, estabelecem suas funções, nunca como personagens de uma trama tradicional. O trecho ainda se preocupa em evidenciar, além do lugar de fala, o lugar em que se está, no teatro, para que não restem dúvidas ou qualquer confusão da intenção da peça, que pode ser vista como uma conferência.

A ausência de diálogo, a repetição, reafirma ao mesmo tempo que perspectiva a fome, desnaturalizando-a, como confirma a fala seguinte: “[...] A fome tem muitas causas, a falta de alimentos não é uma delas. A causa da fome é a riqueza, não a pobreza. Há guerras, sim. Há secas, gafanhotos, inundações, pragas. Sim. Mas a fome é uma decisão” (*Ibid.*, p. 52). Essa é uma espécie de chave para a peça, pois as demais falas confluem para ela: a decisão é tomada pelos poderosos de plantão, ligados umbilicalmente aos detentores do capital. A fome interessa ao desenvolvimento irracional e ininterrupto de mais capital, ao custo de toda a humanidade e da Terra – ao custo, portanto, de sua própria aniquilação. Esse é um lugar de onde se percebe que a suposta racionalidade dos mercados e a autonomia e universalidade do sujeito burguês são desmascaradas como irracionais e sem sentido. Os atores, ao longo da peça, mostram que

sua intenção não se restringe a falar sobre a fome e pedir ajuda humanitária, localizando-a no próprio desenvolvimento capitalista de produção da fome por meio de diversas interações complementares entre si.

Um dos motivos de haver, em *Fome.doc* (2017), mais de um ator em cena está na quantidade de documentos existentes, principalmente os que são lidos pelos atores, e na extensão da peça, que possui cerca de quarenta (40) minutos a mais de duração do que a peça *Morro como um país* (2013). Por ser mais extensa e mobilizar mais materiais, a presença de um maior número de atores/narradores atua, estrategicamente, em prol de uma dinâmica que mantém o público ativo como acontece no quadro “1- O genocídio indígena (Bartolomé de Las Casas)” (*Ibid.*, 2017, p. 54-55), em que longos trechos são tocados em áudio em espanhol e os atores, cada um em sua tribuna, intercalam a tradução. O mesmo acontece com o quadro “8 – Relatório sobre a fome no mundo: o caso dos tubarões-tigre (Jean Ziegler)” (*Ibid.*, 2017, p. 60), no qual há a leitura de um longo relatório sobre a influência das empresas multinacionais no mercado mundial, evidenciando seus lucros e sua atuação. Os diversos nomes e dados numéricos dão certo peso ao texto, causando uma sobrecarga de informações, sem diminuir, qualitativamente, a importância das estatísticas – pelo contrário, mostram a dimensão do papel dessas empresas na elaboração da fome. E, mesmo que a alternância de vozes na leitura alivie um pouco essa pressão, ela não o faz inteiramente, de modo que os dados continuam desconfortáveis ao público.

Um dos textos mais longos da peça, “3 – A utilidade da escravidão (José de Alencar)” (*Ibid.*, p. 55-57), conta com a interação entre os dois atores e o músico, intercalando a leitura e promovendo sua interrupção, entre outros modos, pelo ato de soprar os livros que leem (em sinal de antiguidade), pela troca da música de fundo (para uma perspectiva histórica) e por meio de um dos poucos contatos físicos que os atores realizam, na forma de uma dança que se torna uma luta.

Após lerem “A raça branca, embora reduzisse o africano à condição de uma mercadoria, nobilitou-o não só pelo contato, como pela transfusão do homem civilizado” (*Ibid.*, p. 56), um gesto que se inicia mecânico transforma-se em uma dança ritmada entre os dois, que, rapidamente, torna-se uma luta corporal. Mesmo nesse contato direto e físico entre os atores não há uma dramatização: eles não dialogam entre si, não constroem um enredo para a cena, de tal modo que o conflito não é interno, mas exterior. A dança que vira luta contradiz o texto de José de Alencar, para o qual o homem branco teria sociabilizado e civilizado os africanos, mostrando que, na verdade, esse discurso (a dança) é apenas uma tentativa de encobrimento das ações e da violência representada pela luta – que é a verdade a ser exposta e enfrentada. Ainda,

no mesmo texto, há outra ruptura análoga quando Fernanda Azevedo, após ler “A única transição possível entre a escravidão e a liberdade é aquela que se opera nos costumes e na índole da sociedade. O domínio do senhor se reduz, então, a uma tutela benéfica” (*Ibid.*, p. 57), levanta-se e, enquanto Rovida continua lendo o texto, simula uma relação entre uma sinhazinha e um escravo, medindo sua pulsação, abrindo seus olhos e aferindo sua temperatura, ao mesmo tempo que empurra sua cabeça de maneira agressiva. O som que acompanha essa intervenção é o de um berimbau, que acelera ao ritmo que Rovida tem sua cabeça empurrada e acelera sua leitura, em sinal de desespero. Novamente, não há comentários sobre essa performance: ela mesma é o comentário. Ainda que seja evidente quem os atores estão representando nesse contato direto e violento – entre a sinhazinha e o escravo –, eles não incorporam essas personagens e não atribuem nomes nem voz a elas. O fato de Renan Rovida continuar lendo o texto enquanto Fernanda Azevedo o “examina” cria uma sustentação para esse distanciamento: há um contato direto, pois ele é visto, mas não é consumado enquanto fábula. A suposta “tutela benéfica” materializa-se como violência desmedida, objetificação e mortificação.

A presença de dois atores em cena também dá mais relevância às passagens silenciosas. O silêncio entre eles nos diz mais do que a forma dialógica permitiria, dada a estrutura da peça: não se trata de um silêncio apaziguador, conciliador, mas de tensões não verbalizadas, crises não enfrentadas, histórias não superadas. É um silêncio cheio, não subjetivamente, mas, sim, pela necessidade de se escovar a história a contrapelo, revisitar significados considerados universais como a função social das multinacionais, a legitimação e a naturalização da barbárie etc. São diversas as pausas significativas em que os atores, por meio de olhares sérios e de expressões corporais, chamam a atenção do público para aquele momento, para o que foi, será ou está sendo dito. A dinâmica cênica investe, muitas vezes, contra os documentos arrolados ao longo da peça. Após finalizarem a leitura do texto de José de Alencar, todos, inclusive o músico, param para ouvir o barulho da chuva que recoloca em cena o texto de Carolina Maria de Jesus. É uma quebra expressa por um silêncio crítico que funciona não apenas em uma transição de um texto para outro que o confronta e expõe sua falsidade, ao comentar o absurdo do texto lido sobre a defesa da escravatura. A chuva, que já havia sido ouvida pelo público em um bloco anterior para simbolizar os dias de fome, é retomada. O público já a conhece, de modo que sabe não se tratar apenas de uma chuva (muitas vezes com acento lírico), mas da fome de uma mulher preta periférica que precisa alimentar seus filhos. Essa pausa combinada dá espaço para essa retomada de significado e para sua refuncionalização, se podemos falar assim.

Além da leitura intercalada, dos silêncios e das interrupções performáticas, as vozes dos atores também aparecem justapostas em momentos-chave. No quadro “5 – A fome e o campo

(Primo Levi)” (*Ibid.*, p. 57-58), ao subir na tribuna e ler o texto de Levi sobre as condições dos prisioneiros nos Campos de Extermínio, a atriz diz:

Assim como nossa fome não é apenas a sensação de quem deixou de almoçar, nossa maneira de termos frio mereceria uma denominação específica. Dizemos “*fome*”, dizemos “*cansaço*”, “*medo*” e “*dor*”, dizemos “*inverno*”, mas trata -se de outras coisas. Aquelas são palavras livres, criadas, usadas por homens livres que viviam, entre alegrias e tristezas, em suas casas (*Ibid.*, 2017, p. 58, grifos nossos).

Diferentemente da primeira cena na tribuna, nessa, apenas Fernanda Azevedo lê o texto, e somente nas palavras grifadas temos as vozes dos atores em uníssono. A justaposição de vozes enfatiza as palavras, atribui a elas maior relevância e coletividade, como quando cantam em coro: “Vinte anos sobre a terra/ cavando o faltoso pão,/ vinte anos de promessa/ com a mesma enxada na mão,/ catorze filhos no mundo/ fora os que estão no caixão/ peguei na espingarda velha/ como quem pega o enxadão,/ com a força que a fome dá/ pra quem defende seu pão” (*Ibid.*, p. 58). A poesia de Affonso Romano Sant’Anna, escrita em 1962, a princípio, poderia nos remeter a uma voz única, à individualidade do homem com seus vinte anos de trabalho e quatorze filhos; porém, ao ser cantada em coro, por mais de uma vez, cria uma dimensão coletiva, que se concretiza no texto que a segue, de Josué de Castro:

[...] E foi assim que, pelas histórias dos homens e pelo roteiro do rio, fiquei sabendo que a fome não era um produto exclusivo dos mangues. E quando cresci e saí pelo mundo afora, vendo outras paisagens, percebi com nova surpresa que o que eu pensava ser um drama do meu bairro, era um drama universal. Que a paisagem humana dos mangues se reproduzia no mundo inteiro. Que aqueles personagens da lama do Recife eram idênticos aos personagens de inúmeras outras áreas do mundo, assoladas pela fome. (*Ibid.*, 2017, p. 59).

Como a fome é antiga e atual, do manguê e mundial, a voz coletiva, composta pelos atores e pelo músico, ajuda a atribuir a ela essa dimensão. O mesmo ocorre quando documentos trazem à tona uma situação dialógica, como no quadro “10 – O livro e o mapa da fome (Graciliano Ramos e Martín Caparrós)” (*Ibid.*, 2017, p. 61), em que um trecho da história de Aisha<sup>11</sup> é contado:

Eu pergunto:  
— Se você pudesse pedir o que quisesse coisa, para um gênio da lâmpada, o que você pediria?

<sup>11</sup> Um das entrevistadas por Martín Caparrós, que dá base ao seu livro *A fome* (2016), coletânea de reportagens, ensaios e manifestos recolhidos e realizados pelo autor ao longo de seis anos, em suas viagens por países da África (Níger, Sudão do Sul, Madagascar), da Ásia (Índia, Bangladesh) e da América (Argentina, EUA), em pesquisa sobre as definições de “fome”.

Aisha demorou um tempo, como quem estivesse diante de uma coisa impensável:

— O que eu quero é uma vaca, que me dê muito leite; então, se eu vender um pouco do leite, posso comprar as coisas para fazer doce e vender no mercado. Com isso eu me ajeitaria mais ou menos.

— O que estou dizendo é que o gênio da lâmpada pode lhe dar qualquer coisa, o que você pedir.

— De verdade, qualquer coisa?

— Sim, qualquer coisa.

[Silêncio.]

— Duas vacas?

Duas vacas. Ela me disse isso sussurrando e explicou:

— Com duas vacas eu não passaria mais fome. Era muito pouco. E era tanto. (*Ibid.*, 2017, p. 61)

Nesse diálogo, Fernanda Azevedo assume as falas de Aisha, e Renan Rovida a de um interlocutor, como o entrevistador. Cada um fica de um lado da mesa móvel, mas nada muda, apenas um pano usado anteriormente em cena é colocado sobre os ombros da atriz. Não é apenas um figurino, pois ainda se vê o mapa, por mais que ele sirva como traje. O pano sobre a atriz indica o peso do mundo, para além da personagem. Além disso, Renan Rovida assume o papel de narrador, intercalando entre narrar os acontecimentos e proferir as falas do entrevistador por meio do seu olhar: quando em discurso direto (entrevistador), olha para a atriz; quando narrador, olha para a plateia. O pano/mapa sobre Fernanda, a ausência de dramatização dos gestos (em que a atriz preserva apenas o olhar levemente entristecido), a posição de interlocutor/narrador que Renan manifesta pelo seu foco visual, todos esses elementos atuam na contramão de uma incorporação de personagem e na construção de um diálogo monológico: os atores estão ali em uma situação de pergunta e resposta, mas apenas para narrar o documento. O diálogo acontece, mas não se cria conflito, não é dramatizado: ele se dá apenas para mostrar a perspectiva de quem passa fome e, por meio do mapa, a ampliação coletiva desse problema.

É nesse jogo de consonância monológico que ambos os atores narram, interagem, brincam e traçam comentários sobre fragmentos de textos tirados de diversas fontes, todos falando da fome em suas mais diversas acepções (a fome do corpo, de comida, de democracia, de informação, de respeito etc.), intercalando esses textos com mecanismos cênicos capazes de causar o distanciamento necessário para a construção de uma forma criada por meio de um quadro caleidoscópico histórico. Todavia, não apenas os documentos tratados com uma postura séria podem atingir grande alcance; o riso também opera como mecanismo decisivo no teatro épico para que, em sua busca pela teatralidade, a produção teatral seja vista como um recurso potente de distanciamento e de posicionamento crítico.

### 3.1.1 O riso como mediação dialética de crítica e denúncia

Frequentemente utilizado por Brecht, o caráter cômico pode ser instaurado por meio de diversos recursos: a ironia, que cria uma relativização sobre o assunto que se fala; a paródia, que gera o humor a partir da inadequação entre forma e conteúdo; as piadas verbais e o uso do grotesco, que geram choque ou estranheza, entre outros (Rosenfeld, 2018, p. 156-158). Ainda segundo Calló, em seu estudo *O compromisso político de Bertolt Brecht* (2023), o trabalho de Brecht é guiado por um binômio-chave em que “o teatro tem a função de divertir e ensinar, sendo a diversão o prazer do aprendizado, aliando o prazer de ensinar ao estético, [...] é um teatro que atua, ao mesmo tempo, como ciência e como arte” (Calló, 2023, p. 52-53).

Seguindo a tradição de um teatro épico, o recurso ao riso é amplamente utilizado em *Morro como um país* (2013) e *Fome.doc* (2017) para a funcionalidade do efeito de distanciamento. Todavia, há questões complexas para a utilização da chave cômica, pois pode tanto criar as condições para uma posição reflexiva por parte do público como, a depender de sua efetivação, gerar apenas um alívio cômico, um relaxamento – e isso depende tanto da dramaturgia como da cena, do desempenho dos atores e da instância da recepção (e seus repertórios). Nas palavras de Piscator (1968), o ator “deverá ter consciência da função que lhe cabe desempenhar dentro da peça [...], somente com tal concepção surgirá uma objetividade no dramático: não no sentido da palavra em moda, e sim objetivamente, por se achar a serviço de uma causa” (Piscator, 1968, p. 54). Assim, para que o riso não seja apenas ocasional, mas estruturado como expressão de uma situação contraditória a ser vista à distância, é necessário que fique claro o lugar dos atores em suas intenções, opiniões e posicionamentos, fazendo com que, efetivamente, eles estejam “tecendo em vários níveis a sua coerência, além dessa evidente inserção num procedimento global e complexo de distanciamento” (Pasta Jr., 1986, p. 45).

Em *Morro como um país* (2013), na “Cena 4 – Nada a fazer. Distopia crítica” (Coletivo Comum, 2013, 15:52 min.), após tocar bateria, Fernanda diz um texto de Edward Bond sobre a fome de justiça e a importância da imaginação (da arte) e se prepara para sair dali. Ela, então, volta para o microfone, como se faltasse um fecho, e complementa: “O que pode fazer uma pobre moça a não ser tocar numa banda de rock?” (*Ibid.*) e dá uma piscadela, sorrindo para o público. A ironia se constrói pela pergunta retórica, a piscadela dá o contexto e organiza a resposta. Além de mostrar a alienação causada pela indústria cultural (ela, inclusive, coloca fones de ouvido ao tocar, o que indica a impossibilidade de comunicação), as pausas para a leitura do texto de Bond causam um movimento paradoxal, pois são campos semânticos que

não se conectam; a rebeldia da bateria de rock não é tomada como libertação, mas como subsunção à lógica do capital: a insatisfação e o desajuste da juventude deságuam no consumo da música da moda, fazendo a economia girar. A luta pela justiça e por um possível caráter revolucionário da arte integra um discurso que não dialoga com o da arte como mercadoria; a justaposição dos dois, na cena, já expõe esse nível de contradição, o que se potencializa pela ironia que advém dos comentários da atriz-rapsoda. Nesse sentido, a pergunta “o que pode fazer uma pobre moça a não ser tocar numa banda de rock?”, em tom irônico formalizado pela piscadela, explicita uma sociedade disfuncional e tão mediada que parece impossível compreender qualquer totalidade e lutar contra o abuso e a violência do sistema. Fernanda Azevedo não está no lugar de “uma pobre moça”, e sua piscadela mostra que não há inocência nessa fala; pelo contrário, há uma crítica à indústria e ela, como atriz, no palco, está buscando algo “que se possa fazer” a respeito.

Outro exemplo de chave cômica, nesse viés da indústria cultural, mas agora estendendo-se a outra camada, está presente na “Cena 8 – Salir Corriendo” (*Ibid.*, 2013, 35:04-40:53 min.), na qual a atriz, após ler o texto biográfico sobre a experiência de tortura na prisão, de Rosencof, e trechos do manual de interrogatório da CIA, que discorrem sobre estratégias para minar a resistência dos presos, interrompe a cena para se vestir de Carmen Miranda. Ela se fantasia no palco enquanto canta, de modo que todo o processo é visto. Não há intenção de incorporar a personagem, o que é firmado pela comicidade do resultado de sua produção: o cílio postiço está torto, a saia é larga demais, ela precisa segurá-la para não cair enquanto fala sobre a utilização dos uniformes como meio de tortura e de repressão de identidade. Ela continua cantando a capela a música *Disseram que voltei americanizada* (1940), deixando sua saia cair diversas vezes:

Carmen Miranda como produto americanizado, sendo criticada por quem também se dobra às injunções da lógica do capital no campo da cultura – ou seja, a classe dominante brasileira – é uma contradição que remonta à nossa condição periférica e à nossa inserção subordinada às lógicas que parecem universais (Flory, 2014, p. 11).

A imagem de Carmen Miranda é alvo de caricatura, numa construção que a repõe criticamente, pois representa a consciência da sua própria manipulação. A ironia, que se constitui formalmente por algum grau de distanciamento que tanto remete como se afasta do ironizado (como opera, também, a paródia), constitui-se pelo comentário mudo da atriz, que se veste de Carmen Miranda, mas nunca a incorpora: o figurino não cabe, parte dos textos vêm de outro contexto semântico (manual da CIA etc.). Além disso, se a voz por vezes é de um eventual personagem, o ponto de vista é sempre de Fernanda – posto desde o início, ele se incorpora à

peça com o passar do tempo e se arvora em forma. Como se fosse uma narradora de romance, a voz que ouvimos e o ponto de vista que perspectiva o todo são instâncias diferentes – podemos chamar essa distância de ironia formal, e nem engraçada ela precisa ser.

Também o general-ditador Ernesto Geisel ganha voz e vez, na “Cena 23 – Geisel assassino” (Coletivo Comum, 2013, 01:01:45 min.). Fernanda Azevedo, ao som de *Cavaleiro andante* (1970), de Abílio Manoel, veste o manequim articulado com um elmo, que representa Geisel; ao seu lado, uma cadeira metálica com uma armadura representará dois interlocutores (o tenente-coronel Germano Arnoldi Pedrozo e o general Dale Coutinho). Fernanda Azevedo lê trechos de trocas epistolares entre eles sobre o assassinato de militantes da esquerda revolucionária. Durante a leitura das passagens selecionadas, a atriz coloca-se por meio de interrupções, comentários e ações: “Geisel: Eu sou besta de abrir mão desse negócio? Eu sei lá o que que vem. Como essa história de abertura e descompressão. Ah, eu sou um sujeito profundamente *democrático*” (*Ibid.*, p. 34, grifos nossos). Após essa última palavra, a atriz faz uma breve pausa e olha para o manequim com um leve sorriso. Retoma, em seguida, a leitura: “Toda a minha vida fui. Eu sempre fui um homem muito simples, despido de coisas, e cansei de ir com minha mulher fazer compra na feira” (*Ibid.*, p.34). Nesse momento a atriz interrompe a leitura, fecha o livro e comenta: “Comprar na feira? Como assim, gente? Comprar na feira é demais né? Peraí, só um instantinho... O sujeito manda matar de segunda a sexta, mas no sábado vai fazer feira, aposto que é feira orgânica” (Coletivo Comum, 2013, 01:04:10 a 01:04:22). Enquanto isso, coloca na mão do manequim-Geisel uma sacola de feira cheia de frutas. Após o riso da plateia, a atriz continua com o texto e com os deboches sobre as falas, fazendo com que o público perceba as contradições e o absurdo do discurso de Geisel, que termina com: “Ó Coutinho, esse troço de matar é uma barbaridade, mas eu acho que tem que ser” (Coletivo Comum, 2013, p. 35).

Nessa mesma chave temática, sobre o assassinato da oposição, o jogo Morto-vivo provoca diversos risos pela condução da atriz, que se diz a “chefe” da brincadeira: “Idade: a partir dos 4 anos... tudo bem até aqui? Todo mundo acima dessa idade? É que não é idade cronológica só, é idade mental também, viu?” (Coletivo Comum, 2013, 54:00-54:12 min.); “Objetivos: integrar a turma... vocês estão se sentindo integrados, gente? Já vão se integrar já! Já já!” (*Ibid.*, 54:42-54:48 min.); “Ah, esqueci de avisar... que quem não quiser participar vai ter que pedir para o coleguinha para delatar, tá bom? Então é isso: ou participa, ou delata” (*Ibid.*, 56:19-56:21 min.). A atriz, então, faz o jogo com a plateia, tratando-os de maneira infantilizada e tecendo comentários cômicos que provocam um riso desconfortável: a plateia está “brincando”, mas está em posição de alvo de uma figura de autoridade. A brincadeira acaba

com a variante terra-mar e as projeções dos Voos da Morte, cessando qualquer comicidade – e mantendo a ironia, que nos faz, ao longo da peça, desconfiar de conteúdos que pareçam inofensivos ou inócuos, uma vez que eles se distanciam a qualquer momento por meio do movimento da ironia formal.

Por exemplo, na “Cena 17 – Pentatol sódico – O soro da verdade” (Coletivo Comum, 2013, p. 33), a atriz brinca com dois cartazes: um traz a mensagem “Do lado de lá está a verdade”, enquanto o outro diz “Do lado de lá está a mentira”. Ela lê um, depois o outro, repetindo essa sequência diversas vezes, criando um jogo semântico lógico de construção e desconstrução do sentido, que provoca o riso no público, pois o leva a questionar a possibilidade de encontrar a verdade, em si, ou, ainda, se tudo depende da construção discursiva da verdade. A intenção dessa cena só se revela quando ela afirma: “Pentatol sódico é uma substância química que provoca efeito de sedação e desorientação. Ela era aplicada na veia dos prisioneiros políticos, durante a ditadura militar, para que eles confessassem seus supostos crimes” (*Ibid.*, 2013, p. 33). Novamente, a brincadeira e, conseqüentemente, o riso cessam com um comentário da atriz. Ela faz rir, distanciando, para romper com o riso, aproximando.

Como em *Morro como um país* (2013), o caráter cômico é solicitado diversas vezes em *Fome.doc* (2017). No bloco “3. A fome e a boca” (Coletivo Comum, 2017, p. 53), que compõe o primeiro quadro, Fernanda Azevedo diz em tom sério e explicativo: “A ideia é a seguinte: Não há monstros embaixo da cama. Não existem fantasmas” (*Ibid.*, p. 54). Em seguida, mudando para um tom cômico e exagerado, interagindo com Renan Rovida, diz: “exceto nos teatros. O pai de Hamlet. Exigindo vingança. Ou Pluft, o fantasma medroso” (*Ibid.*, p. 51). O ator coloca-se embaixo de um lençol, imitando, também de maneira cômica, um fantasma, dando pequenos pulos até tirar o tecido. Em seguida, ambos voltam ao tom sério ao tratar da desmistificação da fome enquanto algo natural, partindo do fito principal do teatro épico pela “revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas” (Rosenfeld, 2018, p. 150). O mesmo lençol é usado ainda no quadro “7 – Homens e caranguejos (Josué de Castro)” (Coletivo Comum, 2017, p. 59), para representar o “bumba-meu-boi”. Renan Rovida cobre-se, e, com os braços de fora imitando chifres, Fernanda Azevedo diz: “Realmente o boi era só chifres e pelo, porque carne não tinha, como afirmava em sua cantoria o vaqueiro que, apalpando o boi por toda parte, nunca encontrava em parte algum sinal de carne” (*Ibid.*, p. 59). Nesse momento, Rovida levanta brevemente o lençol e fita a atriz, como se tivesse sofrido uma ofensa pessoal, continuando Fernanda com o texto. Há, portanto, um trabalho de cooperação para um fazer dialético. A comicidade serve para matizar a seriedade do assunto e desmascarar disfarces ideológicos que aceitam (e justificam) a fome

por alguma explicação abstrata: o destino, a religião, as intempéries climáticas, a dinâmica metafísica das crises econômicas, o governo etc. Todos esses itens podem ser remetidos ao chão material da vida e, com isso, à história, mas o discurso oficial afasta-se dessa leitura: a peça coloca esse quadro em primeiro plano. A menção de que não existem fantasmas “exceto nos teatros” e o levantar-se do lençol, lembrando que ali existe um ator, demonstram que os atores estão compondo, em chave cômica, a teatralidade da cena, mencionando a ficcionalidade presente nas obras, ao mesmo tempo que criticam a realidade tal como construída pelos discursos oficiais. Nesta peça, que trata da fome em seus mais variados desdobramentos – da fome sofrida por milhões ao pujante mercado empresarial da fome, passando pela sua naturalização –, o assunto é pouco afeito ao cômico. A peça tem como um de seus objetivos fazer com que uma postura inicial da recepção, que pudesse ser expressa pela questão “Como se pode rir da fome?”, torne-se, aos poucos, em “Como não se indignar com a ridicularização da fome pelas instâncias do poder?” Trata-se mais de uma perspectivação histórica do que, propriamente, de um riso apaziguador.

Uma das cenas mais caricatas, no sentido do inverossímil que leva ao ridículo, é a do quadro “8 – Relatório sobre a fome no mundo: o caso dos tubarões-tigre (Jean Ziegler)” (*Ibid.*, p. 60), que começa com a trilha sonora do filme *Jaws* (1975)<sup>12</sup>, de John Williams, com os atores interrompendo o texto para olhar ao redor com uma expressão caricata de espanto. Fernanda Azevedo retira os objetos da mesa, e Renan Rovida, vestido com um terno-tubarão, desfila sobre ela enquanto a atriz lê uma descrição sobre o tubarão-tigre. Enquanto isso, Rovida acompanha a fala da atriz com gestos estapafúrdios, simulando mordidas com o capuz do terno, fingindo nadar no ar, fazendo poses para a plateia. A atriz continua a leitura, sem pausas, mas agora faz uma analogia do tubarão-tigre com especuladores:

O especulador de bens alimentares que atua na bolsa de matérias-primas agrícolas de Chicago (Chicago Commodity Stock Exchange) corresponde muito bem à descrição do tubarão-tigre. Ele também é capaz de detectar suas vítimas a dezenas de quilômetros e de aniquilá-las em um instante, satisfazendo sua voracidade ou, dito de outra maneira, realizando lucros fabulosos (*Ibid.*, p. 60).

A movimentação ridicularizada do ator não cessa, pelo contrário, com a analogia passa de um mero convite ao riso para uma crítica à figura dos especuladores de bens alimentares, que se preocupam apenas com o lucro farto e imediato. Renan desce da mesa para Fernanda fechar o quadro, agora em tom sério: “O especulador de matérias-primas alimentares atua em

---

<sup>12</sup> A música nos remete imediatamente à chegada do tubarão.

todas as frentes [...] joga especialmente com a terra, os insumos, as sementes, os adubos, os créditos e os alimentos” (*Ibid.*, p. 60). O tubarão-tigre, usado como metáfora dos especuladores, já nos é apresentado como uma quebra repentina por meio da música de tubarão. A presença do ator sobre a mesa, vestido de tubarão, de uma comicidade quase infantil e ridícula, chama a atenção do público, que é primeiro afagado pela descrição do tubarão e, posteriormente, por meio do texto sobre os especuladores, colocado em posição de ativação crítica.

Próximo à dinâmica do tubarão-tigre, o quadro “11 – Veneno ou as irmãs siamesas (Cargill e Monsanto)” (*Ibid.*, p. 61) também começa com uma música que anuncia uma chave cômica, enquanto os atores, desengonçadamente, vestem um paletó para dois, abotoam-se juntos, tentam locomover-se, com dificuldade, e arrumam-se um ao outro para o discurso (cômico como a cena) que seguirá. Com essa postura de palhaços, leem textos das gigantes Cargill e Monsanto, que tratam as multinacionais de maneira honrosa e respeitosa, limitando seu papel na questão da fome no mundo à condição de heróis, mocinhos que atuam para o bem da humanidade. Os atores usam de diversos expedientes para criar a comicidade: tentam espelhar e complementar o outro, gaguejam durante a leitura, fazem pausas para rir do texto oficial e sério dos donos do setor (Coletivo Comum, 2017, 01:07:42-01 a 11:27 min.). Após o fim do discurso de Rovida, Azevedo retira um papel amassado e simula uma cena improvisada em que revela a fonte do documento lido:

Lembrete 1: Não, espera aí, antes de começar o lembrete a gente queria dizer o seguinte: Esses dois textos que eu e o Renan acabamos de falar são textos tirados do *site* da Cargill e da Monsanto, tá? A gente não inventou uma vírgula porque a gente não ia conseguir ser tão cínico, tá? As gargalhadas são de nossa autoria mesmo (Coletivo Comum, 2017, 1:11:15-1:11:44 min.).

Ao longo dos outros lembretes, ao ler as notícias da revista Exame sobre o assunto, os atores permanecem em chave cômica, evidenciando a crítica da idealização dessa atividade empresarial, que tenta esconder, a qualquer custo, seu descaso com preocupações sociais e ambientais, desqualificando o discurso das multinacionais sobre a mitigação da fome e a sustentabilidade, mostrando sua preocupação com o lucro. A dupla de palhaços lê o texto oficial e o comenta em chave negativa, para que, de modo algum, esses textos sejam tomados em seu valor de face, mas, sim, localizados no campo da propaganda ideológica. São clichês empresariais em defesa do caráter social dos empreendimentos: sua suposta preocupação ambiental sustentável e com a melhoria da produtividade, sem levar em conta questões como a inviabilização da agricultura familiar, o custo de sementes geneticamente projetadas para o uso de agrotóxicos potentes que impedem outros modos de cultivo e cultura, além de diversas

questões que não são discutidas na peça. E não o são por um motivo simples: não se trata de um seminário para se contrapor ao lugar dessas multinacionais com argumentos científicos e estudos de décadas, mas, sim, de mostrar como o discurso dessas empresas é tendencioso e unilateral, colocando-se na posição de protetores do mundo e escondendo a lógica irracional do capital que encampam. O modo de interação proposto pela instância narrativa quer romper com um público passivo, tranquilizado, e ativá-lo.

A relação entre os atores em *Fome.doc* (2017) é muito importante para a utilização desse recurso, a ativação do público passivo, criando uma dinâmica diferente do que acontece em *Morro como um país* (2013), que tem apenas Fernanda Azevedo em cena. A presença de Renan Rovida com a atriz amplia possibilidades: as trocas de olhares permitem a construção de um ponto de vista, de uma perspectiva, que não é única, mas dupla, e que não é marcada individualmente, porque a peça não trabalha nem com a construção de tipo, nem de indivíduo, nem de alegoria; não cabem esses dados tradicionais de construção de personagem, uma vez que eles são rapsodos comentadores. Além disso, quando eles riem um para o outro, rindo de si mesmos, como na cena sobre as multinacionais, há uma busca por uma interação que não é das personagens, mas da própria perspectiva crítica dos atores, que se riem das incongruências e dos abusos que o outro narra, criando uma dinâmica que só é possível na presença de mais de um ator em cena.

Um dos itens formais mais usados em ambas as peças é a ironia:

É pela ironia que se busca despertar o espírito crítico do espectador, obrigando-o a reagir, a procurar por si a verdade [...] a peça não dá resposta, mas faz perguntas, esclarecendo-as tanto quanto possível, encaminhando a solução correta (Prado, 2014, p. 97).

A comicidade é também um recurso estético de distanciamento/estranhamento que move diretamente a relação entre atores e público, trazendo ao público diversos questionamentos. Brecht (2005, p. 110) nos explica o funcionamento desse mecanismo ao dizer que

a técnica da dúvida, dúvida perante os acontecimentos usuais, óbvios, jamais postos em dúvida, foi cuidadosamente elaborada pela ciência, e não há motivo para que a arte não adore, também, uma atitude tão profundamente útil como essa.

A curiosidade do espectador atua em consonância com a tentativa de refuncionalização do papel da arte, que, ao tentar ativar a imaginação do público, faz com que este passe por possíveis mudanças das situações apresentadas, comentadas e criticadas. Todavia, essa imaginação não é despertada apenas em cena; por se tratar de um teatro documentário, ela está

em consonância com os documentos utilizados e, mais que isso, com a revisitação crítica dos que foram alterados, mascarados ou que sofreram uma tentativa de apagamento histórico. Assim, tendo conhecido algumas questões cênicas pertinentes à estética do Coletivo Comum para a construção de uma forma crítica, realizamos, a seguir, uma análise de outros materiais sobre os quais se debruçam a encenação.

### **3.2 A materialização da barbárie nos documentos da história e da cultura**

A construção de um teatro documentário, como mencionado em nosso aporte teórico, renuncia a toda invenção forjada como ficção sem lastro com a realidade, como também renuncia à realidade (por seus documentos) tomada como fato incontestável, como verdade absoluta. Ele deve ser utilizado em sua autenticidade, podendo ser ajustado para melhor atender à forma da peça. Esses documentos, como anota Weiss (2015) (autor-chave para nossa discussão sobre teatro documentário, haja vista haver mais de uma perspectiva), devem passar por um crivo crítico, o que é realizado pelo Coletivo Comum. Esse autor, com poucas traduções de seus textos para o português brasileiro, recebe atenção teórica, crítica e prática pelo Coletivo Comum, que explicita sua importância para o grupo em vários materiais. No Brasil, um dos poucos estudos sobre o dramaturgo, incluindo a tradução de originais, está em “*Contrapelo 2: Caderno de estudos sobre arte e política*” (2015), publicação do próprio Coletivo Comum, o que nos permite inferir, de antemão, a preocupação no sentido da adequação de uma forma que suporte, sustente e faça bom uso de materiais históricos e culturais em uma funcionalização da arte que tenha tanto caráter didático como epistemológico. O Coletivo Comum (2015), no prefácio da “*Contrapelo 2*”, põe em dia suas intenções:

Com a aparente ambiguidade de uma imensa modéstia e de uma enorme ambição, estamos fazendo proposições no campo da criação estética e da reflexão, estamos nos juntando com outros e outras que não desistem, estamos buscando modelos de análise e de ação. Sim, a telenovela continua a siderar muitos dos nossos possíveis interlocutores, a mídia segue seu massacre cotidiano, as velhas e novas religiões continuam ofertando uma salvação que aprisiona, os conformistas e oportunistas propõem um remédio que alivia pouco e não cura nada. Mas nossa teimosia faz parte de uma aposta necessária (Coletivo Comum, 2015, p. 4).

Uma das apostas necessárias do grupo está na utilização de documentos que, mesmo quando forem os mesmos usados pelas mídias tradicionais, serão significados por outros caminhos (processo de construção dos sentidos) e chegarão a outras proposições. A perspectiva

do teatro documentário que eles advogam, na esteira do trabalho de Weiss, faz com que os acontecimentos históricos possam ser comentados e mostrados em suas contradições – o que tem íntima relação com o que é guardado para a posteridade (como documentos os mais variados). A questão dos documentos, para Weiss, é levantada também pelo Coletivo Comum no modo de sua recepção, que deve ser entendida em seu contexto de produção e considerar o passar do tempo. Outro aspecto importante sobre os documentos é seu lugar na luta pelo significado nesses mesmos contextos, com as posições que defende, mesmo quando parece não defender nenhuma. Este teatro documentário parte do pressuposto de que uma suposta verdade precisa ser construída e debatida, pois, se um documento foi escolhido para ser mantido vivo, sua validação não acontece por acaso, mas pelo fato de ter servido enquanto materialização de algum interesse para algum grupo em um determinado contexto histórico. Analisamos, então, a seguir, quais são, em termos gerais, os documentos utilizados pelo Coletivo Comum em nossos objetos de pesquisa e como eles compõem a forma das peças.

Em primeiro lugar, é necessário reconhecer a fragmentação da forma, em termos estéticos, que coincide tanto textualmente quanto cenicamente ao recorte dos documentos utilizados, condicionados à estruturação e à dinâmica que existirá entre os quadros. O recorte dos documentos também está condicionado à linha do grupo, de teatro épico-político-documentário, que parte da necessidade de um fazer teatral que visa entender o sujeito coletivo da história e a necessidade de uma ação individual articulada a uma ação coletiva. O ser coletivo, para o impulsionamento de uma ação coletiva, deve ser levado, nesse teatro, a questionamentos críticos. Para tanto, os saltos dialéticos são usados na constituição de uma estrutura em curvas que “permite entrever, em cada cena, a possibilidade de um comportamento diverso do adotado pelos personagens, de acordo com situações e condições diversas” (Rosenfeld, 2018, p. 15).

Longe de algumas perspectivas pós-modernas de cunho mais subjetivista, que gozam da fragmentação em vista da destruição de qualquer tentativa de significação histórica e/ou estética, a fragmentação de peças fundadas no teatro do Coletivo Comum busca uma lógica constitutiva por meio de quadros que unem temática e objetivo, articulam-se e são funcionalizados entre si. As sequências deixam de existir uma pela outra, em um encadeamento serial e causal, e passam a significar de maneira autônoma, ligando-se umas às outras como objetos celestes em uma constelação – imagem poderosa, pois uma constelação, como arranjo, não tem sentido absoluto, mas é sempre construído pelas pessoas; objetos estes sociais e efetivos, mas não por isso menos arbitrários, podendo ser refeitos por processos de longa duração. Todavia, as contradições entre os quadros e, conseqüentemente, entre os documentos,

não são meras desconstruções estéticas, mas desconstruções da linearidade tradicionalista que fundam um *corpus* crítico com intencionalidade político-social. A desconstrução da linearidade tradicional configura-se como uma organização de um teatro épico-político-documentário.

Fernanda Azevedo e Renan Rovida, em *Fome.doc* (2017), comentam objetos metafóricos para introduzir ao público a perspectivização sobre o documento:

Como esta colher é documento. Esta colher. E metáfora. Esta colher. Documento e metáfora da fome. Da luta contra a fome. Da sobrevivência. Do tempo e da história. Uma colher inspirada em um artista russo. Yuri Kuper. Gasta. De ferro. Torta. Carcomida. Marcada pelo tempo. Uma colher histórica! Usura. Desgaste. Do ferro. Da luta. Da carne. Do humano. [...] Esta é a carne! A carne é também documento. E a carne é também metáfora. (Da luta, da dor, do sexo, do amor, do suor, da vida, da morte.) E tudo: colher, carne, mesa e madeira. Metáfora ou documento. Documento e metáfora. Tudo existe no tempo. Existe no espaço. (E ele também – tempo/espaço – é documento e metáfora). Uma história. Uma história humana. No mundo. No teatro (Coletivo Comum, 2017, p. 52).

A metáfora da colher segue a mesma lógica da mesa que analisamos no tópico anterior; assim como a mesa (fome) é organizada, a colher, a cadeira e o corpo também são documentos da fome e de sua organização. São documentos enquanto prova da verdade e da contradição entre o uso e o “não uso” desses “documentos”. Os documentos existentes não se limitam a sua própria existência, assim, não devemos pensar no que restou deles e no que nos permite reconstruí-los: devemos nos questionar em o quê e a quem interessa manter o que restou e, principalmente, especular acerca do que não restou, do que foi oprimido e anulado historicamente. Esse processo faz uso das categorias críticas que Weiss (2015, p. 9-10) defende, de crítica “da camuflagem”, “da falsificação da realidade” e “da mentira”. Uma colher, enquanto metáfora e documento, “Gasta. De ferro. Torta. Carcomida. Marcada pelo tempo” (*Ibid.*, p. 52), mostra não apenas a extensão temporal da fome, mas sua resistência em ser mantida, sua deficiência por existir e a persistência dessa existência. A colher é a ponta de uma chibata que, “gasta” e “carcomida”, é documento da violência histórica, que marginaliza e mata, uma vez que vazia, longe da comida, ela faz parte da mesma metáfora continuada de uma panela vazia – sem comida, ela parece não desempenhar sua função, ou seja, sua existência depende da comida sendo preparada. Não é à toa que, na ópera *Café*, de Mário de Andrade, um político, o deputadinho da ferrugem (assim Mário o nomina) faz um discurso sobre a necessidade de se lutar contra a ferrugem das panelas – o que entra como um tema de engodo, para não discutir a crise do café etc. Mas o povo, nas galerias do Congresso, sem emprego, sem comida, com fome, está inquieto. E, de repente, um operário não se contém: “Pra que falar em ferrugem de panela, si não tem o que cozinhar!” (Andrade, 2004, p.195). Aqui, em Mário de Andrade, a luta política

em torno da panela vazia indica a luta proposta pelo Coletivo Comum em torno da colher. Também, no mesmo excerto de *Fome.doc*, os atores caracterizam a colher “inspirada em um artista russo. Yuri Kuper” (*Ibid.*, p. 52) para falar sobre os documentos da cultura, o que nos remete à “utilização da obra de arte como documento de ‘autenticidade estética’, na expressão de Weiss” (Flory, 2014, p. 17), e “formaliza questões cruciais de um determinado contexto histórico e tem enorme função mediadora, já um material formado que serve como ponto de partida para o pensamento crítico” (*Ibid.*, p. 17).

Podemos entender que os documentos históricos e culturais, quando utilizados para uma crítica à barbárie em uma forma que perspectiva os materiais, servem enquanto recursos de distanciamento. Tais recursos demonstram as contradições contidas nesses documentos, que, à primeira vista, parecem ser conhecidas, mas, ao serem comentadas pelos narradores, passam a causar estranhamento e, conseqüentemente, reflexão sobre eles. Em *Fome.doc* (2017), a colher é objeto conhecido pelo público: o público come, e a colher é um objeto familiar. A peça intenciona mostrar ao público os que não conhecem ‘colher’, os que não comem: documentos de cultura que são, também, documentos da barbárie, na dicção de Benjamin.

Seguindo lógica análoga, em *Morro como um país* (2013) estamos às voltas com documentos que remetem à ditadura civil-militar, período histórico nacional que grande parte do público não viveu (como a atriz menciona); outros o testemunharam, mas não vivenciaram a tortura e a violência diretamente; outros, enfim, apoiam o seu apagamento. A peça procura colocar-se nesse quadro, contra as tentativas de esquecimento e de negação da violência durante a ditadura civil-militar brasileira, que ainda se encontram na pauta do dia e não foram superadas, bem como a escravidão e os desmandos desde a época colonial. A peça, por meio de documentos e de sua localização histórica, busca revisitar esse período, além de mostrar, na contemporaneidade, seus ecos, representados, principalmente, por documentos que denunciam os algozes do passado e do presente. Como ocorre na “Cena 15 – Mães de maio” (Coletivo Comum, 2013, p. 33), quando Fernanda Azevedo dá voz ao testemunho de Ednalva Santos, mãe de Marcos:

Meu filho era um rapaz saudável, de pouca conversa, mas muitos amigos. Até que apareceram os Ninjas, policiais sem escrúpulos escondidos atrás de toucas, para tirarem a vida do meu filho. Estes marginais de farda mataram meu filho no Dia das Mães, em 2006. Hoje essa celebração para mim não existe mais. Por causa da luta das Mães de Maio ao longo desses anos, eu já cheguei a parar até na cadeia, acusada de tráfico de drogas, enquadrada por policiais que forjaram a acusação pois querem que eu pare de falar que foram eles que mataram meu filho. Foram eles que mataram meu filho (*Ibid.*, p. 33).

O documento, como recurso de estranhamento, mostra a atualidade da opressão. A relação entre quadros como esse e os que falam especificamente da ditadura mostra a atualidade do passado, do tempo que “avança recuando” (*Ibid.*, p. 32). É essa a funcionalização dos documentos, que saltam entre a distância e a aproximação e perspectivam a peça em uma realidade coletiva. Compreendendo os documentos como recursos de distanciamento, analisamos, a partir de agora, como alguns documentos ficcionais atuam, em uma perspectiva dialética, para um estudo acerca da reflexão sobre a realidade.

### 3.2.1 Dos recursos literários

Exemplo de documentos ficcionais, os documentos literários são utilizados para sustentar essa relação dialética entre a ficção e a realidade, entre o teatro e a sociedade. Documentos culturais como o prólogo da peça *Henrique V*, de William Shakespeare (1564-1616), utilizado em *Fome.doc* (2017), no bloco 2 da “Cena 1 – A mesa” (Coletivo Comum, 2017, p. 52), funcionam como ponte entre quadros. No bloco anterior, após falar da metáfora da colher, a atriz termina com “Uma história humana. No mundo. No teatro.” (*Ibid.*, p. 52), que será composto por um trecho da peça histórica de Shakespeare, citado por Rovida:

Que a musa de fogo aqui pudesse/ Subir ao céu brilhante da invenção!/ Reinos por palco, príncipes atores,/ Monarcas a observar a pompa cênica!/ Então o próprio Henrique, qual guerreiro,/ De Marte assumiria o porte; e, atrás,/ Presos quais cães, a fome, a espada e o fogo/ Aguardariam ordens. Mas perdoem/ Os mesquinhos espíritos que ousaram/ Neste humilde tablado apresentar/ Tema tão grande: conterà tal arena/ As planícies da França? Ou poderemos/ Segurar neste cercado de madeira os elmos/ Que assustaram os ares de Agincourt? (*Ibid.*, p. 52)

Esse prólogo, enquanto documento, também se desdobra em diversos níveis. Trata-se de um teatro epicizado que aparece no dramaturgo inglês por remeter à história e narrar com saltos abruptos que remetem a uma organização externa à peça (Rosenfeld, 2018). A temática tem traços documentais, muito comum nas peças históricas de Shakespeare, que versam sobre as faces da monarquia, a natureza da guerra e da política, o discurso populista e o controle das massas. Abordam, ainda, o papel do teatro e sua capacidade de dar expressão às questões do tempo: “Os mesquinhos espíritos que ousaram/ Neste humilde tablado apresentar/ Tema tão grande: conterà tal arena/ As planícies da França? Ou poderemos/ Segurar neste cercado de madeira os elmos/ Que assustaram os ares de Agincourt?” (*Ibid.*, p. 52). Esse documento

cultural atua como ponte para questões já mencionadas e como chave de abertura para o aprofundamento de outras, como podemos ver pelo bloco seguinte, “3. A fome e a boca” (*Ibid.*, p. 53), comentando o papel do ator e da atriz, a questão da realidade e retomando o assunto da fome. De certa forma, a peça vai a Shakespeare para discutir a função social da arte e sua capacidade expressar e atuar sobre o mundo material em que está inserida. É tanto a busca por uma espécie de dedicatória como um ataque às formas do drama burguês, depois drama puro, então simplesmente drama, forma supostamente universal que restringe o alcance estético e político da arte em meados do século XIX, com a fixação de normas rígidas a cercear os gêneros literários em toda sua potência. Como para os românticos, a saída para avançar é voltar a Shakespeare.

A peça *Fome.doc* (2017) utiliza, na “Cena 2 – Documentos exemplares” (*Ibid.*, p. 54), documentos histórico-cultural-literários para falar sobre genocídio e escravidão. O bloco “1. O genocídio indígena (Bartolomé de las Casas)” (*Ibid.*, p. 54-55) trata da denúncia de Bartolomé de las Casas aos atos dos dominicanos espanhóis de abuso contra os indígenas. O áudio em espanhol narra, enquanto os atores traduzem, cada um em uma tribuna de madeira: “Faziam umas forcas longas, de modo que os pés quase tocavam a terra, e de treze em treze, em honra e reverência a Nosso Redentor e aos doze apóstolos, colocando lenha e fogo, queimavam-nos vivos” (*Ibid.*, p. 54). Já no bloco “2. A escravidão atual (Carolina Maria de Jesus)” (*Ibid.*, p. 55), é reproduzido em áudio, por meio de um celular, um trecho da obra *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus, que fala das dificuldades de uma mãe preta, periférica, em alimentar seus filhos: “E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual, a fome!” (*Ibid.*, p. 55). Os quadros mostram a continuidade do abuso e a atualização da herança da escravidão: falta de educação, saúde, respeito, oportunidades, representatividade – tudo isso redundante e ganha expressão pela e na fome. Os blocos seguem compondo o quadro com textos de José de Alencar (sobre a utilidade da escravidão e sua manutenção), de Primo Levi (sobre as condições dos prisioneiros nos campos de concentração nazistas), entre outros que evidenciam e perspectivam a fome como instrumento de controle.

Perspectivado e historicizado o assunto da opressão, abordando sua utilidade e os relatos sobre ela, os atores, em *Fome.doc* (2017) passam a buscar, em documentos, evidências de quem seriam os responsáveis pela sustentação do sistema capitalista, que atua além das instâncias governamentais propriamente ditas – e que se locupleta com a indústria da fome. No bloco “7 – Homens e caranguejos (Josué de Castro)” (*Ibid.*, p. 58), o documento literário de Castro faz com que a fome não se limite a uma região ou a uma atividade econômica, mas se estenda para

todos os espaços, tornando-se quase mediação universal, chegando rapidamente a toda a paisagem do planeta:

Pensei, a princípio, que a fome era um triste privilégio desta área onde eu vivia – a área dos mangues. Depois verifiquei que, no cenário da fome do Nordeste, os mangues eram uma verdadeira terra e promessa que atraía os homens vindos de outras áreas de mais fome ainda. Da área das secas e da área da monocultura da cana-de-açúcar, onde a indústria açucareira esmagava, com a mesma indiferença, a cana e o homem: reduzindo tudo a bagaço (*Ibid.*, p. 59).

A fome está ligada à distribuição de alimento: ela é geograficamente calculada, e o narrador complementa posteriormente “que aquela lama humana do Recife, que eu conhecera na infância, continua sujando até hoje toda a paisagem do nosso planeta como negros borrões de miséria: as negras manchas demográficas da geografia da fome” (*Ibid.*, p. 59).

Nas cartas lidas de José de Alencar, no bloco “3 – A utilidade da escravidão (José de Alencar)” (*Ibid.*, p. 57), deparamo-nos com a defesa (e atualidade) do regime:

O liberto por lei é inimigo nato do antigo dono; foge da casa onde nasceu [...] para a casta dominante, especialmente a agrícola, a libertação significa a ruína pela deserção dos braços e a impossibilidade de sua pronta substituição; significa igualmente o perigo e o sobressalto da insurreição iminente (*Ibid.*, p. 57).

O texto de Josué de Castro e o de José de Alencar traz as duas faces de uma mesma moeda: o lado do explorado e do explorador. Mesmo que cada quadro tenha sua especificidade, e que a fragmentação seja princípio constitutivo, os quadros dialogam entre si – nesse caso, criando tensão – por meio dos documentos literários que remetem ao trabalho agrícola, à mão de obra e à escravidão. Os autores (pelos textos) e os atores (pela cena) mostram-nos a lógica da exploração, da violência contra a humanidade, desmistificando ainda a culpa moral do sujeito, da biologização, desnaturalizando a fome e explicitando os interesses por trás das posições assumidas.

Do campo de monocultura para o campo de concentração, o trecho da obra *É isto um homem?* (1947), de Primo Levi, é utilizado no quadro “5 – A fome e o campo (Primo Levi)” (*Ibid.*, p. 57) para falar sobre a fome como instrumento de tortura:

Acabado o frio, que durante todo o inverno nos parecia o único inimigo, nos demos conta de ter fome, e, voltando ao mesmo erro, hoje repetimos: - Se não fosse por essa fome... Como poderíamos pensar em não ter fome? O Campo de Concentração é a fome; nós mesmos somos a fome, uma fome viva (*Ibid.*, p. 57-58).

A fome literal e metafórica, usada nos Campos de Extermínio como instrumento de tortura capaz de fazer o homem parar de pensar em lutar para se limitar unicamente a uma tentativa de sobrevivência, é a mesma fome de *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, trazida no quadro “10 – O livro e o mapa da fome (Graciliano Ramos e Martin Caparrós)” (*Ibid.*, p. 61). O testemunho documental e o romance – documento literário – emaranham-se entre os quadros que testam possibilidades formais, mas não possibilidades interpretativas. Embora seja um tema amplo, a fome tem cor, tem raça. A fome é de Fabiano e de Primo Levi, judia e nordestina, de liberdade e de justiça. A fome, metaforicamente, tem muitos nomes, seja em Auschwitz ou no sertão brasileiro.

Na “Cena 29 – Continuo sonhando, 1976” (*Ibid.*, p. 36), em *Morro como um país*, o testemunho poético de Maria Auxiliadora Lara Barcelos, tirado de *Memórias do exílio* (1978), parte de uma perspectiva individual da guerrilheira que participou da luta armada contra a ditadura civil-militar brasileira de 1964. Ela faz um relato sobre sua vida e sobre as torturas sofridas, porém, após traçar um breve histórico de sua vida política, ela finaliza: “Eu tinha comido um besouro. Ele zumbia dentro de mim furioso, pra me lembrar que a imaginação incomoda muita gente. E aqui estamos, senhores” (*Ibid.*, p. 36). Maria Auxiliadora, a partir de sua individualidade, traz consigo a perspectiva coletivizante da luta e da força da imaginação como forma de resistência à violência. Assim, os documentos literários atuam em suas diversas possibilidades para uma materialização da barbárie. Mesmo quando eles partem do retrato de uma memória individual, sua seleção e construção estética, enquanto componentes da forma épica, fazem com que esse retrato seja colocado à luz da coletividade, uma força também operante nos recursos cênico-musicais.

### 3.2.2 Dos recursos cênico-musicais

Diferentemente do drama burguês, que utiliza a música como um reforço redundante das ações em torno de uma fábula primária, no sentido de uma identificação e do envolvimento entre público e personagens, o teatro épico preocupa-se com a utilização emancipada das categorias teatrais para uma dialetização da peça. Não é preciso criar harmonia entre as categorias, pelo contrário: espera-se que surjam dissonâncias e tensões que apontem para a complexidade dos materiais e das situações abordadas. Os recursos cênico-musicais não são subsidiários ao enredo ou à dinâmica dos personagens, mas são trazidos ao primeiro plano para a constituição de uma cena complexa. A música, enquanto recurso estético, assume “a função

de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar novos horizontes”; assim, “não intensifica a ação; neutraliza-lhe a força encantatória” (Rosenfeld, 2008, p. 160). Diversos coletivos de teatro brasileiro de base épica utilizam a música em sua função de comentadora, para apontar contradições e criar tensões, ou trazem, no mínimo, uma partitura com bom grau de autonomia, o que é significativo e formativo em nossos objetos de análise.

*Fome.doc* (2017) tem um início descontraído, de contato mais direto dos atores e do músico com a plateia. Vale notar que há um músico em cena, cercado por instrumentos musicais, incorporado à peça, mas à parte. Assim, ele é integrado, mas possui uma dinâmica própria. Enquanto o músico Eduardo Contrera aquece a percussão, Fernanda Azevedo e Renan Rovida cumprimentam e servem cachaça ao público, que entra pelo palco, ao som gravado de “O dia em que o morro descer e não for carnaval”, de Wilson das Neves (1996), e “Batuque na cozinha”, de Martinho da Vila (1972).

O samba, a cachaça e o tom descontraído não apenas criam certa intimidade como também apontam para a cultura brasileira, vista a partir das lentes da cordialidade – que está longe de ser unicamente positiva, de acordo com Sérgio Buarque de Hollanda em *Raízes do Brasil* (1995). O samba, enquanto gênero musical, traz o contexto social de sua origem e representatividade no Brasil. Por ser um gênero musical brasileiro fundado entre as comunidades afro-brasileiras a partir da tradição do batuque africano, o samba é um símbolo cultural da resistência periférica, que tomou forças durante a década de 1920, tornando-se, mais recentemente, patrimônio imaterial cultural brasileiro. Mesmo que o primitivo maxixe, por seu ritmo, tenha se tornado, por meio das canções de enredo, um produto festivo, as canções escolhidas para o começo da peça nada têm de pudicas.

Tanto na música de Martinho da Vila – “[...] Não moro em casa de cômodo/ Não é por ter medo não/ Na cozinha muita gente sempre dá em alteração” (1972) – quanto na de Wilson das Neves – “[...] O povo virá de cortiço, alagado e favela/ Mostrando a miséria sobre a passarela/ Sem a fantasia que sai no jornal” (1996) – podemos observar, de antemão, uma crítica da perspectiva da luta de classes, da distinção entre o centro rico, urbano, e o subúrbio, periférico, que encontramos na “casa sem cômodo” e no “cortiço alagado”, em ensaio de revolução. Além disso, a música de Wilson das Neves também critica o samba que, originado periférico, já desfila no sambódromo, com “a fantasia que sai no jornal”. Ao fazê-lo, mostra que a realidade contemplada durante o carnaval é construída com base em idealizações grosseiras; não expressa a realidade do contexto social brasileiro, mas apenas um recorte fantasiado que busca, por meio da mídia, esconder a verdade conflitiva das relações sociais. A familiaridade e o conforto da receptividade ao público são tensionados pelo desconforto

causado pela letra da canção, o que já mostra uma localização histórica complexa sobre a qual a peça se equilibra. Toda e qualquer sedução ou cumplicidade com o público deve ser vista como uma espécie de distanciamento dele, pleiteando uma crítica que é também autocrítica: em que medida corroboramos para que a situação permaneça como está? Há certa dose de crítica na fácil adesão do público, que, pela conhecida dinâmica da indústria cultural, consome a peça como se ela tratasse de um objeto exterior a ele próprio. Essa relação contraditória que dá espaço ao estranhamento e ao distanciamento do público tradicional do teatro, que entra em contato com “a casa sem cômodo”, com uma realidade cuja existência é reconhecida, mas não vivenciada, causa uma desfamiliarização própria do épico, que exige, por sua vez, mediação para ser identificada e significada.

Ainda, em *Fome.doc* (2017), a abertura evolui: o que parecia uma mera recepção já começa a se fazer peça, quando o som gravado é desligado e entra a música ao vivo, produzida, no palco, por Eduardo Contrera, que toca e canta, e por Azevedo e Rovida, que cantam a música “Balança povo” (1972), de Martinho da Vila. Nesse momento, o público já se acomodou, e percebemos a disposição dos artistas no palco: Eduardo Contrera em um canto, com os instrumentos que toca, e os demais centralizados. A música está em evidência; o público, antes preocupado em beber cachaça e sentar-se em seus lugares, agora ouve a letra da canção que introduz o tema da peça: “[...] Balança povo/Quem tem fome come muito/ Mas, há quem não come nada” (1972). Renan Rovida assume a cuíca e todos no palco emendam a música “Ronco da cuíca” (1989), de João Bosco, que continua a apresentar o tema:

Roncou, roncou/ Roncou de raiva a cuíca/ Roncou de fome/ Alguém mandou/  
Mandou parar a cuíca, é coisa dos home/ A raiva dá pra parar, pra interromper/  
A fome não dá pra interromper/ A raiva e a fome é coisas dos home (BOSCO,  
1989, n.p.).

A música de João Bosco atualiza a sensação da fome, pois o ronco da cuíca mimetiza o ronco de uma barriga vazia, que causa raiva e revolta. Em seguida, emendam com “Que trabalho é esse?” (1982), de Paulinho da Viola, que questiona a condição de quem passa fome: “Todo dia tudo aumenta/ Ninguém pode viver de ilusão/ Assim eu não posso ficar, meu compadre/ Esperando meu patrão/ E a família lá casa sem arroz e sem feijão [...]”.

A música ao vivo é brevemente interrompida e substituída pela execução gravada de “O vendedor de bananas” (2002), de Jorge Ben Jor. A música fala sobre um feliz menino que vende bananas, fruta entre as que lideram o mercado do país, e suas indagações sobre sua posição no mundo. A música, gravada também pelo grupo Os Incríveis, mostra, em simpáticos versos, uma visão alienada do mundo do trabalho. “Eu sou um menino/ Que precisa de dinheiro/ Mas pra

ganhar de sol a sol/ Eu tenho que ser bananeiro/ Pois eu gosto muito/ De andar sempre na moda [...]” (2002). O fato de uma criança precisar trabalhar para sobreviver é encoberto pela ideia de “estar sempre na moda”, de sentir-se parte de um todo e de estar feliz por isso. Além disso, ele confirma essa honra, dizendo:

[...] O mundo é bom comigo até demais/ Pois vendendo bananas/ Eu pretendo ter o meu cartaz/ Pois ninguém diz pra mim/ Que eu sou um pária no mundo/ Ninguém diz prá mim/ Vai trabalhar vagabundo/ [...] Eu vendo banana mãe/ Mãe mas eu sou honrado mãe (BEN JOR, 2002, n.p.).

Esse trecho apoia-se na máxima de Max Weber de que “o trabalho dignifica o homem”, que se corrompe em um contexto de exploração abjeta, como dizia a música anterior, na qual o trabalhador passa fome. Porém, a visão do menino vendedor de bananas, ainda inocente, sem entendimento de mundo, não é posta em foco na peça; ela atua como uma trilha de fundo enquanto os atores recolhem os copos da cachaça e interagem brevemente com o público. A música está ali, em contraste com os registros anteriores, mas a mecanização do som e a interação dos artistas impossibilitam a ela uma posição de realce.

A música que finaliza a “abertura” de *Fome.doc* (2017) é “Cosa nostra” (2009), também de Jorge Ben Jor. Agora, com a reprodução de uma faixa de áudio, os músicos dançam (de maneira um tanto debochada) a canção que celebra, de maneira vibrante e bem-humorada, a cultura brasileira, repleta de símbolos e referências nacionais. O título da música, alusão à máfia italiana homônima, é usado de maneira irônica para se referir ao que é genuinamente brasileiro. Os atores cansam-se de tanto dançar, seguindo-se uma quebra repentina (a primeira desde o início da peça) quando, aproveitando a falta de fôlego produzida pela dança, Renan Rovida começa a falar sobre a fome.

A recepção, “abertura”, de *Fome.doc* (2017) é muito complexa. Todas essas questões são apresentadas nos primeiros 11 minutos da peça, que trazem as seguintes dimensões: a interação com o público por meio do samba e da cachaça; a crítica do abismo social e econômico entre a periferia e o centro; a diferença, em vários níveis, entre o samba raiz e o samba-enredo dos sambódromos, com a questão da idealização da cultura e a produção ao estilo da indústria cultural; a condição de sociedade periférica em que o trabalho é degradado etc. Há um movimento de fluxo e refluxo que permeia essa abertura e nos aproxima, aos poucos, da questão da fome. Esse quadro inicial serve de perspectivação para os assuntos trabalhados posteriormente, ao longo da peça; mesmo sua finalização abrupta, em esgotamento físico, transforma o ritmo da dança em rito de fome. O estranhamento causado pela quebra repentina faz irromper o assunto principal, posto em foco a partir desse momento.

A maneira com que a música é apresentada na peça constitui sua forma. A variação cênico-musical é muito importante em *Fome.doc* (2017), como se pode perceber pelo simples fato de haver um músico em cena o tempo todo. A presença da música ao vivo potencializa essa instância narrativa, até mesmo pelo contraste com a música gravada, que desponta em momentos específicos, em ondas e saltos de presença e distância. A música cantada em coro dá ênfase à voz coletiva, que só é possível em *Fome.doc* (2017) pela presença dos dois atores e do músico. Isso não acontece apenas na abertura, quando cantam o samba, mas também em outros momentos como no quadro “7. Homens e caranguejos (Josué de Castro)” (Coletivo Comum, 2017, p. 58). A leitura intercalada do romance *Homens e caranguejos* (1967), de Josué de Castro, que narra, em tom memorialístico, a história de um menino que vive a miséria e o trabalho no mangue, é interrompida para que eles cantem em coro o poema “Morte na Lagoa Amarela” (1962), de Affonso Romano Sant’Anna, sobre um posseiro que, passando fome e ameaçado por um fazendeiro de ter sua plantação queimada, mata-o. O romance, que é lido para o público, cede espaço ao poema cantado e tocado:

Vinte anos sobre a terra/ cavando o faltoso pão,/ vinte anos de promessa/ com a mesma enxada na mão,/ catorze filhos no mundo/ fora os que estão no caixão./ Peguei na espingarda velha/ como quem pega o enxadão,/ com a força que a fome dá/ pra quem defende seu pão (Coletivo Comum, 2017, p. 58).

A música cantada em coro traz uma perspectiva coletiva para o poema, articulando os textos, entre o romance, o poema e a canção. A miséria do menino que vive no mangue e a do posseiro tem a mesma fonte, representada pela figura do fazendeiro. O tom testemunhal do menino do mangue ganha força de luta com a atitude cantada em uníssono a partir da voz do posseiro, que luta contra o sistema que o oprime, mas agora não o faz sozinho, já que a voz em coro, com Renan Rovida e Fernanda Azevedo olhando um para o outro, incita a necessidade de uma luta coletiva.

Outro momento no qual a música é fundamental em *Fome.doc* (2017) está no quadro “13. Gênio da raça (Glauber Rocha)” (Coletivo Comum, 2017, p. 63). Rovida lê o texto de Glauber Rocha, *Eztetyka da fome* (1965), que fala sobre a tentativa da indústria cultural em apagar o Cinema Novo:

O brasileiro não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do *tecnicolor* não escondem, mas agravam seus tumores (Coletivo Comum, 2017, p. 64, grifos nossos).

A partir desse momento, a música “Tecnicolor” (1970), de Os Mutantes, tocada em gravação, começa uma disputa com a voz do ator, que continua a falar sobre a importância do Cinema Novo para a temática da fome. O volume da canção sobe paulatinamente, ao ponto de encobrir o espaço do Cinema Novo, representando a tentativa de apagamento por meio da indústria cultural do que vinha sendo defendido. Enquanto a arte política tentava sobreviver e mostrar, por baixo dos panos, as agruras da ditadura, a televisão cria heróis nacionais e força consciências, o que condiz com o modo de operar da ditadura, de abafar as vozes dissidentes. “Tecnicolor” (1970) torna-se quase uma personagem nessa cena; assume uma posição de oposição, disputa lugar de fala, luta contra a voz do ator, cansa-o, até ganhar espaço e ocupar o quadro sozinha – após a exaustão de Renan Roviada.

Além das músicas cantadas, a música instrumental, tocada por Eduardo Contrera ao longo da peça, é formal para ela – não se trata de mero fundo musical. Ela opera na fragmentação entre os quadros, o que ocorre na maioria deles por meio de diversos instrumentos, como a kalimba, a viola e alguns de cunho percussivos, ora ocupando o vazio entre cenas, ora acompanhando o texto, como ocorre no quadro intitulado “3. A utilidade da escravidão (José de Alencar)” (Coletivo Comum, 2017, p. 55-57). Nesse quadro, ao lerem uma declaração de José de Alencar em defesa da escravidão, a percussão acompanha a leitura em tom ritmado, um tanto ritualístico:

É uma forma, rude embora, do direito; uma fase do progresso; um instrumento da civilização, como foi a conquista. Na qualidade de instituição me parece tão respeitável como a colonização; porém muito superior quanto ao serviço que prestou ao desenvolvimento social. Se a escravidão não fosse inventada, a marcha da humanidade seria impossível (*Ibid.*, p. 56).

Embora se trate da fala de um autor do século XIX, os instrumentos de percussão remontam aos primórdios da civilização humana, usados, principalmente, em festas, celebrações religiosas, profanas e fúnebres, danças, entre outros eventos de cunho ritualístico. A música ritualística feita pela percussão preserva o símbolo e a tradição cultural da escravidão, criando também uma espécie de voz contestatória em relação ao discurso de Alencar. A música, assim, comenta o texto lido e não o deixa tomar conta do palco sozinho, dominante e único: dessa forma questiona sua legitimação e impõe uma voz dissonante, que não orna com o texto lido; mostra, igualmente, uma perspectiva que não é individual, pois a percussão traz o coletivo para a cena. Se Alencar é um indivíduo específico, a percussão é um corpo social e histórico.

Não é, então, um passado superado, mas preservado, defendido até os tempos atuais, pois a abolição nunca se efetivou de fato.

A música ritualística dá espaço então para uma música passacaglia, estilo de composição musical utilizada no Barroco. Ela começa ao mesmo tempo que a leitura da parte do texto sobre a influência do Cristianismo na escravidão e seus processos durante o século XV, dialogando com o contexto europeu religioso e mudando ainda o ritmo de leitura, que é mais fluido que o anterior, feito pela percussão, situando a questão da escravidão no tempo e no espaço. Esse texto/músicas instrumentais remetem-nos ao passado histórico e são confirmados pelo ato de soprar os livros que leem, levantando poeira, o que mostra a extensão histórica dessas mazelas sociais e sua reprodução atual.

Com esses exemplos, em *Fome.doc* (2017), podemos perceber a utilização da música instrumental e como ela se constitui enquanto forma, em diálogo ativo com os textos e com as quebras entre assuntos, quadros e materiais, para localizar e comentar, no tempo e no espaço, os acontecimentos históricos. Além disso, dita o ritmo da leitura dos textos e das cenas, que são questões constitutivas para além de técnicas, sendo, assim, formadoras de significado.

Além da música gravada e daquela cantada e/ou instrumentalizada ao vivo, é possível nos depararmos, também, com alguns recursos sonoros produzidos por percussão corporal, como no quadro “2. A escravidão atual (Carolina Maria de Jesus)” (Coletivo Comum, 2017, 28:00 min), em que Rovida convida e ensina a plateia a simular uma chuva cênica com as mãos, acompanhada por uma chapa de aço utilizada por Contrera que simula trovões, para acompanhar a reprodução em áudio do trecho do livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, no qual a autora relata as dificuldades de sua vida em seu papel de mãe, favelada e catadora de papel.

A chuva cênica, acompanhada do texto de Carolina Maria de Jesus, serve como suporte à metáfora da chuva, quando lemos “Continua chovendo. Eu tenho só feijão e sal. A chuva está forte. Mesmo assim mandei os meninos para a escola” (Coletivo Comum, 2017, p. 55). A chuva forte também representa, de forma conotativa, as dificuldades do dia a dia de uma mulher favelada. A plateia, que poderia ser distanciada pela gravação, em áudio, de um testemunho de uma terceira, de diferente realidade social, é aproximada pela percussão corporal e convidada a participar da cena e, conseqüentemente, pensar sobre ela.

A chuva metafórica, sinal de tempos ruins, é retomada no quadro “4. Hoje amanheceu chovendo (Carolina Maria de Jesus)” (*Ibid.*, p. 57), por meio de som mecânico, ouvido por alguns momentos em silêncio e estendido à leitura do texto da autora, agora feito por Fernanda Azevedo: “13 de maio de 1958. Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o

dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos. 70 anos. 100 anos. 130 anos...” (*Ibid.*, p. 57). Retomada no fim do quadro, a chuva continua, e os tempos sombrios de escravidão persistem, por 130 anos e adiante. Esse som, além de uma metáfora, é um marco temporal da extensão da escravidão e constitui, na peça, um comentário, atuando de forma dialética com o texto.

Se a música em *Fome.doc* (2017) ocorre por meio de diversas técnicas para compor a forma da peça, a situação é bem diferente em *Morro como um país* (2013), já que, nesta, temos apenas a atriz Fernanda Azevedo em cena, com a primeira presença musical na “Cena 2 – Escorrer” (Coletivo Comum, 2013, p. 25). Nesse momento, após Fernanda Azevedo falar sobre o caso de Daniel Hamm, terminando com a fala da vítima, é reproduzida a música “Come out” (1966), de Steve Reich, compositor norte-americano de música minimalista e modalista. A música, na ausência de som instrumental, é, na verdade, uma peça composta em *looping* da fala de Daniel Hamm, encomendada para um evento dos Harlem Six, grupo composto por jovens pretos ativistas vítimas da violência policial e judicial. A fala de Hamm, “*I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them*”<sup>13</sup>, é vertiginosa e abala os ouvidos, enquanto o público assiste Fernanda Azevedo tirar as camisetas com fotos das vítimas da violência institucionalizada. A repetição da sentença da música eletroacústica, incansável, dialoga com o número de fotos, que são muitas. Apesar de vertiginosa, no sentido de abalar as estruturas, sendo intensa e rápida, a música não desloca o público de um estado de consciência; não é arrebatadora, mas um mecanismo de estranhamento, ao passo que a repetição da fala não minimiza seu significado.

No quadro seguinte, “Cena 3 – Fase e defasagem” (*Ibid.*, p. 25), temos outra música de Steve Reich, “Piano Phase” (1967), na qual uma sobreposição de frases com repetições motílicas, feita para ser tocada em dois pianos, remete-nos à música anterior, composta em dois canais. “Piano Phase” acompanha, agora, outra movimentação de Fernanda Azevedo, baseada no método de movimentação biomecânica de Meyerhold. Em sua dissertação de mestrado, Souza (2018, p. 135) analisa a cena, ao nos explicar que

Um dos gestos que aparecem em três ocasiões, corresponde a um exercício de biomecânica utilizado pelo encenador Meyerhold, onde os braços executam, em 12 tempos, diferentes posições. Mais que uma demonstração de destreza e coordenação, inserido na obra analisada, o exercício simboliza ao mesmo tempo a repetição mecanizada de uma tarefa e a produção de uma ação anti-intuitiva – que não corresponde ao fluxo natural do movimento cotidiano. Essa seria uma camada a mais de compreensão: é necessário “nadar contra a maré”,

<sup>13</sup> “Eu tive que, tipo, abrir o hematoma e deixar um pouco do sangue do hematoma escorrer para mostrar para eles”, tradução nossa.

não seguir o fluxo cego dos acontecimentos, deslocar-se na direção oposta, causar ruído ou “estranhamento”.

Embora as duas músicas de Steve Reich sejam distintas aparentemente, já que “Come out” é formada pela colagem de áudio e “Piano Phase” é uma música unicamente instrumental, ambas são responsáveis por criar uma base musical para as movimentações da atriz, que, assim como as músicas, manifestam esse estranhamento pela repetição, ao mesmo tempo que critica o rompimento desse “fluxo natural do movimento cotidiano”. Segundo o diretor do grupo: “A figura musical do cânone é [mais] uma metáfora destas repetições, desses retornos constantes do mesmo, embora com aparência de novo [...] O importante a reter é que a estrutura exige a repetição, o modelo funciona pela variação em torno do mesmo tema” (Kinas, 2013, p. 20). A cena de “Piano Phase” com a movimentação biomecânica do manequim é repetida na “Cena 6 – Refase e Redefasagem” (Coletivo Comum, 2013, p. 30) e na “Cena 27 – Cânone” (*Ibid.*, p. 36). Assim, as músicas de Reich que preservam essas repetições, embora estejam em consonância com a repetição dos gestos (tanto o de tirar as camisetas quanto o biomecânico), evidenciam a necessidade do processo de “Fase e Defasagem” (título da cena), na intenção de desconstruir o habitual e reconhecer a problemática existente nos aparelhos institucionais, que violentam mecânica e historicamente as massas: “Trata-se de [...] usar as ferramentas da arte para analisar os mecanismos da fabricação social, para compreender e, de alguma forma, interferir criticamente nos processos de formação e transmissão da experiência coletiva” (*Ibid.*, p. 20). As figuras canônicas são encontradas em diversos quadros ao longo da peça, como na música “Variações sobre Wilhelmus Van Nassouwen” (1595), de Jacob Van Eyck (a partir de Philippa de Marnix). Trata-se do mais antigo hino nacional já conhecido do mundo, feito em homenagem a Guilherme I, príncipe de Orange, tocado na “Cena 5 – Morro como um país” (Coletivo Comum, 2013, p. 26), na interrupção do texto homônimo da peça de Dimitris Dimitriadis sobre a ditadura grega, que diz “[...] Por todo o lado eram construídos pelotões de fuzilamento improvisados que disparavam em nome da integridade nacional, da independência nacional, da grandeza da raça [...]” (*Ibid.*, p. 28), trazendo consigo a repetição do discurso nacionalista, do hino mais antigo do mundo à peça grega, para justificar a violência de Estado. Também o cânone é posto no cenário brasileiro por meio das músicas: “Ponteio nº 45” (1962), de Camargo Guarnieri, na “Cena 18 – 21 anos em preto e branco” (*Ibid.*, p. 33), acompanhando projeções da história da violência de Estado no Brasil.

Ainda sobre os mecanismos de fabricação social, o quadro “Cena 4 – Nada a fazer: distopia crítica” complementa essa leitura, quando Fernanda Azevedo, ao som de “Street Fighting Man” (1968), de The Rolling Stones, sendo a versão de Rod Stewart tocada na peça,

coloca fones de ouvido e toca bateria. A bateria é interrompida para a declamação da adaptação do poema “The site” (n. d.), de Edward Bond, que fala sobre a fome da justiça e de humanidade, terminando com a assertiva: “A fome de justiça nos faz humanos/ A justiça é o reverso de todas as leis” (Coletivo Comum, 2013, p. 26). Nesse momento, a bateria e os fones de ouvidos são recolocados. A música, composta pelo grupo inglês, fala sobre a necessidade de uma postura revolucionária, mas, na época, a juventude encontrava-se acomodada, dispersa, assim como Fernanda Azevedo com seus fones de ouvido e com a única preocupação em tocar sua bateria. Fernanda Azevedo parafraseia a música no final do quadro e o sintetiza: “O que pode fazer uma pobre moça a não ser tocar numa banda de rock?” (*Ibid.*, p. 26). O contraste do poema de Bond com a música da banda britânica causa a quebra do quadro, além de mostrar o papel da indústria cultural na estagnação programada de uma manifestação política, “capaz de fagocitar os ideais revolucionários e transformá-los em mercadorias” (Souza, 2018, p. 142).

Além do rock britânico, podemos nos deparar com o rock estadunidense da banda Beastie Boys, com a música “Sabotage” (1994) no quadro homônimo “Cena 12 – Sabotagem” (Coletivo Comum, 2013, p. 32), que acompanha projeções visuais de documentos oficiais que comprovam a participação dos Estados Unidos no golpe civil-militar brasileiro de 1964. A música expressa a indignação perante a opressão e a manipulação, usando como exemplo o caso Watergate, um dos maiores escândalos políticos dos Estados Unidos, ocorrido em meados de 1972: “*I can't stand it, I know you planned it/ I'ma set it straight, this Watergate/ I can't stand rockin' when I'm in here/ 'Cause your crystal ball ain't so crystal clear/ I'm tellin' y'all, it's sabotage*”<sup>14</sup>. A sabotagem mencionada na música sobre o caso Watergate, quando Richard Nixon renunciou após seu envolvimento na ação criminosa contra o Partido Democrata mediante espionagem e sabotagem política, faz alusão, por meio das projeções, ao apoio ao Golpe de 1964, servindo como documento cultural que denuncia a participação dos Estados Unidos em atos criminosos não apenas em território nacional, mas em outros países do mundo.

Documento cultural da barbárie, a música “Eu te amo, meu Brasil”, da dupla Dom & Ravel, popularizou-se na voz de Os Incríveis, nos anos de 1970, como um hino da ditadura civil-militar brasileira. Souza (2018, p. 143) menciona que ela “era considerada uma espécie de hino nacional pelas forças de repressão, tocada e cantada nos porões da ditadura durante as sessões de tortura”. Em *Morro como um país* (2013), a música é tocada na “Cena 19 – Como respirar com um saco na cabeça: a revanche” (Coletivo Comum, 2013, p. 33), enquanto a atriz

---

<sup>14</sup> “Eu não aguento, eu sei que você planejou isso/ Vou esclarecer as coisas, esse Watergate/ Eu não suporto balançar quando estou aqui/ Porque sua bola de cristal não é tão cristalina/ [...] Estou dizendo a todos vocês, é sabotagem”, tradução nossa.

respira com a cabeça dentro de um saco plástico. O saco tanto a impede de ouvir a música quanto remete à tortura, que é uma verdade da ditadura, em contradição com o amor pátrio idealizado na canção. Não ouvir a música e não ser aniquilado pela ditadura são formas de luta, de revanche. Entre outros exemplos, esse quadro dialoga também com a “Cena 25 – Os mares verdes do Brasil: outra revanche” (*Ibid.*, 35), em que a música “Cisne branco”, hino da Marinha do Brasil, de 1956, composta pelo Sargento da Marinha Brasileira Benedito Xavier de Macedo e musicalizada pelo Sargento do Exército Brasileiro Antonino Manuel do Espírito Santo, é tocada enquanto Fernanda Azevedo mergulha sua cabeça em um aquário. Novamente, ela não a ouve, o que também remete às sessões de tortura; no caso, o afogamento.

Mostrando outra forma de violência institucionalizada durante a ditadura civil-militar brasileira, músicas como “London, London” (1971), de Caetano Veloso, tocada na “Cena 14 – Quantos incêndios são necessários para se contar uma história?” (*Ibid.*, p. 32), falam sobre a violência contra a classe artística e as manifestações culturais durante o período. “London, London” (1971), composta durante o exílio de Caetano Veloso em Londres, expressa os sentimentos de solidão e deslocamento sentidos pelo tropicalista, que busca, na contemplação do cenário estrangeiro, uma fuga da realidade em sinal de esperança, de retorno. A música é tocada enquanto Fernanda Azevedo queima um papel, com a técnica de *flash paper*, em que está escrito “UNE – 1964/ FAVELAS – 2012” (Coletivo Comum, 2013, 46:30 min.), fazendo referência ao incêndio criminoso na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), no Rio de Janeiro, em 1964, e em diversas favelas de São Paulo, em 2012. O efeito do *flash paper* não apenas traz o fogo como elemento representativo do incêndio, mas também cria um efeito rápido de sumiço do papel, de apagamento, como em um passe de mágica. Tanto a música tocada, quanto o papel mostrado (documentos históricos), são recursos que nos remetem ao desaparecimento: do artista, da instituição, da comunidade e, por fim, do documento.

As músicas, enquanto documentos culturais, não estão ali para criar um clímax para sustentar um enredo, como aconteceria em uma encenação tradicional, na qual as músicas são utilizadas como redundância para criar um clima que ative emocionalmente o espectador. Os documentos culturais utilizados em um teatro político estão à serventia de mostrar e desmascarar o discurso do opressor. As produções culturais apoiadas pela ditadura civil-militar brasileira buscavam criar uma percepção idealizada da realidade nacional – impedindo uma discussão sobre a realidade, criavam instrumentos de apoio à ditadura. Afinal, “Eu te amo, meu Brasil” foi uma das músicas mais tocadas nas rádios brasileiras nessa época, tendo sido recuperada, atualmente, pela extrema-direita nacionalista; e a música “Cisne branco” ainda é hino da Marinha do Brasil, enaltecendo as Forças Armadas do Brasil e sua admiração pela

pátria. Tais músicas atuam como documentos culturais na camuflagem da barbárie e das violências cometidas pelo Estado, enquanto canções de protesto social eram censuradas durante a ditadura civil-militar brasileira, especialmente a partir do AI-5, de 1968. Em um posicionamento político oposto ao nacionalismo, ao utilizar documentos da cultura que não são nacionais, a peça busca nos tirar dessa insularidade criada pela noção de patriotismo, uma ideologia marcadamente burguesa. Assim, esses materiais finais, na música estadunidense e inglesa, trazem temáticas abordadas por documentos que atuam na função de um “registro da confiança e esperança nas lutas populares de resistência à violência de Estado” (Souza, 2018, p. 143).

Os documentos culturais musicais utilizados em ambas as peças analisadas não fazem alusão apenas à música brasileira; outras, como a peça de piano modal-minimalista “Phase”, de Steve Reich, criam um diálogo entre quadros, de modo que a dramaturgia nos auxilia no reconhecimento da música, que, não sendo clara em cena, permite-nos pesquisar suas origens, que datam do ano de 1967, nos Estados Unidos. Ora, essa música é tocada em *Morro como um país* (2013) na “Cena 3 – Fase e defasagem” (Coletivo Comum, 2013, p. 25), após o quadro que inicia a peça, comentando a violência dos Estados Unidos na Guerra do Iraque e no contexto da Guerra Fria, a partir do apoio das ditaduras latino-americanas. Conforme o projeto progride, outras músicas internacionais vão sendo perspectivadas, como a música estadunidense “*I can see clearly now*” (“Eu posso ver claramente agora”, tradução nossa), de 1972, do cantor de *reggae* Johnny Nash, é tocada na “Cena 33 – Coda” (*Ibid.*, p. 37). Nesse momento, Fernanda veste e se investe novamente nas camisetas com as fotos das vítimas da violência de Estado, acompanhada por imagens projetadas da atriz quando criança, agora ao som de “*Sumer is icumen in*”, música inglesa medieval de meados do século XIII, cuja linha se traduz, aproximadamente, como “O verão chegou”<sup>15</sup>, com uma poesia que sonha com tempos melhores.

Esses documentos internacionais musicais atuam em diversas perspectivas com os brasileiros, tanto em *Morro como um país* (2013) como em *Fome.doc* (2017). Na primeira, podemos perceber, em termos de conteúdo trazidos por documentos literários, uma localização do Brasil em um contexto mundial da violência institucionalizada, que já surge no próprio título da peça e nas referências ao Cone Sul, mostrando que a violência de Estado não é uma questão limitada ao território brasileiro, mas do mundo. Todavia, os recursos cênico-musicais demonstram um afinilamento do tema para o contexto propriamente brasileiro, já que a peça é composta por quinze músicas: seis brasileiras, quatro estadunidenses, uma inglesa, uma

---

<sup>15</sup> Tradução de Gregory Roscow. In: ROSCOW, G. H. *O que é ‘Sumer is icumen in?’*. Revisão dos Estudos de Inglês 50, n.º. 198. Inglaterra: 1999.

holandesa, uma espanhola, uma italiana e uma francesa. Dessa maneira, quantitativamente, possuímos um número de músicas quase igual entre as brasileiras e as estadunidenses, o que reafirma o foco da peça no acontecimento histórico brasileiro, no envolvimento dos Estados Unidos em relação a ele e na força da indústria cultural. Além da relação entre os dois países, é importante reiterar que todas as músicas apresentadas na peça, instrumentais ou não, são ocidentais.

Já em *Fome.doc* (2017), os documentos literários dialogam de maneira mais harmônica com os musicais, já que, ocupando-se de um tema globalizado, preocupam-se com a representação de uma maior diversidade de nacionalidades. Para além dos textos da peça, que abordam a fome de maneira mais difundida, as músicas também partem desse viés, já que entre as dezenove músicas da peça (completas e registradas no roteiro, além das passagens instrumentais sobre as quais não temos certeza da origem), temos: nove brasileiras, três estadunidenses, duas alemãs, uma francesa e espanhola, uma tcheca, uma palestina, uma chilena e uma indiana. Mesmo que a maioria das músicas tenha nacionalidade brasileira, essa escolha não se dá por conta de uma intenção de enfoque nacional (no sentido de restringir a questão da fome ao nosso país), mas pela proximidade do público com nossa realidade. A fome pode estar distante dos que estão no teatro, mas a música brasileira tematiza a fome. Provando que a fome não é apenas brasileira, como o capitalismo também não o é, as músicas na peça não são apenas ocidentais, mas também contamos com a presença (ainda que reduzida) de músicas orientais.

A partir dessa análise dos documentos cênico-musicais, quantitativamente compreendemos que esse recurso é usado de forma ampla nas duas peças, sendo mais presente em *Fome.doc* (2017) do que em *Morro como um país* (2013), dada a presença do músico no palco, que alterna com a música mecânica em momentos específicos e que participa da peça. Porém, isso não diminui a suficiência do recurso em *Morro como um país* (2013): ele apenas é utilizado na composição da peça de maneira distinta, assim como apresentará outros recursos não tão utilizados em *Fome.doc* (2017), o que não as difere qualitativamente, mas mostra uma experimentação de formas de acordo com a variação de seus temas e materiais. Em ambas as peças, as músicas são instrumentos de valor dialético que não são operacionalizados ao acaso, mas compõem uma produção comentada, justificada e criticada. Afinal, na fala de Fernanda Azevedo, entre as coisas que, na Terra, merecem viver, está o “medo que as canções inspiram aos tiranos” (Coletivo Comum, 2017, p. 58). Não apenas as músicas podem atuar a contrapelo da tirania, mas também os registros visuais são para o teatro épico-político-documentário um instrumento de força.

### 3.2.3 Dos recursos fotográficos e audiovisuais

No teatro político, os documentos fotográficos e audiovisuais são responsáveis por trazerem uma profundidade material, de suma relevância para a construção e composição da verdade, fundado em Piscator, que “usava as projeções não apenas como comentários e elementos didáticos, mas também como ampliação cênica e plano de fundo, logo, geográfico, logo, histórico, para relacionar o palco com a realidade contemporânea da peça” (Rosenfeld, 2012, p. 45). Quando pensamos na concepção popular do “ver para crer”, devemos levar em consideração também que nem tudo o que vemos é verdade, como critica Weiss: há um contexto que pode ser manipulado para entendermos apenas o ângulo que nos é apresentado. No teatro político-documentário, o documento é sustentado pela montagem dos quadros, que, articulados e justapostos, são capazes de perspectivar uns aos outros.

Orientada pela prática piscatoriana, a peça *Morro como um país* (2013) conta diversas vezes com esse recurso estético, como acontece com o vídeo que abre a peça, reproduzindo, em uma perspectiva de visão em primeira pessoa, uma filmagem com áudio de um ataque aéreo. Em um primeiro momento, não é possível identificar o conteúdo com clareza, mas o vídeo nos causa, por estarmos em primeiro plano, um choque inicial, uma sensação de desconforto com a expectativa do que está por vir sob o comando do que as vozes dizem em inglês: “*Light ’em all up, [...] come on, fire! [...] Keep shoot’n* (Incendeie-os todos, [...] vamos, fogo! Continue atirando)” (Coletivo Comum, 2013, 01:21-01:34 min., tradução nossa). A reprodução do vídeo, por mais que esteja em uma visão de primeira pessoa, não nos permite imaginar que estejamos na posição dos atiradores: a imagem em preto e branco e o projetor colocado no centro do palco nos permitem esse distanciamento temporal e espacial, de modo que não haja uma ilusão. Após se apresentar, dizer as horas e medir sua temperatura (o que também traz o público “de volta” para o teatro, para o seu tempo e espaço), Azevedo contextualiza o vídeo na “Cena 2 – Escorrer” (Coletivo Comum, 2013, p. 25):

As imagens que vocês acabaram de assistir são de um ataque dos Estados Unidos em Nova Bagdá, no Iraque, em 2007. O saldo deste ataque foi doze civis assassinados – pessoas que estavam desarmadas – e duas crianças feridas. O exército informou inicialmente que todos eram insurgentes e que foram mortos em combate, até que essas imagens vazaram pelo WikiLeaks.

Sozinho, o vídeo nos traz o desconforto perante a violência; também a língua inglesa do vídeo nos traz uma breve noção de contexto, porém são as falas da atriz e os gestos que antecedem a explicação que chamam o público para a intenção da peça. Seu comentário

contextualiza o vídeo, chamando atenção para as seguintes questões: quem eram os assassinos e os assassinados (e quais eram suas nações); quando aconteceu; quem foram essas pessoas mortas (com a ênfase no aposto explicativo em “pessoas que estavam desarmadas”); qual foi o discurso dos assassinos; e qual a fonte desse documento. O texto tece o comentário sobre o vídeo, que contextualiza, também, a retirada de camisetas na mesma cena, em que podemos ver fotografias de vítimas da ditadura civil-militar brasileira, que são inúmeras. As vítimas do massacre nos Estados Unidos mostradas no documento audiovisual estão relacionadas com as imagens das vítimas estampadas nas camisetas por meio de documento fotográfico: os assassinados pelos Estados Unidos são os assassinados no Brasil com o apoio do país norte-americano.

Essa relação entre o primeiro vídeo do ataque e as vítimas brasileiras estampadas nas camisetas é reafirmada na “Cena 12 – Sabotagem” (Coletivo Comum, 2013, p. 32), quando, mediante a reprodução de uma colagem de imagens de documentos oficiais, podemos reconhecer novamente a língua inglesa em alguns *flashes* com ênfase em palavras como “*priority*” (prioridade), “1964”, “*secret*” (segredo), “Central Intelligence Agency” (CIA – Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos), “*subject: plans of revolutionary plotters in Minas Gerais*” (assunto: planos de conspiradores revolucionários em Minas Gerais), “*a revolution by anti-Goulart*” (uma revolução por anti-Goulart), “*6 tankers and 6 fighters, 10 cargo planes, 110 tons ammunitions, tear gas for mob control, four destroyers*” (6 tanques e 6 caças, 10 aviões de carga, 110 toneladas de munições, gás lacrimogêneo para controle de multidões, quatro destruidores), “*revolution will not be solved quickly and will be bloody, fighting in North might continue for a long period*” (a revolução não será resolvida rapidamente e será sangrenta, os combates no Norte poderão continuar por um longo período), “*claim to legitimacy*” (reivindicação de legitimidade), “*the White House/Brazil*” (a Casa Branca/Brasil), “Rio de Janeiro”, etc. (Coletivo Comum, 2013, 43:05-45:32 min., traduções nossas).

A colagem passa os documentos rapidamente, porém os repete diversas vezes. Eles também são recortados com *zoom* para enfatizar os termos mais representativos, como a palavra “*bloody*” (sangrento) e “*secret*” (segredo), também repetidas várias vezes. Apesar de não se tratar de nossa língua materna, e sim da língua inglesa, o que diversas pessoas do público podem desconhecer, os quadros que já afirmaram essa relação dos Estados Unidos com o Golpe de 1964 no Brasil ajudam a sustentar esses documentos, assim como a presença de palavras facilmente identificáveis como “1964”, “Minas Gerais”, “anti-Goulart” e “Rio de Janeiro” entre as palavras em inglês permitem estabelecer essa relação. Para além do que está escrito, há também uma ênfase para o que falta, para os trechos riscados, pintados de preto em branco, que

sustentam a ideia de “secreto” e ativam a curiosidade e a imaginação do público sobre o que foi escondido, o que estaria escrito por debaixo das rasuras, que nos faz retomar a “Crítica da Camuflagem” de Weiss (2015, p. 9) sobre a questão das ausências nos documentos:

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

As respostas a essas perguntas, que vão sendo discutidas ao longo da peça, podem ser vistas nas projeções de imagens da “Cena 18 – 21 anos em preto e branco” (Coletivo Comum, 2013, 49:50-52:03 min.), que incluem imagens sobre a violência de Estado em suas mais diversas perspectivas, para além desses 21 anos de ditadura civil-militar brasileira. As projeções começam com o único escrito “BRASIL ESTADO DE EXCEÇÃO”, seguido de imagens que mostram a catequização dos índios, escravos acorrentados e torturados, policiais atacando civis e em situações análogas à guerra, políticos ao lado de militares, figuras religiosas ao lado de políticos, figuras emblemáticas da televisão brasileira, logos de marcas, jogadores de futebol na Copa do Mundo de 1970, entre outras imagens que criam esse ciclo de responsabilidade histórica sobre a institucionalidade da violência e sua camuflagem por meio da mídia, com o sustento das relações empresarial-governamentais e das ideologias religiosas do Catolicismo.

Dando extensão ao Estado de Exceção brasileiro, a “Cena 21 – Voos da morte” (Coletivo Comum, 2013, p. 34), após o “jogo” de morto-vivo/terra-mar, reproduz a legenda “durante a ditadura civil-militar argentina (1976-1983) centenas de prisioneiros e prisioneiras políticos foram lançados vivos, de aviões, no rio da Prata e no Atlântico [...] vários corpos foram encontrados nas costas do Uruguai e da Argentina” (Coletivo Comum, 2013, 59:20-1:01:00 min.), intercalando com imagens de corpos amarrados pelos pés e pelas mãos. A projeção termina com a legenda “A memória destas pessoas e das suas lutas, e a busca por justiça, continuam vivas” (*Ibid.*, 59:20-1:01:00 min). Incitando a luta e a necessidade de justiça por essas vítimas, que não estão vivas para contar suas histórias, a projeção termina e é seguida pela fala de Fernanda Azevedo, “Nós não estamos em paz” (Coletivo Comum, 2013, p. 34), usada para atentar ao público sobre nossa responsabilidade histórica e social em não permitir o apagamento das memórias da humanidade, sejam argentinas ou brasileiras. Não se trata apenas dos outros, mas de “nós”, que estamos vivos e podemos, ainda, ter uma reação às atrocidades cometidas. Segundo Rosenfeld (2012, p. 49),

O filme, assumindo a função de uma espécie de coro, destinava-se sobretudo a ampliar o quadro histórico para além do enredo individual. Todos os

recursos da ‘comunicação audiovisual’, [...] deveriam ser mobilizados para interpretar o complexo mundo contemporâneo.

Assim, a projeção dos documentos audiovisuais e fotográficos do ataque contra o Iraque, das vítimas da ditadura civil-militar brasileira, da participação dos Estados Unidos no Golpe de 1964 no Brasil, dos responsáveis pelo encobrimento e legitimação da violência de Estado e das vítimas dos “Voos da morte” não apenas comentam a peça e dialogam com a dramaturgia, mas são componentes responsáveis por uma perspectivação histórica e coletiva que compõe a forma da peça, trazendo, também, o assunto à atualidade e demonstrando a urgência de ativação. Isso se concretiza na última projeção audiovisual, após Fernanda Azevedo, na “Cena 33 – Coda” (Coletivo Comum, 2013, p. 37), dizer “Eu sou os que foram”, vestindo novamente todas as camisetas. Em seguida, o vídeo de uma criança girando em um balanço e sorrindo é reproduzido e finaliza a peça em aberto. Essa última projeção é um tanto subjetiva, já que a frase de Fernanda Azevedo seguida do vídeo da criança nos faz imaginar que é ela essa criança, já que se parece com ela. Todavia identificamos, na dramaturgia, que a imagem é da filha de desaparecidos políticos, não sendo da atriz. Ainda assim, a assertiva junto ao vestir das camisetas cria essa fusão entre o indivíduo e o coletivo, presente também no vídeo da criança, que poderia ser Fernanda Azevedo, mas não é, ao mesmo tempo que também é, já que somos responsáveis pela História.

Diferentemente de *Morro como um país* (2013), em que nos deparamos com diversos documentos audiovisuais e fotográficos, que compõem recursos estruturante na peça, em *Fome.doc* (2017) teremos uma única projeção no último quadro da peça “3. O coração do bisão” (Coletivo Comum, 2017, p. 70), em que são reproduzidas imagens de desenhos de bisões e de sua caça, feitos há 15 mil anos no sul da França; também são reproduzidos vídeos breves de bisões em luta e, por fim, um bisão morrendo, enquanto os atores utilizam a imagem do animal para falar sobre a fome: “O homem da idade da pedra talvez acreditasse que a representação desses animais, no instante em que eram mortos, poderia dar a ele um poder especial. Em um mundo de necessidade e fome é fácil explicar esta superstição” (*Ibid.*, p. 71). A imagem projetada do bisão dá respaldo para o início do quadro final, que sintetiza toda a discussão da peça sobre a fome, utilizando o animal como símbolo de alimento, de luta por alimento e, por fim, da morte pela falta dele. A perspectivação do desenho pré-histórico nos traz, por meio da metaficção, a relação entre ficção e realidade, a arte comenta a arte em prol da realidade, da manutenção crítica da verdade. Além disso, a imagem pré-histórica e sua localização espacial por meio do comentário dos atores permitem-nos entender também a dimensão e extensão da fome, que é mundial e histórica.

Acreditamos que existem vários motivos pelos quais os recursos fotográficos e audiovisuais quase não sejam usados na peça *Fome.doc* (2017). O primeiro é que, dada a extensão do assunto da peça, que compreende o assunto da fome em termos globais, e não como um acontecimento histórico, os possíveis documentos que poderiam ter sido apresentados precisariam realizar um recorte muito sucinto dada a amplitude do assunto. Por isso, em termos formais, ao trabalharem, principalmente, os responsáveis por essa violência, o que é muito presente na peça, essa escolha seria mais propícia à temática do que projeções que localizassem, no tempo e no espaço, esses culpados, que são muitos, pela fome de suas vítimas, incontáveis. A peça não se reduz a localizar a fome territorialmente, como se fosse algo restrito a um lugar ou como se fosse fruto de conflitos internos nos países, nem se restringe a falar sobre uma questão política e humanitária da colonização, já que a lógica econômica não é uma lógica humanitária, ao contrário de *Morro como um país* (2013), que coloca, em primeiro plano, o Brasil.

Outra questão que nos permite pensar a ausência desse recurso em *Fome.doc* (2017) é a ampliação de outros elementos que não aparecem ou que são reduzidos em *Morro como um país* (2013), como a presença do músico no palco e de outro ator em cena, o que amplia a possibilidades de dinâmicas outras. Além disso, o cenário de *Fome.doc* (2017) é mais complexo, já que a presença de Eduardo Contrera no palco exige um espaço para o músico e a presença de Renan Roviada solicita mais objetos cênicos em que os dois possam interagir, ocupando maior espaço no palco.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, fizemos uma análise das peças *Morro como um país* (2013) e *Fome.doc* (2017), do Coletivo Comum, grupo de origem curitibana fixado em São Paulo. Entre outros objetivos, queríamos entender como as formas das peças foram construídas, esteticamente, para uma atualização de um teatro politizado, discutindo temas fundamentais para a vida social no Brasil nos dias de hoje. Ou seja, pesquisamos como se pode compreender a mediação entre a arte (teatro) e o processo social em tempos tão conturbados como a atualidade, por meio de peças que revisitassem a história não superada de nossas mazelas sociais, sob perspectiva do materialismo histórico-dialético. Na esteira da tradição de teatro de grupo brasileiro, o Coletivo Comum, seguindo uma estética épica-dialética, desenvolve formas próprias, que comungam algo como uma poética para abordar questões fundamentais da sociedade. Todavia, cada vivência estética traz especificidades que demandam estudo minucioso e de base dialética, pois todo detalhe é atravessado por múltiplas mediações e propõe significações que dependem de repertórios, da sensibilidade e de visões de mundo dos espectadores. Nesse sentido, isso se deve ao fato de que uma das linhas de força dessa poética é um olhar acurado para a instância da recepção, em busca de ativá-la criticamente, na contramão do fácil e anestesiante consumo previsto pela indústria cultural. São, nesse sentido, peças de agitação, no sentido amplo do conceito, pois procuram desestabilizar o já conhecido para mobilizar novos sentidos. Com isso, traz consigo também uma ética e uma didática, quiçá uma epistemologia, que podem ser úteis em tempos de alienação galopante nas baias das redes sociais e da exaltação da estupidez e da violência, mediações, infelizmente, inescapáveis nos tempos que correm. O espaço para um debate franco, dialético, histórico, coletivo perde seu lugar para absurdos lógicos e mentiras deslavadas repetidas à exaustão. A permanência de opressões históricas nacionais, seja da fome, da escravidão ou da ditadura civil-militar, sob outras roupagens, é dificilmente vislumbrada: o coletivo Comum volta seus olhares múltiplos para esse quadro.

Ao assumir e se apropriar de autores representativos da tradição de teatro épico-político-documentário, de Brecht e Piscator a Weiss, passando por outros, o projeto do Coletivo Comum diferencia-se deles, já que devemos considerar sua localização na conjuntura de um país como o Brasil, de desenvolvimento tardio do capitalismo e que possui outras dinâmicas históricas e de construção teatral. Na tradição do teatro de grupo brasileiro, o Coletivo Comum realiza um trabalho coletivo, continuado e crítico, que busca se afastar, ao máximo, dos limites de um

teatro afeito ao mercado da cultura, pensando em produções que se mostrem críticas, às avessas de uma arte alienadora e individualizante.

Seu projeto, assim o vemos, tem como finalidade ativar seu leitor/público por meio da construção de uma teatralidade própria. Há uma recusa total da fábula e da construção de personagens que procura, nessa negação, não uma desconstrução unicamente estética, mas uma renovação na relação entre a arte e a sociedade. Assim, vemos que, tanto em *Morro como um país* (2013) como em *Fome.doc* (2017), não há personagens construídos: os atores são atores, o músico é músico, a plateia é plateia. A atriz-narradora-rapsoda Fernanda Azevedo, em *Morro como um país* (2013), assume uma perspectiva coletiva e, ao jogar com o público, estimula-o a assumir uma posição crítica sobre o que vê; a mesma Fernanda Azevedo, em seu diálogo monológico com o ator Renan Rovida, também se mantém a uma certa distância dos temas e dos espectadores, que facilita o comentário aberto e a crítica a qualquer noção de verdade incontestável dos materiais mobilizados. A serviço do desmonte do indivíduo burguês, a voz narrativa em ambas as peças se mostrou potente para uma construção crítica, capaz de suportar assuntos tão sérios vinculados à violência institucionalizada, sem mergulhar no sentimentalismo ao abordar o sofrimento das vítimas do Estado.

Nessa perspectiva, seu teatro documentário segue as vias de Peter Weiss, na seleção de fragmentos que, operados pela cena e pelos atores, são localizados historicamente e constroem, pela montagem dos quadros e intraquadros (por saltos, vaivéns, mistura, justaposição, reforço ou contradição etc.), novas possibilidades de enfrentamento, tanto estéticos como políticos. Um quadro responde ao outro por meio de uma distância: seja ela curta, como em uma breve pausa no texto para um entreolhar entre os atores ou com uma risada da atriz; seja ela longa, quando quadros separados esteticamente por outros se cruzam, como na retomada do som da chuva do texto de Carolina Maria de Jesus no final do texto de Alencar sobre a escravidão. Longas ou curtas, as distâncias estéticas entre quadros e documentos são aproximadas por recursos de estranhamento que, presentes no cenário, nas músicas, nas fotografias, nas reproduções audiovisuais e na literatura, são funcionalizados pelos atores e pelo músico em chave crítica, o que só é possível pelo exercício e pela revelação de suas funções, que incitam o público a também fazer o mesmo.

Reconhecemos que ambas as peças possuem como base um mesmo assunto, a violência institucionalizada e legitimada, por meio de conteúdos distintos: a ditadura civil-militar brasileira e a fome; na verdade, conectam-se pela lógica capitalista da luta de classes. Entretanto, em *Morro como um país* (2013), essa lógica não é trabalhada de maneira tão ampla em suas raízes como em *Fome.doc* (2017). Por se tratar de um acontecimento marcado em

determinado período e lugar histórico, *Morro como um país* (2013) concentra seus materiais em uma perspectiva de revisitação da memória para uma atuação a contrapelo de um apagamento histórico mais específico – embora, para conhecer esse momento, a peça remeta a outros lugares e tempos, mas sempre com o foco e ponto de fuga afiados. Em *Fome.doc* (2017), vemos outra forma, que se preocupa, também, com uma extensão histórica sobre a questão da fome e que a trata de maneira internacional – ou, melhor dizendo, multinacional, pois a razão irracional do capital no campo da produção de alimentos (e da fome) faz com que essas empresas de atuação mundial apareçam com grande destaque. Apesar da recepção da peça criar um espaço identificável pelos brasileiros, por meio do samba, da cachaça e da cortesia tipicamente nacionais, a peça logo se encaminha para o desenvolvimento de seu conteúdo sobre a fome em uma perspectiva mundial. Afastando-se da memória, acreditamos que a escolha por mais um ator e um músico no palco é dada pela necessidade de uma ampliação estética da dinâmica em cena, que precisa abordar um assunto mais extenso, que é a globalização da fome.

Essas considerações comparativas não são realizadas no sentido de um juízo de valor, pelo contrário: nossa intenção é mostrar a gama de possibilidades existentes na criação contemporânea, que se apropria e refuncionaliza recursos já criados pela tradição teatral para a construção de uma nova forma. Ambas as peças, em suas semelhanças e diferenças, atuam em uma tentativa de reorganização social, política e cultural. O Coletivo Comum empenha-se em mostrar, para além das vítimas, seus algozes. Em uma perspectiva de teatro político, a denúncia está sempre presente, de modo que o grupo não se acanha em tempos modernos, sem esconder nomes, que não são poucos, e optam por não utilizar a fábula para encobrir essas faces. A realidade é escancarada pela ficção, que é necessária dada a própria construção de nossa realidade, que atende à lógica das relações provindas do capitalismo. Nas palavras de Costa (2012, p. 7), “o crime de lesa-humanidade do capitalismo não é ter criado uma sociedade materialista em que se desejam bens de consumo, mas tê-la organizado de modo a impedir que a maioria tenha acesso aos bens que produz”. Nesse âmbito, o Coletivo Comum atua, continuamente, por meio de suas produções artísticas e atividades socioculturais, não para a criação de uma verdade, mas para a contestação de verdades criadas para sustentar a ordem das relações estabelecidas, mantidas e financiadas por esse sistema e pelas instituições que o regem.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JR., B. (Org.). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ADORNO, T. *Filosofia da Nova Música*. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- ADORNO, T. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.
- ANDRADE, O. de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1973.
- ANDRADE, O. *Serafim Ponte Grande*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- ANDRADE, M. de. *Café*. 1942a. In: TONI, F. C. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada*. São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/31/tde-13052013-145910/es.php>. Acesso em: jan. de 2023. p. 164-252.
- ARAÚJO, A. *A gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- AZEVEDO, A. *O tribofe*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=140874>. Acesso em: 15 set. 2024.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERND, Z. *O elogio da criouldade: o conceito de hibridação a partir de autores francófonos do Caribe*. In: ABDALA JR., B. (Org.). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BETTI, M. *A politização do teatro: do Arena ao CPC*. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. João Roberto Faria (Dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.
- BOAL, A.; GUARNIERI, G. *Arena conta Tiradentes* (fragmento), 1967. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/download-arena-conta-tiradentes-o-teatro-politico/>. Acesso em: 15 set. 2024.
- BRANDÃO, T. *As companhias teatrais modernas*. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. João Roberto Faria (Dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. 1ª ed. Trad. Fiama P. Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CALLÓ, B. *O compromisso político de Bertolt Brecht*. Magma: São Paulo. v. 28, n. 18, p. 50–64, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/210604>. Acesso em: 26 nov. 2024.

CARGILL. *Sobre a Cargill*. Copr. 2024. Disponível em: <https://www.cargill.com.br>. Acesso em: 26 mai. 2024.

COLETIVO COMUM. *Coletivo Comum*. 2014-2021. Disponível em: <http://www.kiwiciadeteatro.com.br>. Acesso em: 22 set. 2022.

COLETIVO COMUM. *Fome.doc* (dramaturgia e encenação), 2017. Disponível em: <http://coletivocomum.com.br/portfolio/fome-doc/>. Acesso em: 20 mai. 2024.

COLETIVO COMUM, Coletivo Comum. *FOME.DOC - Vídeo integral da peça (julho de 2017)*. Youtube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UFDLZ0B4yQk>.

COLETIVO COMUM. *Morro como um país* (dramaturgia e encenação), 2013. Disponível em: <http://coletivocomum.com.br/portfolio/morro-como-um-pais/>. Acesso em: 20 mai. 2024.

COLETIVO COMUM, Coletivo Comum. *MORRO COMO UM PAÍS (Montagem da Kiwi Companhia de Teatro/Coletivo Comum)*. Vimeo, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/691476923>.

COLETIVO COMUM. *Contrapelo 2: Caderno de estudos sobre arte e política*. Ano 3, nº 2, julho de 2015.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de Teoria e História Literária*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.

CARVALHO, S. *Atitude modernista no teatro brasileiro*. In: *Próximo ato: teatro de grupo*. Orgs. A. Araújo, J.F.P. de Azevedo e M. Tendlau. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

CARVALHO, S. *O drama impossível: o teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023.

CEVASCO, M. E. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

COSTA, I. A comédia desclassificada de Martins Pena. *Trans/Form/Ação*, Marília, SP, v. 12, p. 1–22, 1989. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/12232>. Acesso em: 18 nov. 2024.

COSTA, I. *A hora do teatro épico no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

COSTA, I. *O Agitprop e o Brasil*. In: *Agitprop: cultura política*. Orgs. Iná Camargo Costa, Douglas Estevam e Rafael Villas Boas. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015a.

COSTA, I. *Arte contra barbárie*. Latinoamericana, 2015b. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/arte-contra-a-barbarie>. Acesso em: 11 nov. 2020.

COSTA, I. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

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

DREWS, W. *Documento histórico – Documento atual*, 1962. In: PISCATOR, E. *Teatro político*. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ESCOLA DE TEATRO POPULAR. *Uma breve história de nós mesmos*. Escola de Teatro Popular. Disponível em: <https://www.escoladeteatropopular.com>. Acesso em: 22 set. 2022.

ESTEVAM, D.; BÔAS, R. *Apresentação*. In: *Agitprop: cultura política*. Orgs. Iná Camargo Costa, Douglas Estevam e Rafael Villas Boas. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015a.

FARIA, J. R. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001. FARIA, J. R. (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. João Roberto Faria (Dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FERNANDES, N. *Os grupos amadores*. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. João Roberto Faria (Dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FERNANDES, N. *Primeiras tentativas de modernização*. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. João Roberto Faria (Dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FIGUEIREDO, E. *Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho*. Revista Criação & Crítica, n. 4, p. 91-102, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/download/46790/50551>. Acesso em: 15 set. 2024.

FLORY, A. *Literatura e teatro: encontros e desencontros formais e históricos*. Revista JIOP – Departamento de Letras Editora, Universidade Estadual de Maringá (UEM), nº 1, p. 18-40, 2010.

FLORY, A. *Monólogo épico em perspectiva dialética: Morro como um país, da Kiwi Cia de Teatro*. Revista Terceira Margem. v. 18, n. 30, 2014.

FLORY, A.; PROTAZIO, B. *Afinidades Eletivas entre “Café”, de Mário de Andrade, e “Massa-Homem”, de Ernst Toller*. Cadernos De Literatura Comparada, (46), 45–65, 2022.

FORIN JR., R. *De gregos a baianos: canção, literatura e teatro nas tramas rapsódicas de Maria Bethânia*. 383 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina (UEL), Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017.

GARCIA, S. *A dramaturgia dos anos de 1980/1990*. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. João Roberto Faria (Dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

- GUZIK, A. *A dramaturgia moderna*. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. João Roberto Faria (Dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.
- HOLLANDA, S. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUPPES, I. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.
- KETI, Z. *Opinião*. In.: LEÃO, N.; KETI, Z.; VALE, J. *CD Show Opinião*. Rio de Janeiro: Philips, 1965. 1 CD. Faixa 16 (31:41 min.)
- KINAS, F. *O gosto pelo real no teatro contemporâneo*. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 144-154, 2013.
- KINAS, F. *Nós não estamos em paz: anotações sobre Morro como um país*. In: COLETIVO COMUM. *Contrapelo 1: Caderno de estudos sobre arte e política*. Ano 1, nº 1, 2013.
- LESCOT, D. *Teatro documentário*. In: SARRAZAC, J. P. (Orgs). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LEVIN, O. *O teatro dos escritores modernistas*. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. João Roberto Faria (Dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.
- LOSCO, M.; NAUGRETTE, C. *Mimese (crise da)*. In: SARRAZAC, J. P. (Orgs). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Palcos em foco: crítica de Espetáculos / Ensaio sobre teatro (1923-1933) – Tentativas de dramaturgia*. São Paulo: Edusp, 2009.
- MARTINS, C. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.
- MELLO, K. *Boal em três tempos no Arena: texto, cena, crítica e teoria*. 2016. 190 f. Dissertação (mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, 2016, Maringá, PR.
- MENDONÇA, C. *História do teatro brasileiro*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Mendonça Machado & Cia., 1926.
- MOSTAÇO, E. *A questão experimental: a cena dos anos de 1960-1970*. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. João Roberto Faria (Dir.); J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.
- PASTA JR. J. A. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- PISCATOR, E. *Teatro político*. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, D. *A personagem no teatro*. In: CANDIDO, A. et. al. *A personagem de ficção*. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1903.
- ROSENFELD, A. *Brecht e o teatro épico*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROSENFELD, A. *Literatura e personagem*. In: CANDIDO, A. et. al. *A personagem de ficção*. 13ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- SARRAZAC, J. P. *A invenção da teatralidade, seguido de Brecht em processo e o jogo dos possíveis*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. 1ª ed. Porto: Deriva, 2009.
- SARRAZAC, J. P. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SCHWARZ, R. *Cultura e política, 1964-1969: Alguns Esquemas*. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de Família e Outros Estudos*. São Paulo: Paz e Terra/ Secretaria do Estado de Cultura, 1978, p. 61-92.
- SCHWARZ, R. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SCHWARZ, R. *Uma evolução de formas e seu depoimento histórico*. In: COSTA, I. *A hora do teatro épico no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- SILVA, Alexandra Moreira. *Crítica do teatro*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade seguido de Brecht em processo e o jogo dos possíveis* (2009). 1ª ed. Porto: Deriva, 2009. p. 7-13.
- SOUZA, F. *A atualidade do teatro documentário: percurso histórico e estudo do trabalho cênico Morro como um país*. 157 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo, 2018.
- SZONDI, P. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VENEZIANO, N. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- VIANNA, Renato. *A última encarnação do Fausto*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- WEISS, Peter. *Notas sobre o teatro documentário (1967)*. Trad. Fernando Kinas. In: COLETIVO COMUM. *Contrapelo 2: Caderno de estudos sobre arte e política*. Ano 3, nº 2, julho de 2015.
- WILLIAMS, R. *O teatro como um fórum político*. In: Idem. *Política do modernismo. Contra os novos reformistas*. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 73-92.



## ANEXO A – INTERVENÇÕES URBANAS REALIZADAS PELO COLETIVO COMUM

**Fotografia 1** – Intervenção junto ao movimento de Memória, Verdade e Justiça, em 2013, em frente à pinacoteca (antigo DOPS). Na imagem, Fernanda Azevedo realiza uma das cenas de *Morro como um país* (2013). Ao fundo, um painel com fotos de mulheres assassinadas e desaparecidas.



Fonte: Acervo do grupo em sua página no Facebook, “Kiwi Companhia de Teatro/COLETIVO COMUM”, ([https://www.facebook.com/coletivocomum/photos\\_by?locale=pt\\_BR](https://www.facebook.com/coletivocomum/photos_by?locale=pt_BR)).

**Fotografia 2** – Manifestação cultural em 2012 em frente ao Teatro Municipal de São Paulo, dado os cortes da cultura realizados pelo governo estadual e municipal.



Fonte: Acervo do grupo em sua página no Facebook, “Kiwi Companhia de Teatro/COLETIVO COMUM”, ([https://www.facebook.com/coletivocomum/photos\\_by?locale=pt\\_BR](https://www.facebook.com/coletivocomum/photos_by?locale=pt_BR)).

**Fotografia 3** – Durante a apresentação de *Teatro/Mercadoria* (2007), quando entraram em cartaz, lambes foram colados na cidade toda sem anunciar a peça.



Fonte: Acervo do Coletivo Comum (<https://coletivocomum.com.br/portfolio/teatro-mercadoria/>).

**Fotografia 4** – Na intervenção do Grupo de Ação, partindo da Av. Paulista, que contou com a participação de coletivos teatrais, partidos e pesquisadores, no início da pandemia de Covid-19, em denúncia à violência policial e de Estado, levando casos como o de João Pedro, morto por policiais, e de assassinados pelo genocídio ocorrido no Brasil durante a ocasião. Da esquerda para a direita: Beatriz Calló, Fernando Kinas e Fernanda Azevedo.



Fonte: Acervo do grupo em sua página no Facebook, “Kiwi Companhia de Teatro/COLETIVO COMUM”, ([https://www.facebook.com/coletivocomum/photos\\_by?locale=pt\\_BR](https://www.facebook.com/coletivocomum/photos_by?locale=pt_BR)).

ANEXO B – FOTOGRAFIAS DA PEÇA *MORRO COMO UM PAÍS* (2013)

**Fotografia 1** – Fernanda Azevedo tirando vinte camisetas sobrepostas com fotografias de vítimas da violência do Estado.



Fonte: Acervo do Coletivo Comum (<https://coletivocomum.com.br/portfolio/morro-como-um-pais/>).

**Fotografia 2** – Fernanda Azevedo queimando o papel com a técnica de *flash paper*.



Fonte: Acervo do Coletivo Comum (<https://coletivocomum.com.br/portfolio/morro-como-um-pais/>).

**Fotografia 3** – Fernanda Azevedo vestida de Carmen Miranda.



Fonte: Acervo do Coletivo Comum (<https://coletivocomum.com.br/portfolio/morro-como-um-pais/>).

**Fotografia 4** – Projeções sobre a violência de Estado em diversas perspectivas desde a colonização até os tempos atuais. Em primeiro plano, o encosto da cadeira de metal, fazendo alusão à prisão.



Fonte: Acervo do Coletivo Comum (<https://coletivocomum.com.br/portfolio/morro-como-um-pais/>).

**Fotografia 5** – Fernanda Azevedo tocando bateria.



Fonte: Acervo do Coletivo Comum (<https://coletivocomum.com.br/portfolio/morro-como-um-pais/>).

**Fotografia 6** – Fernanda Azevedo simulando tortura com um saco na cabeça.



Fonte: Acervo do Coletivo Comum (<https://coletivocomum.com.br/portfolio/morro-como-um-pais/>).

ANEXO C – FOTOGRAFIAS DA PEÇA *FOME.DOC* (2017)

**Fotografia 1** – Elenco da peça. Da esquerda para a direita: Eduardo Contrera, Fernanda Azevedo e Renan Rovida.



Fonte: Acervo do Coletivo Comum (<http://coletivocomum.com.br/portfolio/fome-doc/>).

**Fotografia 2** – Atores assoprando o livro, tirando sua poeira em sinal de distanciamento temporal. Da esquerda para a direita: Renan Rovida e Fernanda Azevedo.



Fonte: Captura de tela do vídeo do Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=UFDLZ0B4yQk>).

**Fotografia 3** – Atores unidos por um único paletó com a logo da Cargill, momento em que a atriz ri. Da esquerda para a direita: Renan Rovida e Fernanda Azevedo.



Fonte: Acervo do grupo em sua página no Facebook, “Kiwi Companhia de Teatro/COLETIVO COMUM”, ([https://www.facebook.com/coletivocomum/photos\\_by?locale=pt\\_BR](https://www.facebook.com/coletivocomum/photos_by?locale=pt_BR))

**Fotografia 4** – Fernanda Azevedo descreve os especuladores de bens alimentares enquanto Renan Rovida, vestido com o terno-tubarão encena.



Fonte: Acervo do Coletivo Comum (<http://coletivocomum.com.br/portfolio/fome-doc/>).

**Fotografia 5** – Coletivo Comum recebe o público.



Fonte: Captura de tela do vídeo do Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=UFDLZ0B4yQk>).

**Fotografia 6** – Fernanda Azevedo comenta o fantasma Pluft e Renan Rovida o representa.



Fonte: Captura de tela do vídeo do Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=UFDLZ0B4yQk>).