PRÁTICAS DE AMPLIAÇÃO DO POTENCIAL POLÍTICO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Foto: Blenda Souto Maior

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Pollyanna Diniz da Silva

PRÁTICAS DE AMPLIAÇÃO DO POTENCIAL POLÍTICO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Reflexões sobre o tempo presente a partir da trajetória do grupo pernambucano Magiluth

São Paulo

2018

Foto: Renata Pires

POLLYANNA DINIZ DA SILVA

PRÁTICAS DE AMPLIAÇÃO DO POTENCIAL POLÍTICO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

Reflexões sobre o tempo presente a partir da trajetória do grupo pernambucano Magiluth

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas. Orientação: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

São Paulo

2018

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

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

SILVA, POLLYANNA DINIZ DA
Práticas de Ampliação do Potencial Político no Teatro Contemporâneo: Reflexões sobre o tempo presente a partir da trajetória do grupo pernambucano Magiluth / POLLYANNA DINIZ DA SILVA ; orientador, Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo, 2018.
136 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Teatro político 2. Teatro performativo 3. Teatros do real 4. Arte Contexual 5. Teatro de grupo I. Costa, Felisberto Sabino da II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

À minha mãe, professora Alzinete Diniz, meu primeiro e mais inspirador modelo

AGRADECIMENTOS

A Deus, porque sei em quem tenho crido.

Ao professor Felisberto Sabino da Costa, pela orientação criteriosa, amável e paciente ao longo dessa trajetória, pela companhia frequente no teatro e nos cafés pernambucanos.

Aos integrantes do Magiluth - Giordano Castro, Pedro Wagner, Erivaldo Oliveira, Lucas Torres, Mário Sérgio Cabral e Bruno Parmera - pelo teatro instigante e questionador, pelas inúmeras conversas sobre arte, processo de criação e crítica.

À professora Silvia Fernandes, inspiração por sua trajetória acadêmica, pelo olhar preciso e carinhoso ao participar da banca de qualificação.

Ao professor Luís Reis, incentivador do meu retorno à academia, pela disponibilidade ao compartilhar suas orientações na banca de qualificação e por aceitar novamente o meu convite, desta vez para participar da banca de defesa.

À Julia Guimarães Mendes, pelo carinho na leitura atenta do material de qualificação.

Aos professores Luiz Fernando Ramos, Ferdinando Martins, Helena Bastos e Beth Lopes, por me ajudarem neste percurso.

Aos colegas editores da Revista Aspas, pelas tardes de segunda-feira em reunião, por acreditarem junto comigo na importância da disseminação das pesquisas acadêmicas em Artes Cênicas.

Aos amigos que fiz graças à USP: Lígia Souza Oliveira, Mariela Lamberti, Matheus Cosmo, Laís Marques e Flaviana Benjamim.

Ao meu pai, Jovani Diniz, que apesar de não entender exatamente o que eu estava estudando, sempre quis a minha felicidade. Aos meus irmãos, André e Alexandre, pelo incentivo e amor.

À Ivana Moura, por compartilhar comigo seu amor pelo teatro através do *Satisfeita, Yolanda?*.

À Edna Nunes, Nadja Cabral, Juliane Planzo, Carolina Santos, Ludmila Martins, Edjalma Freitas, amigos pernambucanos que me apoiaram e foram fundamentais, mesmo à distância.

À Tay Lopez, por ter me apresentado São Paulo.

À Flaira Ferro e Andrea Barbour, pela acolhida afetiva.

À Blenda Souto Maior, pelo carinho com que registrou em fotografias os grupos Magiluth e Galpão, imagens que compõem essa dissertação.

À Bruno Parmera, pela arte da capa.

À Jota Bosco, pela diagramação do trabalho.

E a todos que, de alguma forma, colaboraram para que esta dissertação pudesse ser concretizada.

A CIDADE É N

Foto: Marcelo Soares

RESUMO

A partir do espetáculo *O ano em que sonhamos perigosamente* (2015), do grupo pernambucano Magiluth, esta dissertação investiga possibilidades de aproximação entre o teatro contemporâneo e as problemáticas do tempo presente. Conceitos como "teatros do real" e "arte contextual" são utilizados para analisar as influências da situação política do país e, especialmente do movimento Ocupe Estelita, na criação do espetáculo. Além disso, discutimos de que forma procedimentos do teatro performativo podem ser visualizados no processo criativo e na escritura cênica do grupo e se configuram como práticas de ampliação do potencial político do teatro contemporâneo. Fazemos ainda aproximações e diálogos entre *O ano em que sonhamos perigosamente* e *Nós*, do grupo Galpão, através de análises críticas dos espetáculos, para entender características do teatro político nos dias de hoje.

Palavras-chave: Teatro político, teatro performativo, teatros dos real, arte contextual, teatro de grupo

ABSTRACT

This dissertation investigates possibilities of approximation between contemporary theater and problems related to the present time from the analysis of the play *The year of dreaming dangerously* (2015), from Magiluth, a theatrical group created in Pernambuco. Concepts such as “theatre of the real” and “contextual art” are used to analyze the influences of the country’s political situation, and especially the Occupy Estelita movement, in the creation of the play. In addition, we discuss how performative theatre procedures can be visualized in the creative process and in the group’s scenic writing and are configured as practices for expanding the political potential of contemporary theatre. We also make approximations and dialogues between *The year os dreaming dangerously* and *We (Nós)*, from Galpão group, through critical analyzes of the plays, to understand characteristics of political theatre these days.

Keywords: Political theatre, performative theatre, theatre of the real, contextual art, group theatre

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....14
RESUMO.....18
ABSTRACT.....19
INTRODUÇÃO.....36
1) O INTERESSE NAS QUESTÕES DO TEMPO PRESENTE COMO IDENTIDADE DE GRUPO.....46
1.1) Intervenções artísticas no espaço urbano: a experiência do Magiluth 46
1.2) Arte contextual e teatros do real no cerne das criações do Magiluth 52
1.3) Ocupe Estelita, uma antena de resistências 59
1.3.1) Um movimento de cunho político-cultural 64
1.3.2) O Ocupe Estelita no repertório do Magiluth 74
2) PERFORMATIVIDADE NO ESPETÁCULO O ANO EM QUE SONHAMOS PERIGOSAMENTE 90
2.1) *Viúva, porém honesta*, a farsa irresponsável de Nelson Rodrigues, a farsa performativa do Magiluth 97
2.2) A busca por uma presença diferenciada 100
2.2.1) A presença como uma qualidade performativa 106
3) PRÁTICAS DO TEATRO POLÍTICO.....116
CONTEMPORÂNEO.....116
3.1) Uma aproximação crítica entre os espetáculos *Nós* e *O ano em que sonhamos perigosamente* 116
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....130

O ANO EM QUE SONHAMOS PERIGOSAMENTE

Foto: Quânticos Atos Criativos

Foto: Thais Lima

VIUVA PORÉM HONESTA

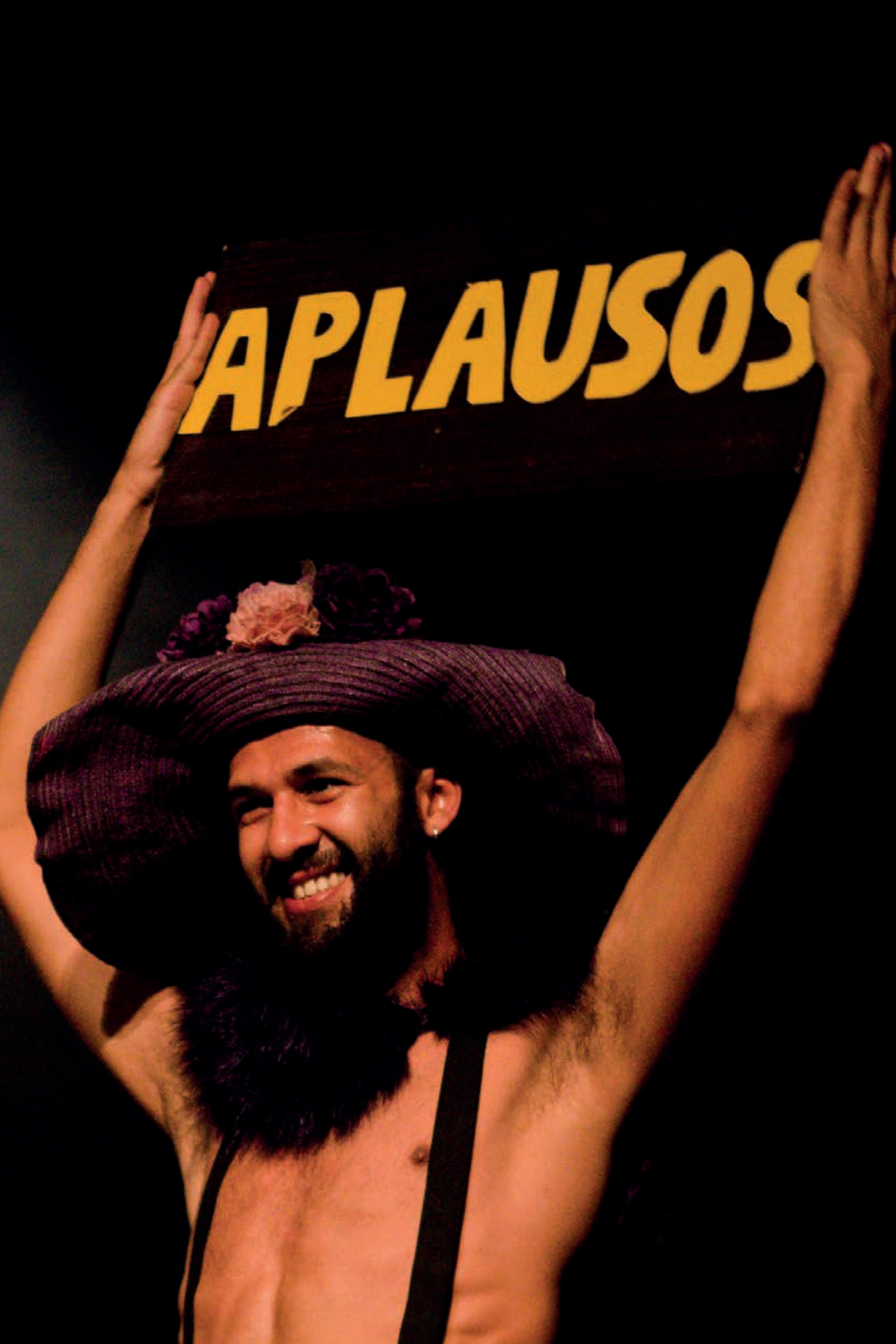
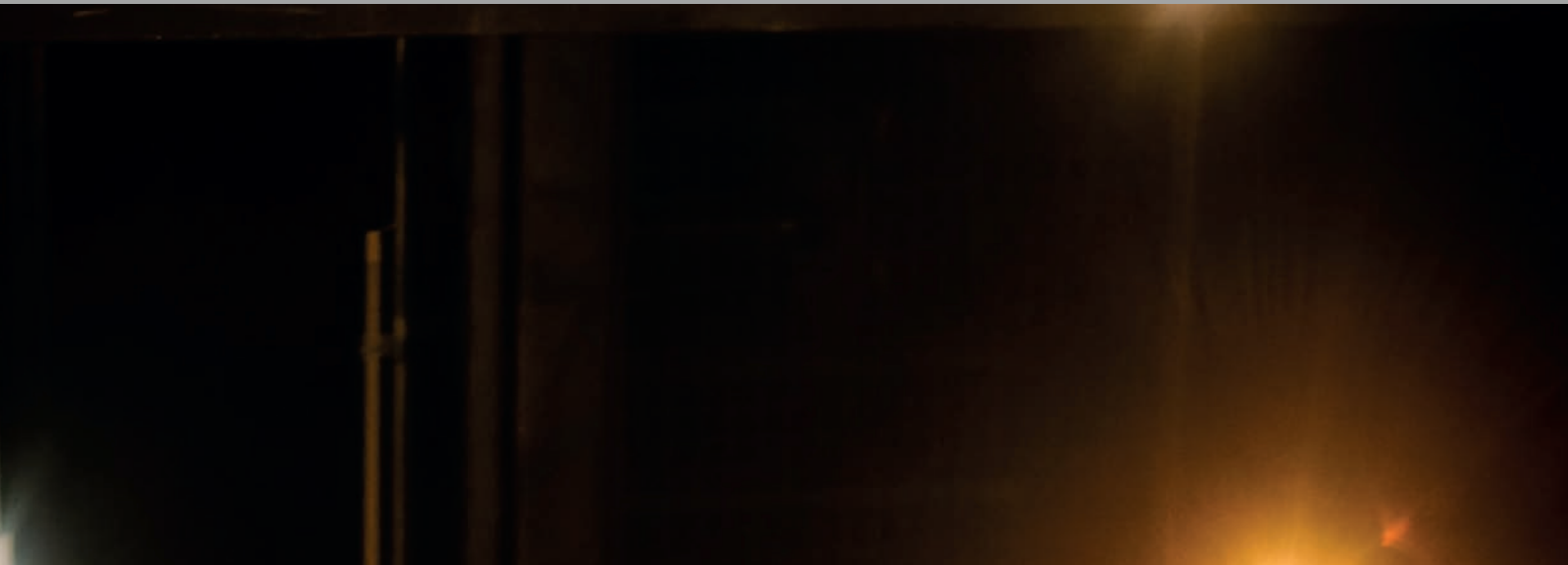

APLAUSOS

Foto: Quânticos Atos Criativos

LUIZ LUA GONZAGA

AQUILO QUE O MEU OLHAR GUARDOU PARA VOCÊ

Foto: Blenda Souto Maior



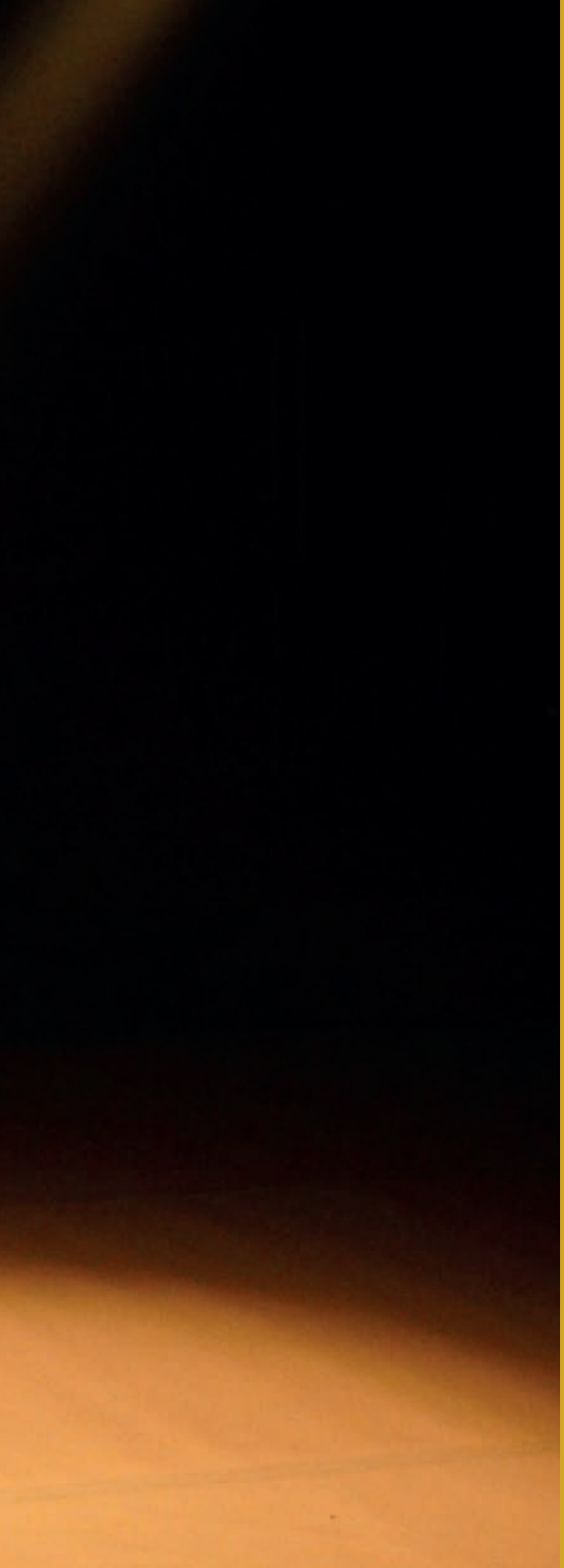


Foto: Pollyanna Diniz

O CANTO DE GREGÓRIO

Fotos: Val Lima

ATO

Foto: Acervo Magiluth

UM TORTO

INTRODUÇÃO

O trabalho como repórter setorista de Artes Cênicas no jornal Diario de Pernambuco me apresentou aos atores do Magiluth em 2010. Como somos da mesma geração, posso dizer que nos interessava, a mim e a eles, descobrir e discutir o mundo ao nosso redor. E foi por compactuar desse desejo de dialogar sobre o tempo presente que a minha aproximação com o grupo se deu quase instantaneamente.

Ao longo dos 14 anos de atuação, o Magiluth se tornou o grupo de teatro pernambucano com maior projeção nacional atualmente. Entre as razões para essa inserção no circuito de festivais e centros culturais no país afora estão justamente as produções vinculadas à realidade, que provocam deslocamentos de sentidos, questionamentos e problematizações, e uma dedicação continuada à pesquisa de uma linguagem estética. Desde muito cedo, mesmo tendo que lidar com as dificuldades relacionadas à política cultural no Recife, os integrantes do grupo decidiram que iriam se dedicar ao projeto Magiluth. Talvez fosse o único grupo do Recife que trabalhava oito horas por dia, cinco dias por semana. Até hoje, eles têm uma estrutura de gestão que permite carteira assinada e benefícios como plano de saúde, realidade que não é comum nem no teatro paulista, talvez o mais incentivado do país, muito menos tomando Recife como referencial.

Para Giordano Castro que, além de ator, exerce o papel de dramaturgo do grupo desde o primeiro trabalho, *Corra* (2007), reunindo as colaborações que surgem na sala de ensaio, o Magiluth tem como um dos seus pilares a tentativa de dialogar com

o tempo no qual está inserido:

> O tempo: essa ideia de tempo em que estamos, no qual vivemos e o que queremos falar com esse momento. Não deixamos para trás os clássicos, por exemplo. Na verdade, gostamos muito de Shakespeare, de Tchékhov. A nossa função enquanto artista é como trazer essa obra para a nossa contemporaneidade, para o nosso tempo. Acho que em todos os trabalhos do Magiluth, inclusive as intervenções feitas na rua, no segundo semestre de 2013, estávamos dialogando com o tempo em que vivemos e o que é que esse tempo está nos dando enquanto retorno. (CASTRO, 2015)

No contexto do teatro pernambucano, o Magiluth é o grupo que talvez mais trabalhe a partir de conceitos do teatro contemporâneo – seja pelo modo de organização, de criação compartilhada, de utilização de uma dramaturgia geralmente própria, elaborada em processo, de abertura dos processos de criação, seja pela forma como dialoga com os conceitos do performativo.

O Magiluth foi criado em 2004, depois de uma atividade para uma disciplina no curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Eram Marcelo Oliveira, Giordano Castro, Lucas Torres e Thiago Liberdade, ao lado de alguns colegas que também colaboraram nas primeiras produções. As primeiras sílabas dos nomes dos amigos foram transformadas no nome do grupo: Magiluth.

Logo depois do segundo espetáculo (2008), o grupo teve mudanças de elenco. Entraram Pedro Vilela, que teve uma contribuição importante na trajetória do grupo, mas deixou o Magiluth em 2015; Pedro Wagner e Erivaldo Oliveira. Ao longo do tempo, reconfigurações trou-

xeram o grupo ao elenco atual: Giordano Castro, Pedro Wagner, Lucas Torres, Erivaldo Oliveira, Mário Sérgio Cabral e Bruno Parmera.

No histórica da companhia constam oito espetáculos: *Corra* (2007), *Ato* (2008), *Um Torto* (2010), *O canto de Gregório* (2011), *Aquilo que o meu olhar guardou para você* (2012), *Viúva, porém honesta* (2012), *Luiz Lua Gonzaga* (2012), *O Ano em que Sonhamos Perigosamente* (2015) e *Dinamarca* (2017).

Depois das Jornadas de Junho em 2013, do Ocupe Estelita e da situação de crise no governo Dilma Rousseff, o espetáculo *O ano em que sonhamos perigosamente* significou um mergulho radical do grupo no performativo. Pela primeira vez, a dramaturgia fragmentada não tinha referências facilmente identificáveis, composta por recortes de obras de artistas de diversas linguagens, e o grupo resolveu verticalizar a investigação sobre o processual levado ao lugar de representação espetacular. A principal temática do espetáculo é a crise, em vários âmbitos, econômica, social, artística, estética.

Nesse cenário, a intenção desta dissertação foi investigar os procedimentos de criação e de escritura cênica do Magiluth no espetáculo, mas utilizando-se de outros referenciais do repertório do próprio grupo como forma de contraposição, como as montagens *Aquilo que o meu olhar guardou para você* e *Viúva, porém honesta*. Diante da complexidade e da diversidade dos espetáculos, não havia pretensão de abarcar toda a produção do grupo. No primeiro capítulo, enveredamos pelo contexto de manifestações que ecoaram em todo mundo e que também tiveram representações no cenário nacional. Contextualizamos especialmente a situação política de Pernambuco e a importância do mo-

vimento Ocupe Estelita no Recife, que ocasionou reverberações significativas no trabalho do Magiluth.

No segundo capítulo, nos aprofundamos nas características do teatro performativo, especialmente a radicalidade na aposta pela dramaturgia processual e a busca por uma presença coletiva dos atores. Por fim, no terceiro capítulo, traçamos aproximações críticas entre os espetáculos *O ano em que sonhamos perigosamente* e *Nós*, esse último do grupo Galpão, um dos principais representantes do teatro de grupo do país, com mais de 30 de história. Através desses dois exemplos, tentamos discorrer sobre teatro político e quais seriam práticas possíveis de ampliação do potencial político do teatro.

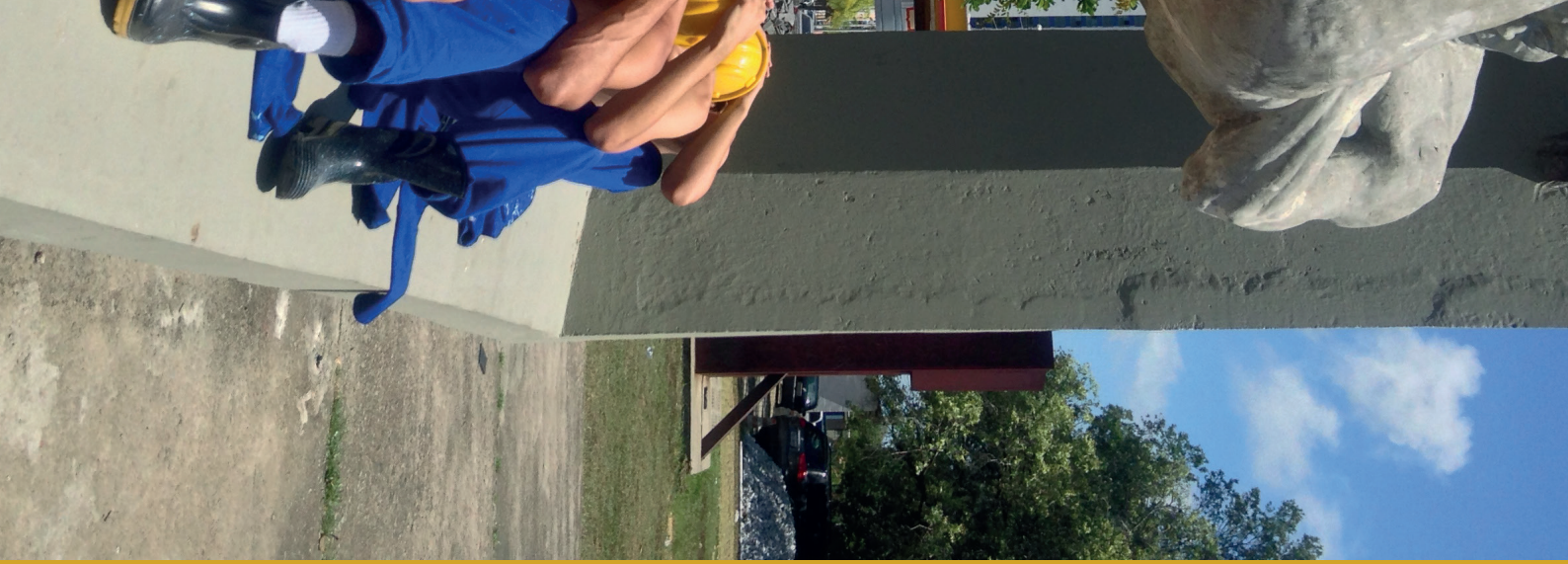


Foto: Val Lima

INTERVENVENÇÕES URBANAS

Foto: Marcelo Soares

OCUPE ESTELITA

OSSA OCUPE-A

Foto: Chico Ludemir

OCUPE ESTELITA

> "É a angústia do desencanto que nos une, que faz com que o mesmo sentimento apareça em Túnis e São Paulo, Cairo e Nova York" (Vladimir Safatle)

1) O INTERESSE NAS QUESTÕES DO TEMPO PRESENTE COMO IDENTIDADE DE GRUPO

1.1) Intervenções artísticas no espaço urbano: a experiência do Magiluth

O Bairro do Recife, considerado o mais antigo da capital pernambucana, surgiu no século XVI, espremido entre o mar e os Rios Capibaribe e Beberibe. Por conta do Porto do Recife, que servia ao escoamento da produção açucareira, teve importância econômica significativa e densidade populacional elevada. Com o passar dos séculos, no entanto, ciclos de pujança foram se alternando com períodos de abandono e esvaziamento. Na década de 1990, o bairro histórico, onde fica o Marco Zero da cidade, foi revitalizado com a criação de um polo turístico, conhecido como Recife Antigo. Atualmente, a região é sede de muitas empresas, principalmente no setor de tecnologia, além de abrigar comércios, centros culturais, restaurantes e bares. Ainda assim, de tempos em tempos, a área sofre com o descaso do poder público, a desocupação de prédios históricos e episódios de violência urbana.

Nos últimos meses de 2013, os integrantes do grupo de teatro Magiluth alugavam uma sala no segundo andar de um prédio

baixinho, sem elevador, numa das vias centrais do Bairro do Recife, a Rua Madre de Deus, que servia como sede da companhia - um local para ensaios, treinamentos, reuniões e encontros. Era geralmente de lá que os atores saiam para executar o projeto *Intervenções urbanas com mídias locativas*[1] (2013), uma série de 24 ações que questionavam e tensionavam a ocupação do espaço público, a relação de quem transita, trabalha ou mora na cidade com os problemas causados pela falta de planejamento urbano, como a dificuldade de locomoção diante da ineficácia do transporte, a violência, a precarização de espaços voltados à sociabilidade da população, a poluição, o lixo. Algumas dessas performances foram realizadas no próprio Bairro do Recife e em regiões próximas, de grande circulação de pessoas.

Na verdade, esse foi o segundo projeto de intervenções urbanas realizado pelo grupo. O primeiro aconteceu meses antes, no início daquele ano, em janeiro. *Desterritorializando corpos, mapeando sensações* (2013), executado em parceria com a performer e bailarina Flávia Pinheiro, que hoje mora e trabalha no Recife, mas à época era radicada na Argentina, tinha como foco o cidadão inserido no espaço urbano e de quais maneiras as pessoas são afetadas em suas individualidades por esse convívio com a cidade. Foram ações mais restritas a questionamentos que atravessavam o cotidiano dos artistas. O projeto se desdobrou, transformando-se inclusive numa oficina ministrada por integrantes do Magiluth no interior do estado. Fato é que, durante essas ações iniciais, os atores alimentaram o desejo de continuar investigando as possibilidades de intervenção artística na cida-

1 Mídias locativas são tecnologias que possibilitam a localização e o posicionamento geográfico.

de. Em meio àqueles experimentos, surgiu uma imagem que seria muito utilizada na série seguinte: a dos trabalhadores da arte.

No projeto *Intervenções urbanas com mídias locativas*, os atores se agregavam à paisagem da metrópole, misturados aos transeuntes nas ruas, avenidas, pontes e praças, vestidos como operários, de macacões azuis e capacetes amarelos. Afinal, que imagem poderia ser mais banal do que a de trabalhadores circulando pelas vias urbanas? A ideia, no entanto, era intervir nesse espaço público utilizando a arte como disparadora de uma tentativa de potencializar o olhar sobre a cidade, promovendo deslocamentos, trazendo à tona fricções e estranhamentos que geralmente escancaravam a realidade do cidadão comum diante da ineficiência do poder público, das políticas deficitárias ou mesmo inexistentes. Em sua maioria, as performances se estruturavam deixando visíveis os meandros e os desdobramentos dessa ausência do Estado.

No dia 11 de novembro de 2013, a performance intitulada *Para Jesus* terminou com uma abordagem policial. Em frente ao histórico cinema São Luiz, inaugurado em 1952 e tombado como monumento histórico pelo Governo de Pernambuco, na esquina entre a Avenida Conde da Boa Vista, um dos principais corredores viários da capital pernambucana, e a Rua da Aurora, em frente ao Rio Capibaribe, o ator Erivaldo Oliveira fez uma "dança para Jesus". Recriava o gestual dos evangélicos que participam de eventos como a Marcha para Jesus, espécie de micareta do mundo gospel, populares por todo o país. Havia referência ainda a vídeos disponíveis no Youtube, como *O Passinho do abençoado* e *Pastora Luciana sapateia na cara do demônio*.

A ideia da performance era que, enquanto estivesse dançando, Oliveira fosse agredido com uma lâmpada fluorescente por Lucas Torres, colega de grupo. A execução, no entanto, fugiu ao previsto: com o golpe, Erivaldo Oliveira sofreu um corte profundo na mão, precisando de atendimento médico. Bombeiros prestaram os primeiros socorros ao ator ainda no local. Diante da suposta agressão, Lucas Torres foi detido pela Polícia Militar, saindo ileso à tentativa de linchamento por populares que viram a cena.

Semanas mais tarde, a situação se repete: na noite de 3 de dezembro, os atores do Magiluth precisaram prestar esclarecimentos à polícia por conta de outra performance, chamada *Novo Recife Antigo*. Eles foram flagrados enquanto colavam adesivos em cima das placas das ruas do Bairro do Recife pelas câmeras de segurança que monitoram a área. Todas as vias estavam sendo rebatizadas com um só nome, uma referência (ou presente) ao ex-governador Eduardo Campos[2]. Foram transformadas em Rua Eduardo Campos, Avenida Eduardo Campos e assim por diante. Em cima das placas, os atores colaram adesivos confeccionados com a mesma tipografia dos endereços originais.

Poucos dias depois, uma pesquisa realizada pelo Ibope a pedido da Confederação Nacional da Indústria (CNI) mostrava que

---

2 Em 2013, Eduardo Campos exercia o segundo mandato de governador. No ano seguinte, quando participava da disputa pela presidência da República, o político morreu vítima de um acidente aéreo. Desde então, sempre que têm oportunidade, correligionários políticos fazem homenagens dando o nome do político a equipamentos públicos, estradas, hospitais, adutora e barragem.

o neto e herdeiro político de Miguel Arraes[3] tinha 58% de aprovação dos pernambucanos, sendo à época o segundo governador mais bem avaliado do país. Apesar da chancela do índice de aprovação, por meio da performance *Novo Recife Antigo*, os artistas queriam questionar qual o poder que o povo efetivamente exerce na cidade. Qual o custo para a população do crescimento econômico alavancado pelas políticas colocadas em prática pela gestão de Eduardo Campos? Um estado que foi formado tendo em sua base as grandes oligarquias do açúcar e a prática violenta do coronelismo conseguiu deixar para trás esse passado? Ou os políticos ainda se comportam como se Pernambuco fosse uma capitania hereditária, estivesse sob o comando de alguns donos, prioritariamente representantes de famílias abastadas que vão se perpetuando no poder através da política, como é o caso da família Campos? Essas e outras discussões similares emergiam no contexto dessa ação do Magiluth. No livro *Intervenções Urbanas com mídias locativas*, o grupo revela que o planejamento inicial incluía a retirada dos adesivos: "Após *presentear* durante dois dias a cidade para nosso Governador, os adesivos seriam removidos" (MAGILUTH, 2013, p.35). A performance foi interrompida com a chegada dos policiais militares. Os envolvidos passaram cerca de duas horas na Delegacia de Santo Amaro prestando esclarecimentos, sendo liberados somente depois que Pedro Vilela, à época um dos integrantes do grupo, assinou um termo de declaração e se comprometeu a providenciar a remoção imediata dos adesivos.

---

3 Miguel Arraes de Alencar governou Pernambuco por três vezes. Dois anos depois de iniciado seu primeiro mandato, em 1964, foi deposto e exilado pela Ditadura Militar. Apesar de ter gerado polarizações ao longo da sua trajetória, é considerado um mito em Pernambuco, conhecido por camponeses e trabalhadores como "Pai Arraia" ou "Pai dos pobres".

As câmeras de monitoramento que flagraram e provocaram o impedimento da execução completa da ação *Novo Recife Antigo* foram incorporadas às propostas de algumas performances, utilizadas como forma de propagação das intervenções. Em *Soneto do Desmantelo Azul*, de dentro de um barquinho de pescador no Rio Capibaribe, o poema homônimo de Carlos Pena Filho[4] era reproduzido na íntegra através de uma gravação amplificada por um megafone. Enquanto isso, Giordano Castro detonava um sinalizador que espalhava a fumaça azul no meio do rio. A ação foi transmitida pela internet, em tempo real, através de um site[5] que reúne câmeras de monitoramento de todo país. Uma versão dessa performance também foi realizada por mais atores: em *Desmantelo Coletivo*, vários sinalizadores coloridos foram lançados de dentro de alguns barcos que estavam nas proximidades da Ponte Duarte Coelho, enquanto Giordano Castro se pintava completamente de azul. Assim como a primeira, essa ação também foi transmitida ao vivo pelas câmeras de monitoramento e por vídeos postados no Instagram.

As potencialidades na relação entre arte e tecnologia, especialmente os recursos de geolocalização, a internet e as mídias sociais foram experimentadas pelos artistas durante as interven-

4 O soneto diz: "Então, pintei de azul os meus sapatos / por não poder de azul pintar as ruas, / depois, vesti meus gestos insensatos / e colori, as minhas mãos e as tuas. / Para extinguir em nós o azul ausente / e aprisionar no azul as coisas gratas, / enfim, nós derramamos simplesmente / azul sobre os vestidos e as gravatas. / E afogados em nós, nem nos lembramos / que no excesso que havia em nosso espaço / pudesse haver de azul também cansaço. / E perdidos de azul nos contemplamos / e vimos que entre nós nascia um sul / vertiginosamente azul. Azul".

5 www.vejoaovivo.com.br/local/pe/recife

ções, que aproveitaram também para investigar como se dava a aproximação e a reação dos espectadores espontâneos nas ruas. Afinal, muitos dos que acompanharam as performances se depararam por acaso com as ações sendo realizadas naquele momento. Propositalmente, somente algumas das intervenções foram divulgadas previamente para o público em geral pelo Facebook e Instagram do Magiluth, mesmo assim com pouca antecedência, geralmente minutos antes dos performers iniciarem as ações. Se bem que, depois de um tempo circulando principalmente pelo Bairro do Recife, algumas pessoas que trabalham na região começaram a identificar os operários que estavam sempre em bando e se dedicavam a interromper, ao menos por alguns instantes, o fluxo contínuo dos acontecimentos na cidade.

1.2) Arte contextual e teatros do real no cerne das criações do Magiluth

Desde o processo que resultou na montagem do espetáculo *Aquilo que meu olhar guardou para você* (2012), o Magiluth se aproximou de uma discussão sobre o espaço urbano e as possíveis relações entre arte e cidade, verticalizada durante as intervenções urbanas. A peça foi sendo construída a partir de um intercâmbio com o grupo brasiliense Teatro do Concreto, possibilitado pelo Programa Rumos Itaú Cultural – Teatro[6] em 2011. Durante seis meses, as duas companhias trabalharam em parceria, compartilhando experiências de criação provocadas por fotografias, transformadas por cada um dos elencos em cenas

6 O edital apoiou 12 propostas de intercâmbios entre grupos de todo o Brasil. De Pernambuco, além do Magiluth, também foi contemplado o Coletivo Angu de Teatro, que trabalhou com o Grupo Bagaceira de Teatro, de Fortaleza.

curtas. As imagens registradas pelos grupos tinham contextos diversos, mas possuíam como ponto em comum a tentativa de servirem como olhares sensíveis sobre o cotidiano das duas capitais, Recife e Brasília, focalizando abordagens que pudessem provocar o descentramento de ideias pré-concebidas a respeito das cidades. O Magiluth recebia fotos de Brasília e o Teatro do Concreto, por sua vez, imagens vindas do Recife. O projeto[7] contou ainda com períodos de residência artística conjunta nas duas cidades, ensaios abertos ao público e um encontro de finalização em São Paulo, que reuniu os grupos de todo o país que haviam participado do edital e também trabalhado em duplas, mas utilizando cada qual metodologias diversas de criação conjunta.

Mesmo antes desse interesse explícito pelas relações entre arte e cidade suscitado pelo processo de intercâmbio com o Teatro do Concreto e a criação do espetáculo *Aquilo que o meu olhar guardou para você*, a característica mais determinante do trabalho do Magiluth desde a sua criação foi a busca por um teatro de pesquisa continuada atrelado às questões do tempo presente. Ao longo dos anos, a identidade do grupo foi construída tendo como base um teatro que conseguisse espelhar e provocar reflexões a partir das problemáticas da realidade social, econômica e política do país, mesmo que em determinados momentos sejam utilizados procedimentos estéticos e metáforas que passam prioritariamente pelo universo do privado e por sentimentos individuais, mas que reverberam na

7 Além das trocas estéticas, os grupos partilharam experiências sobre as suas vivências com relação à organização em teatro do grupo, discutiram informações sobre temas como manutenção e gestão financeira. O projeto foi registrado em textos, fotos e imagens no blog http://doconcretoaomangue.blogspot.com/

coletividade, como no espetáculo *1 torto* (2010), solo de Giordano Castro, e no próprio *Aquilo que o meu olhar guardou para você*.

O vínculo com a realidade almejado pelo Magiluth se alinha ao conceito de Paul Ardenne (2002) de "arte contextual". "(...) Uma lógica de implicação que vê a obra de arte diretamente conectada a um sujeito que pertence à história imediata". (Ardenne, 2006, p.13). A arte contextual não está relacionada a um modo de representação específico, mas à "adesão ao princípio da realidade" e, além disso, a uma reivindicação que se tornou mais veemente a partir dos anos 1960: a necessidade de uma relação direta, sem intermediários, entre a obra de arte e a sociedade. Quando vão às ruas com as performances do projeto *Intervenções urbanas com mídias locativas*, os atores do Magiluth estão interessados na experimentação de uma arte que não está restrita a modelos definidos ou, muito menos, possui objetivos fechados e recepções esperadas. Pelo contrário, há uma permissão que inicialmente é assimilada, colocada em prática pelo próprio grupo, e depois se estende ao espectador: a de deixar-se afetar pelo contexto, abrindo possibilidades para uma experiência sensível original.

O projeto artístico do Magiluth também se vincula aos chamados "teatros do real", termo conceituado por Maryvonne Saison (1998) no livro *Les théâtres du réel - Pratiques de la représentatiton dans le théâtre contemporain*. Saison pontua que, se na década de 1980 havia uma necessidade do teatro de pensar e problematizar os seus próprios procedimentos, o que ela define como "crise de referência", os artistas e diretores, especialmente os franceses citados por ela, estavam interessados em se

aproximar do que seria real, fosse a partir de um discurso mais diretamente político ou não. Sem a intenção de explicitar o que seria esse real, a filósofa francesa traça problematizações acerca das práticas de representação que colocavam o espectador em fricção direta com as questões levadas à cena, na tentativa de um acesso imediato ao real. Para Saison, a obra de arte possui relação com o contexto no qual está inserida, servindo como uma interrogação acerca da construção do indivíduo e do mundo.

Silvia Fernandes (2010) se refere aos "teatros do real" como uma tentativa de investigação das diferentes realidades sociais a que estamos submetidos, discutindo temas como disparidades econômicas e exclusão social, e quais seriam as possibilidades de construção de territórios de alteridade. Trata-se de um teatro que tem sua base no contexto social, aberto à realidade, mas distinto do realismo político da década de 1960:

> (...) A opção por abrir brechas no simbólico para permitir que a matéria do teatro e do contexto social, especialmente o corpo do artista e o espaço da cidade, estejam implicados no processo crítico é um modo inédito de renovar a tradição de combate e engajamento. (FERNANDES, 2013, p.5).

A partir das contribuições de Maryvonne Saison sobre os teatros do real, Silvia Fernandes destaca o conceito de *effraction*, utilizado pela francesa. No Brasil, o termo foi traduzido – de maneira limitada, afirma a autora brasileira - como "difração", que teria mais força "(...) quando associado ao rasgo e à fratura. É como se a representação da realidade fosse inoperante e devesse ceder lugar à irrupção da própria realidade em cena". (FERNANDES, 2013, p.5)

No livro *Theatre of the real*, Carol Martin (2013) discute possibilidades de visualizar o real no teatro tomando como referência exemplos de encenações contemporâneas. A partir das proposições da teórica, o corte que Erivaldo Oliveira sofreu ao ser atingido com a lâmpada fluorescente pode ser considerado uma irrupção do real na performance *Para Jesus* tanto quanto o problema no microfone de Youssef Sjoerd Idilbi no espetáculo *Is.Man*. A autora conta que o ator, que interpretava o personagem principal da peça com dramaturgia e direção do alemão Adelheid Roosen, balançou a cabeça em sinal de desaprovação e interrompeu brevemente o texto quando o microfone apresentou falhas pela primeira vez. Um pouco mais adiante, no momento em que o arco dramático da história estava quase no auge, o sistema de som dá problemas novamente. Idilbi continua o texto por alguns instantes sem a amplificação da voz, mas logo sai do palco. O público escuta o barulho da porta do teatro batendo. Carol Martin escreve que se perguntou quais relações e significados os espectadores poderiam tecer entre a interrupção causada por um problema técnico e o assassinato que estava prestes a acontecer na dramaturgia. Ou seria a situação de fato uma interferência genuína do real no domínio do teatro? Um aluno que acompanhava a professora na apresentação suspendeu o "êxtase" da teorização com a pergunta que todos ali também se faziam: "Isso é real? ". Franca, ela sussurrou a resposta: não sabia dizer. As fronteiras entre ficção e realidade não eram nítidas, tanto para quem acompanhou aquela apresentação no Brooklyn, em Nova York, quanto para quem viu Erivaldo Oliveira ser golpeado na Avenida Conde da Boa Vista, no Recife.

Nem sempre o real, no sentido estrito dessa chamada "ir-

rupção", faz parte da elaboração cênica do Magiluth, embora o interesse nas diversas realidades sociais que nos circundam e na provocação de deslocamentos e problematizações a partir de contextos reais seja, como já pontuado, a característica mais marcante do trabalho do grupo. Quando pensam na relação com o espectador, por exemplo, os atores se propõem a discutir de que forma esses territórios de alteridade propostos por Silvia Fernandes podem ser estabelecidos desde o processo de construção dos projetos artísticos. Na experiência com a série de intervenções realizada na capital pernambucana, a companhia encarou um momento significativo de aprofundamento e verticalização conceitual em sua trajetória, principalmente no que diz respeito à tentativa de incorporar à experiência artística os questionamentos com relação às problemáticas sociais e políticas da contemporaneidade, que se transformaram em propostas performativas com uma relação explícita com a realidade.

A compreensão e análise desse projeto de intervenções do Magiluth e de produções subsequentes pode se tornar mais potente se nos dermos conta do contexto imediato daquela época e traçarmos paralelos e conexões com os movimentos que ficaram conhecidos como "Jornadas de Junho", disseminados por todo país em 2013, exatamente um ano antes do início da Copa do Mundo no Brasil. As manifestações convocadas inicialmente pelo Movimento Passe Livre (MPL) em São Paulo tomaram força com uma pauta definida: a redução na tarifa dos transportes coletivos, mas se espalharam pelos estados e aglutinaram bandeiras, desde educação até o combate à corrupção. Teóricos e analistas ainda tentam compreender os fatores que colaboraram com o levante nacional e as consequentes reverberações do movimento no presente político.

Algumas circunstâncias, no entanto, são evidentes: sendo governado por um partido de esquerda desde 2003, o país apresentou melhorias sociais consideráveis, principalmente com relação às classes mais baixas na pirâmide social. Mas os avanços foram insuficientes para equiparar disparidades, o que gerou frustrações na população. Ao mesmo tempo, para sediar a Copa do Mundo, o Brasil se tornou um canteiro de obras – as pessoas se questionavam quanto à eficácia de tamanho investimento público diante de cenários ainda catastróficos em áreas como saúde e segurança públicas. Na mídia, as denúncias de corrupção relacionadas às diversas instâncias governamentais se multiplicavam. Havia ainda o alcance das redes sociais difundindo as manifestações e, em contraposição, a forte repressão policial.

No contexto internacional, os protestos revolucionários tomavam força há pelo menos três anos, espraiando-se por vários lugares do globo. Em dezembro de 2010, na Tunísia e em outros países árabes eclodiu a Primavera Árabe. Na Espanha, em 2011, as manifestações realizadas com regularidade praticamente diária ficaram conhecidas como "Os Indignados". No mesmo ano, em setembro, o *Occupy Wall Street* se espalhou pelos Estados Unidos:

> Em comum, todas essas manifestações tinham um caráter antissistêmico e uma estratégia de organização de continuidade da mobilização que partia eminentemente das redes sociais, com movimentos sem lideranças identificáveis e que pregavam a horizontalidade entre seus membros. O conteúdo de seus protestos era rápida e massivamente propagado pela internet. Eram também não institucionalizados, mesmo quando tinham caráter

> mais marcadamente à esquerda, como na Espanha e nos EUA (onde a pauta era o combate aos privilégios dos 1% mais ricos), com fortes críticas aos partidos estabelecidos". (GOMES, 2018, disponível no link <http://junho2013.sul21.com.br/junho-de-2013-ascensao-e--queda-do-bloco-de-luta/?ModPagespeed=off>)

Para além de todas as consequências das "Jornadas de Junho" no contexto nacional, que se desdobram ainda hoje, Pernambuco – e mais especificamente o Recife - talvez tenha sido influenciado de forma particular e imediata. As pessoas resgataram a consciência do poder das manifestações e das mobilizações populares, da efetividade política que poderia ser alcançada a partir da materialidade dos corpos reunidos lutando por um objetivo comum, sendo essas as bases que possibilitaram pouco tempo depois a ocupação realizada no Cais José Estelita, no bairro de São José, área central do Recife.

Os movimentos que eclodiram a partir de 2011 em vários lugares do mundo, as Jornadas de Junho no Brasil, o Ocupe Estelita, e os acontecimentos políticos que meses adiante desembocariam no impeachment de Dilma Rousseff em dezembro de 2015 fazem parte do contexto que permitiu a criação do espetáculo *O ano em que sonhamos perigosamente*, do Magiluth, estreado em junho de 2015.

1.3) Ocupe Estelita, uma antena de resistências

17 de junho de 2014. Uma terça-feira incomum, dia de jogo entre as seleções do Brasil e do México pela Copa do Mundo, competição realizada pela segunda vez na história dos mundiais em território brasileiro. A primeira foi em 1950. Mesmo quem

não tem interesse em futebol, de alguma forma viu sua rotina minimamente afetada pela dimensão do evento. Repartições públicas e privadas, escolas e comércio fecharam as portas mais cedo. Às 16h, quando os jogadores entraram em campo na Arena Castelão, em Fortaleza, as ruas das cidades por todo país estavam bem mais tranquilas e vazias do que o habitual. Na região central do Recife, o Cais José Estelita era uma exceção. E não porque fosse um dos locais de exibição pública do jogo, concentrando torcedores, mas por ter se transformado em símbolo de luta e resistência coletiva. Justamente neste dia, por volta das 5h, a Polícia Militar de Pernambuco, incluindo policiais do Batalhão de Choque, Cavalaria e Canil, surpreenderam os manifestantes do movimento Ocupe Estelita, que acampavam no local há 28 dias, no objetivo de cumprir um mandado de reintegração de posse[8].

De frente para o Rio Capibaribe, a localização privilegiada dessa área no Cais José Estelita gerou uma disputa que envolve poder, política e projeto de cidade. Nas proximidades dos históricos Bairro de São José e do Recife e ainda servindo como ponto de ligação com o bairro do Pina, na Zona Sul, a questão envolvendo o Cais é resultado da urbanização desordenada, que tem como uma das suas bases a exclusão social. Em 2008, através de um leilão cuja legalidade foi questionada na Justiça, um grupo

8 A violência e os excessos cometidos pela Polícia Militar de Pernambuco durante a reintegração de posse foram criticados em notas por instituições e organismos como a Anistia Internacional, Ministério Público Federal (MPF), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Ordem dos Advogados do Brasil, seccional Pernambuco (OAB-PE). Os manifestantes ocupavam o local desde o dia 21 de maio quando, durante a madrugada, o consórcio Novo Recife começou a demolição dos antigos armazéns de açúcar da área.

de empreiteiras chamado Consórcio Novo Recife, formado pela Moura Dubeux, Ara Empreendimentos, GL Empreendimentos e Queiroz Galvão, arrematou o terreno de mais de 100 mil metros quadrados por R$ 55 milhões. A intenção era construir um empreendimento imobiliário e comercial com 12 torres de 40 andares no local, de uso privado, um projeto que ficou conhecido como “Novo Recife”.

Na esteira de outros movimentos Occupy espalhados por vários lugares do mundo, o Ocupe Estelita reverberou questões que dizem respeito ao planejamento urbano, à participação social e política na construção das cidades, mas também à experiência e força de corpos atuando coletivamente, neste caso, na luta pelo direito à cidade, como explica David Harvey referindo-se ao movimento em Nova York:

> Espalhando-se de cidade em cidade, as táticas do Occupy Wall Street são tomar um espaço público central, um parque ou praça, próximo à localização de muitos dos bastiões do poder e, colocando corpos humanos ali, convertê-lo em um espaço político de iguais, um lugar de discussão aberta e debate sobre o que esse poder está fazendo e as melhores formas de se opor ao seu alcance. (HARVEY, 2012, p.60)

Através das redes sociais, o Ocupe Estelita aglutinou uma gama de pessoas em torno de uma causa que se expandiu para além da internet, solicitando não só engajamento virtual, mas presença física, corporeidade. O espaço de interação da internet deixou de ser um fim em si mesmo, retroalimentando discussões que poderiam ter permanecido circunscritas à rede, para se

mostrar um meio potente de mobilização social materializado no campo do real, assim como já havia acontecido nas Jornadas de Junho pelo Brasil afora. Não só a ocupação, mas as audiências públicas e outras manifestações demandaram uma participação que se revelou efetiva. Basicamente, quem aderiu ao movimento foram representantes da classe média: profissionais liberais, engenheiros, arquitetos, publicitários, jornalistas, sociólogos, médicos, professores, estudantes e artistas.

A discussão sobre a destinação da área no Cais José Estelita e o planejamento urbano no Recife, metrópole que carrega marcas como o oitavo pior trânsito mundial e a 37ª posição no ranking das cidades mais violentas do globo[9], funcionou como uma causa agregadora inicial. A partir dessa demanda, outras bandeiras e debates sobre temas como gênero, raça, arte e ativismo, alimentação saudável, destinação do lixo, descriminalização da maconha, também foram erguidos dentro e fora dos muros da ocupação.

Coletivamente, os manifestantes foram colocando em prática meios para manter a ocupação, não só no que diz respeito aos recursos materiais, mas entendendo qual o sentido de ter um movimento desses naquela área no Recife. A que propósi-

9 No mês de setembro de 2016, a organização não governamental mexicana Seguridad, Justicia e Paz divulgou um ranking com as cidades mais violentas do mundo, levando em consideração a taxa de homicídios. No topo da lista, a cidade de Caracas, na Venezuela. Já a pesquisa sobre trânsito, realizada pela companhia holandesa TomTom, foi divulgada em março de 2016, tomando como base o tempo que as pessoas demoram para se deslocar em cada cidade.

tos poderia servir? Como poderia se estabelecer tentando, senão fugir, ao menos deslocar o protagonismo da lógica do capitalismo financeiro? Campanhas para arrecadação de alimentos e materiais necessários à ocupação foram realizadas a partir das mídias sociais. No local, uma programação intensa incluiu atividades como aulas públicas, oficinas de todos os tipos, cultivo de hortas, rodas de conversas, atividades esportivas e culturais, como apresentação de shows, espetáculos, intervenções visuais e feiras de livro.

O convívio nessa área, que é histórica - abriga armazéns de açúcar desativados e o Pátio Ferroviário das Cinco Pontas, onde estão as ruínas da Estrada de Ferro Recife ao São Francisco, inaugurada em 1858, a primeira linha de trem de Pernambuco e a segunda do Brasil – não fazia parte da rotina dos recifenses. Mesmo ajudando a compor a identidade visual da capital, reconhecido como um dos cartões postais mais conhecidos da cidade, como o terreno é murado, muitos moradores do Recife nunca tinham entrado no local. Passavam pela frente, margeando o Rio Capibaribe geralmente de carro ou de ônibus, já que a região é considerada insegura e não privilegia a circulação de pessoas.

Durante a ocupação, principalmente aos finais de semana, cerca de sete mil pessoas chegaram a frequentar o Cais José Estelita num único dia. O espaço público foi ressignificado pela ação da própria população. Durante uma visita que fez à cidade, no dia 16 de novembro de 2014, David Harvey conheceu o Ocupe Estelita e pontuou que o movimento dizia respeito a uma luta contra o capital:

> Opor-se a esse tipo de desenvolvimento é opor-se ao capital. E eu creio que, num dado momento, nós temos que nos tornar anticapitalistas e construir um tipo alternativo de sociedade baseado em relações humanas diferentes e estruturas sociais diversas. Este seria um lugar incrível para construir uma cidade alternativa, para as pessoas, em oposição ao que se vê lá, um shopping center, todas essas construções horríveis que as pessoas ricas gostam de erguer e viver". (HARVEY, 2014, tradução nossa)

Podemos dizer que, ao menos naquele contexto da ocupação, houve o estabelecimento de um espaço de debate com discussões sobre planejamento urbano, espaço público, especulação imobiliária, disparidade econômica e, de forma mais ampla, convívio social. Qual o projeto de cidade que queremos levar adiante? Essa pergunta ecoou através do Ocupe Estelita não só no Recife ou em Pernambuco, mas no país.

1.3.1) Um movimento de cunho político-cultural

A pesquisadora Ileana Diéguez Caballero defende que: "Qualquer tentativa de documentar ou estudar as contaminações na arte desvinculadas da sua relação com o entorno reduziria a sua complexidade e anularia uma parte do espesso tecido arte/sociedade ou arte/realidade" (DIÉGUEZ, 2001, p.22). O Ocupe Estelita pode ser considerado um movimento de cunho político-cultural, disparador de uma tentativa de construir outras narrativas possíveis também através da arte. A participação de artistas de diversas linguagens - música, cinema, teatro, literatura, artes

visuais - ampliou a dimensão e a repercussão da ocupação.

De forma imediata e, por isso mesmo, mais fácil de delinear, houve uma produção cultural diretamente relacionada ao movimento[10], realizada durante o período da ocupação, motivada pela ação coletiva de pensar e lutar pela cidade. Uma arte que se espraia para além dos seus supostos limites estéticos, aposta no hibridismo e se aproxima do ativismo social, não só assumindo, mas potencializando as contaminações da realidade. No caso do Ocupe Estelita, muitos produtos culturais foram utilizados na divulgação do movimento ou ainda na manutenção de seus custos. É o caso, por exemplo, da verba adquirida com a comercialização do ensaio *Cemitério da esperança*, do americano Benjamim Moser, historiador e escritor conhecido pela biografia que escreveu de Clarice Lispector.

No audiovisual, um dos trabalhos mais significativos foi o curta-metragem *Recife, cidade roubada,* documentário que explica o que é o projeto Novo Recife, além de tratar de temas como planejamento urbano e especulação imobiliária. O vídeo[11]

---

10 A produção cultural em torno do Ocupe Estelita chegou a ser chamada de "novo mangue beat", em referência ao movimento da década de 1990, como pode ser visto na matéria publicada no jornal O Globo, disponível no link: https://oglobo.globo.com/cultura/producao-cultural-do-movimento-ocupe-estelita-ganha-folego-no-recife-ja-chamada-de-novo-mangue-beat-14730838#ixzz4h7SkSAGQ. O Mangue Beat, que teve como um dos seus idealizadores o músico Chico Science também tinha na discussão sobre a cidade um dos seus principais motores. O símbolo do movimento era uma antena parabólica dentro da lama do mangue.

11 O curta-metragem está disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=dJY1XE2S9Pk

foi produzido pelo coletivo audiovisual do Ocupe Estelita, formado pelos artistas Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedro e Pedro Severien.

No livro *O ano em que sonhamos perigosamente*, o filósofo esloveno Slavoj Žižek pontua que um dos perigos de movimentos como o *Occupy Wall Street* era o de que "o entusiasmo do levante" não se refletisse em uma "nova ordem positiva". Ou antes mesmo disso, um descrédito que talvez também tenha acompanhado o Ocupe Estelita, de que as ocupações e protestos fossem modismos sem reverberações de fôlego para a sociedade; que "os manifestantes se apaixonassem pelo próprio movimento, que as ocupações fossem transformadas em espaços de convivência, locais interessantes com uma diversidade de pessoas, ao "estilo hippie dos anos 1960". Žižek contou o caso de um garoto em São Francisco, nos Estados Unidos: quando questionado qual era o programa de reivindicação, o jovem afirmou que os manifestantes não tinham programa, estavam ali apenas para passar momentos agradáveis juntos. "Carnavais custam muito pouco – o verdadeiro teste de valor é o que permanece no dia seguinte, ou como nossa vida cotidiana normal é modificada." (ŽIŽEK, 2012, p.81).

No caso do Recife, cidade reconhecida pela diversidade e força da sua cultura, a ocupação agregou uma intensa programação cultural[12], mas podemos dizer que o "carnaval", inclusive

12 Entre os artistas da música, tanto pernambucanos quanto de outros lugares do país, que se apresentaram no Ocupe Estelita, estão Otto, Karina Buhr, Eddie, Criolo, Marcelo Jeneci, China, além de muitos outros nomes, recebidos pelo projeto Som na Rural, um carro que funciona como instalação e palco para

no que diz respeito à socialização dos que se dispuseram a participar da ocupação, fosse de forma mais radical, acampando no local, ou assistindo a uma apresentação musical, potencializou a resistência da mobilização, que pode ser considerada sobrevivente ao "teste do dia seguinte" pontuado por Žižek. Os desdobramentos e as reverberações do movimento, mesmo que alguns sejam difíceis de mensurar, permanecem até hoje. Os momentos agradáveis ou, pelo contrário, aqueles de luta ou embate direto com instâncias do poder público, serviram para ajudar na constatação de que a construção de uma cidade firmada noutras bases, e não exclusivamente no capital financeiro, talvez seja sim possível – e a cultura faz parte tanto desse processo de reconhecimento, quanto da elaboração de novas estruturas. A arte[13]se mostrou, de fato, um dos pilares mais potentes da resistência do Ocupe Estelita.

As jornadas de atividades culturais na ocupação incluíram intervenções artísticas, performances e espetáculos de várias linguagens. O Magiluth foi um dos coletivos de Artes Cênicas alinhados e integrados às bandeiras do Ocupe Estelita. A produção subsequente do grupo adquire, inclusive, outros contornos e possibilidades de análise quando investigada a partir da perspectiva das influências do movimento. Mas mesmo antes disso, ainda na efervescência das mobilizações, quando os manifestantes

---

apresentações, capitaneado por Roger de Renor. No dia 16 de novembro de 2014, a ocupação chegou a ter 15 shows divididos em cinco palcos.

13 Na música, por exemplo, podemos citar o rapper Criolo que se apresentou na ocupação e compôs *Sangue no cais*, inspirada no Ocupe Estelita, e o clipe da música *Arquitetura de Vertigem*, do pernambucano China, montado com imagens captadas durante a ocupação, inclusive cenas de repressão policial.

já haviam sido expulsos da área ocupada, mas continuavam se reunindo na frente dos antigos armazéns de açúcar, com grandes concentrações de pessoas principalmente aos finais de semana, o grupo assumiu publicamente uma posição política com relação ao Ocupe Estelita. O movimento criticava diretamente a ausência ou ineficácia de políticas públicas em áreas diversas, mas principalmente com relação ao planejamento urbano. Para a classe teatral, havia espaço naquele coletivo para discutir também as lacunas na gestão da cultura na cidade. Pedro Vilela, à época integrante do Magiluth, diretor do Trema! Festival de Teatro de Grupo do Recife[14], reafirmou a pertinência de se aliar ao movimento para defender a cultura: "Estamos vivendo tempos sombrios, no qual o teatro não vem recebendo o devido cuidado que merece. A gestão pública está caótica. Os artistas desrespeitados a cada dia. Só nos resta resistir e ocupar cada vez mais o espaço que nos é de direito". (Vilela, Pedro. Blog Satisfeita, Yolanda?, disponível no link <http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2015/04/07/em-cena-o-teatro-de-grupo/>)

Em abril de 2015, sem apoio do poder público ou de empresas da iniciativa privada, apenas com recursos financeiros próprios e dos grupos envolvidos, o Magiluth realizou a terceira edição do Trema! Festival de Teatro de Grupo do Recife, que reunia grupos com pesquisa de linguagem continuada. Interessado em discutir e refletir os acontecimentos recentes na cidade

14 Em 2016, com a saída de Pedro Vilela do Magiluth depois de oito anos de trabalho, o festival se desvinculou do grupo. Houve também uma mudança no recorte curatorial, explicitada na alteração do nome do festival, que deixou de ser Trema! Festival de Teatro de Grupo do Recife e passou a ser chamado apenas de Trema! Festival.

diante do Ocupe Estelita, alargar o debate surgido na mobilização para a área cultural, e ainda ressaltar a relevância do movimento, o festival teve como tema as palavras de ordem: “Ocupar e resistir”. No dia 12 de abril de 2015, integrando a programação do festival, o Magiluth apresentou o espetáculo de rua *Luiz Lua Gonzaga* (2012) em frente ao Cais José Estelita, durante uma tarde repleta de outras ações culturais. No mesmo dia, também compondo as ações do Trema!, a artista Flávia Pinheiro apresentou no local a performance *O tempo como construtor de espaço*, que dialogava com a ideia do espaço físico como um corpo coletivo.

As reverberações do Ocupe Estelita no campo das artes, em diversas linguagens, não estão delimitadas, no entanto, ao tempo que durou a ocupação. A mobilização social que deixou evidente ao recifense a possibilidade de atuar politicamente em conjunto, reivindicando uma participação efetiva na tomada de decisões do poder público, funcionou como um disparador de questões que continuam ecoando e tomaram outros rumos, inclusive de defesa da democracia, diante dos acontecimentos políticos que se seguiram no país.

Depois de todos os shows, vídeos e intervenções artísticas, mas principalmente a partir da experiência de participar de alguma forma de uma ocupação com o alcance que teve o movimento pernambucano, pensar as criações dos artistas que se envolveram no Ocupe Estelita inclui considerar seus posicionamentos políticos e os possíveis desdobramentos em seus trabalhos. De que maneira essa contaminação com a realidade pode ter se refletido? Às vezes, a repercussão foi clara. Noutras

situações, não. Mas a necessidade pontuada é aproximar-se das obras tendo noção do lugar de fala do artista, das possibilidades de entrecruzamentos com a realidade e da estrutura social que podem se revelar em suas produções. Ileana Diéguez Caballero cita Longoni, ao defender que estudar as teatralidades liminares é também notar o contexto e as articulações sociais que se evidenciam nas obras:

> A historiografia da arte, na qual tem predominado um olhar formalista e estetizante, que evita as 'contaminações' do seu objeto, tem tendência a relegar ou subestimar a dimensão política dos posicionamentos dos artistas e das suas produções. Por outro lado, a partir da historiografia política, as questões artísticas ficam reduzidas a meros ornamentos, ilustrações da palavra, desconhecendo o seu potencial revulsivo, sua espessura como representação e a especificidade das suas linguagens. (LONGONI, 2001, p.19 apud DIÉGUEZ CABALLERO, 2011, p.21)

A tentativa no campo da análise se mostra, então, abarcar as complexidades do campo estético, mas sem negligenciar as tessituras sociais que, de alguma forma, influenciam ou podem ser evidenciadas no projeto artístico. Ileana Diéguez Caballero trabalha com o conceito de liminar, utilizado inicialmente pelo britânico Victor Turner, mas por um viés singular:

> A minha percepção do liminar sugere o termo como um espaço no qual se configuram múltiplas arquitetônicas, como uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação da presença num meio de práticas representacionais. (DIÉGUEZ, 2001, p.20)

No livro *Cenário liminares: teatralidades, performances e política*, Diéguez explica o conceito de "arquitetônicas": "A arquitetônica é um conceito elaborado por Bakhtin a partir da inversão da ideia kantiana. Indica um sistema personalizado no qual se expõem as relações do indivíduo com o seu tempo e espaço" (DIÉGUEZ, 2001, p.20).

A partir dos estudos de Diéguez, como investigar, por exemplo, a obra do diretor de cinema Kleber Mendonça Filho sem levar em consideração que arte e realidade, vida e ficção estão imbricados em suas produções? Em 2012, *O som ao redor*, primeiro longa de Mendonça Filho, tinha como uma de suas temáticas a ocupação imobiliária desordenada na capital pernambucana. Mesmo que não ficasse claro no filme, principalmente para quem não conhece o Recife, havia um caráter documental e de algum modo biográfico no longa: o diretor estava registrando principalmente a realidade de Setúbal, bairro na Zona Sul da cidade, onde ele próprio morava.

Em *Aquarius* (2016), continuam as interseções entre realidade e ficção, tomando como ponto de análise inicial o enredo. A personagem Clara, interpretada por Sônia Braga, é assediada por representantes de uma construtora, que usam todas as estratégias para forçá-la a vender o imóvel em que vive, único apartamento ainda ocupado no prédio dos anos 1950, localizado numa das áreas mais nobres do Recife, a Avenida Boa Viagem, em frente à praia de Boa Viagem, na Zona Sul da cidade.

A intenção inicial do cineasta pernambucano era gravar a história no Edifício Caiçara, uma construção da década de 1930,

que ficava a cerca de 200 metros do Oceania, nome real da edificação que serviu como locação para o filme. Em 2013, o Caiçara foi parcialmente demolido por uma construtora, impedida de finalizar os trabalhos porque o Ministério Público entrou com uma ação cautelar contra a empresa, pedindo a suspensão da demolição. Em 2016, a construtora conseguiu na justiça o direito de derrubar o prédio. Tanto na ficção, em *Aquarius*, quanto na realidade, com a destruição do *Caiçara*, o projeto era o mesmo: erguer mais um empreendimento imobiliário de luxo, de muitos andares, assim como outros espigões que compõem a paisagem verticalizada da avenida.

No filme, várias estratégias de resistências micropolíticas vão sendo erguidas, seja na ficção, através das atitudes da personagem principal, ou mesmo extrapolando esses limites, partindo para uma desestabilização no campo do real. Uma imagem aérea do Cais de Santa Rita, continuação do Cais José Estelita, revela, por exemplo, que Kleber Mendonça Filho excluiu digitalmente da paisagem da cidade dois prédios conhecidos como "Torres Gêmeas", que possuem cada um deles 41 andares. Construídos após disputas judiciais, entre os anos de 2005 e 2009, os edifícios descaracterizaram a paisagem urbana do centro histórico do Recife e serviram para que parte da população percebesse, de maneira incontestável, como poderia ficar o Cais José Estelita caso o projeto Novo Recife fosse à frente. Só que, ao invés de duas torres, seriam 12 delas, de tamanho descomunal no terreno. Com a exclusão dos prédios no longa, o cineasta fez os espectadores da cidade relembrarem como era a paisagem urbana sem os dois espigões; e também ponderarem sobre as consequências que a sociedade pode amargar por conta do abuso do poder pú-

blico, da gana do capital financeiro e da falta de efetiva mobilização social que consiga brecar esses desmandos. Ao apagar as torres digitalmente, na verdade é como se o cineasta tivesse acentuado a presença delas no campo real.

Aquarius foi rodado em 2015, um ano depois do estopim da ocupação no Estelita. Kleber Mendonça Filho participou da mobilização, inclusive como entrevistado no documentário *Recife, cidade roubada*, com um depoimento sobre os danos que as Torres Gêmeas trouxeram à capital pernambucana e um alerta de que esses prédios seriam uma amostra do projeto Novo Recife. Parte das discussões que ganharam dimensão no espaço público com o Ocupe Estelita estão na narrativa fictícia de *Aquarius*, que pode ser considerado um exemplo de como a realidade – além de, neste caso, ser inspiração, detonadora do argumento - acrescenta camadas de sentido e leitura à criação artística. O longa se revela um manifesto contra a urbanização desenfreada nas grandes metrópoles, o capitalismo financeiro e também o apagamento das subjetividades na contemporaneidade, abordando, por exemplo, questões como envelhecimento.

Quando *Aquarius* foi exibido em Cannes, na França, em maio de 2016, o posicionamento político dos artistas esteve, mais uma vez, imbricado à obra de arte. A equipe do filme foi notícia em veículos do mundo inteiro e gerou muita polêmica no Brasil ao denunciar publicamente, segurando cartazes no tapete vermelho, antes da sessão de gala de exibição do longa, o golpe que retirou a presidenta Dilma Rousseff do poder no país. O ato de protesto diante da imprensa mundial teve repercussões e desdobramentos em vários âmbitos. Um deles

diz respeito, inclusive, à escolha do filme brasileiro que poderia concorrer a melhor filme estrangeiro no Oscar[15]. São circunstâncias e contextos que marcam a trajetória artística do filme e também do cineasta, e que certamente vão continuar reverberando, sendo reelaboradas na produção do artista.

1.3.2) O Ocupe Estelita no repertório do Magiluth

O espetáculo *O ano em que sonhamos perigosamente*, do grupo Magiluth, que estreou em junho de 2015 na capital pernambucana, pode ser considerado um dos desdobramentos artísticos do Ocupe Estelita. A montagem não é exatamente sobre o movimento; na verdade, a dramaturgia fragmentada não faz nenhuma referência nominal ao Ocupe Estelita ou ainda, de forma mais ampla, à realidade do Brasil. A intenção ou estratégia do grupo não é enveredar pelo teatro documental, embora seja inconteste que a criação da peça foi possibilitada por um contexto político, econômico e social específico do país, que passou pelas Jornadas de Junho, pela Copa do Mundo, pelos acordos para retirar do poder uma presidente democraticamente eleita. No Recife, além de tudo isso, houve a potência do Ocupe Estelita, que mostrou uma forma possível de organização e resistência

15 Um dos integrantes da comissão que escolheu o filme que participaria da disputa, o crítico Marcos Petrucelli, se posicionou publicamente contrário à manifestação da equipe de *Aquarius* em Cannes. Diante da escolha do nome dele pelo Ministério da Cultura para compor a comissão, os cineastas Anna Muylaert e Gabriel Mascaro decidiram retirar a candidatura de seus filmes, além de que alguns membros da comissão também pediram desligamento diante da polêmica pública.

social, mas cujo espírito de esperança e luta conjunta parece ter sido engolido pelas circunstâncias que, mais tarde, foram se evidenciando em escala nacional.

O trecho de uma conferência improvisada de Vladimir Safatle no Vale do Anhangabaú, em São Paulo, para estudantes do movimento Ocupa Sampa, em outubro de 2011, talvez ajude a explicitar um dos sentimentos que se sobressaem em *O ano em que sonhamos perigosamente*:

> (...) por trás da necessidade de discussão, de reconstrução do caráter real da democracia, há um afeto que vocês devem saber guardar sempre, porque é o motor de toda crítica. Trata-se do profundo sentimento de mal-estar e desencanto que todos sentem e que os faz estar aqui. É a angústia do desencanto que nos une, que faz com que o mesmo sentimento apareça em Túnis e São Paulo, Cairo e Nova York. (SAFATLE, 2012, p. 51)

No espetáculo do Magiluth, o cenário é de crise ou mesmo de iminência de uma guerra em alguns momentos mais caóticos. A impressão é que, confinados, eles precisam experimentar formas de resistir à destruição. Algumas vezes agem de maneira violenta, com movimentos exaustivos, mas no momento imediatamente seguinte a arte irrompe, com lampejos de subjetividade e espaço para respiro, tanto para os próprios atores quanto para o espectador. É o caso de uma cena em que todos param para ouvir uma “bela canção”, ainda que, pouco antes, estivessem gritando, sendo rudes, discutindo como receberiam a plateia. A pausa de fato se estabelece e, independentemente do tempo de duração da música que tenham escolhido a cada sessão, ele será respeitado integralmente.

Quando pensamos nas possíveis influências do Ocupe Estelita, nas conexões que talvez tenham se desdobrado de formas diversas no espetáculo, a escolha pelo título *O ano em que sonhamos perigosamente* atesta a primeira indicação, essa bastante explícita. O nome da montagem veio do livro homônimo de Slavoj Žižek, que escreveu uma série de artigos analisando mobilizações em vários locais do mundo, desde o *Occupy Wall Street* até as manifestações no Egito e na Grécia, as suas causas, consequências e possibilidades de cenários futuros.

No espetáculo, há contaminações que surgiram a partir dos escritos de Žižek, mas também de Deleuze, assim como referências ao cinema grego, filmes como *Dente Canino* (2009) e Alpes (2011), do diretor Yorgos Lanthimos, e *Miss Violence* (2013), de Alexandros Avranas, e a obras de muitos dramaturgos, desde Nelson Rodrigues a Tennessee Williams. Muitas dessas menções, no entanto, estão bastante diluídas na dramaturgia do espetáculo e, embora tenham sido citadas compondo o cartaz do espetáculo, os atores não estão preocupados exatamente que o público as reconheça. A expectativa é que os espectadores consigam lidar, interpretar ou ressignificar os estímulos que porventura façam mais sentido para cada um.

Por exemplo: ao longo da montagem, em diversos momentos, um ator grita o nome "Stella". Só isso, em meio a ações executadas concomitantemente ou a outros textos. Nem todo mundo vai identificar ou traçar paralelos com a referência original do grupo: a peça *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. O grito e a brutalidade de Stanley Kowalski chamando a esposa Stella, a derrocada e a opressão que se desprendem de Blanche DuBois, a idealização e a decadência de *Belle Reve*. O desajuste de Blanche e do

próprio mundo que já não lhe comporta talvez tenha muitas similaridades com aquele cenário devastado dos atores do Magiluth, que tentam a todo custo resistir, assim como a protagonista de Williams. Alguns espectadores, principalmente nas apresentações realizadas no Recife na temporada de estreia, fizeram uma associação mais literal: acharam que "Stella" fazia menção ao "Estelita". Os dois sentidos são cabíveis e possíveis, além de não excludentes. As associações trazem outras camadas de sentido à dramaturgia, mas não são obrigatórias. O grito chamando pelo nome de uma mulher, no palco ocupado somente por homens, vem carregado de um desespero e de uma angústia que já comunicam a intenção do grupo.

Mesmo diante da fragmentação do texto e das cenas, das referências que podem se revelar vagas e difíceis de decifrar para muitos espectadores, a aposta nas metáforas se mostra um dos principais trunfos dramatúrgicos de *O ano em que sonhamos perigosamente*. Um dos exemplos é a maneira sagaz como o grupo conseguiu levar à peça temas como planejamento urbano e especulação imobiliária, discussões fomentadas especificamente durante o Ocupe Estelita em Pernambuco, que se ampliaram em diversos âmbitos, seja na mídia alternativa, nos grupos das redes sociais, nas universidades ou nas produções artísticas.

Na primeira parte do espetáculo[16], o ator Mário Sérgio Ca-

16 Nas entrevistas que deram pouco antes da estreia do espetáculo, os atores do grupo dividiam a montagem em três partes: na primeira, os atores/performers estariam em treinamento, buscando a construção de um momento belo; na segunda, eles encenam trechos de três obras de Tchekhov (*A Gaivota*, *O jardim das cerejeiras* e *As três irmãs*); e, na terceira parte, se dá a finalização do treinamento.

bral utiliza partes do próprio corpo, mãos, braços, pernas, umbigo, além das dobras e juntas, como metáfora da cidade. Fala nas zonas periféricas dos centros urbanos e em pontos que podem produzir tensão. Diz que o umbigo é "o buraco do formigueiro. Aqui tudo se move, tudo é plural. Aqui a cidade pulsa". Bem mais adiante, no segundo trecho da montagem, o ator repetirá o mesmo movimento corporal, mas agora dizendo um texto da peça *O jardim das cerejeiras*, uma das três dramaturgias do dramaturgo russo Anton Tchekhov que tiveram excertos incluídos em *O ano em que sonhamos perigosamente*.

O comerciante Lopakhin (Mário Sérgio Cabral), sugere à endividada Liubov, Madame Ranévskai (Erivaldo Oliveira), proprietária das terras, que o cerejal e o terreno perto do rio sejam loteados e arrendados para casas de verão. Mas, para isso, ela teria que derrubar os prédios velhos, a casa e o cerejal.

> **Lopakhin -** Eu quero dizer algo muito agradável, muito interessante, para você. Eu estou indo embora, não tenho muito tempo.... Mas preciso te dizer tudo, gastarei apenas uma ou duas palavrinhas. Como você já sabe, o cerejal será vendido para pagar suas dívidas, e a venda foi fixada para o dia 22 de agosto; mas você não precisa se preocupar, madame, pode dormir em paz; existe uma saída. Esse é meu plano, por favor, escute com atenção! Sua propriedade está apenas a vinte quilômetros da cidade, o trilho de trem passa por ela paralelamente, se dividirmos o cerejal e o terreno perto do rio em vários lotes e arrendarmos para casas de verão, pagarão pelo menos vinte e cinco mil rublos por ano.
> **Gaiev -** Mas que absurdo!

> **Liubov -** Eu não estou entendendo você, Iermolai Alexeiêvitch.
> **Lopakhin -** Você terá vinte e cinco rublos por ano para cada três acres de cada arrendatário, no mínimo, escuta meu conselho! Eu aposto que você não terá um lote vago no outono; todos serão arrendados. Em uma frase: está salva. Eu lhe dou os parabéns. Mas, claro, você precisa começar a arrumar tudo, a preparar o terreno.... Por exemplo, você terá que derrubar esses prédios velhos, essa casa, que não vale mais nada e terá que derrubar o cerejal...
> **Liubov -** Derrubar? Meu caro amigo você precisa me desculpar, mas eu não estou entendendo absolutamente nada. Se existe algo realmente interessante e impressionante em toda província, é nosso jardim das cerejeiras.
> **Lopakhin -** A única coisa impressionante no cerejal, é que é muito grande. Ele só dá cerejas a cada dois anos, e então não tem nada para fazer com elas, ninguém compra nenhuma.
> **Fiers -** Esse Jardim é mencionado na Enciclopédia Russa. (TCHEKHOV, 1904)

A escolha por esse trecho da peça, além da maneira como o grupo leva a dramaturgia ao palco, resgatando o mesmo gestual do corpo que há pouco havia falado sobre a organização e a tensão das cidades, induz o espectador a estabelecer relações entre o texto de 1904 e a realidade atual das grandes metrópoles brasileiras. No Recife de 2015, quando o espetáculo estreou, as memórias do Ocupe Estelita e das discussões geradas na cidade pelo movimento eram muito recentes nos espectadores. Havia uma identificação imediata: se Lopakhin propunha a venda do cerejal na ficção, na capital pernambucana a intenção real era

derrubar os antigos armazéns de açúcar - ambos os terremos eram enormes e poderiam gerar renda, já que, teoricamente, não tinham mais serventia. Que importa se o cerejal era mencionado na Enciclopédia Russa? Se os armazéns fazem parte de um patrimônio cultural e imagético da cidade? Ou as consequências danosas para o planejamento urbano, como a gentrificação, o aquecimento e o aumento do trânsito?

Circulando com o espetáculo por outros lugares do país ou mesmo no Recife, mas já diante de uma distância temporal do movimento mais significativa – e, claro, com a força de todos os acontecimentos que se sucederam no Brasil, que por bastante tempo parecem ter solapado as possibilidades de resistência social -, nem sempre há uma vinculação direta da dramaturgia com o Ocupe Estelita. Mas, da mesma forma que o exemplo anterior, o grito por Stella, essa não-identificação não restringe a percepção e a experiência de sentido de outros espectadores. Afinal, grande parte do país, principalmente as grandes cidades, tem vivenciado a disputa econômica por espaço, a gana financeira das empreiteiras, o projeto de verticalização do espaço e, quase sempre, o descaso com patrimônios culturais.

A referência ao Ocupe Estelita – e não só ao movimento pernambucano, mas a todos os outros *Occupy* espalhados pelo mundo, às Jornadas de Junho, às tentativas de resistência e enfrentamento direto – que mais se espraia por *O ano em que sonhamos perigosamente* passa pela própria proposta do grupo de que o espetáculo seja um ensaio. Para um dia que ainda virá, que não é hoje, como reforçam os atores quando dizem que não sabem em que data ou dia estão, mas que serão capazes de lembrar

quando for a hora. Ou que aquela sequência de ações vai ficar melhor ou deve ser feita de tal e tal jeito.

Em muitos momentos, o ensaio se torna um treinamento físico de corpos que podem ter que enfrentar uma revolução lá fora. Ou seria a Polícia Militar, como aconteceu com os manifestantes do Estelita no dia 17 de junho de 2014, quando foram expulsos da área ocupada? Os atores estão em linha, na frente do palco, e jogam com a sequência de comandos, praticamente como uma coreografia, antes de recorrerem à arte, à Tchekhov:

> Direita, chuta, deita, rasteja, fica em pé, grita, soco, soco, esquerda, soco, chuta, soco, avança, soco, avança, defende, soco, defende, soco, chuta, pra trás, grita, corre, pula e chuta, deita, rasteja, levanta, solta uma bomba, pula, comemora, corre, direita, esquerda, para, levanta as mãos, se rende, leva um tapa, leva um soco na barriga, cai, olha, levanta, chuta, corre, direita, frente, esquerda, frente, para, olha pra trás, joga uma bomba, vira pra frente, corre, leva um tiro nas costas, para, ajoelha,
> deita, morre. Tchekhov! Tchekhov! Tchekhov! (MAGILUTH, 2015, p.10)

Não por coincidência, a dramaturgia de Tchekhov é marcada por universo russo de melancolia, devastação e falta de esperança. “Nos dramas de Tchekhov os homens vivem sob o signo da renúncia. (...) Renunciar ao presente é viver na reminiscência e na utopia: renunciar ao encontro é solidão”. (SZONDI, 2011, p.40). E, ainda, em meio a uma dramaturgia fragmentada, não referenciada pelo recurso da autoria identificada, enveredar pela obra do dramaturgo é também questionar os nossos conceitos

sobre arte. O que pode ser considerado arte? O que resiste diante das estruturas simbólicas de poder no campo da arte? Em diversos âmbitos, o espetáculo *O ano em que sonhamos perigosamente* corresponde ao manifesto de resistência do Magiluth diante da realidade.

Foto: Quânticos Atos Criativos

O ANO EM QUE SONHAMOS PERIGOSAMENTE

Foto: Blenda Souto Maior

NÓS

Foto: Bruno Valença

DINAMARCA

2) PERFORMATIVIDADE NO ESPETÁCULO O ANO EM QUE SONHAMOS PERIGOSAMENTE

São Paulo, Avenida Paulista, uma sala envidraçada no 13º andar do Sesc. Durante uma semana no mês de julho de 2018, o grupo Magiluth ocupou esse espaço numa residência artística que contou com várias atividades. O objetivo era compartilhar com criadores parceiros, como a atriz Giovana Soar e o diretor Luiz Fernando Marques, e com o público em geral, o processo de criação do próximo espetáculo, ainda sem data definida de estreia. O grupo está trabalhando com um texto francês pela primeira vez: a peça *Apenas o fim do mundo*, de Jean-Luc Lagarce. A programação inicial foi uma discussão sobre a dramaturgia com Giovana Soar, que fez a tradução do texto do francês para o português e participou da montagem da peça com a Companhia Brasileira de Teatro, em 2006. Antes de iniciar, o ator Giordano Castro, que geralmente assina as dramaturgias dos trabalhos cujos textos foram criados coletivamente, em sala de ensaio, e vai dirigir a nova montagem, explicou a importância de partilhar os processos de criação para o grupo: "Pensando que a gente faz um trabalho para que o encontro com o público seja potente, você deixar que ele aconteça somente ao final é boicotar algumas etapas do processo de criação" (CASTRO, 2018). Durante essa semana de trabalho, o grupo fez leituras de mesa, ensaios e discussões, além da apresentação de uma cena.

Desde 2010, durante a criação do espetáculo *Um Torno*, solo de Giordano Castro, o Magiluth incorporou a prática de abrir os seus processos artísticos aos espectadores antes das estreias.

Em alguns casos, são ensaios voltados a perfis mais específicos, artistas de outros grupos, diretores parceiros, professores que acompanham a trajetória da companhia. Mas, normalmente, são aberturas de processo que recebem espectadores interessados em geral. Durante a criação de *Dinamarca*, por exemplo, foram realizados cinco ensaios públicos.

A importância conferida ao processo de criação é uma das características do teatro performativo (FÉRAL,2015). Em detrimento ao produto teatral bem-acabado, há um interesse pelas especificidades e pelo contexto no qual o processo está inserido. Isso significa não só abrir os meandros da criação ao espectador, expor as maneiras como o grupo lida com as suas potencialidades e deficiências, mas a possibilidade de agregar à cena a natureza de incompletude e transitoriedade própria do processo artístico.

> "A passagem do teatro da representação para o teatro do processo pressupõe que as soluções provisórias e os experimentos sejam incorporados à apresentação, abrindo espaço para exercícios performativos e amostragens de ensaios, recorrentes em diversas experiências teatrais contemporâneas" (FERNANDES, 2018, p.11)

No caso de *O ano em que sonhamos perigosamente*, o próprio argumento do trabalho propõe que o processo seja transposto ao palco, evidenciando uma tensão entre os procedimentos performativos adotados na encenação e a ideia de uma representação espetacular como um produto teatral finalizado, refutada pelo grupo. Os atores assumem não só a potência que as experiências de ensaio podem trazer à cena, mas também os possí-

veis desajustes e fragilidades nessa “(...) tentativa de subtrair do teatro o caráter espetacular de obra acabada” (FERNANDES, 2018, p.10).

Um dos motivos pelos quais o Magiluth pode ser lido como radical no que diz respeito ao performativo em *O ano* é justamente a escolha pelo processual, que se evidencia com a aposta nas possibilidades infinitas de construção dramatúrgica a partir de um dispositivo de jogo. O espetáculo foi concebido no intuito de que cada apresentação seja única, impossível de ser repetida, tendo como base uma reelaboração da dramaturgia da primeira parte da montagem a cada apresentação. A despeito da característica comum de efemeridade e singularidade do acontecimento teatral, a questão é que os atores montam a dramaturgia durante o espetáculo, de forma improvisada. O espetáculo funciona, na prática, como um roteiro aberto que permite combinações múltiplas, embora essa característica nem sempre fique inteiramente perceptível para quem assiste à peça somente uma vez. Há algumas cenas e sequências consideradas fundamentais à encenação, como uma coreografia na primeira parte da montagem, as cenas dos trechos das peças de Tchekhov na segunda parte e o encerramento. Mas o que pode acontecer entre essas sequências, quais textos serão levados ao palco, como serão combinados entre si, por quais atores serão ditos, nada disso é definido previamente, e sim no imediatismo do jogo, da relação estabelecida entre os performers, e do improviso do espetáculo. Tanto é que diante dessas características de maleabilidade, o espetáculo estreou com cinco atores, mas já foi encenado até com três atores, sem prejuízo da sua proposta cênica.

A dramaturgia aberta e fragmentada de *O ano em que sonhamos perigosamente* não inclui personagens, à exceção do momento em que os atores enveredam por trechos de textos de Tchekhov, naquela que pode ser considerada a segunda parte da montagem. No decorrer da primeira parte, o espectador percebe o argumento que sustenta toda a encenação: o metateatro. Os atores estão ensaiando cenas, movimentos, textos e intenções para compor um espetáculo que, teoricamente, ainda não tem nem data de estreia, mas que efetivamente já está acontecendo diante do público. Quando treinam como vão receber os espectadores, os atores explicitam essa estratégia de encenação e se apresentam, reafirmando que são do grupo Magiluth. Ou seja, estariam em cena interpretando a si mesmos. Entre as reverberações dessa autorrepresentação declarada textualmente no espetáculo está o apagamento das fronteiras entre realidade e ficção. Essas duas possibilidades se entrecruzam, se alternam, mas não estão entre as principais questões levantadas pela encenação.

Esse desprendimento do personagem e da necessidade de vincular o espetáculo explicitamente à ficção ou à realidade se alinha ao fato de que não há, na montagem, uma narrativa dramática convencional, mas somente um mote que deflagra o espetáculo: atores ensaiando para uma estreia. Ao invés da primazia da interpretação de razões e sentidos na montagem, a encenação vai tomando forma através da execução das ações, da valorização do "fazer" do ator, o que confere à fisicalidade uma importância fundamental dentro da proposta defendida pelo grupo com o espetáculo. São atores que se permitem experimentar e testar os limites à exaustão, tentando chegar a possibilidades de resistências poéticas e físicas no campo da arte, abertos às pos-

sibilidades, inclusive com relação aos erros e fracassos. Treinam o que poderia ser um novo espetáculo, mas colocam seguidamente seus corpos à prova em movimentos que, muitas vezes, se mostram incomuns, estranhos, que parecem não caber neles próprios, seja pelo excesso, pela repetição ou até mesmo por uma visível inabilidade física.

O deslocamento do texto como principal elemento de uma montagem, a valorização do processual, o foco na ação e na fisicalidade dos atores são algumas das características do que Hans Thies Lehmann (2007) convencionou como teatro pós-dramático, Erika Fischer-Lichte (2008) chamou de "giro performativo", e Josette Féral (2015) prefere denominar teatro performativo. Mas, de fato, o que significa a aproximação entre teatro e performance? A performance trouxe novas possibilidades ao teatro, provocando deslocamentos em todos os âmbitos, começando pelo abalo da estrutura formal da representação, da mímesis, da ilusão cênica, além da quebra da centralidade do texto como elemento norteador das encenações até modificações na relação que se estabelece com o espectador.

> A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve, desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador (...). Tal desconstrução passa por um jogo com os *signos que se tornam instáveis, fluidos*, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência a outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O *performer* instala a ambiguidade de significações, o deslocamento

> dos códigos, os deslizes de sentido. Trata-se, portanto, de *desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem*" (FÉRAL, 2015, p.122).

A declaração de Féral pode ser aplicada à montagem *O ano em que sonhamos perigosamente*, um mergulho do Magiluth no teatro performativo. Isso não quer dizer que, ao longo da sua trajetória, o grupo não esteve vinculado às características desse tipo de teatro. De fato, o Magiluth já foi criado tomando como base conceitos performativos, como o deslocamento do texto da função de propulsor do espetáculo. Mas a experiência com *O ano em que sonhamos perigosamente*, em comparação com o restante do repertório da companhia, pode ser destacada como radical principalmente quando consideramos a dramaturgia fragmentada, a verticalização do jogo entre os atores e a relação com o espectador. São possibilidades de procedimentos performativos que já vinham sendo explorados pelo grupo, mas foram levados a níveis mais extremos com o espetáculo estreado em 2015.

Por exemplo: trabalhar com uma dramaturgia própria, elaborada ao longo do processo de criação dos espetáculos, não era uma novidade para os atores. Essa foi a escolha do grupo em espetáculos como *Aquilo que o meu olhar guardou para você* e *Luiz Lua Gonzaga*, só para citar peças do repertório mais recente. Mas, em ambos os casos, as dramaturgias podem ser consideradas narrativas que se aproximavam, em maior ou menor medida, da linearidade, com um encadeamento mais fluido de ações e dos sentidos que eles buscavam experimentar em cena. Já em *O ano*, a dramaturgia alinhavada durante o processo de

trabalho inclui recortes de trechos de vários autores, uma bricolagem que reúne, às vezes, uma frase, uma palavra que seja, a reelaboração de um conceito, de uma cena de um filme. Entre os autores compilados estão Fernando Arrabal, Eugène Ionesco, Nelson Rodrigues, Gilles Deleuze, entre outros. Embora todos os nomes de dramaturgos, diretores de cinema, músicos, pensadores, cujas obras foram de alguma forma utilizadas na dramaturgia tenham sido citados no cartaz da peça, não há intenção de que o público identifique de fato as referências, todas muito diluídas na dramaturgia elaborada pelo grupo. São lampejos de textos que ajudam a compor e delinear o ambiente de fragmentação que caracteriza toda a dramaturgia.

Mais do que apontar supostas possibilidades de leitura através dessas referências, os atores se mostram interessados em abrir lacunas e chaves de interpretação a cada trecho da encenação, na intenção de que o espectador faça as conexões que considerar possíveis, sem direcionamentos fechados ou excludentes impostos pelo grupo, mas incentivando o público a exercitar a autonomia na elaboração de sentidos. Ao invés de construir definições e limites, pelo contrário, o Magiluth embaralha referências e quebra expectativas, seja no âmbito do texto, da fisicalidade, do próprio desenrolar da encenação. As constantes interrupções na dramaturgia e nas ações dos performers podem chegar aos espectadores como se os atores estivessem se boicotando mutuamente – e ainda fazendo o mesmo com o público, principalmente na primeira parte do espetáculo. Quando uma cena parece que vai ser erguida com contornos mais definidos, há uma interrupção e tudo volta à instabilidade, os caminhos podem apontar justamente para o lado oposto do que

se esperava inicialmente. Mas é uma construção que se alinha à ideia de levar um processo de criação ao palco, com todas as suas características de imprecisão e inacabamento, inerentes à tentativa de elaboração artística. Em *O Ano*, mais do que nunca na trajetória do Magiluth, a obra se completa a partir do encontro com o espectador.

2.1) *Viúva, porém honesta*, a farsa irresponsável de Nelson Rodrigues, a farsa performativa do Magiluth

Ao longo da história do grupo, os atores do Magiluth se aproximaram dos procedimentos do teatro performativo de várias maneiras. Umas delas, deslocando os códigos relacionados à interpretação do personagem, buscando ao invés da mímesis, a instauração de um estado de presença que possa ser percebido pelo público como diferenciado. Foi assim, por exemplo, na versão do Magiluth para *Viúva, porém honesta*, texto que Nelson Rodrigues nomeou como "farsa irresponsável", levado ao palco na íntegra. Mas ainda que o código textual tenha sido inteiramente respeitado pelo grupo, o espetáculo pode ser considerado uma experiência mais vertical dos pernambucanos no teatro performativo, um passo antes da radicalidade assumida na criação de *O ano em que sonhamos perigosamente*.

Em *Viúva*, trabalhando deslocamentos e fricções com as convenções do teatro dramático, os atores fazem questão de reafirmar ao público que toda aquela "confusão", na qual o palco em determinado momento se transforma, é "Puro teatro", título da música da cantora e performer cubana La Lupe, que toca no

início do espetáculo, depois de uma gravação de Nelson Rodrigues. Ao som da canção, os atores repetem gestuais e movimentos que, logo adiante, o espectador vai identificar como característicos de cada um dos personagens da montagem. Essas partituras são compartilhadas e executadas por todos os atores, já que os mesmos personagens são interpretados pelo elenco inteiro. A partir de um jogo disparado pela utilização de elementos de caracterização como um chapéu, uma barriga de pano, um tridente ou tranças loiras, e também movimentos e gestuais pré-definidos, os atores vão se revezando na interpretação dos mesmos personagens a cada momento do espetáculo. Ao longo da encenação, a agilidade desse jogo e dessa troca vai se acentuando, até que, por exemplo, um ator interpreta dois personagens na mesma cena; ou o público tem a impressão de que a interpretação acabou sendo definida de improviso: quem, naquele momento, poderia assumir o personagem que faltava para completar a cena? Assim, todos esperam que alguém se prepare para continuar uma cena que já estava acontecendo.

Vincular explicitamente a atuação a um objeto, à reprodução de um movimento de corpo ou de uma voz específica é uma das maneiras de problematizar o teatro dramático utilizando os seus próprios códigos nesse objetivo. O Magiluth envereda por uma chave que reitera os clichês, mas para questioná-los. O que é preciso para interpretar um determinado papel? Ao menos saber o texto e se apropriar das especificidades desse personagem – que, nesta versão de *Viúva, porém honesta*, estão na camada da superficialidade, se resumindo, por exemplo, a um elemento de caracterização ou à repetição de um gestual. Isso não quer dizer, no entanto, que os atores não conseguem "sustentar" esses per-

sonagens, que as interpretações sejam fracas, pouco convincentes ou algo semelhante. Na realidade, é exatamente o caminho contrário. Como o que está em questão é o jogo estabelecido entre eles, essa troca intensa que tem o público como testemunha e cúmplice, os atores se superam justamente quando se mostram capazes de trazer ao palco personagens construídos e defendidos coletivamente, mas que exibem potências individuais, alavancando a encenação proposta pelo grupo.

A montagem se aproxima da farsa enquanto gênero, tendo como uma de suas marcas o exagero, começando pelas atuações extremadas, que resvalam na caricatura, pela ampliação do volume das vozes, pela fisicalidade marcante, passando por uma cena que se ergue a partir de um acúmulo de informações. Essa escritura cênica de *Viúva, porém honesta* pode ser considerada caótica diante da profusão de estímulos visuais, sonoros e mesmo de fricção de sentido. O espectador se vê diante de uma encenação que envereda pelo humor e pela ironia, que permite que os atores executem ações ora notadamente forçadas, ora praticamente ingênuas, quando os sentidos metafórico e literal são contrapostos explicitamente no palco. Por exemplo: a cada vez que no texto a palavra "batata", um dos jargões de Nelson Rodrigues, é dita em sentido figurado, batatas realmente caem do teto ou são jogadas pelos atores uns nos outros no palco; numa determinada cena, ao invés disso, o ator abre um pacote de batatas fritas quando a palavra batata surge em algum diálogo. Os flashbacks são iniciados com um pulo do elenco para trás e o reforço de uma iluminação diferenciada. A plaquinha com a palavra "Aplausos", como nos programas de auditório, solicita a participação da plateia e reafirma a brincadeira e o jogo que se estabelece no palco, mas que al-

cança e inclui o espectador. O efeito no público, aliás, é imediato.

Viúva, porém honesta demonstra a tentativa do Magiluth de desestabilizar os códigos da representação, todos ao mesmo tempo, de maneira anárquica, mas cativando o espectador pelo humor, pela ironia e pela simplicidade das imagens facilmente assimiláveis. A resposta do público no teatro, em muitas sessões, com diferentes tipos de plateia, era praticamente uma catarse, com direito a aplausos e gritos no meio das cenas.

2.2) A busca por uma presença diferenciada

A relação que o Magiluth estabelece com a plateia que acompanha os seus espetáculos não passa necessariamente pela participação direta do espectador na encenação. Estratégias adotadas comumente por outros grupos, como levar o público para dentro do espaço cênico, envolve-lo em decisões na dramaturgia, ou fazer com que se perceba testemunha ou mesmo personagem daquela montagem, não são recursos utilizados com frequência pela companhia.

Ao longo da trajetória do Magiluth, algumas exceções à essa afirmação podem ser pontuadas. A mais significativa, no que diz respeito à encenação, é o espetáculo *Aquilo que o meu olhar guardou para você*, que pode ser lido como influência direta da parceria com Luiz Fernando Marques[17], diretor que assina a peça

17 Uma das características do trabalho de Luiz Fernando Marques é a experimentação de possibilidades no deslocamento do papel geralmente atribuído ao espectador. Em 2002, por exemplo, com o grupo XIX, montou *Hysteria*. Na peça, as mulheres sentam ao lado das atrizes no espaço cênico, como se todas

em conjunto com a companhia. Em determinado momento, depois de uma cena em que a luz cai e os atores brincam com o efeito criado a partir das chamas de vários isqueiros, o público é chamado a levantar dos seus lugares e "participar de uma festa". Os atores convidam os espectadores indo de um em um, de forma muito próxima. Em instantes, o movimento se espalha e as pessoas começam a se levantar espontaneamente. Não há como negar que o convite significa uma quebra na fluidez do espetáculo, já que não há nenhum fato, mudança ou provocação dramatúrgica anterior que leve o público naturalmente ao palco. Os atores fazem de fato um chamado para que as pessoas possam assumir outra posição - e elas têm autonomia para decidir se vão ou não. Geralmente, a adesão é praticamente unânime.

Dali em diante, há uma alteração na forma de convívio com os espectadores. Os atores distribuem algumas bebidas, normalmente cerveja, uns petiscos, as pessoas conversam entre si e com os performers, bebem, e o cenário de confraternização se instaura. Logo são formadas pequenas rodas de conversa, lideradas por cada um dos atores, que vão se desenrolando simultaneamente, até que Lucas Torres assume o protagonismo, chamando a atenção das pessoas para a história que vai contar em seguida, quando todos voltam a compartilhar o mesmo foco, as mesmas cenas. Ainda que a situação de maior "intimidade" e proximidade física com os atores traga ao espectador possibilidades distintas de recepção, potencializando inclusive a dramaturgia, que trata de encontros e construção de afeto, o que detona e qualifica essa relação é, desde o início do espetáculo, a presença dos corpos dos atores.

---

estivéssemos internadas no hospício feminino do século XIX, ambiente onde a montagem se desenrola.

A plateia do Magiluth encontra um elenco que se coloca de maneira diferente no palco: são atores que conseguem trazer à tona uma energia mobilizadora, um estado de emergência, atenção e partilha que se mostra desde que o espectador entra no teatro. Mesmo que seja difícil traduzir em palavras essa percepção, o espectador identifica a energia, a intensidade na presença dos corpos que alcança, dispara e afeta a relação que se estabelece. O público não precisa estar inserido efetivamente na encenação, realizando qualquer ação, por exemplo, para ser atingido por essa presença. Desde os primeiros momentos, os espectadores reconhecem que, no período de tempo determinado pela duração do espetáculo, os atores estão ali, inteiros e dispostos a compartilhar aquela energia. Por conseguinte, essa característica de disponibilidade incentiva o próprio espectador a se perceber presente e entrar no jogo proposto pelos atores, mesmo que sejam diversas as especificidades de cada encenação ao longo da história do grupo. Essa relação de troca, quando efetiva, por sua vez, revigora a energia dos atores durante os espetáculos.

Na maioria das montagens da companhia, quando os espectadores entram no teatro, os atores já estão em cena, aquecendo, jogando uns com os outros, afinando quaisquer últimos ajustes e se preparando para o estado de presença que intentam atingir juntos, enquanto coletivo, e também em consonância com a plateia. Antes de começar efetivamente, como um ritual introdutório, de apresentação e de boas-vindas, os atores deixam os espectadores cientes da proposta do grupo e do que eles anseiam de quem está ali dividindo o mesmo espaço. Ainda que com algumas alterações a cada montagem, a mensagem é similar: dizem quem são, afirmam que estão vivendo aquele momento com

intensidade e que também esperam essa disposição da plateia.

No espetáculo *O ano em que sonhamos perigosamente*, o argumento da metateatralidade permite que uma das variações desse texto seja repetida algumas vezes. Um dos atores experimenta como irá receber as pessoas enquanto os outros dão pitaco no ensaio, seja na entonação, na postura corporal, na localização no palco. Em algumas sessões assumindo esse trecho – já que, como a estrutura do espetáculo é flexível, a priori, todos eles podem fazer a cena – vestido como tenista, Pedro Wagner imita os movimentos de uma raquete com os braços enquanto simula a recepção. Outros dois atores que acompanham de perto, geralmente Erivaldo Oliveira e Giordano Castro, interrompem o texto de boas-vindas e gritam para que o colega pule, como se fossem dois carrascos incitando um treinamento militar. Pedro Wagner sugere que pode fazer de outra forma, decide que precisa ser mais agressivo e vocifera. Mas há um controle da energia dispensada ali, principalmente quando a cena é realizada por Wagner, ator que tem muito domínio da técnica, da interpretação, das emoções, do corpo, da voz. Em segundos, ele passa do tom de voz manso e cordial, conversando com os amigos de elenco, aos berros, e retorna imediatamente ao estado inicial, como se nada tivesse acontecido, lidando com uma explosão que, apesar de parecer sem medida, é elaborada e desprendida para gerar um determinado impacto no espectador.

Em algumas sessões, pode haver uma brincadeira ou mesmo uma ironia, dependendo do tom assumido, combinados com a reafirmação para a plateia de que os atores vão continuar fingindo que não estão no teatro e, mais do que isso, que não há espec-

tadores ali. Depois de dizer o texto com o corpo voltado para um dos lados da coxia, algum outro ator (ou o próprio performer) sugere refazer, mas agora se posicionando em frente ao "buraco maior", ou seja, para a plateia. O ator repete:

> "Boa noite. Nós somos o grupo Magiluth, do Recife. Estamos extremamente felizes e honrados em estar aqui hoje, apesar de tudo, no dia...No dia eu vou lembrar, o dia, o mês, o ano. Será duro, estamos secos, não temos absolutamente nada. Precisamos que vocês estejam aqui de verdade. Nós estamos aqui de verdade". (Magiluth, 2015)

A reiteração de que eles estão presentes, "de verdade", que traz a ideia de corpo e mente imbricados, funciona como contraposição ao impacto do espectador diante da energia concretizada, pelo menos à primeira impressão, através da fisicalidade levada à exaustão, da corporeidade dos atores. De fato, a percepção dessa presença diferenciada atravessa a intensidade que os corpos demonstram nos espetáculos, uma das características marcantes do grupo, que é alçada a um patamar específico quando consideramos que essa energia é sobretudo masculina. O Magiluth é formado exclusivamente por homens, jovens atualmente na casa dos trinta anos, que geram uma determinada energia juntos, mesmo que não estejam atuando. No palco, não há um contraponto de energia feminina. Reunidos como coletivo em cena, há um salto de potência relacionado expressivamente à força física e ao vigor masculinos, gerando uma presença que poderia, inclusive, ser considerada desmedida ou mesmo violenta, caso não fosse direcionada aos focos de intenção de cada montagem, à promoção de experiências estéticas específicas.

Grande parte das propostas de encenação do grupo ao longo da sua trajetória corroboram essa sensação de explosão física em alguma medida. No caso de *O ano em que sonhamos perigosamente*, vestidos com roupas que nos remetem a esportistas, uniforme de jogador, calças de moletom, camisetas, tênis, eles se submetem a treinamentos de vários tipos. Pode ser um treino para uma peça, para uma coreografia, para um protestou ou, quiçá, uma revolução. Mas as imagens criadas carregam em si mesmas a incongruência, já que os corpos não são de homens treinados. A estranheza aumenta quando um deles inicia uma coreografia, no que é seguido pelos demais. Não há preocupação com apuro técnico. Os movimentos são vigorosos, expansivos, dotados de uma força de extravasamento, ampliada pelos gritos que puxam cada sequência: eles pulam, se jogam ao chão, vão todos em conjunto para uma mesma direção do palco ao som da música *Asado de fa*, da rapper argentina Sara Hebe.

Ainda que a encenação tenha um ritmo intenso, o Magiluth trabalha na chave da quebra da expectativa em vários âmbitos, inclusive com relação à explosão dessa fisicalidade, uma das estratégias que ampliam a dimensão da presença que se pretende coletiva em cena. Em determinado momento, os atores chegam a um ponto limítrofe, quando parece que eles não teriam como avançar na violência dessa energia; o próximo passo é, então, regredir radicalmente, sem estágios intermediários de intensidade. Depois de gritar, treinando como vai receber as pessoas e dizer que aquela experiência não será fácil, Pedro Wagner surpreende, ao convidar em tom pacífico: “Mas talvez antes seja melhor ouvirmos uma bela canção”. Prefere repetir a frase, agora de volta à explosão. A luz é diminuída pelos próprios atores, que fazem

a operação em cena, e todos escutam uma música, escolhida a cada apresentação. Uma delas foi *Starman*, de David Bowie. Alguns atores estão deitados, outros tomam água, andam no fundo do palco, dançam. Mas, sobretudo, vivenciam esse tempo expandido da duração de uma música inteira tocada no meio de um espetáculo que instantes antes parecia caótico. Para o espectador também é uma experiência de tempo alongada, diante das cenas anteriores que acabaram de acompanhar. Mesmo alterando completamente o ritmo da encenação, a força da presença não se perde com essa quebra; pelo contrário, é como ela se fosse potencializada para as sequências seguintes.

Outra quebra de expectativa explorada pela encenação está relacionada a uma das premissas do jogo cênico: a interrupção, tanto do fluxo das ações quanto do discurso. Os atores praticamente disputam quem vai executar cada trecho da dramaturgia, seja levantando a voz ou mesmo utilizando a violência com o próprio corpo, empurrando o outro performer, tomando à força o seu lugar. O desenrolar que seria tido como natural das cenas é, de forma proposital, quebrado constantemente. Como a lógica da encenação passa pela fragmentação, mas também pela repetição e pela retomada, ainda que não imediata, o movimento proposto pelo ator anterior pode ser continuado pelo outro ou não. Desse modo, as ações vão sendo executadas dentro de um roteiro que é, em grande parte do espetáculo, aberto, livre ao improviso, com múltiplas possibilidades de execução e de edição de acordo com quais cenas serão realizadas, por qual performer, ou mesmo que novo movimento surge no jogo entre os atores.

2.2.1) A presença como uma qualidade performativa

Em certa medida, as considerações que Erika Fischer-Lichte (2008, 2012) faz sobre os estudos de Eugenio Barba a partir do teatro oriental podem ser colocadas em perspectiva às práticas do grupo pernambucano, principalmente quando pensamos especificamente no espetáculo *O ano*. Barba discutiu de que forma os mestres do teatro oriental trabalhavam com tensões, expectativas e rupturas nos movimentos. Um exemplo simples, mas sintetizador: tendo a intenção de seguir para o lado direito, o primeiro passo do ator era para a direção contrária. Para Fischer-Lichte, "elas (essas técnicas) permitem que o performer traga à tona seu corpo energizado e assim também inspiram os espectadores a experimentar a si próprios como corpos energizados". (FISCHER-LICHTE, 2010, p.98)

Uma característica significativa da montagem nessa discussão sobre corpos energizados e presença é a multiplicidade de focos de atenção cênicos em boa parte do espetáculo: enquanto um ator diz um texto, os demais estão treinando, simulando movimentos, pulando, gritando palavras de ordem ou iniciando outra sequência textual ou rítmica. As coisas acontecem ao mesmo tempo, tentando manter uma potência que dificilmente seria alcançada por cada ação individualmente, mas que se estabelece no somatório do conjunto performativo. Todas essas práticas podem ser consideradas potencializadoras da presença dos atores: geram uma energia disparada inicialmente pela corporeidade dos performers, que se espraia pelo teatro, alcança a plateia, deixando os espectadores impactados diante da capacidade dos

atores de se fazerem presentes de uma maneira incomum, que consegue mais do que prender a atenção de quem está assistindo, mas afetar o outro. Para que isso seja de fato possível, essa presença também diz respeito ao fato de corpo e mente estarem inextrincavelmente ligados, dos atores estarem ali inteiros, "de verdade", como dizem quando treinam as boas-vindas aos espectadores.

Na transição para a segunda parte da montagem, os atores chamam o nome Tchekhov repetidas vezes. Eles se dispersam pelo palco, há um rápido blackout, fumaça. Pedro Wagner e Giordano Oliveira, que geralmente fazem a primeira cena, enveredam por um trecho de *A Gaivota*, o reencontro entre Nina e Kostia. Essa mudança no sistema de representação incita algumas questões relacionadas à presença na montagem. Por exemplo: a interpretação de personagens dramáticos significaria uma alteração no tipo de presença que os atores vinham erguendo anteriormente? Há diferença perceptível aos espectadores entre a presença do ator e a presença vinculada ao personagem?

Essa discussão, que faz sentido desde os primórdios das Artes Cênicas – o quanto a presença diz respeito ao corpo do ator e/ou ao personagem interpretado – se torna ainda mais significativa quando, no mesmo espetáculo, há uma tentativa de separar de maneira bem delineada para o espectador os momentos nos quais o ator está em cena, mas interpretando a si mesmo, exercitando uma autorreferência, daqueles ligados à interpretação de um personagem dramático propriamente dito. Além de *O ano em que sonhamos perigosamente*, esse é um recurso utilizado pelo grupo também na encenação do espetáculo *Viúva, porém hones-*

ta. Ainda que os atores se revezem na interpretação de todos os personagens da farsa, sem que cada um possa ser identificado por um papel específico, o espectador nota claramente o instante no qual o ator assume determinado personagem e, mais do que isso, quais são as alterações incorporadas à sua fisicalidade; ou mesmo em situações de brincadeira, quando os atores deixam de lado o personagem, se chamam pelo nome e, por exemplo, reclamam que o colega não deveria fazer determinada ação, como arremessar batatas no outro.

Erika Fischer-Lichte faz a distinção entre dois tipos de corpos: o corpo fenomênico, que seria o corpo como existência, como matéria, a característica de ser um corpo no mundo; e o corpo semiótico, vinculado à representação, um corpo que pode ser "manipulado, instrumentalizado, carregar signos" (FISCHER-LICHTE, 2012, p. 106). A autora sublinha a tensão que existe entre esses dois corpos, pontuando outro conceito importante quando pensamos a presença: *embodiment*, que vamos traduzir por corporificação. Nesse processo de corporificação, corpo fenomênino e corpo semiótico estão inextricavelmente ligados. Essa seria uma das características de uma presença que pode ser considerada forte, enquanto a presença fraca diria respeito à presença física, ao corpo fenomênico, uma condição prioritária para a própria existência do teatro.

Nos espetáculos do Magiluth, podemos dizer que o grupo geralmente possui uma presença forte em cena,

> "definida pela habilidade do ator em ocupar e comandar o espaço e atrair a completa atenção dos espectadores.

> (...) Os espectadores sentem que o ator está presente de uma maneira intensa, incomum, possibilitando que, em troca, os próprios espectadores também tenham a sensação de estarem presentes intensamente. Para eles, a presença surge como uma experiência intensa de presentificação" (FISCHER-LICHTE, 2012, p.108)

Para a teórica alemã, esse tipo de presença "não é uma qualidade expressiva, relacionada à representação da figura dramática, mas uma qualidade performativa, trazida à tona por um uso particular do corpo" (FISCHER-LICTHE, 2012, p.110). Se essa presença pode ser identificada principalmente no ator, em sua individualidade, no caso do grupo pernambucano, há um desafio a mais, já que esse é um estado que se pretende atingir enquanto coletivo. Neste contexto, a perspectiva é que os atores se sintam afetados e contagiados pelas presenças uns dos outros, consigam instaurar essa energia no espaço cênico e, desse modo, alcancem o espectador de uma maneira relevante e incomum.

Observando as encenações e a maneira como os atores do Magiluth se colocam no palco, podemos dizer que a intenção do grupo seria atingir uma presença radical, de acordo com as gradações propostas por Fischer-Lichte. Esse estágio seria acessado quando o espectador pudesse identificar o performer presente como "mente corporificada" e isso fizesse com que ele próprio experimentasse essa sensação de se perceber presente, corpo e mente. Uma relação que, na verdade, seria contínua: como se estivéssemos sempre no processo de nos tornar presentes, sendo afetados por uma energia que se revela "transformadora e vital". Fischer-Lichte defende que a presença é capaz de solapar a dicotomia entre corpo versus mente ou consciência.

Hans Ulrich Gumbrecht também envereda pela discussão sobre essa dualidade. Para o filósofo, há uma "tendência da cultura contemporânea de abandonar, e até esquecer, a possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença" (GUMBRECHT, 2010, p.15). Argumentando sobre a oposição entre o que conceitua como "efeitos de presença" e "efeitos de sentido", o autor não defende, na realidade, a supremacia da presença, mas uma maior oscilação entre esses efeitos na nossa relação com o mundo e com a arte especificamente. No caso de *O ano em que sonhamos perigosamente*, há mais uma quebra de expectativa que merece ser pontuada também neste âmbito, da atribuição de sentidos. Qual o peso da interpretação e da identificação racional de motivos e porquês no espetáculo? Não é que não haja sentido no que se apresenta, longe disso. Mas existe efetivamente uma tensão estabelecida entre sentido e presença na encenação; para Gumbrecht, essa

> " (...) não é uma relação de complementaridade, na qual uma função atribuída a cada uma das partes em relação à outra daria à copresença das duas a estabilidade de um padrão estrutural. Ao contrário, podemos dizer que a tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido dota o objeto de experiência estética de um componente de instabilidade e desassossego". (GUMBRECHT, 2010, p.137)

O conceito de "temporalidade extrema", trazido por Gumbrecht inicialmente a partir do pensamento de Jean-Luc Nancy em *The Birth to Presence*, e depois de Karl Heinz Bohrer, acrescenta que "a presença não pode passar a fazer parte de uma situação permanente". Gumbrecht prefere, inclusive, se referir

a “momentos de intensidade” e de “experiência vivida”, ao invés de utilizar a expressão experiência estética. “Provavelmente porque o que sentimos não é mais do que um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas” (GUMBRECHT, 2010, p.127). O próprio autor atesta, no entanto, que esses “momentos de intensidade” não são encontrados corriqueiramente longe do domínio da arte.

Para o Magiluth, a busca por uma presença que se revele significativa ao espectador se configura como mais um dos processos vinculados à criação cênica. Neste caso, um processo fundante, que diz sobre a própria razão de ser do coletivo: afetar e afetar-se a partir da interação com o outro, seja tanto o ator que está ao meu lado, quanto o espectador. Ainda assim, mesmo diante dessa importância, o grupo não negligencia que a presença carrega em si as características inerentes ao processo, de incompletude, mas também de iminência.

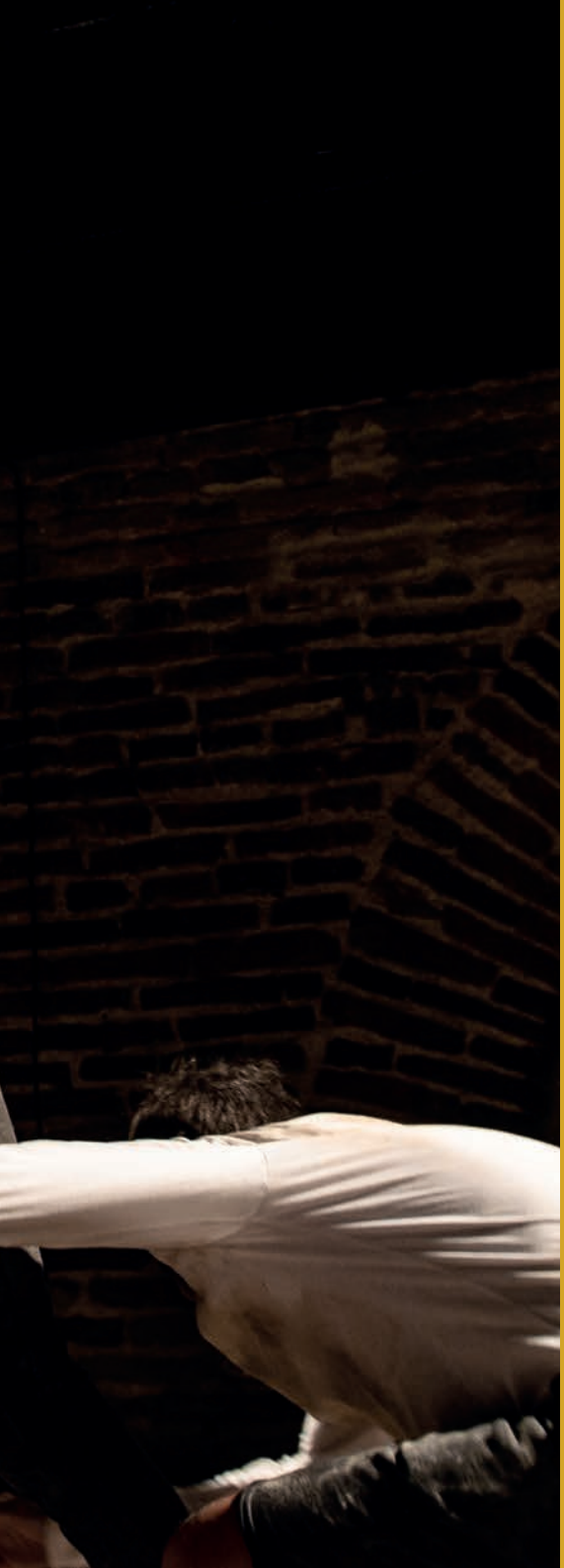


Foto: Quânticos Atos Criativos

O ANO EM QUE SONHAMOS PERIGOSAMENTE

3) PRÁTICAS DO TEATRO POLÍTICO CONTEMPORÂNEO

3.1) Uma aproximação crítica entre os espetáculos *Nós* e *O ano em que sonhamos perigosamente*

> "Mesmo que nem todo mundo saiba que talvez a única função da arte seja exatamente esta, nos fazer passar da impotência ao impossível" (Vladimir Safatle)

O corpo gordo de uma mulher de 75 anos ocupa o palco. Ela passa batom vermelho, espalha um pouco da cor pelas têmporas, arruma os cabelos. Quando assume o microfone, as primeiras palavras são música: os versos cantados de *Lama*[18] "Se eu quiser fumar, eu fumo. Se eu quiser beber, eu bebo. Não me interessa mais ninguém". A mulher em questão é a atriz Teuda Bara, integrante mais velha do grupo Galpão, na cena de abertura de *Nós* (2016). Uma aproximação na análise crítica dos procedimentos de escritura cênica do espetáculo mineiro e da montagem *O ano em que sonhamos perigosamente*, do grupo pernambucano Magiluth, revela muitas similaridades. A principal delas é que a proposta de resistência política de ambos os grupos se dá através da potência dos corpos em coletividade e do convívio.

A presença de Teuda Bara no palco carrega intrinsecamente a capacidade de disparar múltiplas possibilidades simbólicas. A começar por um cenário mais amplo: como sobreviver e ainda ser capaz de reagir ao tempo presente? De que forma somos afe-

18 A composição de Paulo Marques é executada ao vivo pelo grupo.

tados pela realidade que nos circunda, que nos alcança seja através das notícias de guerra nos telejornais, seja pela violência na rua de casa? Em que momento nos tornamos descartáveis? Ou nos deixamos tornar? Quais as maneiras para escapar da inércia, da impotência e da inoperância? Somos de fato capazes de conviver com as diferenças?

A atriz que, por questões ligadas à saúde, vinha ocupando papeis secundários nas montagens anteriores do grupo, é uma mulher que não se encaixa nos padrões definidos e propagados nesta sociedade capitalista de incentivo ao consumismo desenfreado. Idosa e gorda, sua serventia ao grupo é questionada ao longo de todo o espetáculo. As características que poderíamos identificar como fragilidades, no entanto, se transformam em potência ao serem colocadas em paralelo às práticas performativas da encenação.

Os preconceitos são desestabilizados quando o espectador enxerga no corpo de Teuda Bara a primazia da ação. Inserida numa proposta de teatro performativo imbricada ao “fazer”, ela canta e afirma que não deve nada a ninguém. Enquanto corta os legumes para uma sopa, é dela o disparo para a repetição da cena, quando derruba o copo de água em cima da mesa incontáveis vezes. Na cena mais adiante, seu discurso reverbera questões como a falta de educação, a violência de gênero e a tragédia ambiental na cidade de Mariana, em Minas Gerais. Discussões que atravessam o corpo da atriz, não só no campo do simbólico, mas que estão marcadas na pele pelas palavras escritas a mão, utilizando um batom vermelho, pelo colega de cena Eduardo Moreira. Neste momento da montagem, os corpos de Teuda

Bara e Eduardo Moreira estão nus, expostas as marcas e desajustes que o tempo é capaz de imprimir em cada um deles. Apesar disso, há novamente um deslocamento de sentido alavancado pela performatividade, que possibilita o salto da percepção da fragilidade física à força poética e imagética.

Ao mesmo tempo, esses corpos são tratados com trivialidade, sem quaisquer referências à sexualização. No caso do Magiluth, os corpos nus na terceira parte da montagem *O ano em que sonhamos perigosamente* também não possuem conotação sexual. Pelo contrário, servem à radicalização do desajuste de uma sociedade que está em guerra, que foi devastada. Se na cena do Galpão os atores estão sujos de lama, no Magiluth os corpos estão completamente tomados por um pó branco, como se tivessem acabado de testemunhar um desabamento ou a detonação de uma bomba. Em poucos instantes, percebemos que também há sangue em suas roupas e corpos. Os espetáculos se cruzam mais uma vez em possibilidades semânticas: a cena do Galpão é iniciada a partir de uma explosão, que interrompe a música que estava sendo tocada e cantada pelos atores. Eduardo Moreira então anuncia que está morto e relembra o dia em que o corpo de um menino sírio foi encontrado numa praia da Turquia. Na encenação pernambucana, a imagem também pode ser a de um menino sírio, mas daquele resgatado dos escombros de um edifício em Aleppo após um bombardeio, coberto de pó e de sangue, como os atores do Magiluth.

No teatro contemporâneo, as práticas performativas são utilizadas como ferramentas que possibilitam a ampliação do potencial político das criações artísticas. Talvez, entre essas práticas,

uma das principais esteja relacionada à dimensão da fisicalidade, do corpo em estado latente de disponibilidade. Para Ileana Diéguez, “uma parte importante do teatro latino-americano das últimas décadas tem desenvolvido suas criações a partir das escrituras corporais dos atores, das improvisações e achados cênicos” (DIÉGUEZ, 2001, p.31). Trata-se de um corpo que pode ser levado à exaustão, como observamos tanto em *Nós* quanto em *O ano em que sonhamos perigosamente*.

No primeiro caso, a repetição levada ao limite é uma das propostas da cena em que os atores conversam enquanto preparam uma sopa. A utilização desse artifício pode suscitar muitos caminhos. Como não temos clareza sobre as questões que nos cercam, estamos de alguma forma sempre nos repetindo, por exemplo. Já que também não há respostas, não conseguimos nos libertar de um ciclo vicioso. A pergunta feita várias vezes por Teuda Bara sintetiza: “Do que vocês estão falando mesmo?”. A resposta de Eduardo Moreira mais adiante abre chaves de leitura: “A gente está falando de não saber para onde ir, de paralisia; de repente sentir que a gente não existe. De você, de vocês. De intolerância. Estou falando de mim, profundamente de mim, aqui. Estou falando agora de nós, aqui. Para onde a gente vai? ”.

Nos dois espetáculos, a encenação se propõe a provocar deslocamentos, gerar fricções e disparar gatilhos de interpretação. Em ambos, a interrupção e a multiplicidade de focos discursivos geram escrituras cênicas que vão a lugares extremos. Essa cena do preparo da sopa, como se os atores estivessem na cozinha da casa de um deles, vai adquirindo contornos caóticos. Os atores se interrompem o tempo inteiro, sem permitir que as histó-

rias trazidas a partir de cada fala tenham uma apreciação linear, constante de sentido. A dramaturgia de *Nós* delineia temas: sociabilidade, convívio e conflito, violência policial, preconceito racial, construção de afeto.

Como no caso do Magiluth, o Galpão também trabalha em muitos trechos da encenação com a quebra das expectativas. Por exemplo: o preparo de uma sopa traz a ideia de coletividade, de partilha, de comunhão. Mas a refeição é servida ao público logo depois que Teuda Bara é expulsa de cena à força pelos colegas. A violência dessa sequência também se revela um ponto de inflexão, de ruptura de expectativas: como corpos que conviveram juntos por mais de 30 anos são capazes de tanta truculência? E logo contra a pessoa que, naquele grupo, pela idade, seria a mais vulnerável?

O espectador de alguma forma é levado à situação de cúmplice por duas vezes: quando permite que a violência aconteça sem que haja uma reação efetiva e quando aceitar compartilhar a sopa com os que ficaram. Causar esse desconforto é uma das estratégias da encenação, que nos força a questionar nossas atitudes como seres políticos.

3.2) Teatro político: menos certezas, mais questionamentos

Se o teatro político da década de 1960 era marcado, principalmente em sua dramaturgia, por um tom didático e panfletário, pela existência de uma mensagem clara que precisava ser

colocada em cena, hoje o que percebemos é que as perguntas são mais frequentes do que as respostas. Os espetáculos incitam reflexões e debates, mas não se propõem a trazer perspectivas de mudanças claras.

Levando-se em conta a perspectiva de teatro político pela qual enveredamos, que não diz respeito ao teatro ativista, realizado em contextos de vulnerabilidade social, as respostas não são claras. Geralmente, não há, na prática, transformação de realidades palpáveis. O que pode ser encarado com um problema – já que a partir desses espetáculos não haveria de fato revolução, é também construção de um espaço que delega ao outro a mesma responsabilidade de pensar o presente. O espaço é de construção conjunta, de investigação de terrenos de alteridade, o que talvez interesse muito mais ao momento que vivemos do que fórmulas de revoluções que não deram certo.

A urgência do diálogo com o nosso momento histórico, de incertezas, fragmentações e desestruturação, inclusive com relação às instituições e à democracia, tem marcado parte da produção teatral contemporânea. É verdade que, ao nos referirmos ao teatro, o termo político pode ser tomado em sua ampla dimensão; e, sendo assim, ontologicamente, todo teatro seria político.

> De todas as manifestações artísticas, a teatral é a mais claramente política, não apenas por se constituir numa representação pública como, exatamente, por ser uma representação pública. Espécie de espelho para a plateia, espécie de microcosmo para a cena, a relação entre ambas é plena de intenções de parte a parte e se apoia sobre duas instâncias decisivas: é dialógica e presencial. (MOSTAÇO, 2016, p.3)

Para além dessa relação ontológica, estamos interessados aqui no teatro que se revela político porque alinhado às questões do tempo presente, uma arte que busca desestabilizar certezas e encontrar caminhos de alteridade. Hans Thies Lehmann (2007) defende que a tematização direta de um tema político não é critério para definir se um teatro é ou não político.

No Brasil, talvez a partir das manifestações de junho de 2013, a arte – e o teatro especificamente – tenha voltado a se aproximar de forma mais contundente da realidade política, econômica e social. Essa conjuntura tem funcionado como mola propulsora de projetos artísticos e estéticos, sejam espetáculos, performances, leituras, levando-se em conta tanto forma quanto conteúdo, ampliando de maneira diferente e em graus diversos o que entendemos por dimensão ou alcance político do teatro.

Nesse sentido, não parece ser por acaso que muitos dos espetáculos que podem servir como exemplos dessa nova seara vinculada ao teatro político tenham sido criados justamente no bojo do que chamamos de teatro de grupo. Para a autora Ileana Diéguez Caballero,

> (...) abrir um espaço de reflexão sobre a constituição das atuais teatralidades liminares neste continente não só implica em desenvolver uma análise sobre o seu complexo hibridismo artístico, mas também considerar as suas articulações com o tecido social no qual estão inseridas. (DIÉGUEZ, 2001, p.21)

De fato, a organização social de um grupo de teatro, pressupondo trabalho continuado, pesquisa de linguagem e inserção na

realidade da política cultural brasileira, principalmente no que diz respeito à sustentabilidade de um coletivo, como disputa por editais, leis de incentivo e manutenção de sedes, por exemplo, influencia a construção de um arcabouço teórico-prático forjado no cotidiano e que se reflete também na escritura da cena. Quando um grupo brasileiro pensa a realidade do país, a América Latina, as questões que afetam a Europa ou o Oriente Médio, essas reflexões são carregadas, de maneira inerente, pelo contexto social no qual ele está incluído.

Um dos pioneiros do teatro de grupo no país, criado em 1982 e sediado em Belo Horizonte, Minas Gerais, o Galpão se dedicou a pensar as dimensões políticas, éticas e sociais do tempo que estamos vivendo em *Nós* (2016). O espetáculo se torna especialmente potente ao conseguir levar ao palco não só uma visão macro, que discute, por exemplo, a violência, o preconceito ou o drama dos refugiados; mas ao estabelecer camadas de significados que dizem respeito ao próprio grupo e ao lugar que esse coletivo de artistas decide ocupar, aos posicionamentos e inquietações diante de tantas questões. O "Nós" do título refere-se também ao próprio Galpão, e insere na encenação a possibilidade de pensar como lidar com as subjetividades de cada integrante do grupo, como se deu essa manutenção por mais de três décadas de um coletivo artístico e de que forma, se existir, o futuro será construído.

84
85
86
87

Foto: Blenda Souto Maior

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da trajetória do Magiluth, os procedimentos do teatro performativo estiveram presentes em todos os processos de criação do grupo, sem exceção, não apenas como experimentação de linguagem, mas como uma maneira que os atores encontraram de se aprofundar numa questão que, para eles, é determinante. De que forma o grupo poderia levar ao palco um teatro que fizesse sentido aos dias de hoje? Que despertasse interesse no espectador ao dialogar sobre questões da realidade, que nos afetam cotidianamente? Tomando como referencial um teatro que desejar se relacionar com os diferentes contextos, deixando-se afetar pelas circunstâncias e sendo capaz de provocar deslocamentos e cisões de sentido a partir das suas propostas cênicas, a vinculação do Magiluth ao teatro político sempre apresentou coerência.

Ao analisar criticamente o espetáculo *O ano em que sonhamos perigosamente*, a diferença entre os processos anteriores de criação está na radicalização dos procedimentos performativos em favor de uma compreensão do estado de desolação e desesperança que nos encontrávamos em meados de 2015, diante das frustrações de expectativas que foram erguidas através das Jornadas de Junho e, no caso de Pernambuco, do Ocupe Estelita. O movimento de cunho político-cultural que se estabeleceu no Cais José Estelita engajou uma parcela da população que experimentou pensar outros formatos de organização de cidade, outras possibilidades de interação social, uma aproximação estreita entre arte e comunidade. Não sem motivos, a lista de artistas en-

volvidos no movimento tomou uma dimensão fundamental para a própria manutenção – não só financeira, mas principalmente simbólica – do Ocupe Estelita.

O Magiluth fez parte desse momento de luta, resistência e construção de utopias na capital pernambucana de forma muito próxima: seja decidindo realizar um festival que se alinhava inteiramente ao movimento, apresentando o espetáculo *Luiz Lua Gonzaga* na ocupação, ou mesmo vivenciando aquela experiência anonimamente, mas sempre apoiados na relação com o coletivo. Se as produções de muitos artistas que se envolveram no movimento carregam reverberações intrínsecas, não poderia ser diferente no caso do Magiluth. Não que eles tenham decidido fazer uma peça sobre o Ocupe Estelita ou que revelassem consciência clara das influências que se amalgamariam ao espetáculo.

Com a montagem, o grupo trouxe as contradições da potência e, ao mesmo tempo, da incompletude do processual ao encontro do espectador. Os atores aceitaram a imperfeição dos corpos e das coreografias, contrastando com a lógica da perfeição que a repetição do esporte ou do treinamento militar, ambos de alguma maneira referenciados em cena, solicitavam.

Mesmo diante da fragmentação da dramaturgia, das referências entrecortadas de linguagens artísticas diversas, como o cinema e a música, a relação com o espectador foi construída a partir da presença diferenciada que os corpos, coletivamente, conseguiam atingir. A plateia do espetáculo *O ano em que so-*

nhamos perigosamente se deparou com atores que conseguem trazer à tona uma energia mobilizadora, uma presença forte que afeta a relação com o espectador.

Ao mergulhar no processo do *Ano*, os atores do Magiluth reverberaram um sentimento que estava latente naquela época, de melancolia, de terra arrasada. Decidiram assumir, diante de um cenário de crise, que a resistência que eles poderiam oferecer àquele contexto estabelecido passava pelo teatro, pela aposta na arte, pelos atravessamentos nos próprios corpos, pela convivência como um coletivo de teatro. Nesse sentido, traçar paralelos e similaridades entre o espetáculo *Nós*, do grupo Galpão, e *O ano em que sonhamos perigosamente*, do Magiluth, se revelou uma estratégia potente para pensarmos como entendemos o teatro político nos dias de hoje e como o teatro pode servir à proposta de resistência política e soecial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO, Giordano. (04 de Agosto de 2015). **Grupo de Teatro Magiluth**. (P. DINIZ, & I. MOURA, Entrevistadoras)

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.

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

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites:** teoria e prática do teatro. Primeira.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. Teatralidades do Real. **Revista Subtexto**, Belo Horizonte, n.06, dez. 2009. p. 37-50.

FISCHER-LICHTE, Erika. Appearing as Embodied Mind – defining a weak, a strong and a radical concept of presence. GIANNACHI, Gabriela, KAYE, Nick e SHANKS, Michael. (Orgs.) **Archaeologies of presence**: art, performance and the persistence of being. Nova York: Routledge, 2012.

_____. **The transformative power of performance: a new aesthetics.** Tradução de Saskya Iris Jain. Londres, Nova York e Canadá: Routledge, 2008

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/ PUC-Rio, 2011.

HARVEY, David et al. **Occupy**: movimentos de protesto que tomaram as ruas. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2012.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens:** O jogo como elemento da Cultura, 7.ed, São Paulo: Perspectiva, 2012.

LAVAL, C;DARDOT, P. **A nova razão do mundo:** Ensaios sobre a sociedade neoliberal. Boitempo Editorial, Coleção Estado de Sítio, 2016.

MARTIN, Carol. **Theatre of the real**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

MOSTAÇO, Edélcio. À guisa de editorial: Desafios do teatro político. IN: URDIMENTO, Revista de Estudos em Artes Cênicas, Udesc, Florianópolis, v.1, n° 26, 2016. (p.3-8).

NANCY, Jean-Luc. **The Birth to Presence**. California: Standford, 1993.

PATRICE, Pavis. **Uma redefinição do teatro político**. IN: SALA PRETA, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP, São Paulo, v.13, nº 1, 2013. (p. 171-175).

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TCHEKHOV, Anton. **O Jardim das Cerejeiras.** Tradução de Jorge Maricato. Disponível em: <http://maricato.net/m/textos/O_Jardim_das_Cerejeiras-v1.3.pdf>. Acesso em: 20 ago.2015.

Vídeo

OCUPE ESTELITA. David Harvey@#OcupeEstelita. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DxW-ln-T8XHk>. Acesso em: 2 mar.2017.

Foto: Pedro Escobar