UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Gustavo Takashi Moraes Assano

TEATRO IRRESOLUTO

Impasses do teatro subvencionado na encenação do espetáculo *Oresteia – o canto do bode* pelo grupo teatral Folias D'Arte

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2016

Gustavo Takashi Moraes Assano

TEATRO IRRESOLUTO

Impasses do teatro subvencionado na encenação do espetáculo *Oresteia – o canto do bode* pelo grupo teatral Folias D’Arte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Eduardo Arantes.

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2016

Para Rosa Maria Moraes Assano e Hideko Assano (in memoriam)

“É verdade que as opiniões são importantes, mas as melhores não têm nenhuma utilidade quando não tornam úteis aqueles que as defendem”

(Walter Benjamin)

"Os bancos e as igrejas e todos os tribunais dependem dos acessórios do teatro. Dependem da ilusão. Bancos, a ilusão de estabilidade e de negócios honrados com a podridão e a corrupção da exploração capitalista. Igrejas, a ilusão do santuário sagrado pacificador dos efeitos do descontentamento social. Tribunais, é claro, concebidos para promover a ilusão de justiça solene. Se houvesse justiça verdadeira por que tais armadilhas seriam necessárias? Uma mesa e cadeiras e um quarto comum não dariam no mesmo?"

(E. L. Doctorow)

*"Nas outras portas outras lutas fervem;
Mas narrar tudo, como um deus, não posso."*

(Homero – Ilíada, canto XII)

Resumo

O presente trabalho consiste em uma análise aproximativa entre a trajetória do grupo teatral paulista Folias D'Arte e a realização, em 2007, do espetáculo *Oresteia – o canto do bode*. Partindo dos termos utilizados pelo próprio grupo estudado sobre o sentido do empreendimento artístico, buscamos esclarecer uma leitura sobre os juízos e vozes intrusivas estabelecidas pelos artifícios épicos da narrativa sobre o material cênico concebido na adaptação. O conteúdo deste empreendimento enquanto “ofício” de realizadores no campo teatral, bem como a maneira pela qual este conteúdo se traduz em uma atividade consciente, dirigida e produzida em termos programáticos pelo coletivo, é confrontada com paradigmas organizativos da formação do teatro moderno brasileiro. Retomando leituras históricas sobre a oposição entre a ideia de “Teatro moderno” (compreendido como atualização de gêneros e dramaturgias associados a uma ideia de profissionalização do ofício do artista teatral brasileiro na década de 1940) e alguns dos principais debates sobre a consolidação do teatro moderno brasileiro na década de 1950 e 1960, pautamos o legado destes debates não como uma disputa por maior influência estética, mas como projetos de modernização teatral em conflito. A partir deste debate, expomos a compreensão e posicionamento do grupo Folias D'Arte seguindo as analogias e aproximações concebidas para encenar a trilogia de Ésquilo.

Palavras-chave: Teatro Moderno, Modernização, Teatro de Grupo, Reinaldo Maia, Folias D'Arte.

Abstract

This paper consists in an approximative analysis between the formative path of Folias D'Arte Theatre Group from São Paulo and the execution, in 2007, of the spectacle *Oresteia – o canto do bode*. Starting from the terminology utilized by the studied group on the meaning of this artistic endeavour, we seek to clarify a reading on the senses and intrusive voices established by the narrative's epic artifices on the scenic material conceived in the adaptation. This endeavour's content understood as a "craft" from the operatives in the theatrical field and the way by which this content is translated into a conscious activity – directed and produced by the group in programmatic terms – is confronted with organizative paradigms from the formation of modern Brazilian theatre. Retaking historical readings on the opposition between the idea of "Modern Theatre" (understood as an actualization of genres and dramaturgies associated with a notion of professionalization of the theatrical artist in the decade of 1940) and some of the major debates on the consolidation of modern Brazilian theatre in the decades of 1950 and 1960, we base the legacy of these debates not as a dispute over aesthetic influence, rather as projects of theatrical modernization in conflict. From this debate, we expose Folias D'Arte Theatre Group's understanding and positioning following it's analogies and approximations conceived in order to stage Aeschylus' trilogy.

Keywords: Modern theatre, Modernization, Group Theatre, Reinaldo Maia, Folias D'Arte.

Sumário

Introdução	1
Primeira Parte: Mal-estar no teatro fomentado – O grupo teatral Folias D’Arte antes da <i>Oresteia</i>.....	7
1.1 Prosperidade e desencanto: A utopia da “ética cidadã” entre o “amador” e o “profissional”	7
1.2 O percurso de Reinaldo Maia.....	24
1.3 O Grupo Folias D’Arte e o Movimento de Arte Contra Barbárie: Neoliberalismo como “inimigo comum”	42
Segunda Parte: Encenar um impedimento coletivo	63
2.1 Primeiros contatos com os temas “América Latina” e “tragédia”: Entre a aniquilação “íntima” em <i>Otelo</i> e “cidadania” como “guerra civil” em <i>Babilônia</i>	63
2.2 Cidadania, aparelho teatral e “fundamento”: A <i>Oresteia</i> como matéria de experimentação	82
Terceira parte: Teatro convencional e expectativas.....	96
3.1 A espera pelo início do espetáculo no Galpão do Folias e o palhaço augusto	96
3.2 O público, o espaço e a escuridão: Nas trevas da transparência.....	107
Quarta parte: A <i>Oresteia</i> do Folias	116
4.1 A <i>Oresteia</i> de Ésquilo.....	116
4.2 A sentinela e o sinal	131
4.3 O corifeu-palhaço	143
4.4 O párodo hesitante: Um coro desagregado para uma plateia “à italiana”	152
Conclusão	161
BIBLIOGRAFIA	163
Anexos.....	169
1.1 Plantas do Galpão do Folias	169
1.2 Ficha técnica do espetáculo <i>Oresteia – o canto do bode</i>	171
1.3 Cronologia de espetáculos encenados pelo grupo Folias D’Arte até <i>Oresteia – o canto do bode</i> ..	172

Introdução

As investigações que culminaram neste trabalho monográfico se iniciaram em 2010, quando escolhi a trajetória do grupo teatral Folias D'Arte e o espetáculo *Oresteia – o canto do bode* como tema de meu TCC para o curso de Comunicação Social da PUC-SP (Cf. ASSANO). Com o passar dos anos, temas e questões que aparentavam claras e bem resolvidas sobre o espetáculo em questão, bem como o papel do grupo na evolução política do teatro de grupo paulista, ganharam distância histórica que permitiram o desdobramento de temas críticos e teóricos tanto sobre a unidade do grupo como para a compreensão do espetáculo que nos dedicamos a tratar.

Em 2010, nosso ponto de partida para tratar da relação entre o coletivo e sua obra foi a compreensão da “experiência moderna” acumulada pela crítica teatral paulista desde a década de 1940 relacionada aos debates estabelecidos por alguns grupos paulistas de teatro ao longo do final da década de 1990 e início da década de 2000 acerca da recepção e da prática de concepções teóricas de Bertolt Brecht aliadas ao momento de politização dos coletivos teatrais paulistas em torno do hoje lendário Movimento de Arte Contra a Barbárie. Nossa hipótese inicial era a de que o trabalho do Folias poderia iluminar muitos dos descaminhos e inadequações sobre debates acerca do conceito de “drama” e sua evolução particular na história literária e teatral brasileira. O conceito de “teatro moderno”, portanto, antes de ser tratado a partir dos paradigmas europeus de sua consolidação, com a fundação do Theatre Libre de Antoine, em 1887, e de sua implementação em solo brasileiro na década de 1940 com o empreendimento até certo ponto bem-sucedido do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), foi exposto nos marcos da compreensão da crítica dialética da historicidade dos gêneros literários, apoiando-nos fundamentalmente na obra de Peter Szondi em que concebe sua *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, para que então pudéssemos aliar nossa investigação aos desdobramentos da tradição crítica brasileira que refletiu sobre as relações entre arte e sociedade nos termos do conceito de *formação* tal qual desdobrados fundamentalmente nas obras de Antonio Candido e Roberto Schwarz.

Seguimos a compreensão szondiana de que o teatro moderno se determina a partir de uma experiência estética em constante tensão sobre a totalidade da experiência social (no caso europeu do final do século XIX, esta tensão se traduzia a partir do questionamento dos valores universais burgueses no momento de irrupções sociais no auge da dinamização do capitalismo industrial europeu da Segunda Revolução Industrial e os descompassos conflitivos em relação à normatização de princípios aristotélicos na compreensão da poética dramática – sedimentando-se o “drama burguês” também teorizado por Szondi em seu *Teoria do drama burguês*); ao debruçarmo-nos sobre o fenômeno da experiência do teatro moderno no Brasil, naquele trabalho de 2010 buscamos compreender as especificidades da forma pela qual tais valores foram apreendidos e assimilados pela crítica teatral

brasileira que pautou a modernização do teatro brasileiro. Entendíamos que ao compreendermos os momentos históricos formativos do teatro moderno periférico, se tornaria possível traçar encaminhamentos analíticos sobre a produção de obras teatrais realizadas na contemporaneidade. Não se tratava de entender a realização estética de cada momento histórico como “etapa” que serve a determinado contexto e atribuição normativa; buscávamos esclarecer, ao tratar de um grupo teatral paulista em atividade na década de 2000, a base teórica e histórica que permitiria identificar momentos de contradição na relação entre forma e conteúdo, de unidade substantiva entre elementos que se opõem na realização da atividade cênica e organização dramática – em suma, buscávamos organizar o chão comum da experiência do teatro moderno identificada por Szondi como “crise do drama burguês” sem que abrissemos mão da especificidade da evolução desta perspectiva crítica no pensamento crítico brasileiro e sem dispensarmos a inter-relação entre “dramaturgia” e “teatralidade”.

Ao seguirmos estes propósitos, expusemos que a tentativa de aplicação do conceito de “Drama moderno” para a década de 1990 no Brasil enquanto processo de necessária negação dos princípios do drama burguês hegemônico na forma de peça-bem-feita no século XIX francês torna-se anacrônica ao não se considerar as mutações adaptativas que os valores democráticos liberais sofreram e como se aspira sua efetividade no final do século XX e início do século XXI – a persistência do melodrama não se traduz como reprodução do “drama burguês” teorizado por Szondi. Destarte, traçamos uma perspectiva crítica sobre o conceito de “Sociedade civil”, organizada a partir de critérios jurídico-formais conscientes das manifestações elementares de um espaço de trocas e circulação de mercadorias. Partindo de Ellen M. Wood em sua crítica à organização jurídica da sociedade civil burguesa em sua oposição ao Estado¹ (WOOD; 2003, p. 208), constatamos o aspecto fetichista na funcionalidade do conceito de “sociedade civil” e sua assimilação da economia capitalista como uma unidade categorial entre as múltiplas unidades que convivem no campo democrático. Reunimos perspectivas críticas de conceito de “democracia formal” e “sociedade civil” com o fim de elucidar as condições que tornaram possível a persistência de formas políticas, jurídicas, ideológicas, econômicas e estéticas que conformam o sujeito que assimila o melodrama como estética conciliatória entre a arte e o existente – uma forma degradada do “drama burguês”. Acreditávamos que, aceitando ser possível a crítica a formas conservadoras que mantem como necessidade mínima um gênero dramático de

¹ “‘Sociedade civil’ é geralmente usado para identificar uma arena de liberdade (pelo menos potencial) fora do Estado, um espaço de autonomia, de associação voluntária e de pluralidade e mesmo conflito, garantido pelo tipo de ‘democracia formal’ que se desenvolveu no ocidente. O conceito também pretende reduzir o sistema capitalista (ou a ‘economia’) a uma de muitas esferas na complexidade plural e heterogênea da sociedade moderna. De uma entre duas formas principais, o conceito de ‘sociedade civil’ pode obter esse efeito. Ele pode designar a própria multiplicidade contra as coerções do Estado e da economia capitalista; ou, o que é mais comum, ele pode englobar a ‘economia’ numa esfera maior de instituições e relações não-estatais. Nos dois casos, a ênfase está na pluralidade das relações e práticas sociais, entre as quais a economia capitalista é apenas uma entre muitas” (WOOD, 2003; 208).

massas pautado pela indústria cultural nos termos frankfurtianos, seria possível a persistência de sua crítica imanente rumo ao teatro dialético brechtiano bem como a liberdade de experimentação sobre este campo de pesquisas teatrais que se pautem pela concreção de abstrações reais em processos cênicos. Pautamos a transformação crítica da compreensão da “experiência social existente”, que passou a ser uma forma particular integrada à universalidade democrática nos termos da abstração fetichista exposta por Wood, tornando-a parte agregada de “uma esfera maior de instituições e relações não-estatais”, sendo o Estado definido em termos relacionais sobre a dicotomia entre “Sociedade civil” e “Estado”. Dando prosseguimento às nossas investigações, seguimos as pistas de Fredric Jameson que constatou em seu livro *Modernidade singular* um curioso fenômeno de sincronia: o triunfo da ordem do “fim da história” ratifica-se arrastando atrás de si o ressurgimento de uma filosofia política que pauta o consenso sobre velhas questões sobre a “Constituição e a cidadania”, “a sociedade civil e a representação parlamentar”, “a responsabilidade e a virtude cívica”, questões estas que, como Jameson pondera, eram as “mais ardentes do final do século XVIII, tão certamente quanto elas não mais nos pertencem” (JAMESON; 2005, p. 10), apontando no ressurgimento dos valores liberais clássicos um descompasso anacrônico entre experiência social e sistema mental. Seguindo os apontamentos de Jameson, compreendemos que a modernidade postulada no século XXI – a “recunhagem do moderno” em seus termos² – ganha um caráter ideológico próprio, não mais integrado à experiência histórica que se “precipita” em negação determinada pelos próprios termos, pois se manifesta como forma integrada de periodização, racionalização e justificativa sobre o presente; ou os marcos do capitalismo liberal são seguidos, ou não se toma o caminho do triunfo liberal do “fim da história”. Estes apontamentos nos despertaram para a crítica às “ideias fora do lugar” como um fenômeno global, e que deveria ser levado em conta na crítica sobre o teatro brasileiro produzido no presente.

Tomada como foco crítico das recentes produções teatrais de grupos paulistanos, e ao aprofundarem uma crítica sobre a interiorização de valores modernos, liberais e democráticos no Brasil, estes artistas que passam a atuar em grupo no final da década de 1990 articulavam em seus

² “O propalado triunfo ocidental tem sido persistentemente comemorado, em termos explicitamente pós-modernos, como a vitória dos velhos valores modernistas, utópicos e produtivistas, tais como o “fim” da ideologia e também da história [...]. A que propósito poderá essa reedição do slogan da “modernidade”, depois da total remoção do moderno de todas as prateleiras e vitrines das lojas, de sua retirada da mídia, e da obediente desmodernificação de tudo, excetuando-se alguns intelectuais rabugentos e que, confessadamente, se consideram antediluvianos? Começamos a desconfiar de que todo esse recrudescimento da expressão de uma modernidade mais antiga só pode constituir um fato pós-moderno: pois certamente ele não resulta de nenhum honesto, filológico ou historiográfico interesse por nosso passado recente. O que temos aqui é antes a recunhagem do moderno, a sua nova embalagem, a sua produção em grandes quantidades para novas vendas no mercado intelectual, desde os maiores nomes na sociologia até as discussões domésticas sobre todas as ciências sociais (e também alguma artes)”. (JAMESON, 2005; 15-6)

trabalhos (que não se resumiam a realização de espetáculos) uma percepção de um “torcicolo cultural” de nova feição na compreensão da autonomia do pensamento moderno da vida social brasileira e global. Para grupos como Companhia do Latão, Companhia do Feijão e o próprio Folias, para citar alguns nomes, esta forma autônoma do pensamento moderno foi articulada com o esforço de compreensão crítica da formação do sistema ideológico da vida intelectual brasileira em contraste com a reprodução de seu sistema de relações sociais, investigando em seus trabalhos, pesquisas e processos laboratoriais a tradição do pensamento crítico que exprime suas conquistas fundamentais ao refletir sobre o significado da consolidação de um estado nacional sem a existência de Revoluções Burguesas como experiência ou fato social consolidados, mas ainda assim convivendo com “restaurações” e “contrarrevoluções”. Assim, vemos a encenação do grupo Folias da trajetória da saga da Casa dos Atridas ao templo de Atenas como a encenação da impossibilidade de ação de um corpo político que encena o espetáculo do texto canônico a despeito desta impossibilidade. Ao realizar-se a encenação, um trajeto formativo se consolida. O “teatro sério” acontece, reproduz-se uma forma de aparelho teatral. Mas ao entender este mesmo trajeto de vitória individual do dono herdeiro da linhagem real de Argos como a derrota de um corpo político coletivo submetido às amarras e promessas da indústria cultural e de integração nacional, o movimento ascensional do espetáculo denuncia o aspecto irresoluto dos pontos de partida deste coletivo, assumido pelos coros que se transformam em uma mesma entidade coletiva ao longo do percurso das três tragédias. Em nossas investigações iniciadas em 2010, portanto, nossa leitura da trajetória do Folias e nossa compreensão do espetáculo *Oresteia – o canto do bode* contentou-se com a compatibilidade entre uma tradição crítica específica e uma realização artística, aproximando-os pela primazia dos termos da primeira, secundarizando as consequências da segunda.

Sem abandonarmos o desenvolvimento analítico exposto em trabalho anterior, a presente monografia foi realizada visando o esforço de inversão deste percurso analítico: Ao invés de traçarmos as categorias, desenvolvimentos conceituais e aproximações analíticas pautadas por tradições críticas que confirmam ou desdizem princípios, posicionamentos sobre opções estéticas e políticas, opções de procedimentos formais e escolhas temáticas, esforçamo-nos por seguirmos os termos do próprio grupo estudado para melhor compreendermos o sentido do empreendimento artístico voltado para a realização de um espetáculo específico. Já havíamos demonstrado que o ponto de partida do grupo para organizar suas reflexões sempre se baseou na continuidade entre os sentidos de sua atividade teatral relacionada a sua identidade política enquanto grupo de teatro e os amplos sentidos da possibilidade de sua intervenção na esfera pública do estado democrático brasileiro.

O ponto de partida fundamental do espetáculo *Oresteia – o canto do bode* é a ativação de seu processo cênico à despeito da constatação coletiva por parte dos atores em cena de que os

envolvidos com o espetáculo vivem uma situação de impossibilidade para encenar a peça em questão. A figuração dos coreutas, corifeus, heróis, mensageiros e servos da trilogia de Ésquilo é composta a partir de interrupções e interposições entre a vinculação dos atores aos personagens e sua inter-relação nos limites do espaço cênico que se constrói e se altera com a evolução narrativa do espetáculo. Estes procedimentos de desvinculação entre ator e personagem, procedimento técnico tradicional e rotinizado em termos teóricos e práticos principalmente após a assimilação da obra de Brecht em solo brasileiro desde o final da década de 1950, tornam-se na *Oresteia* a demarcação do processo de construção de níveis de narração, integrando à fabulação articulada com o esforço de alegorização entre texto grego e história brasileira e latino-americana a própria condição dos atores enquanto “fazedores de teatro”. Os juízos e vozes intrusivas dos artifícios épicos da narrativa sobre o material cênico articulado na *Oresteia* do Foliás ganha sentido e densidade crítica ao relacionarmos este intrincado jogo de perspectivas organizado ao longo da encenação com a própria compreensão do grupo sobre os caminhos e descaminhos do ofício que exercem nos termos de sua própria formação coletiva. Mas para que se torne assimilável a unidade objetiva do espetáculo nos termos elencados pelo Foliás, fez-se necessária uma ampla investigação sobre o conteúdo deste “ofício” para o grupo, bem como a maneira pela qual este conteúdo se traduz em uma atividade consciente, dirigida e produzida em termos programáticos pelo coletivo.

É neste sentido que dividimos a exposição entre quatro partes que pretendem tratar a leitura do processo de montagem do espetáculo *Oresteia – o canto do bode* como um balanço de um grupo de teatro, formado num lugar e momento histórico específicos e determinados, e que com a estreia do novo projeto comemoravam seus 10 anos de existência.

Na **primeira parte**, buscamos elencar e expor os dilemas, impasses e causas que levam à percepção da impossibilidade coletiva que permite o grupo figurar na composição do espetáculo a impossibilidade de encenar a peça que, a despeito de tudo, ainda assim é encenada. Buscamos seguir os termos do próprio grupo em sua evolução enquanto coletivo para elucidarmos a maneira pela qual fundou-se coletivamente uma unidade entre princípios éticos e estéticos. Esta unidade coletiva, em nossas investigações, encontra seu princípio modular na compreensão da noção de “artista cidadão”, empregada pelo dramaturgo, ator e diretor Reinaldo Maia. A partir desta exposição, empenhamo-nos em relacionar aspectos históricos e teóricos da “ética cidadã” formulada por Maia à continuidade das atividades do grupo e as imprecisões e ambiguidades da identidade subscrita ao termo “artista cidadão”. Para melhor desenvolvermos esta noção tipológica e exemplar, buscamos confrontar a atividade subscrita à ética proposta as noções de “amador” e “profissional” tal qual empregadas na teorização do teatro moderno brasileiro segundo Décio de Almeida Prado. Neste sentido, mostrou-se de grande proveito para a elucidação das terminologias e influências do coletivo uma exposição

histórica de aspectos do percurso artístico e político de Reinaldo Maia da década de 1970 à fundação do grupo Folias D'Arte. Este percurso não buscou reunir dados biográficos ou feitos pessoais, pois priorizamos a compreensão do lugar deste percurso na história do teatro brasileiro. Esta digressão histórica nos permitiu relacionar o amadurecimento do coletivo do período de sua fundação até o ano de 2007 como um projeto de teatro em processo de execução, ainda que este ganhe maior nitidez à luz dos limites e contradições deste mesmo projeto. Após a discussão sobre o percurso de Reinaldo Maia, expomos o processo de politização do grupo Folias no final da década de 1990 à luz de suas próprias realizações e de sua participação do Movimento de Arte Contra a Barbárie. Acreditamos que esta exposição torne palatável os sentidos do mal-estar que ensejam o espetáculo *Oresteia – o canto do bode* nos termos da vivência particular do grupo Folias D'Arte.

Na **segunda parte**, lidamos com os primeiros contatos do coletivo com os três grandes temas que tornaram a *Oresteia* “encenável” e “articulável” em relação aos termos e questões levantadas na parte anterior: Os temas “América Latina”, “tragédia” e “cidadania”. Nossa discussão passa a lidar exclusivamente com os termos do grupo em processos de encenação consolidados em seu repertório em fases anteriores ao processo da *Oresteia*. Para expormos o tratamento do grupo para estes temas, elencamos sua apropriação em dois espetáculos decisivos na evolução do grupo Folias: a encenação de *Otelo*, em 2002, e de *Babilônia*, em 2000. Estas encenações permitem elucidar a maneira pela qual os temas “tragédia” e a dedicação do grupo sobre o tema “América Latina” dizem respeito a procedimentos formais em opções técnicas e estilísticas que envolvem uma compreensão crítica da condição do ofício dos realizadores do Folias sobre a atividade do “teatreiro” paulista. A partir deste ponto de vista, expõem cenicamente juízos sobre a própria encenação enquanto possível reprodução de um aparelho teatral, integrando a atividade do ator de teatro às imposições da dominação social pressuposta ao conceito de “Indústria Cultural”.

Na **terceira parte**, esforçamo-nos por expor o primeiro contato do público em relação ao espetáculo *Oresteia – o canto do bode*. Em nossa compreensão, este primeiro contato se dá na espera pelo início do espetáculo no *foyer* do Galpão do Folias, onde o espetáculo esteve em cartaz. Da espera ao primeiro contato com o galpão, organizam-se as condições de possibilidade das figurações expostas ao longo do espetáculo, assim como se estabelecem os papéis funcionais da plateia e dos atores enquanto integrantes de um aparelho.

Na **quarta parte**, lidamos com o texto esquiliano, bem como aspectos de sua recepção na época moderna. Analisamos as aproximações dos materiais reunidos pautando as consequências da analogia da encenação em relação aos juízos expostos sobre a formação do “teatreiro” diante da formação civilizatória subscrita à realização da trilogia e a conquista do Estado Democrático de Direito brasileiro.

Primeira Parte: Mal-estar no teatro fomentado – O grupo teatral Folias D’Arte antes da *Oresteia*

1.1 Prosperidade e desencanto: A utopia da “ética cidadã” entre o “amador” e o “profissional”

O espetáculo *Oresteia – O Canto do Bode* é uma realização de inédito fôlego na trajetória do grupo teatral Folias D’Arte. Com sua estreia em 2007, o coletivo comemorava seus 10 anos de existência, celebrados com a continuidade do período mais intenso de atividades promovidas em seu célebre e fundamental espaço de encenações e sede administrativa, o Galpão do Folias. Além do “núcleo gerencial” composto pelos membros fundadores do coletivo em 1997, o Folias contava com a contribuição de mais de 30 integrantes colaborando com espetáculos em repertório³, sendo mais de 60 o total de pessoas envolvidas com as atividades do galpão (FOLIAS; 2007, 5). As atividades realizadas pelo grupo não se restringiam à enumeração de espetáculos realizados, tendo de ser colocada na quantificação do aproveitamento do espaço – conquistado com muito esforço para sua aquisição e manutenção – um incontável número de oficinas de música, encenação, dramaturgia, circo e atividades culturais relacionadas à atividade teatral, seminários e debates de formação teórica e política, estes últimos gratuitos e abertos para todo o público interessado – atividades todas que lhes proporcionaram a interação com os moradores do bairro de Santa Cecília, onde o galpão é situado, na Rua Ana Cintra.⁴ Além destas extensas tarefas, desde 2004 mantinham em processo de construção o Centro de Criação Popular do Praticável (CCPP), que consistia na manutenção de atividades de formação teórica anuais no praticável situado no mezanino do edifício à frente do Galpão. Muitos dos processos do grupo se davam simultaneamente em pequenos núcleos de produção que se organizavam ao longo dos novos processos pautados com o tempo. 2007, portanto, era um momento em que a estrutura organizativa e gerencial do grupo estabelecia um ápice de aproveitamento produtivo. Mas a manutenção dos espaços e da forma de gerenciar atividades criativas não se restringia às atividades administrativas do grupo, sendo o galpão também um espaço a ser aproveitado por uma série de outros grupos de teatro, abrigando realizações de projetos, debates e atos públicos de diferentes entidades dos mais variados matizes políticos e institucionais⁵, recebendo também trabalhos e espetáculos de outros grupos e

³ Que já somavam 20, segundo a própria cronologia que organizaram para o projeto submetido à Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo em janeiro de 2008 (FOLIAS; 2007, 22-3).

⁴ Esta interação com os moradores do bairro era também reforçada com um cadastro de associados para os vizinhos do Galpão, os quais frequentavam as atividades oferecidas. No período em questão, o Folias contava com mais de 600 cadastrados. Também contavam com contribuições de cerca de 30 “patronos” – pessoas que se dispunham a conceder uma doação financeira de quota anual de mil reais (LOURAÇO; 2008, p. 103).

⁵ Para enumerarmos alguns dos exemplos mais marcantes, é no Galpão que ocorre a primeira reunião dos membros do Movimento de Arte Contra a Barbárie, realizada em 1999 quando o galpão ainda estava em reforma; também sediam eventos como o ato de fundação do Fórum Centro Vivo, organizado em dezembro de 2000 por estudantes da USP, pela central de movimentos populares (CMP) e pela União dos Movimentos de Moradia (UMM); sediam em agosto de 2002 a

artistas,⁶ consolidando-se também como uma “casa de espetáculos” respeitada por diversos grupos paulistas e de outras regiões do país, ainda que não mantivesse os virtuais benefícios financeiros que tal empreendimento pudesse suscitar caso o espaço se voltasse exclusivamente para ganhos comerciais. Somados a estes feitos, há uma longa lista de prêmios, participações em festivais nacionais e internacionais⁷ e críticas favoráveis em periódicos de grande circulação, tanto na trajetória pessoal de seus integrantes como em sua condição de coletivo.

Se a manutenção do espaço e das atividades do grupo sinalizam um enorme ânimo organizacional, o projeto de encenação do espetáculo *Oresteia – O Canto do Bode* não seria uma empreitada de menor ambição. O desafio que o grupo se colocou com esta montagem consiste em encenar as três tragédias de Ésquilo (*Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*) como um espetáculo uno, organizando o encadeamento dos três textos gregos como uma dramaturgia a partir da qual seria possível tratar “por paralelo e analogia, a respeito da constituição do continente latino-americano na contemporaneidade” (FOLIAS; documento sem data). Utilizam a leitura canonizada do conflito entre deuses ctônios – velhas divindades que zelam pela “justiça de sangue” –, e deuses olímpicos – jovens deuses “políticos” – e sua condução no embate na linhagem dos Atridas (o ciclo de vinganças que confirmam a maldição sobre a casa dos descendentes de Atreu, linhagem real de Argos, cidade governada por Agamêmnon, irmão de Menelau – rei de Micenas –, ambos filhos de Atreu), compreendida como uma dramatização que exprime uma mutação, uma “passagem de uma religião telúrica e naturalista a uma religião cívica”, “do matriarcado ao patriarcado”, “do clã à cidade” (VIDAL-NAQUET; 2008b, p. 229) como ponto de partida, provido pelas tragédias de Ésquilo, para

palestra do professor Antonio Candido em comemoração do primeiro aniversário da Associação Nossa América; recebem em setembro de 2003 Valentin Trepliákov para atividades de formação sobre metodologia e princípios teóricos de Stanislavski; em fevereiro de 2004 o Galpão é um dos espaços da Mostra São Paulo de Teatro; recebem no mesmo ano de 2004 a pré-conferência da setorial Regional da Sé, o Fórum Municipal de Cultura, além de tornar-se um dos principais pontos de encontro para a continuidade de reuniões e articulações do movimento Arte Contra Barbárie após o momento de consolidação da Lei de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo (Ibid., 35-6). Além de promoverem, ao longo destes 10 anos, debates com figuras como Milton Santos, Iná Camargo Costa, José Antonio Pasta Jr., Francisco de Oliveira, Paulo Arantes, José Arbex Jr., Eugênio Bucci, Maria Rita Kehl, Padre Júlio Lancelotti, entre outros.

⁶ Entre os espetáculos realizados no galpão estão: *Os sete pecados*, de Fernando Vieira; *Einstein*, de Carlos Palma; *Missaleiga*, de Francisco de Assis; *Niver 21*, produzido pelo Centro Cultural Monte Azul; *A comédia do latão e Mercado do gozo*, pela Companhia do Latão; *Os Joãos e os Magalis*, do grupo União e Olho Vivo; *Dança afro brasileira*, pelo Grupo Abraçaí; *A quadratura do círculo*, da Farândola Trupe; *Pau de Dar em Doido*, de Eduardo Masetti; *Mire e Veja*, pela Companhia do Feijão; *Inventário – Aquilo que seria esquecido se a gente não contasse*, dos Doutores da Alegria RJ; *Estela do Patrocínio*, de Georgette Fadel; os espetáculos *Nas rodas do coração*, *Noite de Reis* e *Clarisses*, pelo grupo As Graças na Rua; *Em pedaços*, pelo Engenho Teatral; *WWW para Freedom* e *O pintor*, do Teatro de Campinal; *Olímpia*, pelo Grupo de Teatro Andante (BH); *Sonho de um homem ridículo*, pelo Ágora Teatro; *Modos de Dançar BenVinda*, pela Companhia de Dança de Belo Horizonte e parte do repertório do grupo Caixa de Imagens (Idem).

⁷ Apenas em 2006 o grupo havia participado como únicos representantes brasileiros no Festival Internacional de Expressão Ibérica (FITEI), na cidade do Porto, e na Mostra Internacional de Teatro (MITE), em Lisboa. A participação do Folia nos dois festivais contou ainda com remodelações no Teatro Nacional Carlos Alberto, em Porto, e no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, para que as disposições dos espaços cênicos dos respectivos edifícios reproduzissem a estrutura do Galpão do Folia, possibilitando que a encenação do espetáculo *Otelo* se desse de forma mais aproximada possível com a encenação no Brasil.

organizar aproximações em concepções de periodização histórica da consolidação da normalidade democrática dos estados democráticos de direito na América Latina. Utilizam da “tendência natural” de se ler a *Oresteia* de Ésquilo como “uma passagem unilateral do *gens* aristocrático à *polis* democrática”, ou ainda “da vingança à justiça” (OST; 2007, p. 108) como uma estrutura compositiva de periodização sobre a consolidação da democracia moderna em estados soberanos latino-americanos a partir de três momentos tradicionalmente aplicados de forma esquemática à formação das democracias do Cone Sul: Populismo; Ditaduras militares; Aberturas democráticas.⁸ Não bastasse a enormidade por trás deste pressuposto que conduziria a composição dramática do processo criativo, ambicionam utilizar como “fio condutor” desta aproximação comparativa o papel que o artista de teatro exerce nesta formação ao praticar seu ofício – seus descaminhos e obstáculos materiais e criativos – para apropriar-se desta exposição histórica. A “passagem” histórica a ser organizada em cena almeja compor a leitura atualizadora de questões encontradas na trilogia a partir do lugar do artista de teatro partindo do pressuposto de que, entendendo que se pretende utilizar a compreensão do próprio ofício como régua e compasso de suas reflexões impressas no espetáculo, o marco zero cartográfico deste “tipo” é o artista de teatro a exercer sua prática na América Latina, mais familiarizados com as particularidades brasileiras, especificamente organizadas no eixo Rio-São Paulo, no centro da Cidade de São Paulo.

Tomariam, portanto, como princípio da exposição da fábula dos assassinatos da casa dos Atridas, a própria condição de artistas e os dilemas e questões perpassadas pela manutenção de seu ofício como material que os permitiria cristalizar em atividade cênica os caminhos para buscar outras coordenadas. Se a resposta para a pergunta “Onde estamos?” era parcialmente clara, este ponto de partida lhes permitiria encontrar um amontoado de perguntas para tratar de outra questão, derivada da outra: Que horas são? A metáfora cartográfica é ensejada pelo ciclo de debates públicos *Latitudes e Longitudes*, realizado ao longo do mês de setembro de 2006 – enquanto os ensaios do espetáculo *Oresteia – o Canto do Bode* ainda eram realizados. Foram convidados como palestrantes os professores Paulo Eduardo Arantes, Stephan Baumgärtel, José Arbex Jr., Maria Rita Kehl e Eugênio Bucci. Os expositores debateram os temas que motivavam as discussões do grupo em torno da dramaturgia de Ésquilo, mas sem restringi-los ao projeto da *Oresteia* propriamente: O conceito “espetáculo”, concebido por Guy Debord na obra *Sociedade do espetáculo*, e o papel que o campo teatral cumpre na

⁸ Em projeto submetido à Lei de Fomento para a Cidade de São Paulo, assim definem o princípio de analogia histórica com as tragédias de Ésquilo: “O mundo grego em formação, que é o palco projetado pelo Ésquilo para a *Oresteia*, é análogo à Latino América ‘parteira da história’ que se ilumina a partir da segunda metade do século XX com suas características culturais críticas e pluralistas, e hoje se afirma indiscutivelmente em busca de sua soberania e identidade. Então, para nós, a primeira das peças, *Agamêmnon*, refere-se ao período que vai da metade do século à implantação das tiranias; o segundo período, *Coéforas*, enfoca o tempo da libertação, da retomada das liberdades democráticas. A terceira tragédia, *Eumênides* diz respeito à instalação da justiça institucional contemporânea [...]” (FOLIAS; 2007, p. 14).

compreensão da possível atualidade do conceito⁹; o papel da mídia de massa sobre a percepção da manutenção e regulação das relações de poder e dominação social na sociedade brasileira¹⁰; a conceituação de vigilância total suscitada pela lógica securitária e policial sob o argumento de manutenção da segurança pública¹¹. O “temário” é de uma amplitude vertiginosa: Atualização de uma trilogia de tragédias gregas; A formação do Estado Democrático de Direito na América Latina, compreendida como periferia do capitalismo; O lugar e a função do artista de teatro neste percurso formativo – todos relacionados às questões suscitadas pelo acúmulo de debates e inquietações que seus trabalhos e projetos lhes trouxeram.

Como se pode notar, o projeto de encenação do espetáculo *Oresteia – o Canto do Bode* despertou um apetite reflexivo de grande força para o grupo Folias. Mas é preciso situar e enfatizar o ponto de partida fundamental de todas estas questões enumeradas em torno do espetáculo: a compreensão do sentido da trajetória do coletivo enquanto grupo de teatro refletindo sobre a própria situação em seus dez anos de existência. E o que caracterizava esta situação?

Os números, os nomes e os feitos cadastráveis acumulados pelo grupo em currículos profissionais, projetos e relatórios de editais de financiamento, em 2007, impressionam. A ambição temática e o ânimo criativo aplicados no novo espetáculo encantam pelo gigantismo reflexivo projetado. A quantificação das atividades e os debates que os mobilizam atestam o sucesso do coletivo e seu pleno vigor criativo. O espetáculo que pretendemos analisar, no entanto, teve seu processo de montagem motivado por uma percepção partilhada pelos integrantes do grupo de um *mal-estar*. Mas que mal-estar seria esse, já que o espaço e os processos do grupo, por assim dizer, “prosperavam”, progrediam com acúmulos de debates e reflexões a cada momento de novo processo criativo, ganhavam respeito e notoriedade por críticos, colegas de profissão e público? Contribuíram para esta percepção diferentes níveis de atuação do Grupo Folias, relacionando-se tanto nas atividades internas

⁹ Sob o título “O teatro na sociedade do Grande Irmão”, este debate, ministrado pelo professor Paulo Arantes, teve como provocação inicial as seguintes ruminções formuladas na concepção do ciclo de debates: “Qual o papel e/ou função do teatro na sociedade do espetáculo e do controle exacerbado do cidadão? Quais seus temas, como retratá-los, como estabelecer sua comunicação com o público saturado por imagens e informações que informam e formam cotidianamente sua visão de mundo? Embate ideológico e/ou entretenimento “anti-stress”? Produção de pensamento versus criação de “produtos” que possam encontrar seu nicho de mercado para garantir sua sobrevivência. Negócio ou “contestação”? Forma ou conteúdo?” (FOLIAS; 2007; p. 20-19)

¹⁰ Com o tema “Do público para a privada – As intimidades do poder”, o professor e jornalista José Arbex Jr. respondeu à seguinte provocação: “Qual o papel a desempenhar as transmissões pela mídia eletrônica dos verdadeiros ‘reality’ show’s patrocinados pelos canais legislativos, do judiciário, a transmitir suas sessões normais ou os verdadeiros programas de auditórios como as CPI’s, por exemplo? Isso esvazia a política ou a democratiza o seu acesso para o cidadão? Quem mais ganha com isso?” (FOLIAS; 2007; p. 18).

¹¹ Maria Rita Kehl e Eugênio Bucci, sob o tema “Da eterna vigilância nasce a frágil democracia”, pautaram o debate a partir da seguinte reflexão do grupo: “Em nome da segurança do cidadão cada dia que passa nossas ruas, locais e edifícios públicos e privados são vigiados, 24 horas, por câmeras ocultas gerando imagens que, quando convém ao sistema de segurança e policial do aparelho de Estado, são usados contra o próprio cidadão que alega querer proteger. Mudou-se o direito à privacidade ou o Estado-‘Grande Irmão’ tornou-se realidade? Quem garante os interesses do cidadão?” (FOLIAS, 2007b; p. 18).

como em espaços externos que o coletivo participava. O primeiro sintoma de mal-estar, no entanto, pode ser exemplificado com a situação material do grupo ao longo do ano de 2006, período em que o processo de ensaios e debates para a construção do espetáculo já acumulava mais de um ano de atividades continuadas,¹² quando o grupo passou por uma “rigorosa crise”. Assim designam o período no espaço reservado para “justificativas” no projeto submetido à Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo na edição de janeiro de 2007, descrevendo sua situação com pinceladas “confessionais” que revelam traços do mal-estar que agora nos dedicamos a mapear:

A primeira justificativa é aquela da qual gostaríamos muito de prescindir: sem Fomento, o equipamento físico que o Folias batiza, o Galpão e o Praticável deixam de existir. O grupo poderia até talvez sobreviver ao maremoto, rearticular-se de alguma forma, os fazedores até nuclearmente dando sequência aos seus ofícios aqui e ali. Não raro um desejo secreto pode se abater sobre cada um, a libertação do fardo que muitas vezes supera o prazer, a sonhada justificativa para a desistência por motivos exógenos. Em situações de angústia, entretanto, melhor é acalmar o espírito e refletir sobre a prática.

Assim, talvez fosse suficiente como resposta ao presente item [de justificativas], na medida do conhecimento público que o trabalho do grupo já é refém, esclarecer reiteradamente que embora disputando todos os editais e verbas públicas disponíveis, a despeito da magnitude das suas realizações, o Folias não contou durante o ano de 2006 com nenhum recurso que não fosse o [a Lei de] Fomento [para a Cidade de São Paulo]. Para 2007, a produção de “Oresteia – o Canto do Bode” que passava por rigorosa crise, foi contemplada no Edital do Programa de Artes Cênicas do Governo do Estado de São Paulo. No Fomento, por conta do corte orçamentário de 35% dentro das regras da Lei, o Folias adaptou-se à exiguidade de recursos e cumpriu além do comprometido no Programa aprovado. Daí insistimos: para lá da obsessiva busca por recursos outros, as verbas consignadas pela Lei de Fomento foram suficientes apenas para a manutenção estrutural do trabalho, não para a produção de espetáculos ou para voos mais amplos [...] (FOLIAS; 2007, p. 8).

Por mais que o espaço e os trabalhos vigorassem, sua manutenção atingia constantes riscos de colapso administrativo. O Galpão do Folias e as atividades nele organizadas, assim como grande parte do teatro de grupo produzido na cidade de São Paulo, são fundamentalmente sustentadas por editais de programas de financiamento voltados para políticas de cultura, estes providos por órgãos governamentais, paraestatais, autarquias ou setores privados e produtores culturais, e, no ano de 2007, o cenário que se anunciava para o grupo consistia em ter de começar a escolher quais atividades poderiam ser viabilizadas e quais deveriam ser sacrificadas caso não conseguissem captação para manter todas as estruturas que abarcam os trabalhos planejados. A situação, porém, não apresentava

¹² A concepção do projeto de encenação da *Oresteia* é de difícil datação. Em depoimentos e entrevistas, Marco Antonio Rodrigues comenta que o desejo de propor a montagem de Ésquilo existe desde fins da década de 1990, quando o grupo acabava de se formar, mas não via perspectivas de tornar o projeto viável dentro dos termos que ambicionavam relacionar. Os primeiros encontros e leituras se iniciaram por volta de 2005, após a estreia de *El Día Que Me Quieras*. Enquanto esta encenação da dramaturgia de José Ignacio Cabrujas estava em cartaz, reuniam-se uma vez por semana para lerem materiais e discutirem o novo trabalho a ser concebido (LOURAÇO; 2007, p. 194-5). No projeto submetido à Lei de Fomento para a Cidade de São Paulo na edição de junho de 2003, porém, os estudos da trilogia de Ésquilo já são mencionados como um possível caminho de aprofundamento de “reflexão teórica” e de “aprimoramento técnico dos artistas e técnicos constituintes do Folias” (FOLIAS; 2003, p. 15).

novidades. Dentre os altos e baixos da trajetória do grupo, o risco de interrupção dos trabalhos sempre se fez presente. A sobrevivência material do Folias, desde seu surgimento em 1997, foi pautada pela capacidade de administrar e gerenciar formas de captação em programas que subvençionem projetos culturais. Mesmo com a conquista do Galpão, uma infraestrutura pioneira dentre os grupos de teatro formados ao longo da década de 1990, não era possível atingir uma autonomia de sustentabilidade econômica. As dificuldades e incertezas sobre a continuidade de projetos suscita crises, questionamentos e posicionamentos sobre o que significa sobreviver como um coletivo teatral, “fardo” a ser carregado por toda uma categoria de fazedores de teatro. A ideia de desistência, “sair”, buscar algum outro espaço para exercer o ofício que aspiram colocar em prática, as dificuldades pessoais que os obstáculos de uma iniciativa coletiva nos moldes que o Galpão abarcava, integravam o sentimento compartilhado entre os membros do grupo para refletir sobre sua unidade.

O período de produção do espetáculo, portanto, é marcado por um vigoroso, porém tateante processo auto reflexivo sobre os caminhos, possibilidades e barreiras presentes e a serem enfrentadas em possíveis cenários futuros. A situação do grupo ganha um espaço amplo na organização do “temário” que compõe o processo da *Oresteia*. Veem nos estudos e experimentações sobre as tragédias aticas a oportunidade de explorar e relacionar questões inesperadas na ambição de encenar o texto canônico. É neste sentido que, para a devida apresentação do grupo e o espetáculo em questão, é necessária a compreensão dos princípios que o mantinha unido.

Para a organização interna das atividades do Folias, os termos “administração” e “gerência”, utilizados pelos próprios integrantes como jargão para designar a divisão de tarefas no dia-a-dia da manutenção de suas atividades, trazem questões a serem discutidas, pois suscitam uma perspectiva ética e crítica sobre a constituição e manutenção dos trabalhos do coletivo desde sua origem. Há, porém, ressalvas políticas e ideológicas feitas pelo grupo que acarretam um debate que se estende para além da realidade do grupo Folias. Ler a terminologia como descrição de uma reprodução fria de aspirações empreendedoras capitalistas para descrever a organização da distribuição de tarefas para a realização das atividades soa como um contrassenso ou uma injúria inconsequente, pois tratar suas realizações como produtos fabricados a partir de projeções de metas de uma média empresa opõe-se não apenas aos princípios que nortearam a prática militante e criativa do grupo, mas também descaracterizaria a função que desejou exercer no campo da cultura: A de criar um espaço público favorecedor de atividades culturais. A prática militante do grupo é compreendida a partir do termo “espaço público” associado ao termo “cultura”, ambos imbuídos de fortes ambivalências políticas e históricas, e os integrantes do Folias são versados sobre as confusões subscritas ao debate, ainda que não se proponham a resolvê-las. É a partir deste debate que conceberam a tarefa de administrar seus recursos e atividades criativas, e ao longo dos dez anos de convívio e sobrevivência coletiva, utilizaram

desta experiência para, além de conceber seus espetáculos, expô-la para o debate com outros grupos que sofrem com as mesmas questões estruturais. Queriam gerir um espaço que se ambiciona “público” preenchendo seu significado com a ideia de “resistência política”. Passemos momentaneamente a palavra para o grupo na definição de seus propósitos. No texto de apresentação do coletivo no primeiro número do *Caderno do Folias*, de 2000, redigido na forma de um programa de intenções éticas e estéticas, já assinalam a centralidade das reflexões sobre o que seria sua unidade coletiva, sua condição de grupo relacionada às tarefas que pretendiam cumprir:

Quais são os caminhos que conduzem diferentes fazedores/criadores de teatro a se encontrar e constituir um coletivo de trabalho? Qual o objetivo ou quais objetivos levam a que abram mão de uma carreira-solo/individual para a construção e consolidação de um projeto comum, em tempos de competitividade selvagem e bárbara? O que pode vir a sustentar econômica e espiritualmente, o trabalho e os trabalhadores do grupo? São perguntas que ainda nos fazemos, coletivamente, na tentativa de aumentar nossa compreensão do processo em que estamos envolvidos nos últimos anos. Diante de tantas dúvidas e incertezas que ocupam as nossas reflexões quotidianamente, torna-se mais fácil falar do que nos tem mantido juntos neste período de intenso trabalho. Remando contra a maré, mas reconhecendo os frutos colhidos pelos trabalhos grupais através da história do teatro brasileiro e universal, optar pela constituição de um coletivo de trabalho nos pareceu a forma mais eficaz de contribuir, com o nosso ofício, para a superação da *barbárie* que tomou conta da sociedade brasileira nos últimos anos. A compreensão de que o esforço individual é impotente para enfrentar as forças sociais e políticas constituídas que dificultam o acesso à cultura por parte das camadas sociais excluídas do poder e do “bem cultural” foi sem dúvida uma motivação para somarmos nossos melhores esforços. A velha crença de que ‘unidos jamais seremos vencidos’, tão desacreditada e desmoralizada por aqueles que não desejam a organização da sociedade civil, nos pareceu uma experiência digna de ser vivida. Desse ponto de vista, a *ética* com relação à vida e ao ofício foi o primeiro fio a nos *unir*. Mas não foi o suficiente para explicitá-la” (FOLIAS; 2000, p. 4).

“Coletivo” em oposição ao “individual”; um “projeto comum” de “fazedores/criadores de teatro” em oposição a “tempos de competitividade selvagem e bárbara”; exemplos históricos de “trabalho grupal” como contribuição de “superação da barbárie”. São termos carregados de perspectivas críticas elementares da oposição de esquerda ao *establishment* político e econômico ao final da década de 1990, a saber, auge da aplicação de políticas econômicas neoliberais. Contra a hegemonização da lei do mercado como solução de todas as formas de manutenção dos espaços públicos, relacionam a organização de teatro de grupo com a noção de “organização da sociedade civil”, e desta oposição organizam o que compreendem por “sobrevivência econômica e espiritual” na unidade entre os diferentes integrantes. É deste espírito de “sociedade civil organizada” que forjam uma afinidade ética. Prosseguindo a formulação no texto de apresentação, o grupo declara que é desta ética que compreendem sua estética. É na articulação entre as duas que os principais problemas úteis nas reflexões do grupo emergem:

Não somos uma organização partidária, mas um coletivo teatral. [...] Se a *ética* nos fornece os parâmetros para a unidade dos participantes, propiciando que o *todo* seja o definidor dos objetivos a serem concretizados, sabemos que são as *palavras, os gestos, as músicas, os personagens, as encenações, os espetáculos* que nos possibilitarão alcançá-los e realizá-los. A nossa ação é dependente de nossa capacidade de criar. A capacidade de transformar a compreensão social e política da realidade em “bens simbólicos”, que a traduzam para os espectadores que queremos atingir, é que pode nos tornar socialmente necessários. A nossa existência e sobrevivência social e artística depende da *qualidade* dos trabalhos cênicos que realizamos, mais do que de nossa capacidade de formulação de *discursos* políticos. Um coletivo de trabalho, por sua continuidade de trabalhos, por seu constante treinamento e aprimoramento, é que pode criar as condições necessárias para se alcançar uma *excelência* na prática do ofício (Ibid.; p. 5).

A iniciativa que mobiliza os empreendimentos do Folias e que os forja como um grupo teatral é a busca pelo reconhecimento da relevância social do teatro. Ao tomarem para si como programa a tarefa de “enfrentar as forças sociais e políticas constituídas que dificultam o acesso à cultura por parte das camadas sociais excluídas do poder e do ‘bem cultural’”, e ao relacionarem tal tarefa aos “frutos colhidos pelos trabalhos grupais através da história do teatro brasileiro e universal”, aspiram alinhar-se à uma tradição de exemplos do passado que lhes permite entender o que significa esta luta política nos termos da organização coletiva de criações teatrais, não raro designando os modelos que tinham em mente: aspiravam à união entre reflexão crítica aprofundada aliada à ideia de “produção cultural” que viam como legado em grupos como Arena e Oficina, mobilizando debates de ideias e experiências estéticas que pudessem ser socializadas publicamente (FOLIAS; 2003, 14). Desejavam encenar espetáculos e formar públicos criticamente. Queriam conceber uma ética cidadã no reconhecimento da relevância social da atividade teatral, formulando a crítica contra “as forças sociais e políticas constituídas que dificultam o acesso à cultura por parte das camadas sociais excluídas do poder e do ‘bem cultural’” como princípio organizador das reivindicações e lutas políticas que promoveram. É sobre esta compreensão de cidadania no exercício da produção de “bens culturais” que organizam algumas de suas aspirações estéticas. Reinaldo Maia, ator, dramaturgo, diretor e um dos fundadores do grupo Folias, assim explicita sua compreensão dos valores éticos partilhados associados à atividade criativa do coletivo:

[...] [O grupo Folias] é responsável por uma certa politização da discussão teatral na cidade... Porque, também, a gente acredita que é essa militância que faz e possibilita a gente ter a estética que tem. Porque antes de você entrar no teatro e ser ator, você é cidadão. Não há separação entre ator e o cidadão. Isso, para o Folias, pelo menos para uma massa pensante dele, é muito claro. O grupo não abre mão do seu estatuto de cidadania. Então a sua estética tem a ver com isso, com essa ética. Essa é a identidade que eu vejo do grupo [...]” (LOURAÇO; 2008, p. 20).

Descolados da compreensão da formação histórica destes termos e conceitos relacionados (“teatro de grupo”; “bem cultural”; “bem simbólico”; “cidadania”) para configurar um posicionamento

que é ao mesmo tempo político, ético e estético, estes apontamentos poderiam conduzir o leitor a um raciocínio carregado de ambiguidades. Esta relação entre estética e ética culmina, na compreensão do Folias, numa reivindicação pela manutenção da “excelência artística” nas produções do grupo. Relacionam a busca pela qualidade dos trabalhos artísticos como pressuposto incontornável da ética cidadã proposta. A manutenção de um trabalho artístico de aspirações “públicas” e sua sobrevivência só teria sentido de acordo com o nível de excelência dos espetáculos. Para o Folias, qualidade dos trabalhos artísticos é um dever do artista como cidadão, pressuposto da condição de um “teatro como espaço público”. É desta forma que equacionam a ideia de “excelência” com “contrapartida social”.¹³ A continuidade de trabalhos pelo “constante treinamento e aprimoramento” do coletivo, a manutenção das condições de formas de produção teatral é vinculada, na concepção coletiva do Folias, é um dos elementos centrais na consistência do “teatro público” que buscavam realizar. A crise administrativa enfrentada em 2006, portanto, não dizia respeito apenas aos percalços da sobrevivência na adversidade de um campo de trabalho realizado em condições precárias. *A dificuldade de sobrevivência, para o grupo Folias, consiste também numa crise de manutenção de um projeto político que ensejava um projeto estético.* A impossibilidade de gerenciar tarefas administrativas da estrutura organizativa do grupo anunciava um limite de um imaginário político que ajudaram a criar. A impossibilidade de continuidade não significava apenas a perda de uma oportunidade de trabalho, pois também denunciava a desimportância e irrelevância dos projetos realizados até então. Seriam, porém, desimportantes e irrelevantes para quem?

O mal-estar administrativo era um mal-estar do projeto de teatro público que formasse “artistas-cidadãos”. Este campo de expectativas políticas por si só revela um amplo leque de conceitos sem precisão categórica e termos sem concisão designativa. Entenderem-se como artistas que contribuem, num espaço que se quer público, com a produção de “bens simbólicos” ou “bens culturais”, torna inespecífico o enquadramento das atividades que produzem caso não se esclareça a genealogia de seu uso. O que significa proclamarem-se “artistas-cidadãos”? Seria esta uma compreensão da atividade que realizam diariamente no Galpão enquanto coletivo, ao passo que o uso do termo “fazedores de teatro” seria uma forma de compreenderem-se submetidos a uma categoria laboral? Seriam os artistas de teatro “trabalhadores” e o mal-estar administrativo um traço de “precarização do trabalho”? O que significa o uso dos termos “artista” e “trabalhador” diante da oposição entre mercado e a atividade que realizam?

¹³ Esta concepção, além do texto de apresentação do grupo no *Caderno do Folias* supracitado, é também uma referência constante na redação dos projetos do grupo para a Lei de Fomento, sempre enfatizando que “a questão pública e seminal” pretendida “parte da convicção de que a melhor forma de contrapartida social pela qual devemos nos comprometer seja a busca da excelência artística” (FOLIAS; 2007, p. 13).

O “estatuto de cidadania” reivindicado por Reinaldo Maia, porém, não diz respeito apenas ao exercício de direitos e deveres civis assegurados pela soberania constitucional do Estado. A origem do conceito nos permite pontuar o tipo de teatro que aspiram praticar, assim como a ética que reivindicam reproduzir. Esta ética cidadã nos é apresentada num pequeno capítulo que integra a apresentação do livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, de 1975, intitulado “Oprimidos e opressores”, de Augusto Boal. Expondo as armadilhas e ambiguidades que a oposição pode suscitar,¹⁴ Boal argumenta que mesmo assim não existe lugar para a isenção, pois implicaria ignorar a dimensão conflitiva que torna o mundo transformável.¹⁵ Neste sentido, o Teatro do Oprimido teorizado já seria o resultado de uma escolha ética, pois “já significa tomar o partido dos oprimidos”. Esta ética também está implicada sobre as formas e usos deste teatro, pois “tentar transformá-lo em mero entretenimento sem consequências seria desconhecê-lo; transformá-lo em arma de opressão seria traí-lo” (BOAL; 2013, p. 23). A recusa de posições isentas na relação entre oprimidos e opressores e a compreensão de que tal dilema torna incontornável uma tomada de posição inclusive sobre o teatro realizado, portanto, por si só obriga ao reconhecimento de um mínimo ético na própria atividade teatral. É neste sentido que esta ética conforma o ofício do artista com a própria condição cidadã.¹⁶ Sua máxima é célebre: “Este não é um tema de teatro: é um dever da cidadania!”. Na definição de Boal, configura “falta grave” dissociar este teatro de sua filosofia nos possíveis espaços de sua utilização, seja numa empresa privada ou numa agência governamental, entendendo que o problema não está propriamente em atuar em tais ambientes, mas “sim em não perceber que essas empresas jamais permitirão em seu espaço empresarial e com os seus funcionários – e, menos ainda, financiarão – a liberdade de expressão que o Teatro do Oprimido exige e sem a qual fenece” (Ibid., p. 24). Em suma, integrar esta atividade teatral à lógica competitiva dos modelos empresariais, integrá-lo a uma relação de compra e venda, tratá-lo “como se fosse mercadoria”, falta com a ética conceituada. É também neste

¹⁴ “Oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios. Quase não existem em estado puro, nem uns nem outros. Desde o início do meu trabalho com o Teatro do Oprimido, fui levado, em muitas ocasiões, a trabalhar com opressores no meio dos oprimidos, e também com alguns oprimidos que oprimiam” (BOAL, 2013, p. 21).

¹⁵ “Não podemos conceder perdão e oferecer nossa amizade a quem escolheu o proveito próprio às custas da infelicidade dos outros, e decidi gozar a própria vida ao custo da morte alheia. Aqueles que querem a todos perdoar, ‘ver os dois lados da questão’ ou ‘ver a questão de todos os lados’, aqueles que tentam justificar as razões dos opressores, são os imobilistas do mundo. Se fosse verdade que todos têm razão, e que todas as razões se equivalem, seria melhor que o mundo ficasse do jeito que está. Nós, no Teatro do Oprimido, ao contrário, queremos transformá-lo, queremos que mude sempre em direção a uma sociedade sem opressão. É isto que significa *humanizar a humanidade*: queremos que o ‘homem deixe de ser o lobo do homem’, como dizia um poeta” (Ibid., 22)

¹⁶ “[...] até nós, simples mortais com os dias contados, devemos ter a nossa tábua de valores éticos – temos que estar claramente ao lado dos oprimidos e não de *todos os lados*, assim no teatro como na vida cidadã. A partir de uma clara tomada de posição, e só então, seremos neutros em relação a todos os oprimidos participantes de uma sessão de Teatro do Oprimido: devemos a todos ouvir e tentar compreender o significado de suas intervenções. A partir daí, podemos tentar ver a coisa de todos os lados” (Ibid., p. 23).

sentido que a ética cidadã do ator deste teatro implica na recusa radical da elevação idealista de seu ofício:

Nossa tomada de posição teórica e nossas ações concretas devem acontecer não porque sejamos artistas, mas porque somos cidadãos. Fôssemos veterinários, dentistas, pedreiros, filósofos, bailarinos, professores, jogadores de futebol ou lutadores de judô – qualquer que seja nossa profissão –, temos a obrigação cidadã de nos colocarmos ao lado dos humilhados e ofendidos (Ibid., 25).

Esta demarcação de posição a qual o Folias se alinha, porém, evidentemente não intenciona reproduzir o Teatro do Oprimido teorizado por Boal tal qual exposto em seu livro. Tampouco implica num esforço de retomada de procedimentos estéticos e alinhamentos ideológicos formados na década de 1960 e 1970 sem problematizações e mediações sobre a distância histórica. Esta genealogia da “ética cidadã do artista de teatro”, em verdade, traz outras complicações ao concebê-la em sua formação no final da década de 1990. O termo “cidadania” relacionada aos produtores de “bens simbólicos” e “culturais” também se torna parte da gramática política do principal momento de politização do teatro de grupo paulista ao longo do período democrático, quando da conquista da já citada Lei de Fomento Para a Cidade de São Paulo (nº 13.279), reivindicada a partir dos debates e acúmulos do hoje lendário Movimento de Arte Contra a Barbárie. A conquista da Lei de Fomento e a condição de beneficiados pelo financiamento direto do poder municipal, num primeiro momento, distorceria a compreensão da linhagem do “teatro público” aspirado pelo grupo Folias. Afinal, se o dinheiro que os mantém é público, suas responsabilidades também o são. Surgem, então, as questões: Seriam os trabalhadores de teatro fomentado pela Lei, então, “funcionários públicos”? Estaria o Grupo Folias D’Arte cumprindo com uma função que deveria ser do Estado? Seriam os “fazedores de teatro” beneficiados por editais de financiamento público funcionários públicos informalmente “terceirizados”?¹⁷ Ou seria um “grupo amador”, ou “semi-amador”, categorias que hoje ganham mais sentido em sua oposição à noção de “profissionalização” do que na constatação da prática teatral sem o proveito econômico? A “ética cidadã” de Boal assumida pelo grupo Folias os permite organizar seus princípios e afinidades políticas, ideológicas e estéticas, mas não os livra das amarras da cidadania

¹⁷ Estas questões eram formuladas pelos próprios membros do coletivo, chegando a integrar a redação de projetos para a Lei de Fomento, como, por exemplo, no projeto já citado de junho de 2003, onde expõem que compreendem que a Lei de Fomento “foi criada tendo como objetivo principal transformar a realidade econômica dos grupos e companhias, ocupando um espaço que as Leis de Incentivo, por sua própria natureza não tem atendido. Alocar recursos para a manutenção do núcleo (expandido) de criadores não tem o sentido de transforma-los nem em funcionários públicos, nem os grupos em companhias estatais, mas sim facilitar o exercício da função de socialização do bem cultural, coisa que já se vem fazendo às custas do sacrifício pessoal. Não é por outro motivo que a lei prevê a contrapartida social dos projetos, que já tanta dor-de-cabeça e reação causou aos grandes interesses midiáticos. Vale lembrar ainda que os grandes grupos e companhias do teatro mundial tem a importância que tem porque parte, ou até a totalidade de seus recursos advém das responsabilidades assumidas pelo Estado com relação à cultura” (FOLIAS; 2003, p. 11).

burguesa e seus imperativos impostos sobre a compreensão da atividade que realizam. É neste sentido que se torna fundamental a compreensão da oposição entre “amador” e “profissional” no campo teatral. O debate não surge em território brasileiro no período de formação do Foliás e merece uma breve recapitulação.

A compreensão de “teatro amador” possui amplitude histórica e conceitual que torna seu efeito descritivo vago ao ser aplicado no campo teatral paulista hoje. No *Dicionário do teatro brasileiro* (GUINSBURG; FARIA; LIMA; 2009), em verbete redigido por Maria Thereza Vargas, o emprego do termo “amador” designa o teatro “praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico”. Nestes termos, certamente o verbete contempla o grupo Foliás. Mas, segundo a autora, também remonta no Brasil “aos primórdios da colonização”, abarcando representações comandadas por José de Anchieta, tradições teatrais em comunidades em centros urbanos em todo país do século XVII ao XIX, o momento do teatro amador organizado da década de 1930¹⁸ e sua influência sobre a geração que trabalhará no Teatro Brasileiro de Comédia, formado em 1948 – momento em que os atores se tornam “profissionais”, um traço de oposição ao “amadorismo” definido. Após expor marcos históricos do teatro amador da década de 1960 e 1970¹⁹, o verbete conclui com sumárias considerações sobre a atividade teatral da atualidade, definindo a condição de “não profissionais”²⁰ como restrita a grupos de cidades do interior ou em “bairros distantes”, “periféricos” (VARGAS; 2009, p. 22-9). A ideia de superação do amadorismo pela profissionalização da atividade do artista teatral combinada à noção de atuação em grupo da atividade teatral “sem dela tirar proveito econômico”, será uma das principais questões que permitirá o grupo Foliás politizar sua condição de teatro de grupo.

Voltemos, porém, às aparentes ambiguidades das concepções do Foliás. Quem pautaria os critérios da “excelência artística”, esta compreendida como um pressuposto dos deveres de cidadania do referido “artista”? No que consistiria a manutenção sustentável deste “ofício”? Seria uma maneira de pautar uma forma de “profissionalização”, termo decisivo, como se verá em nossa exposição, nos momentos de ruptura em debates sobre o teatro moderno brasileiro? Em parte, a falta de precisão dos termos era necessária para a utopia que queriam colocar em prática, pois era dando novos sentidos a termos antigos que poderiam criar o cenário novo que estavam tentando construir para a realidade do teatro paulista. Mas em grande medida, estas são questões historicamente não resolvidas no exercício da atividade teatral no Brasil, e sua assimilação e uso prescritivo para um programa ético sem a clara

¹⁸ Com a formação de grupos como o Teatro do Estudante do Brasil, em 1938; o Teatro Universitário, de 1939 e, no mesmo ano, a formação dos Comediantes, todos no Rio de Janeiro.

¹⁹ Como as produções do Teatro de Equipe, em Porto Alegre, o Teatro de Amadores Gráficos de Fortaleza, as atividades dos Teatros da Universidade Católica de São Paulo e Rio de Janeiro, a criação de festivais de teatro amador.

²⁰ Segundo a autora, esta seria a designação atual da condição amadora.

demarcação de posições que a “ética cidadã” exposta pressupõe compõe uma formação histórica que ultrapassa os anos de atividade do grupo Folias, sendo resultado de toda uma linhagem de formas de militância no campo da cultura, implicando em relacionar conquistas e derrotas – estas últimas infelizmente as mais avassaladoras, talvez por isso as mais naturalizadas e difíceis de resgatar em termos de linhagem histórica. A busca pelo teatro como espaço público, ao ser pautado sobre termos de politização do sentido da “profissionalização” em oposição ao “amadorismo”, remete a momentos decisivos dos projetos de modernização teatral brasileira. Ao perceberem os limites do próprio projeto, o grupo Folias está às voltas com os limites de um projeto de modernização teatral. Aqui outra breve digressão histórica faz-se necessária.

Para a compreensão deste debate longe de ser esgotado na tradição crítica do que se convencionou chamar de “moderno teatro brasileiro”, deve-se ter em mente a interpretação de Décio de Almeida Prado para o teatro comercial da década de 1930, anterior às inovações apresentadas pelo grupo amador *Os Comediantes*, incluído o impacto da encenação de *Vestido de noiva* em 1943, em que, num balanço de negativas sobre os espetáculos produzidos na década, “em seu nível mais ambicioso não realizara nenhum dos seus intentos estéticos ou de suas obrigações históricas”, pois não sobrevive ao impacto do cinema, veículo para o qual o teatro “vinha perdendo terreno enquanto diversão popular”; para Almeida Prado, este teatro nada dissera de fundamental sobre a “vida brasileira” e, sobretudo, “não soubera incorporar as novas tendências literárias” que vinham acontecendo com poesia e romance. Persistiam os mesmos métodos de encenação, “a mesma rotina de trabalho, a mesma hipertrofia da comicidade, a mesma predominância do ator, a mesma subserviência à bilheteria”, sendo a dependência à comédia de costumes e o regime de trabalho sobre o modelo empresarial do ator-estrela a marca perpetuada, sendo sumária a descrição do grande crítico: “Se de algum mal padecíamos seria antes o excesso de profissionalismo, no sentido de teatro concebido exclusivamente como meio de vida (poucas vezes bem-sucedido, acrescente-se)” (PRADO; 2003, p. 36-7). O profissionalismo estava, portanto, sob a camisa de força das necessidades comerciais das sobrevivências de isoladas iniciativas empresariais. É neste sentido que a oposição entre “amadorismo” e “profissionalismo” se torna um teor de modernização; o amadorismo de grupos como dos *Comediantes* promovem uma “ação renovadora”²¹ realizada “à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver” (Ibid., p. 38). A iniciativa de “vanguarda”, ainda nos termos de Décio de Almeida Prado, promove o “ressurgimento triunfal do profissionalismo”, agora sobre bases diversas em relação à década anterior, em termos não apenas

²¹ Nesta acepção, concebendo-a ao exemplo de grupos amadores como os *Provincetown Players*, de onde saiu Eugene O’Neil, na renovação da dramaturgia norte-americana (Ibid., p. 38).

artísticos mas também “econômicos e sociais”, configurando uma passagem “do velho para o novo” (Ibid., p. 39) num “ciclo heroico” concluído em 1948, com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (Ibid., p. 41). Com a inovação “de vanguarda” consolidada, “o teatro não podia viver numa perpétua festa, num estado de exaltação nervosa que exigia demais de todos, atores, críticos e espectadores”; sua nova missão consistia em “conter nos limites mais severos do profissionalismo a flama amadora, traduzir em dados orçamentários as conquistas estéticas, evoluir das temporadas fortuitas para a continuidade das companhias permanentes” (Idem). A superação do amadorismo pelo profissionalismo que permita capitalizar sobre as atualizações que eram impressas ao teatro da época revela-se uma questão central para a consolidação do que Almeida Prado chamou de Teatro Brasileiro Moderno, pois supera as desvantagens do “vanguardismo” amador, sendo a “normalidade empresarial” sob uma nova estrutura administrativa a primeira característica marcante deste novo teatro de “economia interna mais perfeita”, que promoveu um “considerável salto quantitativo” (Ibid., p. 43).²²

É evidente que o debate que Décio de Almeida Prado tomou parte sobre a “superação do amadorismo” pelo “novo profissionalismo” na década de 1940 e 1950 não dá conta dos conceitos e experiências que o Folias se esforçou por transformar em posicionamento político na década de 1990, assim como não resume a politização dos grupos em torno do movimento que teve como principal conquista concreta a Lei de Fomento. Cabe-nos enfatizar na exposição sobre este debate nos termos do grande crítico que as formas de se referir à categorização da atividade artística, amadora ou profissional, dizia respeito a momentos de formação do teatro moderno brasileiro. São categorias que, além de descrever a situação material da atividade do artista de teatro, compõem uma compreensão do teor de maturidade formativa do “teatro nacional”, determinando umajuizamento estético sobre o teatro produzido com estes traços organizativos pautados a partir da integração de consequências “econômicas e sociais” em sua perpetuação: O amadorismo, uma menoridade que configura etapa crucial, mas anterior ao que se almeja como ideal, um momento adolescente de “exaltação nervosa” na produção teatral, sem maiores preocupações sobre a permanência de companhias e a continuidade na qualidade de espetáculos; o profissionalismo, portanto, é traço de estabilidade que busca combinar a qualidade conquistada “à margem dos palcos oficiais” à disciplina da atividade especializada de quem o tem como “meio de vida” em sua “dependência das bilheterias”. A busca por tornar “a flama

²² Para entender o impacto desta questão sobre profissionalismo superando amadorismo e suas consequências nos debates políticos que animariam o teatro brasileiro na década de 1960 e 1970, basta lembrar que Augusto Boal, ao relatar em sua biografia *Hamlet e o filho do padeiro* a famosa cisão entre os integrantes do Teatro de Arena em 1961, quando Vianninha e Nelson Xavier saem em busca de outros caminhos de teatro nos termos do engajamento da politização intensa no movimento de cultura da época (culminando na consolidação dos Centros Populares de Cultura), enfatiza que a busca por “formas alternativas de teatro”, a busca por um “teatro popular”, implicaria necessariamente em “abandonar a estrutura profissional, voltar ao amadorismo”. A ruptura dentro do Arena também foi decidida sob este aspecto: “Guarnieri e eu queríamos continuar profissionais” (BOAL; 2014, p. 205).

amadora” uma rotina nos palcos de iniciativas empresariais “viáveis” carrega uma leitura que reconhece termos que relacionam evolução da atividade teatral e sociedade, mas sem tratar da determinação recíproca entre os dois. A aplicação anacrônica destes conceitos transforma o amador e o profissional em categorias temporais valorativas: o amador ainda não se profissionalizou; o profissional superou o “clima de festa” anterior, alcançou a maturidade do “teatro moderno”. Com esta compreensão da estrutura de reprodução deste teatro empresarial como ideal de normalidade a ser alcançada como rotina, o amadorismo ganha uma conotação temporal negativa, de *atraso a ser superado*. Sua perpetuação desprovida do “salto” para o momento seguinte, este historicamente situado e datado, desbota o encantamento da “flama inovadora de vanguarda” do amadorismo, pois mantém a precariedade e incertezas materiais desta condição sem a inovação e atualização que permeiam as razões do “teatro moderno”. O amadorismo passa a ser compreendido como ausência de condições para a manutenção da atividade em seu sentido “maduro”, impedindo que juízos estéticos balizados por este regime temporal tire consequências formais que esta forma de produção imprime sobre obras e processos criativos; sem um momento “heroico” a ser sucedido, a atividade que era “tudo festa” passa a ser apenas precariedade e insalubridade material perpetuada. Como consequência, esta temporalização da condição amadora em relação à profissional também cria sobre o teatro designado com estes termos uma hierarquização social: Os precarizados amadores podem apenas sonhar com a ascendência à profissionalização se de fato reproduzirem esta compreensão.

Ao longo dos seus 10 anos de existência até 2007, a manutenção do Galpão do Folias e de todas suas atividades ali abrigadas eram financiadas principalmente com auxílio da Lei de Fomento quando não contavam com o apoio de outros editais (como o Myriam Muniz, caso da própria *Oresteia*). Quando o Movimento de Arte Contra a Barbárie arranca num momento de brecha favorável na Câmara Municipal, em 2002, a aprovação da Lei, o galpão já estava em plena atividade havia mais de dois anos e o coletivo atuava como grupo de teatro há mais de cinco. As condições do espaço eram precárias; em períodos de reforma ainda tinham de contar com outros espaços para ensaios, às vezes cedidos por grupos amigos, outras em casas dos integrantes quando o processo envolvia algo simples, como uma reunião de discussão de novos materiais de pesquisa, ou um processo inicial de leitura de mesa. Os processos criativos, a estrutura organizativa do grupo, o acúmulo de temas e debates foram fortemente influenciados por diversos momentos decisivos para a sua sobrevivência enquanto coletivo teatral. Ao longo do processo da montagem do espetáculo *Oresteia – O Canto do Bode*, ao utilizarem “o lugar e a função do artista de teatro” como uma das principais questões para formularem a unidade do espetáculo, partem do próprio acúmulo de questões desta trajetória de 10 anos, convivendo com a precariedade “semi-amadora”, mas dando continuidade a projetos e espetáculos que conquistam o respeito de quem faz “teatro sério”, atendendo às expectativas de excelência técnica conformadas com

seu descolamento da realidade social e material de seu processo de concepção e ao mesmo tempo criticando esta espera. Mas que tipo de “maturidade” alcançaram com este acúmulo? É com estas expectativas que traçam seu aproveitamento sobre a recepção de uma montagem de um texto clássico.

Na *Oresteia* de Ésquilo encontram um *mecanismo de periodização* que lhes possibilita traçar uma série de analogias com estas projeções temporais, impressas também neste espaço de indeterminação de sua própria condição de teatro de grupo; brincam com as linhas de continuidade e descontinuidade com os temas que pretendem relacionar ao encadeamento da trilogia. De *Agamêmnon* às *Eumênides*, anunciam uma evolução histórica cronológica, do populismo anterior ao Golpe Militar de 1964 à abertura da normalidade democrática, compondo esquematicamente um suposto trajeto formativo, partindo de um período concebido como de atraso político, econômico, institucional e social, para a maturidade do Estado Democrático de direito. Ao encenarem *Agamêmnon*, preparam o cenário de *Coéforas* como posterioridade necessária, tornando esta segunda parte um momento prévio também necessário, o mesmo ocorrendo com *Eumênides* e sua suposta resolução dos conflitos anteriores, apresentando a colisão entre personagens e transição de ambientes como resultado final dos dois textos anteriores; ao relacionarem o populismo e Ditadura Militar com a encenação de *Agamêmnon* e *Coéforas*, brincam com a relação entre os períodos e o suposto encadeamento cronológico necessário em *Eumênides*, que funda a situação de normalidade democrática que o grupo e o público estão imersos, como se o presente fosse uma superação do atraso passado. A solução encontrada pelo grupo Folias para problematizar esta linearidade cronológica entre períodos históricos e a trilogia grega, expondo-os como relações induzidas e não naturais, consiste em tomar como ponto de partida a impossibilidade de encenação por parte de um grupo de atores que não encontra condições materiais para encenar as três tragédias, tornando a condução do espetáculo pelos atores um terceiro nível de analogia, onde um terceiro trajeto temporal de transição é pautado pelo processo de montagem do espetáculo e a atitude dos fazedores ao longo do processo de encenação. Se o caminho temporal e histórico que escolheram para a leitura da *Oresteia* reproduz as projeções temporais de superação de “atrasos”, que tipo de artista é este que alcança a maturidade do Estado democrático de direito superando a justiça de sangue e organizando um espetáculo que deve ter os traços da “excelência artística” que lhes daria reconhecimento e relevância social? O espetáculo torna-se um balizador de confrontos entre identidade política firmada por artistas de teatro em atividade no presente e os traços apreensíveis de sua formação histórica neste presente. Este plano circunscrito à atividade dos fazedores de teatro, por sua vez, coloca o aspecto de naturalidade com que a periodização cronológica é anunciada pelo espetáculo numa exposição que obriga o público a estranhar seu ordenamento esquemático.

Cabe agora situar historicamente esta identidade política assumida pelo Foliás para que se entenda seu ponto de partida para a realização do espetáculo. Os conceitos do “teatro moderno” articulados por Décio de Almeida Prado iluminam coordenadas sobre os temas reunidos pelo coletivo para situá-los na oposição entre “teatro amador” e “teatro profissional”, mas conduzem apenas à *indeterminação categorial* da situação do grupo como profissionais envolvidos com o campo teatral: Buscam o primado da “excelência do ofício”, mas sem a iniciativa empresarial bem-sucedida como pressuposto de sua conquista; compreendem suas obras como “bem cultural” e sua sede como “espaço público”, mas sem substituir as funções que devem ser do Estado; não idealizam o estatuto do “artista” como uma pura idealidade que os desobriga a lidar com a situação histórica e material que vivem, mas resistem à caracterização de “trabalhadores profissionais” para nomear o próprio ofício. Ao invés de desnortear, estas imprecisões esclarecem o sentido do “teatro público” dos “artistas cidadãos” que o Foliás deseja construir e percebem não conseguir. A heterogeneidade do grupo, a diversidade em origem e formação sempre foram características que o Foliás soube usar em seu favor. Como gostam de lembrar, buscam em seus processos criativos formas de romper as falsas fronteiras entre arte “erudita” e “popular”, formas “virtuosas” e “vulgares”, referências de textos clássicos e de cultura de massa, unindo-os e relacionando-os como material de experimentação na construção do sentido que se busca encontrar na composição de novos espetáculos, buscando traçar relações inesperadas para figurar novas compreensões sobre temas habituais. Em muitos sentidos, esta intenção não surge como um programa normativo, mas uma consequência da diversidade de referências, estilos, acúmulo teórico e técnico que cada artista que passa pelo Galpão pode contribuir e integrar aos processos. Este caráter múltiplo de materiais e abertura experimental imprimiu em cada espetáculo características muito diferentes, expondo opções de solução cênica e dramática completamente opostas de um espetáculo para outro.²³ No entanto, a temática sobre o ofício dos “fazedores de teatro” sempre foi uma linha

²³ Como exemplo, lembremos de dois espetáculos realizados pelo grupo Foliás em 2001: A encenação de *Happy End*, estreado em abril e dirigida por Marco Antonio Rodrigues, e *A maldição do vale negro*, estreada em maio e dirigida por Dagoberto Feliz. Estes dois espetáculos se opõem na execução em quase todos os aspectos, menos na motivação temática: Parodiar a forma melodrama. A dramaturgia de Brecht e Elizabeth Hauptmann, de 1929, é encenada como “comédia musical”, uma paródia da forma comercial da peça teatral musicada; exploram gêneros convencionais, clichês musicais e gestuais, vinculando o entrelaçamento do caráter político e social de forças que superficialmente aparentam opostas; as aproximações entre o gangsterismo norte-americano, o exército salvacionista e a polícia (ou seja, a “superação” da inadequação entre vida do crime e pureza salvacionista) é organizada a partir do desenlace tradicional de final feliz hollywoodiano em que o “mocinho fica com a mocinha”, expondo a real farsa por trás da suposta oposição entre a lógica do crime e os interesses filantrópicos “inofensivos” do Exército da Salvação. Em *A maldição do vale negro*, dramaturgia de Caio Fernando Abreu e Luis Arthur Nunes, compõe-se uma paródia de melodramas franceses do período após a Revolução liberal de 1830. A montagem busca articular musicalmente os clichês melodramáticos: A mocinha ingênua, o conde vilão, o marquês sedutor, a governanta má e um narrador “neutro”. Para esta montagem, o grupo inspira-se na estética de novelas mexicanas como referência reflexiva para problematizar a condução de ações simples de desfechos previsíveis, decompondo tanto o maniqueísmo do gênero como o inevitável triunfo da virtude. Em *Happy End*, o melodrama é concebido como forma que, ao ter sua artificialidade denunciada pela configuração teatral do espetáculo, denuncia-se a real natureza de forças políticas em suposta oposição, ou seja, revela a verdade de um conflito político; com a dramaturgia de Abreu e Nunes, a força da paródia recai sobre as próprias figuras-pastiche, que desdizem a pureza da virtude que os

mestra nas escolhas de projetos do grupo, e este tema, além da postura ética e das diversas orientações estéticas relacionadas entre os integrantes, também traz um aspecto geracional a ser levado em conta. Formações individuais em diferentes períodos históricos trazem diferentes percepções sobre as dificuldades, crises e descaminhos do ofício do ator de teatro em São Paulo, e o Folias também é múltiplo neste quesito. Entre os integrantes do Folias, encontramos artistas que começam a envolver-se com o campo na década de 1970 como outros que datam da década de 2000.

Para expormos com maior clareza nossa compreensão da evolução deste grupo, bem como o lugar da questão geracional a que nos referíamos até a encenação da trilogia de Ésquilo, relacionando com seu programa ético suas buscas estéticas e políticas dentro e fora do âmbito do coletivo, apresentaremos alguns aspectos da história do teatro contemporâneo fomentado, priorizando contribuições de um dos seus integrantes: Reinaldo Maia. A exposição, porém, não busca situar dados biográficos, mas o percurso histórico que nos permite entender o Folias como um grupo que responde a uma confluência de temas e debates suscitados como dilemas na realidade pelo próprio Maia. Além de ser o mais veterano dos “teatreiros” a fundar e participar ativamente no Folias, seu percurso ajuda a compreender muitas das indeterminações enumeradas, tanto sobre a compreensão do Folias sobre a natureza de seu ofício como sua compreensão histórica da luta que travam em sua militância na área da cultura, campo onde formulam seus dilemas políticos e estéticos. É deste acúmulo que Maia organiza uma das provocações que faz como dramaturgo e dramaturgista a todos os integrantes do grupo no processo da *Oresteia*: “Por que você está aqui, fazendo teatro?”.

1.2 O percurso de Reinaldo Maia

Em breve intervenção numa compilação de ensaios sobre o papel do teatro de grupo do ponto de vista ideológico, artístico, político e econômico (Cf. ARAÚJO, AZEVEDO, TENDLAU; 2011), Sérgio de Carvalho organiza uma periodização sobre uma “Atitude modernista no teatro brasileiro” (CARVALHO; 2011, p. 100), em que são demarcados três “ciclos” de politização da prática teatral no Brasil ao longo do século XX. Seriam momentos em que esta prática teria sido acompanhada não apenas pelo conteúdo social em ambições estéticas e políticas, mas de intensas reflexões sobre a própria historicidade do teatro brasileiro, assumindo uma “orientação crítica de sentido ‘extraestético’”, em que predomina o interesse na participação em debates públicos e em várias experiências isoladas passam a se conjugar em torno da tomada de posições coletivas diante de processos históricos” (Ibid.,

protagonistas anunciam, desmentindo-os em suas ações orientadas por relações de opressão estabelecidas pelo fluxo dramático. Para uma análise aprofundada da dramaturgia e da encenação de *Happy End* pelo grupo Folias, Cf. COSTA; 2001. Para uma exposição sobre a concepção de *A maldição do vale negro* pelo Folias, Cf. LOURAÇO; 2007, p. 133-7.

101). A utilidade desta periodização para pensar a trajetória de Reinaldo Maia consiste na possibilidade de uma leitura que permita unificar as distâncias entre gerações e reatar discontinuidades entre experiências de politização no campo teatral relacionadas a uma evolução histórica das clivagens estéticas em cada período.

O primeiro ciclo, datando do final dos anos 1920 e englobando toda a década de 1930, diz respeito a uma politização que chama de “virtual”, pois pouco chegou às salas de espetáculo; sua principal manifestação ocorre em experimentos de escritores modernistas que não puderam ver suas peças encenadas.²⁴ Atribuído à distância destes artistas com a prática teatral da época, o contato da geração modernista com obras dramáticas e debates sobre o teatro moderno do final do século XIX na Europa – em específico o impacto das produções do Theatre Libre de Antoine na forma de “produzir e fazer circular teatro” (Ibid., 102) – possibilitou-lhes intuir que “conteúdos sociais novos filhos da Primeira Guerra e da crise da era liberal” produziam uma contradição entre formas dramáticas realistas moldadas pela “promessa de um sujeito autônomo, livre autoconsciente, idêntico a si mesmo” e o conteúdo social (“extraestético”) da nova ordem global que se configurava e a experiência local percebida (Idem). O empenho sobre uma “arte interessada”, com clara direção e intenção política em sua concepção, obriga os veteranos da Semana de 22 “a refletir de modo inaugural sobre possibilidades épicas de representação teatral”. Neste sentido, compreendemos a leitura de Carvalho sobre este primeiro “ciclo” politizador de “atitude modernista” como desenvolvimento da teorização que Peter Szondi organiza sobre a experiência da crise do drama burguês, utilizando o conceito de “épica” como teor formativo de algumas das principais dramaturgias do teatro moderno em sua obra *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. As promessas “de um sujeito autônomo, livre, autoconsciente, idêntico a si mesmo”, as quais sedimentaram como convenção a continuidade de elaboração de “dramas realistas, segundo os padrões convencionais da estruturação em atos e dinâmica da intriga” se distanciava da “exigência de realismo” quando o autor era obrigado a lidar com a “representação de relações coisificadas e mutiladas do espírito” – em suma, “a crise da visão burguesa do mundo pedia dos autores a crítica das formas burguesas de representação, e o drama era a mais avançada delas a ser superada” (Idem). Seguindo as pistas de Szondi, que teoriza a forma do drama como uma “dialética fechada em si mesma” cuja condição “absoluta” se “desvencilha de tudo que lhe é exterior” (SZONDI; 2011, p. 24-5), atribui aos agentes deste “ciclo” o questionamento de seus traços essenciais.²⁵ Na apresentação

²⁴ Os exemplos que Carvalho fornece são contundentes: Os escritos de crítica jornalística de Antônio de Alcântara Machado (reunidos na publicação póstuma há muito fora de circulação *Cavaquinho e saxofone*, de 1940), *O Rei da Vela*, *O homem e o cavalo* e *A morta* (todos publicados em 1937), de Oswald de Andrade, e *Café* (escrito desde o final da década de 1920 até a década de 1940), de Mário de Andrade.

²⁵ Szondi teoriza, expondo os traços essenciais da forma dramática concebida como convenção até meados do século XIX, as recepções modernas ossificadas das unidades aristotélicas, a saber, unidade de tempo, espaço, ação e lugar, tendo o diálogo como meio de expressão linguística que reproduza relações inter-humanas, sendo a presença da épica como forma

de Carvalho, é neste momento que surge a situação do teatro profissional da época como elemento determinante: além do desejo de dar desfechos dramáticos a suas peças e a sina constante de “artista periférico” de buscar um “teatro nacional, ainda que a distância dos palcos tenha lhes permitido dar altos voos na experimentação dramaturgica, não puderam seguir adiante este projeto, pois este “os distanciava ainda mais da prática do teatro profissional da época (que não tinha as condições de encenar um autor como Oswald de Andrade)”. As incursões épicas os distanciava do teatro profissional, mas à ausência de uma crítica ao drama enquanto forma que também corresponde a uma categoria ideal normativa ainda os prendia a uma “afirmação burguesa da identidade dramática nacional” (Ibid., p. 103). Esta combinação entre deficiência crítica na compreensão do drama enquanto forma e a busca pela atualização e experimentação de um teatro nacional se reproduzirá no projeto empresarial do TBC, instaurando um padrão de excelência. É como dissidência deste projeto empresarial que Carvalho identifica o segundo ciclo com a formação do Teatro de Arena nos anos 1950, quando se radicalizam os avanços na busca da superação do drama como forma absoluta que refuta exterioridades que atentem contra sua unidade.²⁶

Além dos inquestionáveis avanços na prática da encenação, incorporando processos criativos laboratoriais stanislavskianos e aos poucos assimilando a forma épica de acordo com os avanços e descaminhos da incorporação da obra de Brecht no Brasil, chama atenção na interpretação de Carvalho o lugar da atividade de encenação não mais pautada na oposição entre “amadorismo” e “profissionalismo” (ainda que eles se mantivessem fortes no período). A questão agora é a desalienação dos trabalhos dos atores no processo de composição dos espetáculos, buscando a superação da divisão de tarefas especializadas, pautando “um sistema de ensaios coletivizado” (Idem), priorizando a construção de uma nova relação com o público, onde a politização e engajamento substituem a busca da mera fruição e consumo de espetáculos. Enfatizemos nossa leitura da interpretação histórica de Carvalho: A crítica à submissão de formas artísticas à forma-mercadoria desconstrói a oposição entre teatro amador e teatro profissional, obrigando os adeptos da pesquisa

necessária na organização das obras que analisa que lhe permite identificar e sistematizar a célebre relação tensionada entre “enunciado da forma” e “enunciado do conteúdo” (SZONDI; 2011, p. 24-25). Neste sentido, entendemos que a concepção que Sérgio de Carvalho tem sobre o ciclo que descreve também acompanha Szondi: “Era inédito o que acontecia no teatro brasileiro: uma geração intuía que os conteúdos sociais novos só poderiam ser representados por formas que não estavam disponíveis na tradição dramática. Perceberam que a vida atual não cabia no fechamento absoluto do diálogo intersubjetivo, que não tinha mais sentido mostrar em cena heróis positivos, agentes de seu destino, soberanos da vontade individual, em luta contra uma opressão genérica na medida em que há a história é apenas pano de fundo da ação” (CARVALHO; 2011, p. 102).

²⁶ Um claro indicador da radicalização nos termos szondianos traçados por Sérgio de Carvalho é o artigo de Gianfrancesco Guarnieri, publicado na revista *Brasileirise* em 1959 (quando *Eles não usam black-tie* ainda estava em cartaz em sucesso retumbante), intitulado “O teatro como expressão da realidade nacional” (Cf. GUARNIERI; 1959). Tanto o traço politizador quanto a busca de dramaturgias nacionais se manifestam, agora elaboradas a partir das leituras que circulavam nos debates centralizados pelo Partido Comunista, do qual Guarnieri fez parte desde seus anos de militância estudantil (RIDENTI; 2010, p. 73).

sobre a forma épica a sentirem a “necessidade de modificação da função do teatro”, tornando esta a “geração que mais se aproximou da possibilidade de constituir uma nova relação produtiva em artes” (Ibid., 104). Esta nova relação produtiva buscada surge da indissociabilidade entre compreensão da organização do trabalho dos artistas e os debates sobre forma dramática e a aproximação do grupo em relação ao público que queriam atingir, ainda que orientados por ênfases nacional-desenvolvimentistas em sua concepção nacionalista e anti-imperialista própria dos quadros formados pelo PCB dos anos 1950. Em “Teatro de Arena: histórico e objetivo” (1959), Oduvaldo Vianna Filho (VIANNA; 1983, p. 27), o Vianinha – além de ator e importante dramaturgo integrante do Seminário de Dramaturgia de 1957, um dos principais animadores e formuladores dos debates internos do Arena –, explicita como a ênfase nacional e popular permite o grupo, antes de tudo, “situar-se historicamente” em suas atividades, pois esta direção lhes permitiria, reconhecidas as “condições econômicas” precárias que limitam “condições de criação”, “ser absolutamente livres como artistas”; “com a consciência histórica” da função deste teatro buscariam as trilhas “das necessidades culturais que fortalecerão o processo de desenvolvimento social do nosso povo” (Ibid., p. 27-8).

Como aponta Paulo Bio de Toledo em seu estudo sobre a obra crítica de Vianinha, uma consciência impulsionadora da autonomia criativa do “desenvolvimento de formas próprias e modernas (ou, antes, modernas porque próprias), de estudo, pesquisa e de organização do trabalho criativo” (BIO; 2013, p. 43). Nos são importantes os estudos de Toledo para complementar a interpretação histórica de Carvalho para que também tenhamos em mente a distinção entre o desenvolvimento real do Teatro de Arena e os esquemas ideológicos de alguns de seus integrantes em suas interpretações sobre a realidade nacional.²⁷ Se no TBC a superação do amadorismo, do comercialismo de comédias ligeiras e a atualização de repertórios dramáticos ditavam o sentido da modernização, tida como realizada quando um modelo empresarial aparenta ao mesmo tempo ter encontrado a medida perfeita entre excelência artística e empreendedorismo sustentável, o sentido do termo “moderno” restringe-se a um aprimoramento técnico-estético, ainda que crucial para os novos saltos buscados pelo grupo que lhe opõe.

²⁷ Bio nos esclarece, apoiando-se também sobre a já citada análise de Roberto Schwarz sobre cultura e política no Brasil entre 1964 e 1969, que “a novidade encampada pelo grupo é e não é parte daquela ideologia nacional-desenvolvimentista ou de um projeto para direcionamento popular do mercado cultural. A despeito de isto tudo povoar as ideias dos jovens envolvidos, há de fato um sentido e uma prática nova de fundo moderno, senão nos sonhos nacionalistas, na orientação radicalmente contemporânea de seu trabalho” (Idem). Contemporaneidade esta apoiada justamente sobre a função dispersiva da “fumaceira teórica do PC” que a cultura cumpria, mas sem perder de vista que era justamente esta “fumaceira” que “garantia audiência e importância imediata” aos espetáculos em questão (SCHWARZ *apud* BIO; 2013, p. 43).

Em “Do Arena ao TBC” (VIANNA; 1999, p. 90), artigo publicado na revista *Movimento* em 1962,²⁸ Vianinha trata diretamente sobre a comercialização de produtos culturais para balizar sua percepção sobre os limites e potências do teatro que estavam produzindo na Rua Teodoro Baima. A oposição ao TBC não se manifesta na hoje usual oposição entre “teatro político engajado” e projeto de renovação motivado pela busca por excelência artística. Vianinha identifica na iniciativa empresarial de Franco Zampari traços de uma falsa superação na modernização realizada; denuncia em seu artigo um contrassenso notável por sua simplicidade arrasadora: “O teatro brasileiro começa a ter o centro de gravidade deslocado: a média empresa que não pode empatar dinheiro em ensaios sem ter outra peça em cartaz começa a ser substituída pela grande empresa capaz de alentados investimentos em artistas de fama, montagens de luxo e mulher [...]” (Idem). Para sustentarem o empreendimento, que alternava constantemente entre sucesso e prejuízo comercial, “as companhias modernas tiveram então de oscilar entre suas intenções de atualização cultural e uma recorrente volta ao repertório de comédias comerciais de *bulevar*, estilo que dominou a cena teatral do país no período anterior ao da chamada *modernização* (TOLEDO; 2013, p. 19). A necessidade de manutenção comercial do projeto repunha os traços de má qualidade artística que comemorava-se ter superado.”²⁹

A realidade empresarial do TBC contraposta às suas idealizações de um projeto artístico moderno, atualizado, profissionalizado, convive com a necessidade de comédias e espetáculos consumíveis para arrecadar o necessário da manutenção de seus trabalhos. Por mais que defendessem um projeto de “teatro moderno” só poderia existir tanto materialmente como esteticamente convivendo com o suposto atraso que tanto condenavam e julgavam finalmente superar. É neste esforço de oposição a esta “modernização conservadora” que relacionamos as concepções do Grupo Folias como espaço de resistência, inspirados na experiência do Teatro de Arena, quando precariedade econômica revela um novo horizonte de “modernização do teatro”:

Segundo o autor [Vianninha], o Arena era uma inversão de ordem produtiva que tende, por isso, a transformar cada vez mais o teatro socialmente. Em outras palavras, as várias fases e mudanças que o grupo enfrenta desde o início de suas atividades até chegar naquele Teatro de Arena engajado

²⁸ Concebido, portanto, no calor do momento em que se travavam os debates internos do Arena que culminarão no rompimento do autor com a estrutura do coletivo, servindo de anunciação retrospectiva o início da trajetória interrompida do Centro Popular de Cultura (CPC).

²⁹ Novamente é de Paulo Bio Toledo a síntese: “realizaram a migração do amadorismo crítico de poucas condições para um profissionalismo forte, menos precário ou à mercê da contingência voluntarista – passam a depender, para a manutenção do projeto artístico, de uma oscilação comercial de repertório que significou, a rigor, uma *concessão sistemática ao seu contrário*, ou a sua ideia de contrário. As fortalezas históricas do novo teatro, os baluartes da vitória do teatro moderno, quando olhados de perto apresentavam incômodas semelhanças estruturais com aquilo que combatiam no campo das ideias, a saber, dependência de gêneros convencionais, programa artístico determinado pelo mercado etc. Quando Vianna usa o termo *média empresa* para se referir a tal projeto *espiritual* de modernização (‘templo onde o culto é a Arte’), decerto ele capta algo deste movimento contraditório. (TOLEDO; p. 21)

e marco do teatro político brasileiro, tem espaço devido ao desenvolvimento desta forma precária e moderna de organização produtiva que colocou o teatro do grupo diante de um novo público. O que interessa ao autor é mostrar que o pequeno teatro da Rua Teodoro Baima recusa a abstração da arte e no seu trabalho ele tensiona as balizas do mercado cultural. E, assim, torna-se a antítese direta daquela modernização do teatro brasileiro que teve no TBC seu maior momento. (TOLEDO; 2013, p. 31)

Com as observações de Toledo, fica evidente o que está em jogo na concepção do ofício do artista de teatro ao pensar-se retrospectivamente o surgimento do “teatro moderno brasileiro”, tal qual manifestado nesta “disputa” entre o Arena e o TBC: estamos diante de dois horizontes históricos em oposição, e as relações destrutivas de mercado contra iniciativas como o do Arena não são meros detalhes de percursos historiográficos. Nosso pesquisador constata que Vianninha

constrói um esquema geral que separa dois horizontes da modernização teatral no Brasil. Esta ideia de oposição marca também boa parte dos esboços e rascunhos de Vianna durante os anos em que integrou o Arena. São reflexões que desconfiavam da acepção técnico-estética do termo *moderno* e mostram uma posição nova do artista que extrai sua matéria criativa da realidade concreta de seu tempo – uma atitude que redefine o termo moderno, agora por sua acepção histórico-social, isto é, moderno porque interessado no ‘precisamente agora’. (Idem)

O golpe de 1964 interrompe violentamente este horizonte alternativo de modernização que enquadrámos no que Sérgio de Carvalho chamou de “segundo ciclo” de politização da “atitude modernista do teatro de São Paulo”. O terceiro, ao qual também pertence tanto Reinaldo Maia como o autor sobre o qual nos apoiamos, também merece observações. Que geração de novos grupos é esta que se politiza ao final da década de 1990? Uma das mais instigantes interpretações sobre a formação estética e política do artista de teatro de grupo que inicia sua prática nos anos de 1990 é fornecida pelo mesmo Sérgio de Carvalho em artigo anterior ao que nos pautava até agora, concebido a partir de uma palestra realizada em dezembro de 2007, intitulado “A politização do movimento teatral em São Paulo” (CARVALHO, 2009). Carvalho salienta que a nova politização do teatro de grupo paulista, salvo aspectos de “junção entre criação coletiva e teatro politizado”, não deve ser compreendida como uma “retomada” dos projetos populares do que seria o ciclo anterior que usualmente toma-se como referência para conceber o novo fenômeno, ou seja, entender a nova politização como uma reapropriação dos temas e tarefas dos debates nacionais-populares que animaram a imaginação artística e política de grupos que atuavam nas décadas de 1960 e 1970.³⁰ Para nosso autor que ora comentamos,

³⁰ Participante ativo das articulações conjuntas dos coletivos teatrais no período de consolidação do Movimento de Arte Contra a Barbárie, e diretor da Companhia do Latão, Sérgio de Carvalho salienta: “Para que se entenda a história desse movimento é preciso, em primeiro lugar, dizer que ele nasce de um corte. Tem pouquíssimas ou nenhuma ligação com o antigo projeto de arte nacional-popular e de teatro coletivo dos anos 1960 e 1970, época em que a junção entre criação coletiva e teatro politizado (aspectos agora retomados) gerou inúmeras realizações importantes por toda a América Latina” (CARVALHO, 2009; 157).

há a necessidade de expressar “um corte” diante da proximidade entre formas organizativas, aqui compreendidas como “processo de politização” dos grupos na década de 1990. Esta impressão é circunscrita entorno do balanço crítico sobre o projeto de “arte nacional-popular”, aqui determinando uma diferenciação elementar e decisiva sobre os trabalhos desencadeados no período abordado. A aproximação entre os períodos, porém, aspira elucidar que “o antigo desejo de aproximar o experimentalismo e ‘pesquisa de uma arte nacional-popular’ pouco sobreviveu à enxurrada liberal-conservadora dos anos de 1980” (Ibid.; 158). O que se mantém do que resta da antiga criação coletiva da década de 1970 em São Paulo são alguns grupos que se situaram em espetáculos de bairro, em regiões periféricas, como os grupos União Olho Vivo e Engenho Teatral.³¹ Nesta análise histórica, encontramos o balanço de uma derrota pouco reconhecida no meio da pesquisa estética de até então. A descrição que Sérgio de Carvalho faz para compreender a cena teatral paulistana durante o final da década de 1980 é a de um “quadro geral de grande despolitização dos artistas”; os entende como uma consequência da “insatisfação com os modelos estéticos marcados pelos excessos autorreferentes de um imaginário cultural completamente distinto da experiência social”, e especifica o campo onde este imaginário cultural se apresenta entendendo que “isso significa também uma verificação da miséria da situação do teatro de pesquisa” (Idem). Seguindo a trilha interpretativa de Paulo Arantes sobre uma das mais marcantes características do novo fôlego crítico e criativo de grupos paulistas,³² Carvalho enfatiza como questão importante o “modelo universitário deslocado da instituição” que alguns destes grupos buscavam praticar, constatando, citando Paulo Arantes, que seria “forte o sentimento de que a tradição crítica brasileira migrou e renasce, atualmente, na cena redesenhada por esses coletivos de pesquisa e intervenção”. O paralelo também ocorre por ser possível constatar que não se encontrava outro espaço “onde se estude com tanto empenho, e por assim dizer em tempo real, Caio Prado, Celso Furtado, etc., como nas escolas do MST que, por sua vez, também aposta todas suas fichas na formação de ‘pesquisadores’ dessa mesma realidade que recomeçou a andar para trás” (Cf. ARANTES, 2014, p. 341). Nesta concepção, ao invés de se tomar para si como identidade o que Roberto Schwarz chamou

³¹ O grupo Teatro Oficina poderia ser compreendido também um grupo paulista sobrevivente, mas deve-se lembrar que ao longo da década de 1970 o coletivo foi violentamente censurado e perseguido, sendo exígua sua atividade ao longo da década de 1980. O marco de sua reestruturação ocorre em 1992, com a encenação de *Ham-let*, tendo apenas Zé Celso como único membro pertencente ao coletivo desde a formação. Para uma exposição mais detida sobre o caráter dos grupos a que Carvalho se refere, assim como seus debates, obstáculos materiais e dilemas políticos, Cf. GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento*. São Paulo: Perspectiva, 2008. Destacamos, para o tema que ora expomos, o último e mais longo capítulo do livro, “O teatro popular de periferia dos anos 1970”. Para uma interpretação dos dilemas políticos dos novos grupos formados ao longo da década de 1970, após a dissolução dos principais grupos do teatro político dos anos 1960, Arena, Opinião e Oficina, Cf. MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de Esquerda)*. São Paulo; Proposta Editorial, 1982, em particular os capítulos 9 (“AI-5, repressão e censura: novos caminhos no teatro e o desaparecimento do Arena, Oficina e Opinião”) e 12 (“O ‘nacional popular’ no pacto com o Estado: surgem o SNT e a política nacional de cultura”).

³² Fornecida pela já citada entrevista histórica com Beth Néspoli, republicada no livro de ensaios *O novo tempo do mundo*, sob o título de “Em cena”.

de “relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (Cf. SCHWARZ; 1992, p. 61), estes grupos a tomam como objeto de análise crítica e balanços políticos sobre o presente.

É neste momento que nosso autor traça uma impressão sobre a formação de sua geração, que também se formava e começava a atuar profissionalmente no período. Lembra-nos de que “boa parte dos artistas integrantes desse movimento em São Paulo se conhece dentro de cursos de artes ou ciências humanas e dali traz um interesse pela chamada pesquisa de linguagem”, à qual reagirão de forma “marcadamente negativa”, pois respondem a “um processo histórico em que, seja o que for, diante das transformações do capitalismo internacional, os méritos da produção cultural deixaram de ser medidos pelo desejo de construção coletiva ou desenvolvimento integrador”. Com a ausência de qualquer interesse político, “ou desejo de diálogo com uma teatralidade popular”, o princípio que organiza a insatisfação com a formação crítica desta geração em fins dos anos 1980 era a predominância de modelos estéticos “autorreferenciais”, aspirando ideais de cultura formados a partir do divórcio entre cena e realidade social (Ibid.; p. 157). Uma recusa estética, ao preservar sua contundência, empurra-os para uma recusa política. Ainda seguindo Carvalho, não era, portanto, ao menos de início, o “desmanche do projeto de uma cultura nacional integradora (questão por si fora de quadro)” (Idem) que motivou a reação negativa descrita. A combinação entre marcação explícita de posicionamentos estéticos na formação crítica e teórica em cursos de artes cênicas e interesse por trabalho coletivo inscrito no espaço da cidade fora do meio acadêmico universitário gerou o inconformismo contra o já referido “desmanche” da era neoliberal. Ao concluir a parte de sistematização histórica da formação da politização do movimento teatral em São Paulo, menciona o grupo Folias como parte desta postura “reflexiva e materialista” (Ibid.; p. 160), tornando-se ambos grupos exemplares para estudantes da geração seguinte interessados na aproximação e unidade entre pesquisa estética rigorosa e compreensão materialista da sociedade, e, ao mesmo tempo permitiram que grupos veteranos e sobreviventes da década de 1970 – como os já referidos Engenho Teatral e União e Olho-vivo – “reconquistassem seu lugar referencial dentro dos intercâmbios culturais da cidade” (Idem).

Enfatizamos a perspectiva geracional do depoimento e análise de Sérgio de Carvalho em seu reconhecimento deste aspecto da insatisfação estética e artística universitária na formação dos artistas que compunham os grupos teatrais que integraram o Arte Contra a Barbárie em seu início justamente para contrastá-la com a formação de Reinaldo Maia. Ao ajudar a fundar e depois atuar ativamente no grupo Folias D’Arte, Maia integra a relação de jovens grupos a se politizarem, mas sua militância no campo do teatro e na cultura não se inicia no meio universitário, ou na década de 1990. Natural de Ibitinga, chega em São Paulo em 1964, quando desejava cursar cinema na Escola de Comunicação e Artes da USP. Ao ver que todos os professores que mais admirava estavam “cassados” pela ditadura, foi parar na filosofia. Atua no movimento estudantil e em

1968 filia-se ao Partido Comunista Brasileiro, quando estava na ilegalidade. Deixemos que as palavras de Maia, em depoimento concedido a Jorge Loureiro, apresentem seu percurso do seu ingresso no meio teatral no início da década de 1970 até seu encontro com Marco Antonio Rodrigues, diretor e também fundador do Grupo Folias D'Arte:

Comecei a fazer teatro com o Roberto Lage, que dirigiu um grupo no Sedes Sapientiae, a Faculdade de Filosofia da PUC. De lá, eu fui administrar um teatro em Osasco, o Núcleo Expressão. De lá, eu fui para o Núcleo Independente, um grupo muito importante dos anos 70, onde estava o Celso Frateschi, o Dinis de Albuquerque, que tinham vindo do antigo Teatro de Arena. [...] Depois eu fui trabalhar como planejador cultural, e depois fui convidado para ir para a FUNDACEN [Fundação Nacional de Artes Cênicas], aí que eu conheci o Marco [Antônio Rodrigues]. Eu cheguei em 82, o Marco chegou um pouquinho depois, acho. (LOUREIRO; 2008, p. 51-2)

Esta trajetória, brevemente esboçada pela enumeração dos grupos e instituições em que pode atuar, coloca Maia num lugar muito singular na história do teatro brasileiro. Integra o último capítulo da incorporação consciente das formas épicas no impulso criativo das criações teatrais coletivas da década de 1960. O princípio de sua carreira ocorre no processo de dissolução do Teatro de Arena tal qual em seus momentos de maior atividade do período anterior e posterior ao golpe de 1964. Relaciona-se com o teatro de grupo dos anos de 1970 num momento de aprofundamento dos principais dilemas que animaram a imaginação criativa e ideológica sobre a busca de um teatro político em estrita aproximação com setores e organizações populares, mas partindo do rescaldo do pós-AI-5, momento em que os principais experimentos forjados a partir da recém-consolidada internalização do teatro épico brechtiano entre os grupos teatrais paulistas parecia atingir sua maturidade³³, justamente quando a interrupção do contato entre artistas e intelectuais envolvidos com a cultura e influenciados pelo imaginário nacional-popular sedimentado ao longo das duas décadas anteriores é violentamente

³³ Sobre a conformação da experiência do teatro épico no Brasil na década de 1960, Cf. COSTA, Iná. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1992. Sobre a ideia de uma maturidade atingida na apropriação da obra brechtiana no Brasil, a professora Iná Camargo Costa formula este argumento em sua fala aos grupos teatrais em 2004, no extinto Teatro Fábrica, transcrita e publicada sob o título “Brecht e o teatro épico no Brasil”, integrada ao livro *Nenhuma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética* (COSTA; 2012, p. 125). Ilustra esta percepção sobre o momento imediato ao pós-AI-5 ao discorrer sobre a montagem de *Os fuzis da senhora Carrar*, de Brecht, pelo TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo), em 1969. A peça, concebida por Brecht para ser encenada na França para ajudar a arrecadar fundos na guerra civil na Espanha, era tida pelo próprio autor como um recuo técnico por seus aspectos dramáticos. No Brasil, a montagem, que no lugar de ensinar o engajamento do público francês na luta antifranquista perguntava aos estudantes do imediato pós-AI-5 se pegariam ou não em armas, teve seus aspectos épicos enfatizados pelo diretor Flávio Império e o dramaturgista Roberto Schwarz, desobrigando o espetáculo a seguir os aspectos dramáticos que o próprio Brecht criticava. O marco, portanto, consiste neste exercício crítico de “bater de frente com o próprio Brecht” de forma “madura e crítica” com uma peça tida como um recuo em relação à produção do autor na década de 1930 (Ibid., p. 125). Com isso, sinalizava-se que o teatro brasileiro “estava maduro para ter uma relação verdadeiramente produtiva com a obra de Brecht; produtiva no sentido da exigência brechtiana, porque até então a gente não tinha chegado nem perto disso. Avançáramos, descobríamos coisas, entendêramos alguns pontos. Mas agora estávamos diante de uma peça que bate de frente com a concepção que seu autor tem de teatro” (Ibid.; 126).

aprofundado pelas forças persecutórias e repressoras da ditadura.³⁴ Maia, portanto, surge para os teatreiros que tem seu período de formação entre as décadas de 1990 e 2000 como um “elo”, uma ponte entre o momento findo da busca de um teatro popular nas organizações de cultura na militância de esquerda de pior momento da ditadura civil-militar e o novo momento de politização no final dos anos de 1990. O que significava envolver-se com teatro de movimento de cultura neste momento de derrotas sobre toda a esquerda nacional? Atentemo-nos a esta questão para que a politização da ética cidadã do Folias e toda sua concepção de atividade de grupo teatral na década de 1990 fique mais clara.

Ao longo da década de 1970, o termo “Teatro de Grupo” ganha novos contornos simbólicos e organizativos por ter se tornado um “meio pelo qual a vontade de falar da realidade nacional poderia se concretizar” (MATE; 60) diante de um novo cenário conjuntural de crises tanto no campo teatral como na esquerda em geral, ainda organizando balanços sobre o rescaldo seguido de tempestade de gelo que esta década acabou por revelar-se. Não se trata apenas da censura e da perseguição política como obstáculos para o exercício do “ofício”. A ditadura militar solidifica na década de 1970 um “mercado de bens culturais” (ORTIZ; 1988, p. 113), consolidando um circuito de produção, circulação, difusão e consumo de “mercadorias culturais” em grande escala, aproximando a experiência de usufruto de artefatos estéticos ao conceito de “indústria cultural”, teorizado por T.W. Adorno e Horkheimer (Cf. ADORNO; HORKHEIMER; 1985). Nos termos de Renato Ortiz em sua *Moderna tradição brasileira*, além do corte político violento, a ditadura promove uma reorientação econômica que consolida o processo de industrialização e internacionalização do capital, integrando o país a um “capitalismo tardio” de matizes periféricos. A censura e a perseguição política eram de dupla face: uma puramente negativa, que distorcia ou removia das prateleiras, salas de cinema e casas de espetáculo obras que carregassem a aparência de perturbarem os valores defendidos pelo regime e violassem a ideologia de Segurança Nacional; a segunda, mais complexa, tinha um objetivo disciplinador, de repressão seletiva, um “ato censor que atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade de sua produção” (ORTIZ; 1988, p. 114). Não se tratava apenas de remover elementos indesejados para a preservação da ordem, mas também de perpetuar um projeto de “integração

³⁴ Reproduzimos aqui a formulação de Roberto Schwarz em seu influente ensaio “Cultura e política, 1964-69”, onde expõe sua compreensão conjuntural sobre o período após 1964, quando foram “cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas”, sendo torturados e presos militantes envolvidos com a organização do “contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados” (SCHWARZ; 1978, p. 64). Findos os experimentos como o Movimento de Cultura Popular do Recife (transformado em secretaria de assistência social após o golpe) e do CPC no Rio (projeto que, após ser descrito por Schwarz, o permite arrematar: “O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas, etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente” [Ibid., p. 69]). Compreende o movimento cultural destes anos como uma “floração tardia”, “fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer” apenas naqueles anos de ditadura, “quando as suas condições sociais não existem” (Ibid., p. 89).

nacional” em que um Estado é ideologicamente concebido como “centro nevrálgico de todas as atividades sociais relevantes em termos políticos” (Ibid., p. 115).

Maia envolve-se com o movimento dos núcleos de teatro independente após o abalo que o golpe de 1964 propiciou aos debates sobre engajamento na busca pelo “popular” no campo teatral. O fatídico primeiro de abril fazia desbotar alguns dos imperativos categóricos de cartilha do Partido Comunista, que acreditava no “papel histórico” de uma “burguesia nacional” na luta anti-imperialista e dava pouca atenção à teorização e propagação do embate popular baseado na luta de classes (SCHWARZ; 1978, p. 63). A indústria cultural combinada com as pressões da censura formam um poderoso instrumento disciplinador de condutas políticas por parte do campo artístico engajado. Somada à repressão política que dizimaria a oposição mais combativa à ditadura, a conjuntura era composta pelo manto anuviador do *milagre econômico* da era Médici. Instaura-se uma forte ambiguidade para a continuidade de atuação de artistas na forma de um dilema: Exílio, perseguição, tortura e morte por um lado; por outro, a consolidação e crescimento da indústria cultural apresenta oportunidades de “emprego e bons contratos aos artistas, inclusive os de esquerda, com o próprio Estado atuando como financiador de produções artísticas e criador de leis protecionistas aos empreendimentos culturais e nacionais” (RIDENTI; 2000, p. 323). Sob o regime militar, Estado e mercado atuam como fortes aliados, criando e reformando instituições culturais:

A partir dos anos 70, concomitante à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha realizando desde a década de 1960, nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente. [...] Ganhavam vulto diversas instituições estatais de incremento à cultura, como a Embrafilme, o INL, o SNT, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura. À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural, não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis em bancas de jornal), de agências de publicidade etc. Tornou-se comum, por exemplo, o emprego de artistas (cineastas, poetas, músicos, atores, artistas gráficos e plásticos) e intelectuais (sociólogos, psicólogos e outros cientistas sociais) nas agências de publicidade, que cresceram em ritmo alucinante a partir dos anos 70, quando o governo passou a ser um dos principais anunciantes na florescente indústria dos meios de comunicação de massa (Ibid.; 332).

Esta situação, porém, não destruiu o sentido utópico-simbólico que permeia a organização coletiva na criação em grupo. Alexandre Mate, a partir de depoimento de Luiz Carlos Moreira sobre a atuação profissional no período, descreve em sua narrativa histórica sobre a formação da Cooperativa Paulista de Teatro sobre o imaginário destes artistas precarizados:

[...] pelo fato de conseguirem sonhar, queriam o sonho partilhado, principalmente porque se julgavam donos de seus sonhos e de seu trabalho. Premidos por certa utopia consideravam-se preparados para o trabalho coletivo concebido como “natural”. Caracterizavam-se em sentimento

e expressão pré-existentes na realidade comum que envolvia e definia a todos. Na perspectiva que se anunciava não havia padrão nem recursos para bancar salários, mas a possibilidade concreta de reconstrução de histórias individuais e coletivas. (Idem)

É sob estas condições de trabalho e sob este imaginário utópico que a geração de Reinaldo Maia, dramaturgo de *Oresteia – O canto do bode*, se forma. A organização coletiva como expressão simbólica da luta pela coletivização dos meios de produção; a livre associação dos trabalhos cênicos e participação coletiva em processos de decisões sobre composição de espetáculos como luta contra a divisão social do trabalho capitalista – Reinaldo Maia nunca mediu palavras ao descrever o que significava esse modelo organizativo:

O teatro, ao trabalhar “coletivamente” na criação do espetáculo, estava vivenciando um novo modo de produção, mais condizente com suas propostas políticas, naquele momento, de uma Nova Sociedade, justa, igualitária e solidária. O teatro era o “ensaio” da revolução, inclusive, no seu modo de produção do espetáculo. (MAIA, 2007; 28)³⁵

Esta posição marca profundos contrastes ante a percepção tornada consenso sobre as escolhas do artista de “teatro político”, alterando os dilemas políticos do período anterior ao golpe, como expostos por Vianinha em 1962 e analisados por Paulo Bio Toledo. Tomaremos como ilustração um artigo de Fernando Peixoto de 1973 intitulado “Como transmitir sinais de dentro das chamas”.

O teatro no Brasil, hoje, não está morto por milagre. Todo o processo cultural nacional está interrompido. As perspectivas são difíceis, os horizontes quase fechados. Existe em todo o país uma indisfarçável crise de pensamento e ação. Intelectuais e artistas estão paralisados. Atores, encenadores, cenógrafos, dramaturgos, alguns produtores independentes – são todos vítimas queimando numa imensa fogueira. São poucos os que ainda conseguem, mantendo lucidez e coragem, transmitir sinais de dentro das chamas. Muitos intelectualmente morrem sem consciência. Para outros, a consciência é a *causa mortis*. (PEIXOTO, 1989b; 329)

“Não está morto por milagre”; “horizontes quase fechados”; “crise de pensamento e ação”; “paralisados”. O abalo sufocante de viver sob o pós-AI-5 do auge da era Médici transborda de maneira clara. O artigo, que foi escrito com a intenção de apresentar aos leitores franceses um panorama do

³⁵ O trecho, que extraímos de um ensaio assinado por Maia intitulado “A autonomia criativa do autor”, publicado no programa do espetáculo *Oresteia – o canto do bode*, pode ser completado com questões abordadas no depoimento de Reinaldo Maia para a edição de *Conversas Folianescas* dedicado ao seu nome. O processo de coletivização a que ele se refere diz respeito aos critérios de “criação coletiva”. Toma contato com o conceito no próprio Núcleo Independente e em atividades posteriores, quando sai do grupo e então funda com Luchi Deltoso um grupo chamado Trupe Mínima de Teatro. Nele Maia começa a escrever mais assiduamente, o que o leva a compreender sua própria formação de dramaturgo como “autodidata”. Neste depoimento, Maia nos lembra que na “criação coletiva”, “a direção era um colegiado. Nada dessa coisa ‘colaborativa’. Era Enrique Buenaventura na veia” (FOLIAS, 2009; DVD). Voltaremos à questão da “criação coletiva” na segunda parte deste trabalho, quando discutiremos a importância do conceito de “aparelho teatral” nas reflexões de nosso autor para a concepção da *Oresteia* do Foliás.

teatro brasileiro da época, elenca os motivos que explicam o cenário de terra arrasada enunciado na abertura do texto. O primeiro fator apontado é a censura, mas Peixoto não titubeia: “existe, sobretudo, uma censura econômica” (Ibid.; 330). O teatro amador politizado, feito por estudantes, praticamente desapareceu. Os grupos mais importantes do período anterior foram dissolvidos. Muitos de seus membros estavam no exílio, na luta armada, detidos ou mortos pela tortura. A condição precária agora é associada à condição secundarizada do teatro como “instituição”:

O teatro brasileiro ainda não existe em termos de instituição. Neste sentido, algumas tentativas isoladas foram realizadas, em épocas diferentes, com propósitos ideológicos diversos, mas, na prática, nada ou quase nada chegou a ser institucionalizado. Quase tudo está para ser feito. E quase tudo cada vez mais difícil de fazer. (Idem)

Mantendo a convicção das potencialidades do amadorismo, é justamente nesta não oficialidade que Peixoto reconhece algo de positivo, pois, com a ausência de um teatro hegemônico institucionalizado, “há um campo aberto para a pesquisa, livre dos entraves que uma institucionalização geralmente coloca” (Idem). Não se trata, porém, de um argumento formado pelo otimismo, mas de uma formulação construída pelo desespero. O que o autor percebe é que, com a ausência de um teatro firmado “com raízes” entre nós, “*agora* tentativas imensas estão sendo feitas no sentido de perpetuar o que existe de pior” (Ibid.; 331). Instaure-se, segundo o autor, uma conduta de “prostituição artística” propiciada pela “institucionalização” de um teatro “comercial, digestivo, desvinculado das exigências sócio-políticas do país, isento de qualquer compromisso reconhecível com a sociedade brasileira de hoje” (Ibid.; 331), não se definindo mais “diante da realidade do país” (Ibid.; 330). A postura reivindicada por Fernando Peixoto diante deste cenário político e de miséria crítica no teatro brasileiro não é fácil de ser assimilada, ainda que seja compreensível diante das circunstâncias. Suas esperanças, que estão presentes no texto, são nutridas a partir da formação de um teatro que entenda o signo da precariedade como elemento inevitável nas ambições por um teatro experimental, politizado, que não se faz presente política e materialmente na época. Um realismo tétrico imposto e um idealismo sincero devem ser admitidos no espaço ocupado por um realizador consciente que encontra possibilidades de criação, ainda que limitadas:

Os que possuem posição assegurada precisam lutar com unhas e dentes, e sobretudo com concessões táticas, para continuarem trabalhando. O que desgasta a energia criadora de cada um, favorece a apatia e o desânimo. Muitos perdem, nesta batalha cotidiana e mesquinha, suas convicções mais saudáveis, suas responsabilidades como trabalhadores empenhados na produção da arte. E assim um teatro novo e uma dramaturgia nova são anseios distantes. Para se tornarem realidade implicaria numa modificação da sociedade, na alteração das condições objetivas de trabalho. No momento, entretanto, é preciso descobrir como trabalhar, com dignidade, dentro de uma situação fechada. Para os profissionais, resta aceitar as regras impostas. E tentar ganhar dentro

delas. Modificá-las no processo de trabalho é difícil, mas possível. É evidente que certo tipo de experimentação, e certo tipo de ousadia cênica são tolerados. E até exigidos pelo sistema. A nascente indústria teatral brasileira necessita inovações. Mas inovações controladas. Que possam ser consumidas. Que não coloquem em perigo a estrutura de produção. Nem alterem o tipo de “contribuição” designado para o artista dentro do sistema. Assim, encenadores e escritores que procurem depor com sinceridade sobre o momento, despertar a si próprio, só entrarão em contato com o público, mesmo que tenham vencido a censura, se tiverem os meios de produção em suas mãos. O produtor “profissional”, portanto capitalista, assumiu decididamente sua posição, sabe que, muitas vezes mesmo tendo o beneplácito da censura, é preferível não se comprometer com as forças transformadoras da sociedade, continuando alicerçado no lucro e na segurança. Trabalhar nestas condições não é fácil. Mas é necessário. Mesmo um idealismo sincero precisa ser preservado. [...] (Ibid.; 338)

O que se deve salientar é o que determina os argumentos relacionados à situação material dos trabalhadores da cultura e suas consequências. A postura de “aceitar as regras impostas”, moldada pelo peso da situação dos anos de chumbo, é formulada especificamente para uma classe privilegiada de artistas de teatro: aqueles integrados a um sistema de produção profissionalizante que excluía a maior parte dos artistas de teatro da época. A censura e a restrição econômica surgem como obstáculos incontornáveis. É o momento do “teatro sob pressão”, lembrado pela resistência e audácia de dizer “não” ao regime imposto, trazendo importância política e demanda por inteligência criativa como em poucas vezes se fez presente no teatro brasileiro (Cf. MICHALSKI; 1985). Este argumento, porém, ofusca o caráter de decisão política daqueles que o aceitaram e de teor ideológico por trás de seu consenso. Edécio Mostaço nos coloca esta espinhosa questão justamente para que não sejam ofuscadas as decisões políticas de artistas que optaram por não seguir o modelo empresarial profissionalizante, ou os caminhos da indústria cultural recém-consolidada, pois “o período apresenta um expressivo aumento da prática teatral mesmo que seja de forma semiprofissional (os da periferia ou os de centro), que debaixo dos mesmos tacões restritivos encontrou fórmulas de ação e expressão” (MOSTAÇO; 1982, p. 177). Como vimos, Reinaldo Maia ingressa em sua vida no teatro paulista como um destes “semiprofissionais”.

Ao fazer parte tanto do Núcleo Expressão de Osasco como do Núcleo Independente, ele se insere na história do teatro paulista como um dos artistas que optam pelo abandono do circuito comercial do teatro da cidade. Segundo seu depoimento gravado para a edição de *Conversas Folianescas* dedicada ao seu nome, entra no Núcleo Independente quando o grupo sai de sua sede no centro de São Paulo e muda-se para a Vila Salette, na Zona Leste metropolitana. Integra, assim, ao movimento de grupos que se deslocam para a periferia “em busca de um público mais popular, totalmente apartado do acesso aos bens culturais produzidos no Centro” (GARCIA; 2004, p. 125). Em sua descrição sobre a participação dos integrantes destes grupos, Silvana Garcia aponta como traço definidor a intenção consciente de “não atuar no mercado profissional”, enfatizando como opção o

“sistema amador de sustentação financeira”, tendo “cada membro mantendo sua sobrevivência por meio de trabalhos de diversas naturezas e dedicando-se ao teatro durante os períodos noturnos e fins de semana”. O uso do termo “amadorismo” em oposição ao “profissional” é reproduzido na descrição de Garcia e Peixoto, mas direcionado para a determinação de um processo de produção criativa coletivizada (Ibid.; 125). A manutenção da sobrevivência destes grupos, ainda segundo Garcia em sua tipologia, trilha os dualismos que surgem de conflitos entre “pretensão e prática”.³⁶ A primeira varia entre os diversos grupos atuantes na periferia de São Paulo ao longo da década. A segunda, por sua vez, direcionadas por princípios muitas vezes radicalmente divergentes entre as intenções de diferentes grupos, esbarra em aproximações pela realidade da precarização. O Núcleo Expressão, por exemplo, composto principalmente por moradores da região em que atuavam, tinha como objetivo “tentar ressuscitar o movimento teatral na região” produzindo espetáculos com “bons textos”, trazendo “lazer sadio”, pautando a “formação de público para teatro”, seguindo o princípio “de que as classes menos favorecidas devem merecer produtos da mesma qualidade que aqueles com os quais as camadas sociais mais altas são habitualmente favorecidas” (Ibid., 130-1). Já o Núcleo Independente, uma continuidade do projeto de núcleos de Teatro-Jornal idealizados por Augusto Boal no final da década de 1960, buscam sanar a carência que suscitou os principais rompimentos estéticos e políticos ao longo da história do Teatro de Arena, mas cuja busca esteve em seu projeto desde seu início no final da década de 1950: Cumprir com a “efetiva assimilação do público popular à sua plateia regular”³⁷ (MOSTAÇO; 1982, 126) seguindo os princípios da ética do ator-cidadão concebida por Boal, segundo a percepção retrospectiva de alguns de seus participantes.³⁸ A sobrevivência na adversidade passa a ser um fator

³⁶ “As situações de impasse, de conflito, os obstáculos são mais ou menos os mesmos, variando o momento do processo em que ocorrem e a qualidade da resposta que é dada. Assim, dualidades com itinerância ou fixação, independência financeira ou aceitação de verbas oficiais, profissionalismo ou amadorismo (forma ulterior da dicotomia sobrevivência x militância) ocorrem quase que inevitavelmente a todos eles. Do mesmo modo, as deficiências são basicamente as mesmas e o reconhecimento delas surge ou é consequência de situações de conflito entre a pretensão e a prática. Por exemplo: a exigência de um padrão de qualidade técnica esbarra na falta de formação dos atuantes; ou, então, a fixação no bairro cria novas necessidades às quais os membros do grupo não tem condições de responder” (Ibid., 126-7).

³⁷ Não se deve reduzir o debate sobre os rompimentos internos do Arena, pois são momento decisivos não só do teatro, mas do movimento de cultura como um todo – basta lembrar que de um destes “rachas” culminou na construção do Centro Popular de Cultura. Mas para que não fique em branco a crítica a esta questão não resolvida, que poderia ser desdobrada de muitas formas não fosse a brutalidade do regime golpista interrompendo as experimentações em curso em todo o Brasil, expomos aqui as considerações de Edélcio Mostaço, quem certamente não esgota a questão, e cuja rispidez generalizante desmerece feitos notáveis mesmo levando-se em conta a hesitação dos integrantes do Arena ante a radicalização dos processos criativos, mas apresenta um dos lados da crítica de forma fidedigna, favorecendo os que não se contentaram com a distância entre o teatro e o público que queriam atingir exemplificados com o Núcleo: “O Arena usou e abusou da expressão *povo* e *popular*, mas enquanto permaneceu isolado em seu teatro no centro da cidade a concreção de seu ideário permaneceu vazia e mistificante, tergiversando a partir de estilos, fases, sistemas e soluções estéticas sobre um público classe-média (especialmente os estudantes) que mistificado acreditou-se *povo*, e dentre a mitologia reinante acreditou-se *popular*. O próprio Núcleo só encontrou sua verdadeira forma estética e política quando abandonou as fórmulas do *oprimido*, passando à criação coletiva para a elaboração de seus espetáculos *A Epidemia* e *Os Imigrantes*” (Ibid.; p. 126).

³⁸ Em depoimento a Marcelo Ridenti, Celso Frateschi atribui a esta ética o caráter de “independência” dos núcleos criados no Arena. Nesta fase do final da década de 1960, compunham os trabalhos do grupo integrantes de diferentes matizes de orientação ideológica da esquerda. Por exemplo, ainda que manifestassem no conteúdo de seus espetáculos uma

decisivo para estes grupos não apenas na cristalização de seus princípios e formas de relação com o público que desejam atingir, mas organizam uma compreensão própria das formas de produção que a realidade partilhada entre os grupos os obrigou a forjar. Em texto-síntese de um dos congressos destes grupos, realizado em 1976, assim apresentam sua marca maior, seu traço distintivo:

O principal elemento que nos caracteriza e aos grupos de teatro que, por enquanto, ainda chamaremos de “popular” – é a produção. Isto porque para nós ela adquire uma configuração própria, ou por desejo consciente ou por necessidade objetiva do grupo, na medida em que não nos podemos valer dos recursos tradicionais nem dos recursos que poderia nos oferecer nossa cultura subjacente, ainda sem formas próprias de organização e infra-estrutura. Valemo-nos dos recursos desenvolvidos nas mais diferentes situações e que se poderia chamar de *know-how* da produção pobre (KAIRÓS *apud* MOSTAÇO; p. 176).

Uma educação pelo “*know-how* pobre” une estes “teatreiros”, pautada pela ambição crítica de perpetuar um movimento de cultura sem abrir mão da busca pelo rompimento da lógica de reprodução da forma mercadoria, reivindicando a centralidade da produção como espaço de recusa da forma mercadoria como lógica integradora tanto da circulação de espetáculos como coesão de princípios estéticos. A possibilidade de criação coletiva de bens simbólicos, com todos os limites e obstáculos já citados, ilumina consequências estéticas da forma de produção, possibilitando colocar em pauta o rompimento da lógica de consumo de mercadorias ao estabelecer a interação entre teatro e comunidade como um processo que não se encerra com o término de um espetáculo. Neste sentido, a sobrevivência dos grupos e as crises que superam ou contornam até onde podem dizia respeito à organização prática de atividades que constituíam seu horizonte político e estético. Todo este movimento de coletivos teatrais rumo à periferia em busca do campo popular apartado de suas experiências artísticas desde 1964 se altera com o período de distensão.

Na segunda metade dos anos 1970, os grupos passam a se adaptar à nova situação política de possível abertura que começava a se anunciar na forma da “transição gradual e segura”. Além da precarização, outra característica que tornava as experiências destes grupos aproximáveis umas com as outras, consubstanciando a identidade entre os muitos coletivos, era a situação de semiclandestinidade: Muitos eram perseguidos, alguns chegam a ser presos.³⁹ A itinerância,

aproximação a posições simpáticas à luta armada (tendo inclusive alguns de seus integrantes militado em organizações que optaram por esta via), lá também atuavam “gente mais distanciada, tinha o pessoal mais ligado ao trotskismo; era uma coisa que encontrava na arte um ponto de unidade”. Não havendo direcionamento para a militância em qualquer organização específica, nem para os artistas, nem para seu público, era tácita a compreensão de que o que importava era “formar corações e mentes críticas”. Assim Frateschi conclui sua digressão rememorativa: o que se cumpria era “*uma função enquanto arte, enquanto cidadão-artista*. Já o trabalho de organização, de cooptação de militância, não nos dizia respeito. Mesmo quando a gente trabalhou funcionando como um ponto de aglutinação, que foi no teatro-jornal, principalmente, a gente não queria saber qual organização iria capitalizar” (RIDENTI; 2000, p. 160-1, grifo nosso).

³⁹ César Vieira chega a ser preso com outros dois integrantes do Teatro União e Olho-Vivo em 1973, tendo todo seu material cênico apreendido pela polícia política. Marina Siqueira Pozzoli, assim como Silvana Garcia, atribuem a itinerância do

percorrendo diferentes bairros habitados por diferentes comunidades, além de uma tática de veiculação dos espetáculos almejada pelo Arena quando de sua fundação por seus criadores,⁴⁰ também servia de forma de despiste contra as forças policiais. A tática, porém, se mostrava frágil ao dificultar o aprofundamento das relações dos artistas e o processo criativo com o público. É esta a importância de aquisição de uma sede, estabelecendo um ponto fixo nas periferias como referência tanto para o público como para os artistas, que passavam a tirar novas consequências da possibilidade de um trabalho continuado com um público que convive com uma sede no bairro, obrigando-os inclusive a repensar seus processos criativos nos exercícios com moradores dos bairros que habitavam.⁴¹ Diante do novo cenário, para os poucos que tinham condições de arcar com os custos da tarefa torna-se propícia a busca por uma sede fixa. A descrição de Silvana Garcia sobre o processo de aquisição destas sedes por parte destes grupos “amadores semiclandestinos” começa a nos recordar de alguns dos termos que usamos ao apresentar os princípios da ética cidadã do teatro público buscado pelo Foliás: “O projeto da sede assume um caráter mais amplo do que um mero local de ensaios ou de apresentação do grupo. Pretende-se fazer dela uma *casa de cultura*, polivalente, aberta a outros grupos artísticos e a outras manifestações culturais, privilegiando a produção local” (GARCIA; p.196). E tal qual vimos o Foliás constatar, a manutenção do espaço e a viabilidade de sua estrutura abarcando processos continuados torna-se ao mesmo tempo objetivo que reanima os horizontes políticos dos coletivos e fardo sobre a vida de seus militantes, pois a dedicação demandada em suas vidas passa a ser integral – a itinerância não é abandonada por completo. A viabilidade financeira de uma sede também implica no mínimo de rentabilidade para sua perpetuação, o que cobra o constante esforço de atrair público sem abrir mão de

grupo, sem a fixidez que uma sede propicia, como uma das estratégias de contornar a perseguição política contra os grupos. (POZZOLI; 2007, p. 13)

⁴⁰ Inspirados por iniciativas europeias e norte-americanas de voltar suas atenções para encenações russas de textos de Gorki, Décio de Almeida Prado, Geraldo Mateus e José Renato apresentam ao I Congresso Brasileiro de Teatro, em 1951, uma tese comentando o teatro em forma de arena como estrutura espacial ideal para a busca de novas modalidades teatrais e propícia para incentivar novas formas de representação. O atrativo estético era potencializado pelo potencial de circulação do formato, de baixo custo de manutenção e fácil reprodução. “Forma nova” e “baixo custo” estimulam jovens atores formados na Escola de Arte Dramática da década de 1950 a fundar um grupo teatral “com o firme propósito de levar teatro aonde fosse possível encontrar público, contornando a espera do deslocamento deste para o centro da cidade. (MOSTAÇO; p. 24).

⁴¹ Novamente nos servimos de depoimento de Celso Frateschi a Marcelo Ridenti para ilustrar os dilemas estéticos e éticos que os grupos enfrentavam, conformando também os campos de divergência de orientações estético-políticas. Em oposição a orientações que atribui ao grupo União e Olho-Vivo, Frateschi enfatiza que o Núcleo Independente não buscava uma “mimetização do público popular”, esclarecendo que a origem de classe média dos integrantes do grupo era algo que não poderia ser contornado: “Éramos um grupo de classe média, de artistas de colocando no bairro. Nenhuma mistificação disso. [...] Existiam alguns grupos que propunham o que chamavam de mimetização com o público popular, de procurar a identificação com ele, saber como pensam e agem. Eu já acho que para desenvolver o espírito crítico era importante a gente ser diferente. Algumas pessoas já usavam brinco na época, tinha homossexuais no grupo, mulheres que se portavam de uma maneira diferente. Isso chamava a atenção para o preconceito porque em si era uma atitude que questionava o cotidiano. E a gente não estava lá para reforçar o cotidiano que eles tinham, e sim questionar esse cotidiano” (Ibid., 338-9).

critérios qualitativos.⁴² O desgaste com o espaço, no entanto, não anula possíveis conquistas, como amadurecimento do trabalho teatral, identificada por Silvana Garcia no caso do Núcleo Independente (Ibid., 197).

A historiografia que comenta este movimento de artistas que recusam o profissionalismo e a lógica empresarial de teatro à sombra da indústria cultural associa seus momentos finais ao próprio processo de democratização em curso após 1974.⁴³ Estes elementos reconfiguravam o campo político da atuação de artistas de teatro engajado. Seus discursos eram silenciados pelo poder repressor, ou deturpados pela recém impulsionada mídia de massa. É claro que antes do golpe ou do AI-5, precarização e informalidade na atividade teatral existiam como elementos politizadores na categoria de fazedores de teatro engajado. Mas não sufocavam o vislumbre de um caminho alternativo para a concepção de um teatro moderno que não dependa da competência de livre-iniciativa empresarial ou da aceitação acrítica de relações mercantis na disposição de espetáculos. A manutenção de – seguindo a terminologia de Garcia – “casas de cultura” na periferia não buscava apenas suprir a demanda por um “serviço”. Grupos como o Núcleo Independente buscavam vincular suas atividades aos movimentos sociais de bairro e comunidades de base, “fundindo-se política e cultura na reorganização da sociedade civil sob a ditadura” (RIDENTI; 2000, p. 338). Novos atores sociais entravam em cena no momento histórico em questão, e os grupos que atuavam nas periferias também foram responsáveis pelo novo processo de politização. A segunda metade da década traria a emergência do novo sindicalismo e a legalização de novos partidos, trazendo novos dilemas e escolhas na forma organizativa de militância, em grande parte agora voltada para a possibilidade de contribuir com a política institucional “na medida em que partidos de oposição à ditadura chegavam a prefeituras e governos de estado” (Ibid., 340). As perspectivas de transformação revolucionária da sociedade passam a perder sua premência na atividade cotidiana de diversos campos de militância. O “ânimo amador” do teatro dos núcleos passa a perder sua intensidade. A inviabilidade material do fazer teatral

⁴² Em depoimento concedido por Reinaldo Maia a Silvana Garcia, Edécio Mostaço, Hélio Muniz, Lino Rojas e Luiz Carlos Moreira em 1980, encontramos uma breve descrição da rotina de manutenção da sede do Núcleo Independente após sua aquisição: “eventuais apresentações, durante a semana, de *O Acidente de Gole seco*, em esquema itinerante. Às sextas-feiras, na sede, eram realizados *shows* dançantes de “chorinho”. O envolvimento do grupo começava na quinta-feira com a montagem do equipamento, compra de “pinga e tremoço”, arrumação do espaço, e prosseguia na sexta, tocando no conjunto e, nos intervalos, atendendo as mesas. No sábado, limpeza da sede e apresentação noturna de *O Acidente*; no domingo, eventualmente, a mesma rotina para receber apresentações de grupos convidados. Além de promover cursos de teatro, de música e ainda monitorar o trabalho de outros grupos” (GARCIA; p. 197). Marcelo Ridenti, sintetizando esta questão em depoimento concedido por Celso Frateschi, aponta que “alguns atores viviam com cerca de dois salários mínimos mensais”; completavam o orçamento com “aulas, carros de transporte e outros *bicos*”, além da continuidade de espetáculos itinerantes para “estudantes, operários, pessoal de serviços, etc” e cursos de teatro para os moradores da região, com “200, 300 pessoas em cada curso”.

⁴³ Silvana Garcia formula o “recuo do movimento dos independentes de periferia” como integrados a “um fluxo maior que são as mudanças que se processam na vida política do país”; nascem numa situação de repressão e se desfazem no processo de distensão, o que lhe dá o ensejo para caracterizá-los como um movimento “de natureza circunstancial”, filhos de um contexto que lhes dá sentido apenas se pensado como determinados pelas circunstâncias (Ibid.; 199).

também produziu um conteúdo político agregador no sentido de formular uma identidade comum de categoria laboral. Também para os grupos e artistas independentes “não profissionalizados” e sua vivência profissional será influenciada por estes marcos históricos da distensão da gestão Geisel. O termo “cidadania” ganha novos contornos no sentido que Boal a empregou e que Maia não abandona.⁴⁴ Com o fim do Núcleo Independente, Maia torna-se funcionário público deste órgão recém-criado. Na década de 1980, o fôlego deste teatro politizado parece ter se esgotado. Cabe agora entender as condições de seu retorno na politização dos grupos na década de 1990 relacionada à aspectos da formação do Folias D’Arte. Os encontros e desencontros entre os horizontes da nova geração de grupos e a “ética cidadã” que manteve o Folias unido será o principal material para a concepção do espetáculo *Oresteia – o canto do bode*. É ao papel do grupo Folias D’Arte nas conquistas e acúmulos do Movimento de Arte Contra Barbárie que devemos nos dedicar a expor agora.

1.3 O Grupo Folias D’Arte e o Movimento de Arte Contra Barbárie: Neoliberalismo como “inimigo comum”

Como já apontamos, o Grupo Folias D’Arte consolidou-se como coletivo de “fazedores de teatro” ao longo da década de 1990 exercendo um papel central nos debates sobre as condições da prática teatral, dos processos criativos, e das políticas públicas de financiamento da área de cultura, estes organizados e promovidos pela ação militante do histórico movimento conhecido como Movimento de Arte Contra a Barbárie. Este debate foi estabelecido numa leitura histórica da politização da cultura enquanto bem público não apenas regulado, mas também provido pelo Estado, redefinindo e ampliando o conceito de produto cultural financiado por políticas públicas de cultura, entendendo-o não mais como um estágio finalizado de um compósito a ser reconhecido apenas no seu momento de circulação e consumo, mas também dando centralidade ao processo de produção, ou seja, aos processos criativos organizados pelos grupos e a manutenção da continuidade destes processos. O Folias, portanto, integra a primeira geração de artistas de teatro de grupo no período que, assumindo

⁴⁴ Em 1978, o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de São Paulo (SATED), sob direção de Lélia Abramo, conquista a Lei do Artista, marco inédito por permitir a regularização mínima das profissões de trabalhadores de espetáculos cênicos. Esta conquista desencadeia diversos processos organizativos e reivindicatórios por artistas teatrais autodenominados “não empresariais” (MATE; 76) que culminam na criação da Cooperativa Paulista de Teatro. É fundamental apontar que este processo se dá simultaneamente em relação aos processos organizativos e recomposições de classe que culminariam, entre 1978 e 1980, na criação do Partido dos Trabalhadores (SECCO; 24). A CPT é fundada em 1979. O marco de sua estruturação é o 1º Seminário Nacional de Artes Cênicas, em janeiro de 1979, na aldeia de Arcozelo, no Rio de Janeiro. Com ajuda e estrutura do governo federal, em composição ampla, formulou-se os primeiros passos para a ampliação organizacional de uma categoria nova, que se agremiaria sob os princípios do cooperativismo. É a partir deste seminário que também são pautadas novas entidades de promoção e representação pública para artistas de artes cênicas, como a FUNDACEN, que substitui o Serviço Nacional de Teatro.

tal estrutura organizativa como uma forma de identidade política, conquistaram a histórica Lei de Fomento.

O Movimento Arte Contra a Barbárie formou-se em seu início como um fórum de discussão organizado em 1998 composto tanto por artistas e produtores de teatro veteranos como também por recém-egressos no ofício,⁴⁵ todos atingidos diretamente pelo contexto catastrófico na área de cultura vivido naquela década. Após o primeiro ano de consolidação do movimento, também serviu como pretexto para o interesse no debate a proximidade das campanhas para processos eleitorais, acreditando que se poderia levar uma candidatura do Partido dos Trabalhadores à administração municipal.⁴⁶ Reúnem-se para discutir a qualidade das produções de teatro em São Paulo e “os rumos gerais da cultura”, percebendo prontamente “a necessidade de entender criticamente os mecanismos políticos e ideológicos que levaram à drástica redução dos orçamentos do ministério e das secretarias de cultura”, tendo como primeiro desafio “estabelecer uma disputa do pensamento sobre arte e cultura, assim como delinear um horizonte de busca de espaços para a manifestação cultural contra-hegemônica” (Ibid.; p. 20). Os “mecanismos políticos e ideológicos” referidos a partir da pauta de redução orçamentária não se restringiam ao mero proceder técnico de eficácia administrativa. Tratava-se da leitura conjuntural, dentro e fora da cultura enquanto campo de militância, sobre a vitória avassaladora das políticas econômicas e sociais de orientação neoliberal. A interpretação histórica e política subentendida na ambição interpretativa do movimento é amplamente difundida, mas é preciso que se explicita. Usaremos os termos de Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho:

⁴⁵ Sigo nestas considerações sobre o surgimento do Movimento de Arte Contra a Barbárie e a conquista da Lei de Fomento para a Cidade de São Paulo a apuração documental, cronologia e interpretação disponibilizadas por Iná Camargo Costa e Dorberto de Carvalho na referencial publicação comemorativa de 5 anos de existência da lei, *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para cultura* (São Paulo; Cooperativa Paulista de Teatro, 2008). Nesta publicação constam como participantes das primeiras reuniões do fórum que começaram a discutir os rumos da cultura em São Paulo no final da década de 1990 Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Passolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Souza e Umberto Magnani, todos signatários do primeiro manifesto do movimento. Deve-se notar a heterogeneidade de gerações, trajetórias e posicionamentos políticos ao considerar os nomes elencados. Note-se também que dos 13 signatários, 3 são integrantes e fundadores do grupo Folias D’Arte (Carlos Francisco, Marco Antonio Rodrigues e Reinaldo Maia).

⁴⁶ Costa e Carvalho registram que a possibilidade de uma administração petista no município de São Paulo era um elemento agremiador devido à “experiência da administração Erundina (1989-1992) – cuja secretária de cultura, Marilena Chauí, pautara as ações de política cultural pela noção de cultura como direito dos cidadãos”, pois este histórico administrativo “há de ter inspirado os artistas que naquele momento deram início às discussões sobre os rumos da cultura em São Paulo”. Mas deve-se frisar que não se tratava de um fórum de debates sobre estratégias de campanha ou de posicionamentos conformados com o cenário eleitoral. A ênfase nos é fornecida pelos mesmos autores: “Para além da discussão sobre a possível mudança de governo, o grupo enfrentou temas como a distinção e a relação entre o público e o privado e tratou de caracterizar seu próprio trabalho, o que realmente estava sendo feito, que tipo de valor ou relação estava sendo gerado na sociedade e, mais importante, como a sociedade via, se é que via, os seus trabalhos” (Ibid.; p. 20-1). Complementando a formulação dos dois autores, quando questionado sobre a importância dos debates estéticos nos primeiros encontros do movimento, Marco Antonio Rodrigues também é enfático: “[As pautas estéticas] Eram fundamentais! A primeira discussão da gente, que foi aqui [no Teatro de Arena], ficamos um ano discutindo o que acontece com o teatro da gente. Resposta: É uma merda! Enquanto o nosso teatro for uma merda, estamos perdidos. Lógico! Você não vai para o teatro para ver um discurso bem elaborado, você vai lá pra ver algo que te instigue, que mexa com você de outro jeito”. Extraído de entrevista concedida por Marco Antônio Rodrigues em 01/06/2010.

A bandeira por políticas públicas para a cultura no Brasil resulta de uma análise muito precisa do discurso neoliberal que acompanhou as práticas inauguradas por Collor, intensificadas por Fernando Henrique Cardoso e agora incorporadas por Lula. A questão básica, não custa insistir, é entender que as teses liberais do “estado mínimo”, da eficiência administrativa, etc., encobrem um movimento de dupla direção: o estado *abandona* seus compromissos com previdência, saúde, educação, cultura – que correspondem a direitos consagrados na Constituição de 1988 e atendem as necessidades e demandas dos trabalhadores e da população mais pobre –, deixando o caminho livre para a sua exploração pelo capital e *redireciona* as verbas orçamentárias destes setores (por meio de procedimentos “legais” como o da “desvinculação das receitas”) aos que servem mais diretamente aos interesses do capital, representados em ministérios como os da Fazenda, Planejamento, Agricultura, etc. A própria política “intocável” de superávit fiscal nada mais é que a declaração de que os interesses do capital financeiro estão acima de todos os demais. Leis de renúncia fiscal fazem parte deste processo. Consistem em transferir ao próprio capital a prerrogativa de definir políticas para a arte e a cultura [...]. (Ibid.; 19)

A franca oposição à forma neoliberal de privatização no campo das políticas de cultura é, segundo nossos autores, o principal foco de elaboração crítica para o discurso que traria fôlego e potência ao Movimento Arte Contra a Barbárie.⁴⁷ Contra um processo de descaso privatizante predatório consolidado ao longo da década de 1990, uma ideia de política pública de cultura precisava ser forjada, pois, como a própria reflexão de Costa e Carvalho coloca em poucas páginas antes do parágrafo supracitado, “aqui neste fim de mundo nunca houve um verdadeiro *Welfare State*”, e ater-se a uma crítica anti-neoliberal baseada apenas no repúdio ao “desmanche” de instituições públicas também não permitiria uma combatividade livre de ambiguidades, pois “por incrível que possa parecer, foi a ditadura iniciada em 1964 que pela primeira vez dotou o país de uma política de cultura digna do nome e de inspiração mais claramente keynesiana” (Ibid.; 16). A comparação do modelo desenvolvimentista consolidado na ditadura com o sistema keynesiano surge não por imprecisão crítica, mas por caracterizar um referencial mínimo sobre o que seria uma política pública de cultura como marco defensável. No caso exposto por Costa e Carvalho, certamente não estão a defender a centralização administrativa modernizante promovida pelo regime militar,⁴⁸ mas estão organizando o

⁴⁷ Antes de iniciarem as primeiras parcerias criativas enquanto encenadores, Marco Antonio Rodrigues e Reinaldo Maia eram colegas de trabalho como funcionários públicos na extinta FUNDACEN (Fundação Nacional de Artes Cênicas), e foram testemunhas privilegiadas sobre o processo de desconstrução dos ministérios e secretarias da cultura ao longo do final dos anos 1980 e começo da década de 1990. Uma boa parte dos artistas que comporiam o núcleo duro do grupo Folias também foram funcionários públicos atuantes na secretaria da cultura de Santos no começo da década de 1990, sendo todos calejados sobre o que significa o processo de privatização da cultura neste período. Torna-se compreensível o papel de destaque que os integrantes deste grupo teriam na formação e processo de politização do Arte Contra a Barbárie e na própria redação da Lei de Fomento. Uma exposição detalhada sobre as trajetórias pessoais que levaram ao encontro do “núcleo fundador” do Folias está na exposição jornalística de Jorge Loureiro em *Verás que é tudo verdade – Uma década de Folias (1997-2007)* (LOURAÇO; p. 37).

⁴⁸ Para que não haja dúvidas quanto ao posicionamento de nossos autores, as políticas públicas do regime militar, ao serem levadas em conta, para eles não se deve “perder de vista o processo: primeiro os militares trataram de eliminar da cena, por meio de censura, prisões e exílios, a cultura esquerdista, hegemônica até o AI-5. Feita a limpeza e criada a infraestrutura para a indústria cultural (a Embratel é de 1965, o Ministério das Comunicações é de 1967) que se encarregou de colonizar para os valores do capital os corações e as mentes da grande maioria, foi possível, já em 1975 (governo da ‘distensão lenta,

discurso contra a privatização da cultura a partir de um modelo de política pública de cultura destruído pela era Thatcher na Inglaterra, na figura do *Arts Council*, e pela era Reagan nos EUA, na figura do *National Endowment for the Arts*, instituições erigidas na consolidação do modelo “welfarista” *stricto sensu*, sem ser um princípio de aspecto comparativo. O desafio de “estabelecer uma disputa do pensamento sobre arte e cultura, assim como delinear um horizonte de busca de espaços para a manifestação cultural contra-hegemônica” apresenta-se com a demanda por um programa político contra “o pensamento hegemônico neoliberal” (Ibid.; p. 21) e suas formas de administrar a *res* pública.

O neoliberalismo se manifesta como um enorme “inimigo comum” que unifica as pautas e reaproxima visões políticas e princípios estéticos divergentes entre os integrantes do movimento. Este “inimigo comum” é denunciado com uma contextualização histórica sobre a implementação e ampliação de políticas de cultura de isenção e renúncia fiscal que subordinam produtos e processos de criação cultural ao patrocínio de empresas e corporações, sendo que a maior parte dos esforços de “denúncia pública” por parte do Arte Contra a Barbárie ter consistido em escancarar as distorções por trás da Lei Federal de Incentivo à Cultura Sérgio Paulo Rouanet (Lei nº 8.313/91), criada em 1991. Com a criação desta lei, o Estado passou a conceder isenção fiscal de cem por cento no valor do Imposto de Renda a empresas que apoiassem ou financiassem projetos culturais sob a forma de doação ou patrocínio. Com ela, uma empresa patrocinadora “podia não só divulgar sua marca por meio dos patrocínios, mas também influir decisivamente no que iria ou não ser produzido na esfera cultural” (BETTI; 2012 p. 118).⁴⁹ Esta forma de liquidação tributária pode ser identificada em seu uso sistemático na Inglaterra e nos Estados Unidos em momentos subsequentes às posses, respectivamente, de Margaret Thatcher e Ronald Reagan. Apesar do conceito de “incentivo público”, e todas as suas ramificações interpretativas, ter se formado muito antes, sua aplicação intensiva data de meados dos

gradual e segura’), criar um órgão como a Funarte para viabilizar o Plano Nacional de Cultura, que vinha sendo ruminado desde 1966” (Ibid.; 16-7).

⁴⁹ A denúncia do que se convencionou chamar de “privatização da cultura” (Cf. WU; 2006) estendeu-se também à história da gestão das políticas de cultura na recém-consolidada democracia brasileira. A desvinculação do Ministério da Cultura do Ministério de Educação em 1985, por exemplo, foi retrospectivamente lida como “primeiro lance para a entrada do Brasil no jogo bruto da administração da cultura pelo capital. [...] Liberada de seus entraves burocrático-educacionais, a área cultural ficaria desde já disponível para cair nas garras dos investidores e não demorou muito para se criar a primeira lei de incentivo à cultura nos moldes anglo-americanos [Lei Rouanet]” (CARVALHO; COSTA; 2008, p. 17). Mas o principal marco histórico sobre o descaso neoliberal na gestão da cultura foram os anos Collor, quando “em 17 de março de 1990, dois dias após a posse e 24 horas depois de confiscar a poupança, o presidente Fernando Collor encaminhou ao congresso a medida provisória (MP) 151, que dissolvia entidades da administração pública federal. Sob forma de decreto, o Estado brasileiro extinguiu a Embrafilme, a Funarte, o Cocine e outras agências de investimento, produção, distribuição e fomento da cultura nacional. Detalhe: Collor assumiu sem o Ministério da Cultura. A pasta fora extinta”. (CECILIO; VILLAYERDE, 2009; 153). Reinaldo Maia e Marco Antonio Rodrigues, funcionários da FUNDACEN, testemunharam de perto este processo. Rodrigues nunca se cansa de lembrar o que pôde aprender desta experiência: As iniciativas de indivíduos que desejam fazer teatro no Brasil precisam ser realizadas com a clara consciência de que estão tentando trabalhar como artistas num país cuja realidade consiste no fato de que “a cultura é a primeira a ser sacrificada nos momentos de crise financeira” (LOURAÇO, 2007; 65).

anos de 1970, e o financiamento público das artes nunca ficou de fora (WU, 2006; 46).⁵⁰ No Brasil esta “tendenciosidade do sistema” foi responsável pela consolidação de um “mercado de entretenimento” sem estrutura prodicional de obras. Consolidou-se o favorecimento de financiamento por captação, mas sem estrutura produtiva, sem uma estrutura mínima de manutenção material existente que proviesse condições para a continuidade de qualquer projeto estético em qualquer área.⁵¹ Não é difícil entender por quê a lei favorecia exclusivamente projetos que já teriam garantidas suas bases e respaldos financeiros, ocorrendo em muitos casos a incidência de projetos serem contemplados pela lei quando já teriam recursos financeiros pré-determinados.

Sob a gestão de Francisco Weffort na pasta de Cultura (1995-2002), o processo de aprofundamento da estrutura tributária do sistema de renúncias fiscais como programa de estímulo e fomento à cultura atingiu novos patamares e amplo alcance. É novamente em Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho que nos apoiamos para entender o cenário que se desdobrava do ponto de vista dos grupos de teatro:

Foi tudo muito rápido: em 1995 foi aprovada uma primeira regulamentação da Lei Rouanet autorizando a ampliação dos resgates do imposto devido permitidos na formulação anterior; em 1996 é criado o Sistema Financeiro da Cultura para organizar a renúncia fiscal no plano dos estados e municípios, além do federal. Isto é, cada esfera da administração pública renuncia a seus respectivos impostos, como IPTU e ISS (Lei Mendoça), ICMS (leis estaduais) e IR (Rouanet). Finalmente, em 1997, nova regulamentação da Lei Rouanet completa o processo, autorizando a dedução integral dos gastos. A partir deste momento, acabou a farsa, ou melhor, finalmente se consolidou a parceria tal como definida acima: agora o Estado paga tudo e o capital exerce a sua liberdade de escolha. Note-se que nem estamos tratando da Lei do Audiovisual que permite, com dinheiro público, a criação de acionistas de operações comerciais [...]. (COSTA; CARVALHO, 2008; 18)

Oriundo de um cenário de ampla precariedade e estagnação promovida por modelos privatistas de financiamento da cultura, o Movimento Arte Contra a Barbárie foi uma das vozes mais contundentes que reagiram à ofensiva neoliberal nas políticas públicas culturais. Neste campo específico, escancararam e tornaram de compreensão acessível o contrassenso do neoliberalismo sob

⁵⁰ O que o conceito de “incentivo público” ajuda a enfatizar é a questão dos subsídios públicos indiretos concedidos por meio de provisões tributárias, ou seja, da renúncia à carga tributária que, caso contrário, teria de ser paga às autoridades interessadas do país em questão. Até antes da reforma tributária de 1986, nos Estados Unidos, a isenção não se restringia ao financiamento pelo valor de mercado, mas também pelo imposto sobre o ganho de capital relativo à valorização da obra, o que se obteve de lucro. Havia, portanto, um “duplo incentivo tributário”, o qual atendia com o cumprimento da institucionalização dos interesses econômicos das elites ou corporações na esfera das políticas de cultura, revelando uma “tendenciosidade do sistema” em favorecer iniciativas feitas por captação e patrocínios, como Chin-Tao Wu, pesquisadora sobre a questão nos EUA e Inglaterra, salienta (Ibid.; 45-6).

⁵¹ Tendo estes elementos em vista, compreende-se a ponderação do professor Paulo Eduardo Arantes na entrevista a Beth Néspoli, onde, ao discorrer sobre as reivindicações do Movimento Arte Contra a Barbárie, nos lembra que “[...] o Estado estava lá porque a livre iniciativa, como diziam os nossos avós, não era assim tão livre nem estava muito disposta a tomar qualquer iniciativa mais enérgica por conta própria” (ARANTES; 2014, p. 332).

o ponto de vista de quem o interpreta como um desmembrador das funções do Estado para a ampliação do mercado: O Estado passa a intervir para que haja mais mercado. A politização enfática contra os processos de privatização, estes lidos como realidade sistêmica de um cenário que impossibilita artistas de organizarem os próprios processos de trabalho, fermentou um poderoso engajamento em questões sobre cidadania e suscitou um apaixonado debate sobre cultura como um bem público, bem como a identidade de seus produtores como “trabalhadores da cultura”.⁵²

Em 1997, um ano antes do início dos encontros do fórum que viria a se tornar o Arte Contra a Barbárie, após muito debate, ponderação e alguns espetáculos no repertório, um grupo de artistas cujos integrantes já se conheciam de longa data, com muitos trabalhos e vivências compartilhadas, optam por deixar de ser “uns ajuntados”⁵³ para se reconhecerem como um coletivo teatral. Mas o ano é um marco um tanto quanto aleatório. Quase todos os membros da trupe estavam presentes num trabalho estreado dois anos antes, sob o nome de Companhia Instável de Teatro. Em junho de 1995, Renata Zhaneta, Rogério Bandeira, Nani de Oliveira e Francisco Brêtas trabalhavam em *Verás que é tudo mentira*, uma adaptação de Reinaldo Maia para o romance de Teophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, de 1863, sob direção de Marco Antonio Rodrigues, direção musical de Dagoberto Feliz e produção executiva de Patrícia Barros. Além da ocasião do novo encontro entre os artistas que viriam a formar o grupo Folias D’Arte, o espetáculo é também fundamental pelos princípios “ético-profissionais” que percebem ser partilhados entre os integrantes com o próprio tema do espetáculo. A

⁵² No compêndio de depoimentos do movimento de mulheres envolvidas com o Movimento de Arte Contra a Barbárie, organizado por Jhaíra em publicação comemorativa dos 10 anos de existência da Lei de Fomento, encontramos ricos exemplos do engajamento que mencionamos. Georgette Fadel, atriz e diretora da Cia. São Jorge de Variedades, descreve a participação de jovens artistas na luta pela conquista do Fomento como uma forma de saída de uma “situação de gueto que lhes era imposta”, entendendo a adesão como uma forma de “se afirmarem como cidadãos e trabalhadores da cultura” (JHAÍRA; p. 55), inspirando outros artistas e coletivos a “insistirem na importância de seu ofício para a cidadania” (Ibid.; p. 58). Daniele Ricieri, atriz e fundadora do Tablado de Arruar e das Atuadoras, define os indivíduos que frequentavam os encontros e debates promovidos pela movimentação da época como pessoas que “puseram mãos à obra e tiveram coragem de exigir uma pequena fresta por onde pudessem inscrever o seu trabalho na grande oficina da política e da cidadania, para provar que ele também é útil. Não gera energia para máquinas, não pode ser vendido na bolsa de valores, não faz rodar a grande moenda do trabalho assalariado, às vezes nem serve como narcótico para os tormentos do dia a dia que todo cidadão trabalhador enfrenta nessa república-inclusiva-e-justa-que-parece-que-nunca-chega” – em suma, estavam ajudando a “construir essa sociedade inclusiva e justa com que a maioria dos cidadãos sonha” (Ibid. 57). Salientando o engajamento como mobilizado pela oposição à “hegemonia do pensamento neoliberal” previamente mencionado, Maysa Lepique, atriz e fundadora do grupo Atuadoras, enfatiza que “a militância pela lei consiste em desfazer os estragos que interesses políticos tipicamente brasileiros, portanto sórdidos, acabem com a descentralização da produção teatral paulistana, com a (mesmo que efêmera) estabilidade de companhias que se constituem definitivamente, com a dignidade mínima do trabalhador da arte que para de bancar com outros trabalhadores os projetos de seu grupo. Mas principalmente, e alavancando tudo isso, o Programa não pode minguar porque representa uma pequena ação que estimula o pensamento crítico do cidadão!” (Ibid.; p. 34).

⁵³ Assim a atriz Patrícia Barros refere-se à associação entre os integrantes do grupo antes de formalizarem-se como coletivo de teatro: [No período anterior à formação de grupos] eram uns ajuntados... Era um ajuntado de pessoas. Você falava, “ah, eu quero montar sei lá o que”, e aí chamava fulano e beltrano, pensava nos próximos, mas, claro, desses trabalhos com ajuntados você vai criando afinidades e aí é que surge um grupo. Quer dizer... Existem várias formas, mas, no nosso caso, foi assim. [...] O grupo dá uma facilidade para dizer o que você quer, de trabalhar da forma que você quer. Você não fica suscetível às leis de mercado, por exemplo. E, de fato, as temáticas que sempre nos interessaram não foram temáticas que o mercado gostasse, ou que recebesse de braços abertos”. Entrevista concedida por Patrícia Barros em 21/04/2010.

peça, que também foi fortemente influenciada pela adaptação de Ettore Scola para o mesmo livro no filme *Il Viaggio di Capitan Fracassa*, de 1990, e pelas referências circenses em filmes de Federico Fellini na utilização de espaços abertos, comentava a função do artista e sua capacidade de manter-se em atividade convivendo com os descaminhos proporcionados pela Fortuna e a Virtú. Tematizavam as dificuldades históricas dos artistas teatrais, sua informalidade e condições precárias de trabalho, irrelevância social fora de âmbitos estabelecidos em termos mercadológicos e espaços de prestígio da profissão. O título deste primeiro espetáculo, realizado num período que os integrantes deste momento de fundação da companhia convencionaram chamar de “pré-história do Folias”, *Verás que é tudo mentira*, não fornece a mesma facilidade para a percepção do jogo de referências da obra. Consiste num dos versos do tango “Yira... Yira...”, de Enrique Santos Discépolo, gravado por Carlos Gardel em 1930. Os versos reproduzem a desilusão de um eu-lírico que percebe todos os momentos de felicidade como passageiros ou ilusórios, mero interregno compensatório até o momento de reafirmação da crueldade da vida. Segundo Jorge Loureiro em sua apuração sobre a formação do grupo Folias e sua análise da canção, a expressão “Yira... Yira...” consiste no

giro da prostituta em sua zona, circulando de modo a não chamar a atenção da polícia, mas por ruas onde os clientes sabem que a podem encontrar: Quando Discépolo utilizou a expressão num dos seus tangos, referia-se precisamente a esse dar voltas rotineiro, a essa repetição previsível e monótona das mesmas desilusões, as mesmas amarguras, os mesmos fracassos existenciais, não apenas da vida das prostitutas, mas já do acontecer quotidiano de cada um de nós. Por outro lado, o estribilho é semelhante a uma canção de embalar, em que o “yira yira” tem o tom de um bálsamo para mitigar a dor e a solidão da existência, refugiando-se no sonho. (LOUREIRO; p. 60)

Numa estrofe integrada ao espetáculo, cantam os artistas em cena:

*Verás que todo es mentira,
Verás que nada es amor,
Que al mundo nada le importa...
!Yira!... !Yira!...
Aunque te quiebre la vida,
Aunque te muerda um dolor,
No esperes nunca uma ayuda,
Ni una mano, ni um favor. (Idem)*

A comparação das desilusões de uma prostituta com as desilusões dos artistas de teatro não é feita sem certo peso de melancolia, disfarçada justamente pela “busca de um sonho”, ênfase utopista sempre reiterada pelo Folias em seus trabalhos, buscando momentos de acertos poéticos e fonte de muitas das questões e problemas que lhes ensejam os processos criativos. Loureiro interpreta o giro da prostituta entoadado na canção como “metáfora da desventura”, pois “esta trupe encena uma história de

uma trupe teatral no século XVII como metáfora das desventuras de um grupo de teatro nos nossos dias” (Ibid.; p. 60). O espetáculo trata da trajetória de uma trupe de artistas mambembes que esconde a própria condição de miséria e precariedade com o virtuosismo da arte teatral; numa noite chuvosa e fria, procuram abrigo no castelo de um barão provinciano, um aristocrata decadente e falido. O tom farsesco e cômico da narrativa intencionava expor a instrumentalização da chamada “arte erudita” para a manutenção da imagem de um status social, o qual, paradoxalmente, preserva a noção de imaginação e fantasia ao cobrar o enaltecimento e repúdio às condições áspersas do existente – negar o pior das condições do tempo presente, mas deixar-se capturar pelo escapismo imobilizador de sonhos enlatados.⁵⁴ Alguns dos integrantes caracterizam a produção de *Verás...* como o processo de maturação da “cara” do que viria a ser o grupo Folias D’Arte. O depoimento de Renata Zhaneta a Jorge Loureiro confirma esta impressão:

Dissemos – é isso que nós queremos falar. Nós queremos falar da gente, nós queremos entender a gente, nós queremos saber de onde a gente veio e para onde a gente vai. E o que é que nós estamos fazendo nesse mundo, qual é a função da gente nesse mundo. (Ibid.; 58)

Assim Jorge Loureiro resume o enredo do espetáculo:

Le Capitaine Fracasse é um romance de capa e espada. No reinado de Louis XII, o jovem barão de Sigognac, arruinado, vai definhando no seu castelo na Gasconha até que, aproveitando a passagem de uma trupe de comediantes a caminho de Paris, decide acompanhá-los na viagem, com o intuito de pedir a ajuda do Rei. Às tantas passa a interpretar o papel de Capitão Fracasso nos espetáculos apresentados. Depois de várias aventuras, a atriz que faz os papéis de ingênua na companhia descobre que é rica, desposa o Barão e regressam ao castelo, onde ela preparou uma surpresa: o palácio arruinado está agora resplandecente, graças aos esforços dos ex-membros da trupe, que agora são servidores no castelo do nobre casal. O filme de Scola não tem este final: o Barão casa-se com a atriz principal e, como sabe ler e escrever, torna-se diretor e dramaturgo da companhia. Marco [Antonio Rodrigues, diretor do espetáculo] conta que não tiveram coragem para fazer o final original, em que o encenador se tornava mordomo do Barão, nem quiseram fazer a versão do filme, em que o Barão se torna líder da companhia. Na versão, menos dura, de *Verás que é tudo mentira*, preferiram que o jovem Barão se integrasse no grupo apenas como mais um ator, ainda que alfabetizado. (Ibid.; 62)

Os termos “lúdico”, “lírico”, “espírito saltimbanco” são constantes em críticas, resenhas e em descrições documentadas sobre o espetáculo. Tido pelos membros do grupo como um dos mais

⁵⁴ A mútua sustentação de ilusões entre artistas e financiadores se torna evidente no seguinte trecho da peça, no qual Escapino, um dos integrantes da trupe, empresta ao barão um traje real que conscientemente sustenta a aparência de status. Esta ficção teatral passa a ser sustentada pelo próprio membro da corte: “**Escapino:** [...] Nós, comediantes, somos obrigados a manter um guarda-roupa que nos transforme rapidamente em príncipes, barões, nobres orgulhosos e valentes. Portanto, deixe de lado esses trajes que não fazem jus à sua categoria. Tenho para o senhor Barão um conjunto em veludo negro, com fitas vermelhas, que não faria má figura na corte mais requintada. Não lhe falta nada, nem mesmo espada. **Barão de Sigognac:** Pelo menos não preciso da espada. Tenho a de meu pai. (*O Barão se troca sob o olhar de Escapino*). **Escapino:** E agora, o senhor Barão não se sente melhor? **Barão de Sigognac:** Como há muito não me sentia”. (MAIA, 2010a; 31)

belos (e, infelizmente, um dos menos assistidos) do repertório, a adaptação de Reinaldo Maia buscava a dureza descritiva dos percalços profissionais da origem mercadológica da profissionalização dos artistas de teatro, mas enfatizando o convívio de aspirações festivas e de poéticas carnavalescas, uma folia que celebra a vida à despeito dos baques e frustrações da dedicação completa a um ofício fadado à irrelevância social, pública e política.⁵⁵ O que nos interessa neste amontoado de intenções é a aproximação histórica que permite organizar um tema: As primeiras companhias de atores ambulantes do século XVII que seguiam na retaguarda dos batalhões durante a Guerra dos Trinta anos, a *commedia dell'arte* tratada como uma ideia de forma originária da condição precária e mercantilizada do fazer teatral, são tomados como temas cujo desenvolvimento permite comentar esta situação. Desde a primeira montagem do coletivo, portanto, a precarização da atividade artística é assunto. A formulação também é de Iná Camargo Costa, que compreende o espetáculo e a adaptação de Reinaldo Maia como síntese do projeto do Folias:

Os sobreviventes à desertificação da cena teatral paulistana dos anos de 1980 não podiam ficar indiferentes ao filme de Ettore Scola, *Il viaggio di Capitan Fracassa*, de 1990, pois ali estão, entre outras coisas, o nascimento do teatro profissional, na figura de uma trupe de *commedia dell'arte*, e as relações promíscuas entre teatro profissional, voltado para o mercado, e diferentes formas de poder, além das difíceis relações dos artistas com a herança cultural. Tendo visto o filme, o grupo, que em breve passaria a se chamar Folias d'Arte, achou que poderia partir da mesma matriz do cineasta italiano, o romance *Le capitaine Fracasse* de Théophile Gautier, para examinar o mesmo tipo de questões de um ponto de vista brasileiro, o que por certo apimenta o assunto (COSTA; 2010, 11).

O uso da obra de Gautier, portanto, possui clara intenção: Comentam o desamparo político da atividade artística e seus sujeitos diante do império da Fortuna e Virtú do livre-mercado no presente, no caso, anos 1990 – década do batismo de sangue para as esquerdas brasileiras diante da pior face do neoliberalismo; organizam uma tradição para pensar a atividade do artista em sua sobrevivência na adversidade do mundo apresentado como “enorme coleção de mercadorias”; o fazem figurando artistas errantes, sobrevivendo à precarização como trupes no limiar do período medieval, mas conservando-

⁵⁵ Na adaptação dramaturgica de Maia, uma das atrizes desperta a atenção de um Marquês, com quem se casa e passa a viver bem; outro ator se perde do grupo e morre de frio numa noite de nevasca. Esta indeterminação sobre o destino da vida dos artistas se reflete no diálogo de forte teor anacrônico presente no texto entre um dos atores da trupe e um ator reconhecido e enriquecido, onde as relações sutilmente alegóricas ganham atribuições literais sobre a atividade teatral brasileira:

“**Bellombre:** Amigo Tirano, tenho conhecimento das dificuldades do teatro. A Fortuna não o tem favorecido. Sua roda gira tão rápida que só com muito esforço se consegue manter-se em cima dela. Mas se ela derruba sempre, também nos levanta com especial rapidez e ajuda a reencontrar o equilíbrio. Aceite esse dinheiro como presente ou tome-o como empréstimo. Nesta vida de camponês, não tenho onde gastar, e a mãe terra fornece tudo de que necessito. Este dinheiro não me fará falta.

Tirano: Sem subsídios, abandonado pelo Estado, a nossa situação não me permite que o orgulho se manifeste, mas não impede que reconheça a solidariedade do colega. As musas da arte saberão recompensá-lo”. (MAIA; 2010a, 41)

se numa sociedade de mercado que impõe a condição de sujeito enquanto sujeito econômico. Este ímpeto auto-reflexivo de falar sobre o “corpo social” dos “teatros” paulistas se desdobra como um princípio organizador dos materiais estéticos para pensar os processos criativos do grupo Folias.

1997 é tido como o ano de fundação do grupo por ser o momento em que, após a estreia de um novo trabalho bem-sucedido, *Cantos peregrinos*, iniciam os processos de criação do espetáculo em que a “cara” do grupo está, por assim dizer, devidamente formada. *Folias Fellinianas*, título que inspira o nome do grupo, tematiza a condição de estar entre a espada e a cruz que o processo de encenação e seus envolvidos enfrentam, um dilema cuja forma de designação implica em posicionamentos políticos claros. A fábula consiste num personagem chamado Ninguém, um “pé-rapado sem eira nem beira” que precisa entregar uma carta a um destinatário que não encontra. Um diretor de cinema o descobre e decide instrumentalizar a condição social de Ninguém para representar a imagem do Brasil em seu filme. O argumento da dramaturgia consiste em apresentar uma inversão do projeto da Estética da Fome, concebida por Glauber Rocha, e comentá-la do ponto de vista dos dilemas políticos dos produtores culturais: O projeto glauberiano⁵⁶ é tratado como seu oposto, em chave negativa, a saber, como um traço particularista que confirma a condição descrita pelas narrativas do subdesenvolvimento, estetizando a pobreza e formalizando o consumo da imagem da miséria utilizando as técnicas e referências estilísticas glauberianas, transformadas em paródia involuntária de um personagem caricatural. O conflito ético consiste em expor o desejo do artista que aspira à profissionalização regulada de seu ofício como premissa ideológica para justificar discursos de superação do atraso pela devida instalação regrada dos recursos técnicos da indústria cultural. Nesta, tal suposto aprimoramento é desmentido pelas relações de trabalho reais do artista, mascarando *uma aspiração de ascendência e status social*. O espetáculo mostrava como consequência desta despolitização em relação a estas questões do trabalho artístico a usurpação das vozes daqueles que o artista “profissionalizado” retrata como excluído e desvalido, organizando a tipificação do personagem Ninguém dentro dos propósitos mercadológicos que até mesmo os referenciais teóricos da Estética da Fome, degradados e amputados de seu chão histórico de experiência social e realização artística, podem ser utilizados para cumprir. Ao final do espetáculo, quando é concluído pela equipe de filmagem um plano-sequência em que Ninguém é assassinado pelo bem do realismo que atendessem aos propósitos estéticos do processo de criação moldado pela indústria, o Diretor exprime a conduta do artista que o grupo Folias deseja denunciar:

⁵⁶ Seguindo a síntese de Roberto Schwarz sobre a Estética da Fome, o projeto consistia em reivindicar a “feição e a miséria do Terceiro Mundo, mas para lançá-las à cara dos cinéfilos europeus, *como parte do mundo deles*, ou melhor, *como um momento significativo do mundo contemporâneo*, e não mais como um exotismo próprio a regiões distantes ou a sociedades atrasadas”, um traço da consciência forjada pelo nacionalismo desenvolvimentista que cria o “imaginário social novo” dos anos 1960 (SCHWARZ; 1999, 157).

Diretor: Recolha a cinza, produtora. Não permita que o povo se aproprie de nosso mártir. Ação! Com o sacrifício de Ninguém dei a vocês um novo sonho. Mesmo que seja passageiro, como o são os novos ventos. Comemorem! Cantem! Diante de vocês o homem brasilis do século XXI. Mas temos que sobreviver. E sobreviver é a arte de iludir, enganar, pactuar e criar labirintos que nos impeçam de ver o que realmente somos. Corta! Lindo, lindo, lindo. Cinco minutos de descanso.

O processo de *Folias fellinianas* é financiado com o edital de montagem Prêmio Estímulo Flávio Rangel, provido pela Secretaria de Estado da Cultura. Com este benefício estruturam um pequeno escritório de onde puderam organizar-se, administrar os futuros projetos do grupo e puderam estruturar as necessidades burocráticas para a formalização do grupo Folias D’Arte. Registram-se como uma Associação Cultural de Pessoa Jurídica de Direito Privado Sem Fins Lucrativos e associam-se à Cooperativa Paulista de Teatro como grupo. A estrutura do escritório possibilita racionalizar a divisão de tarefas do coletivo e constituem o princípio do que informalmente chamarão de “gerência” do grupo. A partir deste processo de organização interna, conseguem administrar a situação de precariedade da condição de “grupo amador”. É neste momento que começam a buscar por um espaço fixo, uma sede. O começo da procura se deu pela necessidade de conseguirem um “QG”, um lugar fixo onde poderiam fazer suas discussões e ensaiar sem a preocupação com horários e estrutura do espaço e abandonar a dependência de teatros alugados, espaços administrados por grupos amigos,⁵⁷ ou a casa de algum integrante do grupo. Para a montagem do espetáculo, precisavam de um espaço grande para que pudessem ensaiar com o cenário montado. Carlos Francisco, ator, produtor e um dos futuros administradores do Galpão, começou a procura por volta de 1996, quando o projeto ainda estava no começo. Já beneficiados com o edital Flávio Rangel, encontra um galpão onde antes funcionava uma igreja evangélica.⁵⁸ O galpão passou a ser utilizado e gerido pelo próprio grupo.

A articulação administrativa do grupo Folias e a conformação de sua “gerência” dá-se no mesmo período em que se iniciam os debates do Arte Contra a Barbárie. A conquista do Galpão e os esforços de manutenção do espaço, a estreia de *Cantos peregrinos* e *Folias Fellinianas*, a

⁵⁷ Naquele momento viviam o exemplo desta dependência: O Teatro Aliança Francesa, onde o Grupo Tapa fazia residência, foi o principal espaço onde o grupo pôde ensaiar *Folias Fellinianas*.

⁵⁸ O lugar era propriedade da Fundação Conrado Wessel. Na época era presidida por Antônio Lorenzini, que se impressionou com a iniciativa do grupo e lhe concedeu um comodato de três anos para que transformassem o galpão num espaço cênico. O projeto foi desenhado por J. C. Serroni, arquiteto, cenógrafo futuro integrante do conselho artístico do grupo, e que nada cobrou pelo serviço prestado. A narrativa que seguimos aqui foi feita pela atriz, produtora e fundadora do Folias, Patrícia Barros: “O seu Antônio, pela Fundação, pagou o engenheiro e os pedreiros, e nós demos o material. Então a gente vendia o espetáculo e ninguém ganhava nada. Porque nisso a gente tinha dois espetáculos pra vender. Um era o *Cantos peregrinos*, que foi um espetáculo feito quando o Marco foi secretário, que também era pra espaço alternativo, etc. A gente vendia o *Cantos*, ninguém ganhava cachê, a gente ganhava um cachê simbólico e investia o dinheiro aqui. A gente fez um infantil, eu estava como atriz – até estava grávida –, e a gente vendeu para casas de cultura, então a gente conseguiu juntar uma grana boa, todo mundo ganhou um cachezinho simbólico, mas investiu aqui. Aí a gente reformou o espaço, transformou o espaço num teatro”. Entrevista concedida por Patrícia Barros em 21/04/2010.

sistematização de captação de recursos e administração de continuidade de processos de pesquisa e trabalho, manutenção de regularidade de ensaios, entre outras tarefas, são preocupações acumuladas do coletivo enquanto grupo de teatro três anos antes da conquista da Lei de Fomento. Neste período organizam oficinas de residência⁵⁹, estreiam outros cinco espetáculos⁶⁰ já nos moldes da divisão de núcleos de produção que tomaria forma mais definida nos anos subsequentes, quando Dagoberto Feliz, Reinaldo Maia e Marco Antonio Rodrigues passam a organizar processos criativos simultâneos, e transferem o escritório de administração dos assuntos do grupo para o próprio Galpão.

O espaço recém adquirido, antes mesmo da conclusão de sua reforma, torna-se um dos primeiros espaços em que debates do Movimento são abrigados. No dia 14 de abril de 2000, o Galpão do Folias é inaugurado com a estreia de *Happy End*, adaptação do texto de Elizabeth Hauptmann e músicas de Kurt Weill. Neste período, o Arte Contra Barbárie rapidamente ampliava seu número de adeptos, tendo se passado mais de um ano desde a lendária leitura do primeiro manifesto do Movimento em 7 de maio de 1999, e seis meses da leitura do segundo, em dezembro, ambos acontecimentos abrigados pelo teatro Aliança Francesa. As leituras dos manifestos do Movimento Arte Contra Barbárie foram momentos simbólicos fundamentais na história recente do teatro paulista, tendo hoje atingido o estatuto de “lenda” entre os grupos teatrais das novas gerações. Seu marco histórico consiste na interpretação empenhada de horizontes políticos – tanto seus limites como também as possibilidades latentes em momentos de avanços – a partir da prática dos artistas organizados em grupos em condição “amadora e semiamadora”. Através dos manifestos, o movimento pôde tornar pública a avaliação política sobre a realidade das políticas públicas de fomento à cultura, denunciando-as como “políticas de eventos”, reivindicando a existência de processos continuados de trabalho e pesquisa artística, acusando a instabilidade na produção, circulação e fruição dos bens culturais como desrespeito a um direito constitucional. Reitera-se a crítica ao tratamento do teatro sob lógicas economicistas ou que adequem seus feitos à noção de “produto cultural” (COSTA; CARVALHO; p. 22).

Em muitos sentidos, estes manifestos organizaram a gramática discursiva das disputas políticas no campo da gestão de políticas públicas dos grupos de teatro da cidade de São Paulo,

⁵⁹ Como, por exemplo, a parceria com a Oficina Cultural Oswald de Andrade, onde Marco Antônio Rodrigues dirigiu uma oficina a partir da dramaturgia *O assassinato do anão do caralho grande*, de Plínio Marcos. Desta oficina, por exemplo, aproximam-se do núcleo do Folias os atores Val Pires, Ailton Graça e Bira Nogueira. Val Pires viria a trabalhar como assistente de direção na *Oresteia*, e Bira Nogueira como ator e aderecista. Ailton Graça participaria como ator de dois projetos fundamentais na trajetória do Folias, as montagens de *Babilônia*, dramaturgia original de Reinaldo Maia, e *Otelo*, adaptação de Maia para o texto de Shakespeare.

⁶⁰ *Surabaya, Johnny!* (1999), espetáculo cabaré roteirizado por Reinaldo Maia e dirigido por Marco Antonio Rodrigues; *Happy End* (2000), de Elizabeth Hauptmann, adaptado por Lilian Blanc e Reinaldo Maia, dirigido por Marco Antonio Rodrigues; *Tronodocrono* (2000), dramaturgia para espetáculo infantil de José Rubens Siqueira e Gabriela Rabelo, dirigido por Dagoberto Feliz; e *A maldição do vale negro* (2000), texto de Caio Fernando Abreu e Luis Arthur Nunes, dirigido por Dagoberto Feliz.

principalmente para os defensores da letra da Lei de Fomento. Ao longo do primeiro semestre de 2000 é gestado pelo Arte Contra a Barbárie o “Espaço da cena”, a ser colocado em prática no semestre seguinte após a leitura do terceiro manifesto no dia 26 de junho de 2000, no Teatro Oficina. Este fórum de discussão consistiu em encontros abertos composto por indivíduos da categoria artística; nele debatia-se questões que “cercam o fazer teatral”, e é a partir destes encontros que se consolida o núcleo organizador das atividades do movimento. Destes encontros, foi possível sistematizar coletivamente as pautas discutidas publicamente para formular propostas de ação efetiva para consolidar políticas públicas para o teatro, culminando na redação da Lei de Fomento (Ibid.; p. 27). Integrantes do grupo Folias participaram ativamente no processo de consolidação do “Cena Aberta”, e enquanto os debates sobre políticas públicas e temas conexos sobre a realidade do ofício teatral na cidade de São Paulo eram amadurecidos, o grupo e o Galpão do Folias aumentavam cada vez mais o número de tarefas a serem administradas. É deste período que são editados os primeiros números dos *Cadernos do Folias*, principal fonte de divulgação de suas reflexões e debates, e é também na dinamização da administração do grupo que formam o que vieram a chamar de “Núcleo Artístico do Folias”⁶¹ – título informal que atribuíram a intelectuais e artistas que contribuía e ajudavam a organizar debates e reflexões do grupo sobre seus processos criativos e sua atuação política, que também se intensificava conforme o Arte Contra a Barbárie crescia.

Em maio de 2001 o grupo Folias estreia *Pavilhão 5*, dramaturgia e direção de Reinaldo Maia; em outubro do mesmo ano, estreiam no galpão o espetáculo *Babilônia*, dramaturgia de Reinaldo Maia dirigida por Marco Antonio Rodrigues, e em 2002, financiados com a primeira edição da Lei de Fomento, estreiam *Otelo*, de Shakespeare, com adaptação de Reinaldo Maia e novamente direção de Marco Antonio Rodrigues. *Otelo* e *Babilônia* são considerados até o processo de criação da *Oresteia* os dois grandes marcos de formulação organizativa interna do coletivo, a partir dos quais se fundamentaram com maior clareza os temas e debates que norteariam os novos projetos a serem pautados ao longo da década que se iniciava. Cada projeto e momento de definição de trabalhos de encenação, com ou sem repercussão, contribuíram para um processo acumulativo de pesquisa e realização, o que pautou seu amadurecimento. No entanto, este início de década trazia para o Folias uma peculiar combinação de esperanças no futuro que subitamente se transformam em frustrações sobre o alcance de suas diversas conquistas. Imediatamente após a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro, começam ataques e tentativas de cerceamento tributário da lei. Em pouco tempo, o alcance

⁶¹ Em seus projetos e publicações, nomeavam como integrantes de seu conselho artístico nomes de peso para o teatro e o pensamento crítico brasileiro: o professor Paulo Eduardo Arantes, a professora Iná Camargo Costa, a professora Maria Sílvia Betti, o arquiteto e cenógrafo J.C. Serroni, o encenador Fernando Peixoto e a historiadora Emília Viotti da Costa.

limitado de grupos beneficiados acaba por dividir o movimento e explicitar divergências e limites no confronto entre horizontes políticos dentro da categoria que a Lei contempla. Ninguém nega a importância e a força que ela representou: Carregava o poder simbólico de representar uma vontade coletiva contra a ofensiva neoliberal, alimentando esperanças de que sua hegemonia poderia ser combatida criticamente com pautas propositivas e objetivos claros. O entusiasmo com o Fomento, portanto, emanava da clareza de que um primeiro passo teria sido dado, um meio para mobilizar lutas mais amplas, possibilitando pensar a lei sem reduzi-la a um fim em si mesmo. Quando esta perspectiva some das articulações entre os grupos ou das pautas organizativas do movimento, inicia-se o fenecimento do potencial radical das conquistas. A atriz Patrícia Barros, que também pôde acompanhar o movimento em momentos decisivos, faz seu balanço:

A pauta foi conquistada, ela aconteceu, ela foi um respiro, e é muito importante, porque você pode se dedicar à questão da criação sem ter que se preocupar com ter que pagar as contas, e isso possibilita de fato um mergulho, ainda mais pra quem tem espaço... Antes, você deixava de ser um artista para ser um administrador e o seu tempo, que deveria ser o da criação, passa a ser outro, etc. Então, acho que num primeiro momento, ele [o movimento] não arrefeceu. As pessoas estavam unidas, tanto que ainda houve o segundo documento, o terceiro. Mas eu acho que, com o passar do tempo, ele vira a contradição. Você sente no pudim. Você dá uma acomodada. Primeiro porque toda conquista é fruto de muita, mas muita, não é pouca, mas muita luta e batalha. Chega a ser um movimento natural você dar uma descansada. Mas depois, o que seria uma descansada foi uma acomodada. E a prova disso é: não conseguimos criar outras políticas públicas do mesmo nível, no mesmo teor do fomento. Apesar de, no começo, por exemplo, a cena do teatro paulistano ter mudado. Mudou com relação à qualidade, mudou com relação à reflexão. São coisas bobas, mas você começava a ver trabalhos de grupo sendo indicados a prêmio, os grupos passaram a ser vistos e reconhecidos, e antigamente era sempre tido como um trabalho mais marginal. O trabalho de grupo ganhou espaço, ganhou a cena do teatro. O que eu acho que acontece hoje, por causa dessa sentada, em que tudo se arrefeceu, a gente teria um patamar outro para discutir e para manter esse espaço que os grupos haviam conquistado, que seria passar para uma discussão feroz, verdadeira, profunda com relação à questão estética, com relação a isso. A gente não conseguiu isso.⁶²

A atriz Nani de Oliveira faz um balanço correlato, mas estendendo a percepção de estagnação política a uma estagnação de ambições artísticas:

O Arte Contra a Barbárie foi fundamental para a efetivação do teatro de grupo de São Paulo. Ele reverteu isso de uma forma muito poderosa. O teatro de grupo apareceu, né? Até em função da Lei de Fomento, essas estruturas passaram a de fato ter representação. Foi uma grande conquista da classe, partindo dessas discussões feitas no Arte. O que eu acho é que a gente se estagnou um pouco. Acho que chegou um momento que, mesmo artisticamente, principalmente artisticamente, nossas ambições foram ficando muito pequenas. A nossa possibilidade de diálogo foi diminuindo, de diálogo com o público. E acho que existem ainda alguns pequenos focos de tentativa de retomar uma luta que não está vencida. Foi uma conquista, mas não ganhamos a guerra, existe muita coisa

⁶² Entrevista concedida por Patrícia Barros em 24/04/2010.

ainda para ser feita. Caímos em algumas armadilhas, sim. E incluo o Foliais nisso. Acho que caímos todos em algumas armadilhas. E o Foliais tem um olhar meio Cassandra.⁶³

Como pudemos ver, a principal pauta reivindicatória do Movimento Arte Contra a Barbárie era fundamentada por uma reavaliação sobre as contas públicas voltadas para a cultura, muitas vezes zelando pela moralização de um Estado Republicano (tal como o teor em defesa do potencial da cultura da “Nação Brasileira” suscita em seus dois primeiros manifestos [Cf.: COSTA; CARVALHO]). A orientação política de muitos daqueles militantes implicava em entender a ideia de um Estado democrático de direito e suas funções protetivas e garantistas como ilusões e autoenganos, mas os defendiam por entenderem que as conquistas por tal zelo suscitariam novos cenários políticos e novos elementos a serem politizados. Permaneceram no movimento resistindo a ataques vindos de todos os lados nos anos sucessivos à conquista da Lei de Fomento. Eram principalmente atacados os critérios de escolha para grupos contemplados e a eficiência tributária da lei. O que se principiou com um debate sobre soluções estéticas contra a perspectiva de que o mercado tudo soluciona, e que teve como consequência a ampliação de concepções e debates sobre a vida pública brasileira, culminou num círculo de disputas internas. Aos poucos, apesar de muita briga e acirramento de debates, o horizonte de possibilidades para a ampliação das conquistas do Arte Contra a Barbárie começa a se fechar, culminando em pautas reativas que passam a demandar o mesmo esforço de mobilização pela manutenção da lei, visando protegê-la dos constantes ataques vindos da crítica da eficiência tributária e desqualificações contra a composição de bancas julgadoras dos projetos. As ampliações das conquistas e dos debates acabaram por não ocorrer. Esta estagnação foi caracterizada como uma “acomodação” pela atriz Patrícia Barros – balanço também compartilhado por outros integrantes do processo. Diretor e um dos fundadores do grupo Teatro de Narradores, José Fernando de Azevedo, que aderiu ao movimento quando a lei do Programa Municipal de Fomento ao Teatro já estava em vigor, constata em entrevista concedida em 2010 que, com o processo de arrefecimento da radicalidade das discussões, outros fatores contribuíram para a estagnação do movimento. Reconhece, por exemplo, um crescimento gigantesco do número de grupos teatrais, o que contribui para uma lógica de

⁶³ Entrevista concedida por Nani de Oliveira em 6/07/2010. Em transcrição de debate realizado na Cooperativa Paulista de Teatro em novembro de 2011, Marco Antonio Rodrigues também fornece seu balanço em termos próximos de suas companheiras de trabalho cênico: “Só um detalhe nessa história: eu acho que quando surge Fomento, Arte Contra a Barbárie, essas coisas todas, o que se pensava, e que isso pudesse virar um movimento onde você tivesse instituições fortes que pudessem de fato (na medida em que detemos os meios de produção, dado o caráter artesanal do nosso fazer) promover algumas quebras-de-braço não só com os governos mas também com as instituições culturais poderosas que absorvem o nosso trabalho e assim, fazer algumas questões avançarem do ponto de vista econômico ou do modo cooperativado de produção. Evidente, foi o contrário o que aconteceu. Porque nos acomodamos, abandonamos a trincheira” (CARVALHO; RODRIGUES, 2013; p. 247).

competitividade ante a necessidade simultânea de ampliação e manutenção do fomento. Em seu balanço, salienta:

Acho que o fato de a gente não ter conseguido ampliar a conquista do fomento num quadro em que você tem uma quantidade enorme de grupos produzindo e tendo que sobreviver fez com que a gente mudasse o campo de disputa. A disputa é ao mesmo tempo pela ampliação e uma disputa pela manutenção. Mas a disputa pela manutenção tinha que dar conta de outra manutenção, que já aconteceu, que é a da quantidade dos grupos, então os grupos começam também a disputar esse campo que precisa ser mantido. Então todo mundo precisa do fomento? Todo mundo precisa pra sobreviver? Então a luta pela sobrevivência acaba esvaziando a dimensão mais geral de uma luta política. E, por outro lado, tem a dificuldade do movimento de se inscrever num campo maior de lutas, também porque não é uma evidência que esse campo maior exista. Então acho que isso faz com que o impulso do Arte Contra a Barbárie tenha perdido energias, forças. Acho que isso, em São Paulo, ficou muito evidente.⁶⁴

Muitas das especificidades que foram centrais para compreender o nascimento do debate que deu origem ao movimento encaram suas maiores contradições neste impasse. A relação entre debate estético e debate político-social na identidade do movimento encontra suas imbricações mais salientes no processo de “naturalização” da Lei. Esta desdobra contradições que nunca deixaram de estar presentes na compreensão da realidade dos “teatreiros” paulistas, mas o campo de seu debate é alterado com a institucionalização das disputas reivindicatórias onde se demarcavam os horizontes do movimento. Tais relações tensionadas tornaram-se ainda mais visíveis com a articulação do Redemoinho, que consistiu numa tentativa de organização em nível nacional dos debates iniciados com o Arte Contra a Barbárie. O frágil diálogo entre grupos que pensam e produzem de forma diversa entre si se torna, com o tempo, menos consistente. A “identidade” dos grupos, antes material catalisador que atraía os artistas para a discussão política, acaba por ser esgarçada em sua indefinição enquanto “movimento artístico” e “movimento social”. Novamente, é do professor José Fernando Azevedo a reflexão:

O compartilhamento não é uma coisa que se impõe e não é uma regra. Pressupõe identidade, pressupõe que eu tenha interesse em estar com o outro grupo numa dimensão que é quase sempre a artística. Se eu faço teatro, eu não posso compartilhar muito mais do que teatro. Pressupõe um processo identitário que não é geral. Não do âmbito do movimento. Já um movimento social pressupõe interesses que não são necessariamente eternos, que podem ser pontuais, mas que precisam ser tratados numa chave que não é necessariamente a da identidade estética. Tem que, portanto, aglutinar, ou tentar aglutinar o maior número de pessoas. Essa tensão entre o que seria a ação de um movimento e o que seria o intercâmbio propriamente [entre artistas], essa tensão se manteve o tempo todo. Porque uma coisa não resolvia a outra se fosse um movimento de intervenção, mas a partir da ideia de compartilhamento, certamente seria um movimento restrito, pouquíssimas pessoas participariam... Sendo [o Redemoinho] um movimento de ação nacional,

⁶⁴ Entrevista concedida por José Fernando de Azevedo em 22/07/2010

com grupos do país inteiro, isso certamente e fatalmente diminuiu o âmbito da troca, ou mesmo impossibilitou. Então isso foi uma contradição.⁶⁵

Este processo de estagnação das pautas políticas do movimento teatral paulista se deu num momento de intenso aprofundamento das pesquisas estéticas do Foliás D'Arte. Não respondem programaticamente à contradição explicitada por Azevedo entre “identidade artística” e “movimento social”, mas também não abandonam o ardil da questão. Seus processos de investigação voltam-se mais intensamente para o desdobramento dos temas acumulados em seus processos de trabalho. Findas as muito bem-sucedidas temporadas de *Otelo*, iniciam-se novos ciclos de debates e seminários no galpão. No depoimento de Reinaldo Maia, esta associação sobre um aprofundamento nas pesquisas a respeito do Brasil e da América Latina com o sucesso de *Otelo* deixa clara a linha crítica que o grupo pretende seguir:

E a gente, com o *Otelo*, também tem outro traço importante: a gente tomou uma decisão de que tinha que voltar a discutir profundamente o Brasil e a América Latina. Não é à toa que a partir do *Otelo* a gente começa um treinamento que vai desembocar, depois, na *Oresteia*, mas que passa pelo *El dia que me quieras*; que a gente volta a ler *Raízes do Brasil*, do Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do Paraíso*, também do Sérgio Buarque de Holanda, ou seja, começa a ler os grandes temas, os grandes livros sobre o Brasil e sobre a América Latina. (LOURAÇO, 2007; p. 168)

O aprofundamento sobre questões críticas da vida política e social da América Latina ganham maior urgência com a própria conjuntura geopolítica que se estrutura na década. A radicalização do bolivarianismo de Hugo Chávez após o golpe venezuelano de 2002 e o crescimento expressivo de organizações de povos originários na Bolívia trouxe novo fôlego às questões das identidades políticas e culturais no continente. O grupo Foliás começa a refletir criticamente sobre os novos delineamentos de conjuntura entre os governos empossados, fomentando meditações sobre o fenecimento das expectativas do início da década: O sentimento de indeterminação diante do governo Lula, que começava sua gestão, era contrastado em relação ao crescimento de movimentos populares e um processo de politização que passa a ocorrer em países vizinhos, mas cujos delineamentos não são reproduzidos na vida social brasileira.

Este acaba sendo o mote da encenação de *El dia que me quieras*, de 2005. Texto do venezuelano José Ignacio Cabrujas, escrito em 1979, é retrabalhado para a linha crítica que o Foliás deseja aprofundar. A peça se passa na mansão de uma família burguesa desestruturada, membros da oligarquia decadente venezuelana que tentam sustentar sua pompa e imagem de esplendor (tema que já podemos notar como recorrente entre os espetáculos do Foliás). Neste processo, organizam

⁶⁵ Idem.

exercícios com máscaras de *clowns*, em que a figura do ridículo acaba sendo um instrumento chave para trabalhar a fragilidade da imagem que aqueles personagens tentam sustentar. No trabalho da figura da máscara, traça-se uma estrutura de afirmações irônicas instáveis, onde o que é objetivamente defendido na forma intersubjetiva da composição de cada personagem é negado pelo campo dos conflitos espúrios em que estão inseridos cada um dos membros da família. Na montagem de *El dia...*, brilha o personagem Pio Miranda, interpretado por Reinaldo Maia, um comunista convicto da estirpe mais caricata do esquerdismo oriundo da Terceira Internacional, cujas ilusões são derivadas e açambarcadas pela mesma lógica de sustentação de pompa da casa em decadência. Ao fim do espetáculo, porém, revela-se o único personagem que admite a falsidade de suas ilusões, e que, neste processo, no reconhecimento de sua mentira, torna-se uma figura da verdade. Em cena que se tornou icônica para o grupo, Pio Miranda retira-se da casa, e do espaço teatral (retira-se do galpão), percorrendo a rua em busca da liberdade que os kolkhozes soviéticos da coletivização forçada sob orientação stalinista não poderiam fazer resplandecer. Miranda abandona a casa e o stanilismo.

É partindo deste balanço de negativas, associando-se com todas as pesquisas acumuladas do grupo, que se inicia o processo de criação do espetáculo *Orestéia – o canto do bode*. Confrontam este cenário de expectativas políticas rebaixadas relacionando-o diretamente com o mal-estar ante as percepções sobre a condução das reponsabilidades do que o grupo chamava de “gerência”. A noção de um núcleo gerencial como forma de organização do grupo surge especificamente no contexto da aquisição do Galpão, quando o grupo percebeu que “precisava se consolidar numa outra estrutura, que não a de pessoas que apenas se reuniam a fim de realizar uma produção. O novo espaço acarretou uma divisão de trabalho diferente, novas responsabilidades e possibilidades, uma organização de um coletivo de trabalho diferente”. Estas percepções foram coletadas pelo jornalista e encenador Jorge Louraço, a quem expuseram como compreendiam a unidade organizativa do grupo:

Estruturalmente, o grupo possui uma gerência, que determina qual é a estratégia, os novos trabalhos, projetos, etc. Tem um diretor artístico, tem um conselho artístico permanente, tem os responsáveis por áreas específicas como a iluminação e a direção musical. [...] O Folias funciona numa espécie de anarquismo organizado. O grupo tem um núcleo permanente de pessoas que trabalham junto há algum tempo e que configura um centro de planejamento, mas tem por tradição não ser um grupo fechado. (LOURAÇO; 2008, p. 92)

Segundo a atriz Renata Zhaneta em depoimento para o mesmo livro de Jorge Louraço sobre a trajetória do grupo, este incômodo torna-se perceptível no grupo entre o período de 2001 e 2004. Assim a atriz formula a questão:

O *Otelo* fez alguns festivais... Belo Horizonte e Porto Alegre. E aí num desses festivais nós tivemos uma reunião onde se pensou o seguinte: precisamos parar de ser uma central de produção e precisamos voltar para dentro do núcleo central do Folias, que afinal de contas tem aspirações artísticas e estavam basicamente fazendo um trabalho de administrar aquele monte de coisa que tinha sido produzido até ali, nesse período de 2001 até 2004. E então a ideia era fazer a *Oresteia* com esse grupo de pessoas, com esse núcleo. Esse núcleo era o núcleo gerente do Folias, que era, até hoje é [2007], o [Reinaldo] Maia, o Marco [Antonio Rodrigues], a Nani [de Oliveira], Patrícia [Barros], Carlão [Carlos Francisco], Dagoberto [Feliz], e eu não estou mais. E aí, esse núcleo começou a se reunir, e pra que não fosse só esse núcleo, porque a necessidade do espetáculo seria que tivesse mais atores, algumas outras pessoas, que faziam parte de outros elencos e tal foram chamadas para essa composição aí. E começamos então a estudar no começo de 2005. [...] São projetos que a gente guardava no coração para fazer quando fosse o momento. Esses projetos de vida que a gente tem [...] (Ibid., p. 194).

Na fala de Zhaneta, fica patente a compreensão da estrutura “gerencial”, ou o “anarquismo organizado” do Folias como um obstáculo à realização de “aspirações artísticas” projetadas. A organização material e crítica do grupo, como viemos sustentando nesta exposição, colocava em execução um projeto de teatro moderno, que por sua vez refletia uma aspiração de “excelência artística” como “contrapartida social”. A condição de “central de produção” baliza a necessidade de “voltar para o núcleo central do Folias”, como uma recomposição da unidade do grupo buscando um retorno às origens, quando as afinidades éticas e estéticas firmaram o “ajuntamento” do coletivo. É curioso o fato desta necessidade ter surgido após a realização do espetáculo mais bem-sucedido da história do Folias; este, por sua vez, coincidindo com o fato de ser o primeiro espetáculo cujos processos foram financiados pela primeira edição da Lei de Fomento. O sucesso absoluto de *Otelo*, tanto de crítica como de público, por assim dizer, os colocou “no mapa”. No relato de Zhaneta, a conquista desta glória no “ofício” teatral coincide com o reconhecimento de uma tensão entre “aspiração artística” e “trabalho de administrar aquele monte de coisa”. É justamente a relação entre estes dois campos (atividade artística/atividade laboral) no engajamento do grupo que assinalamos em nossa exposição como *indeterminação categorial*, suscitada não apenas por imprecisões conceituais do grupo sobre a compreensão de sua identidade política, mas também como uma questão não resolvida na própria história do teatro moderno brasileiro em suas formas de periodização e categorização da atividade teatral ao longo do século XX.

Diante da nova fase da “cena paulista” com a conquista do Fomento, fez-se notável um novo momento da história do teatro paulistano, que pedia algum esquema de periodização. Beth Néspoli ensaiou uma tentativa de esquematização após acompanhar de perto todos os desdobramentos criativos e conquistas do teatro de grupo paulistano na década de 1990 e início de 2000. A crítica jornalista, pesquisadora e fundamental aliada do movimento Arte Contra a Barbárie na grande imprensa, arriscou em 2003 uma formulação no calor da hora. A distância histórica e os balanços políticos de derrotas e estagnação da “categoria teatral” após o esgotamento do movimento tornam

reveladores seu esforço de interpretação histórica sobre o fenômeno que via desdobrar-se a frente de seus olhos. É em Décio de Almeida Prado que se apoia para designar o novo nível de excelência atingido pelos grupos fomentados com a então nova Lei:

O teatro vive o bom momento de um ciclo descrito com o invejável poder de síntese pelo crítico Décio de Almeida Prado: “Um teatro excessivamente comercializado; grupos de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto da bilheteira para sobreviver; a formação de público jovem que corresponde melhor a aspirações ainda mal definidas; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposto já agora em bases diversas, não só artísticas, mas até mesmo econômicas e sociais”. 2003 marca a sedimentação do trabalho de grupos que buscaram saída para problemas como a escassez de público e o alto custo de produção – Aluguéis de salas, divulgação na imprensa – à margem dos palcos oficiais. Exatamente como aponta Décio de Almeida Prado, gente que vem formando um novo público. E aspira refletir sobre seu tempo através de sua arte. É o caso, por exemplo, do Grupo Folias, premiado pela montagem de *Otelo*, de Shakespeare. Um grupo cuja sede bem próxima ao Minhocão, um galpão transformado em teatro, só agora, depois de dois anos de trabalho, começa a ser “descoberto” por uma parcela do público assíduo das salas mais tradicionais da cidade. (NÉSPOLI *apud* LOURAÇO, 2007; p. 165)

O conceito de “teatro moderno brasileiro”, tal qual expomos seguindo a trilha de Décio de Almeida Prado, é rearticulada na leitura de Néspoli, ainda que não faça uso do termo na citação. Nesta interpretação entusiástica, os grupos fomentados, em sua condição “à margem dos palcos oficiais”, configuram-se como um novo amadorismo que antecede o triunfo da conquista do profissional. O Fomento como superação da escassez de público e custos de produção repõe o regime temporal da espera pelo movimento ascensional implícito em sua repetição. As derivações das relações entre “amador” e “profissional” criam um ponto cego na compreensão da autonomia artística dos realizadores que desejam colocar em prática um projeto teatral que recusa a redução mercadológica de suas realizações e ao mesmo tempo buscam a “excelência artística” que não encontra definição clara. O ponto cego a que nos referimos consiste na não eliminação do “*know-how* da produção pobre” que pauta a sobrevivência de grupos independentes desde a década de 1970, e que também não encontrou fundamentação crítica em sua constância na atividade dos teatreiros desde então. Em sua inércia de indeterminação, corre-se o risco de se retomar a busca da abstração inscrita no modelo empresarial defendido por Almeida Prado; reduz-se a luta por dignidade de trabalho teatral a uma eterna busca por ascensão entre as hierarquias do “amador” e do “profissional”. A aspiração cidadã tendo como princípio incondicional a ideia do “teatro público” como oposição à lógica da sociedade neoliberal não elimina este movimento ascensional, pois no lugar da consolidação do modelo empresarial referido, substitui-se a espera pelo amadurecimento econômico-administrativo do teatro no mercado pela espera de sua consolidação enquanto “instituição” – outro termo que nunca encontrou materialização prática e substância histórica concreta em sua acepção no teatro brasileiro.

Como vimos ao longo deste capítulo, as atividades do “teatro público” do Folia não deveriam substituir as funções do Estado. No entanto, as atividades engajadas do grupo lhes impunham um funcionalismo informal estruturado em termos de uma “gerência” pautada por um “anarquismo organizado”, este, por sua vez, saturado ao ponto de impedir a “excelência artística” que tanto buscavam. O mal-estar interno vivido pelo grupo era, portanto, a sensação de não serem um grupo de teatro com autonomia criativa conforme a utopia de um teatro concebido como “espaço público” por “artistas-cidadãos”, concepção que ativou a imaginação criativa e política de uma geração de grupos e organizou a luta pelo Fomento. No Folia, pairava a sensação de não cumprirem com seus princípios da forma como gostariam em seus processos criativos, pois sentiam-se agindo como uma “central de eventos”, como se estivessem justamente reproduzindo a lógica que lhes impedia de praticar o teatro que ambicionavam produzir antes de se consolidarem como grupo, e que o Fomento supostamente deveria combater.

Este mal-estar será um dos principais pontos de partida das realizações do Folia ao longo da década de 2000, e a *Oresteia* será o grande esforço de síntese sobre este mal-estar, que indica um movimento trágico: A própria atividade que deveria produzir a liberdade criativa buscada por um sujeito cria as barreiras e entraves para a realização desta liberdade. Mas o sujeito aqui consiste num coletivo. Trata-se da compreensão do trágico, antes de tudo, como um impedimento coletivo diante de um limite político.

Segunda Parte: Encenar um impedimento coletivo

2.1 Primeiros contatos com os temas “América Latina” e “tragédia”: Entre a aniquilação “íntima” em *Otelo* e “cidadania” como “guerra civil” em *Babilônia*

A síntese da percepção de limite político e ideológico que influencia a montagem da *Oresteia* é ratificada no texto de apresentação do programa do espetáculo. O texto, sem assinatura, mas escrito na primeira pessoa do plural, atribui ao diretor da peça a formulação, relacionando os 10 anos de existência do grupo com a reflexão desta maturidade:

O Folias com a estreia de “Oresteia – O canto do Bode” cumpre um rito de passagem de seus dez anos de vida completados em 2007. Como diz Marco Antonio Rodrigues, uma efeméride é uma faca de dois gumes: nos faz recordar do tempo passado e nos alerta de que, talvez, tenhamos nos acomodado em algum louro conquistado. E olha que conquistar alguma coisa em se tratando do “fazer cultural” é uma saga épica vitoriosa por si só. (FOLIAS, 2007a; p. 3)

Os dois gumes referidos consistem na separação brusca entre experiências acumuladas e percepção de estagnação presente expressa na autocrítica referida a uma acomodação. Em termos subjetivos, por um lado, é possível enumerar conquistas políticas inegáveis, apontar amadurecimento artístico e superação de obstáculos políticos e materiais, ou seja, é possível expor um trajeto temporal no percurso do grupo que trata o presente como um clímax que sanciona a glória e regozijo de se ter chegado à situação vivida no momento da rememoração, como se passado e presente se completassem perfeitamente, sendo percebidos como plenos de sentido. Por outro, a percepção de um presente que repõe e desdobra velhos impasses sem superá-los empalidece a suposta glória atual e transforma as conquistas enumeradas em mera exposição de troféus empoeirados numa estante qualquer, e o ato rememorativo escancara a experiência do presente como confinamento isolador.

A oposição entre as perspectivas dos “gumes” poderia ser compreendida, portanto, como a diferença entre a evolução consequente de um acúmulo de momentos que positivam o presente vivido e as consequências que o distanciamento reflexivo imprime a estes mesmos momentos. Esquemmatizando e reduzindo ao extremo a questão, vislumbra-se uma oposição entre um percurso *dramático* e outro *épico*, ambos cativos da oposição dicotômica e estanque entre as duas formas de compreensão. O movimento autorreflexivo do grupo encontra na *Oresteia* o que julgaram ser o “material apropriado” para entender estas oposições. É desta maneira que resumem a forma como estabelecem num primeiro momento a relação entre as orientações éticas do grupo em relação ao teatro que realizavam e o debate sobre a ideia de “tragédia”. O ponto de partida, como não poderia deixar de

ser até aqui, era o lugar do grupo ocupado na “*pólis*” em que travam suas lutas e concebiam sua “função social” – ou, dito em outros termos, a forma como a função social deste teatro determina a condição coletiva do grupo enquanto *sujeito* na composição de uma esfera pública. A América Latina passou a integrar esta investigação intuitiva como tema pelo impacto causado pelos contrastes entre esferas públicas no continente latino-americano. Assim tomam forma as analogias do grupo com o imaginário jurídico e político da Grécia Antiga associado à situação da América Latina até o ano de 2007 da década passada relacionado à sua atividade teatral:

Para esse longo processo de encontro consigo mesmo, pareceu-nos ser a “Oresteia” de Ésquilo um material apropriado. Sempre acreditamos e lutamos por um teatro envolvido com a sua polis, refletindo sobre o seu tempo, cumprindo com sua função social. Se pretendíamos fazer uma viagem “grupo adentro” para fazê-la teríamos, ao mesmo tempo, que fazer uma viagem “continente afora”. Gostem ou não uns e outros o continente Latino Americano passa por transformações profundas. Se ainda não é possível vislumbrar onde acabará, elas já apontam para caminhos dantes nunca navegados nessas terras secularmente espoliadas e aviltadas por suas “elites brancas”. Ainda que nenhum oráculo nos tenha revelado sua profecia, há indícios e sinais que mostram que após esses “ventos libertários”, que sopram da Patagônia ao México, essa América será de outra ordem. Na história do Foliás, temos mantido como regra refletir sobre o mundo a partir de “nosso mundo”, conformado por esse espaço cênico que ocupamos e pela população de criadores/fazedores de teatro que habita como coletivo artístico. Assim, apresentamos agora para vocês a nossa “Oresteia”. Ela não pretende ser a “forma” de se fazer tragédia, mas reivindicamos ser essa a nossa forma, neste momento, de a encararmos dentro de nossas reflexões estéticas e éticas. Entregamo-la a vocês no intuito de que façam conosco esse “pensar” dos nossos dez anos de atuação cênica na cidade de São Paulo. (Idem)

Os “ventos libertários” referidos diziam respeito ao desdobramento e consolidação do fenômeno geopolítico da década de 2000 que se convencionou chamar de “bolivarianismo”, o qual já mencionamos em capítulo anterior. Atentemos para uma das consequências de sua referência não nomeada no trecho citado. A marcação da referência atribuída às “transformações profundas” no continente, ainda que não esclareça no trecho citado se para o grupo o Brasil integra a orientação “libertária” referida, deixa entrever uma separação esclarecedora em suas metáforas balizadoras: A separação entre o “nosso mundo” encontrado “grupo adentro” e o espaço “continente afora”. A realidade das posições políticas de um grupo de teatro, segundo o grupo Foliás, poderia ser estabelecida na diferenciação entre um ajuntamento de pessoas que se agrupa para sobreviver às adversidades do mercado e o mesmo agrupamento orientado por um projeto. Perscrutar o mundo “grupo adentro”, nesta concepção, resiste aos limites de meras idiossincrasias autobiográficas. Abordar as questões de um grupo de teatro organizando um espaço que se quer público implica em abordar os mecanismos que lhe imprimem esta possibilidade de identidade política. Tendo em vista esta orientação projetiva e identitária do grupo, não há exageros na solução de Jorge Loureiro para explicar a feição do grupo: “Qual é a verdadeira cara do Foliás? Resposta: qual é a cara do Brasil?”. A intenção aqui inferida diz

respeito ao ato de dramatizar a situação de um grupo para dramatizar a situação de um país, o que não implica necessariamente na busca ou reposição de uma “identidade nacional” (questão a qual divergimos de Louraço) (LOURAÇO, 2010; p. 69). É neste sentido que identificamos nestas reflexões associativas do grupo a separação entre uma realidade de esfera pública brasileira e outra a ser desdobrada “continente afora”. Já discorreremos sobre a importância da ideia de “artista cidadão” que exerce um “teatro público” no percurso do grupo em sua formação e orientações políticas. Resta agora apontar algumas consequências impressas nas realizações artísticas, amadurecidas na década de 2000. Apresentaremos alguns momentos decisivos deste acúmulo relacionando aspectos da realização de dois espetáculos que antecedem a *Oresteia: Babilônia* e *Otelo*. O primeiro marca a trajetória do grupo por consolidar organizacionalmente a dinâmica dos trabalhos cênicos do grupo. O segundo, continuidade dos processos de *Babilônia*, marca a primeira oportunidade por parte do grupo de traçar uma reflexão sobre o esforço de adaptar uma dramaturgia canônica sem desconsiderar as possíveis relações entre os conflitos da obra literária e os conflitos históricos particulares e locais do momento de encenação. *Babilônia* também é um espetáculo em que as condições sociais do “artista-cidadão” são colocadas no centro do argumento do espetáculo. Ao contrário de *Verás que é tudo mentira* ou *Folias fellinianas*, porém, a percepção do limite político sobre as indefinições desta categoria é colocada sob um ajuizamento que, de maneira mais clara e direta, dizem respeito às condições do engajamento coletivo desta categoria imprecisa, buscando composições cênicas que expusessem algum dos impasses suscitados pelo teatro fomentado, e que motivaram o grupo a pensar com maior profundidade sobre as figurações dramáticas nos textos originais de Maia. Com *Otelo*, sela-se a leitura sócio histórica do grupo sobre os impasses da formação da esfera pública no estado-nação Brasil. Além disso, como já mencionamos, é o espetáculo que consolida a “fama” e “glória” do grupo, o primeiro sucesso retumbante de crítica e público do coletivo.

O primeiro contato do Grupo Folias D’Arte com a ideia de tragédia ocorre com o processo de montagem da adaptação de *Otelo*, estreada em 2002. O argumento deste espetáculo compõe-se com um princípio crítico sobre a particularidade do Brasil enquanto estado-nação no continente latino-americano. A peça é concebida a partir de uma leitura, por assim dizer, “utilitária” da tragédia de Shakespeare como uma “parábola” da posse do Partido dos Trabalhadores na presidência da república, ocorrida no mesmo ano da estreia do espetáculo. Passemos a palavra novamente a Reinaldo Maia, que em depoimento a Jorge Louraço discorre sobre a analogia entre a posse de Lula na presidência da República e a tragédia do mouro à serviço dos interesses da elite veneziana:

O que fez o Otelo, penso que foi o seguinte: o Lula foi eleito; a gente já tinha uma perfeita ideia que eleger um presidente num país hoje, numa situação globalizada [...] é uma mentira, você vai

eleger o que as transnacionais querem... No fundo, ela vai induzir você a eleger o gerente melhor para seus negócios. Então a gente achou, lendo o Otelo, o Marco falou: bicho, aqui tem uma questão posta assim... O que é esse Mouro? Esse Mouro é um cara que vai a Chipre fazer o trabalho sujo para quem? Pra burguesia veneziana. E a partir disso, a gente resolve fazer o Otelo. Levamos seis meses fazendo a tradução. A tradução é da Maria Silvia Betti, junto com uma parte significativa do elenco, a gente ia lendo, traduzindo, lendo, traduzindo... E depois levamos mais seis, sete meses para fazer a montagem. Dentro dessa perspectiva, a gente estava discutindo que se o Lula não tomasse cuidado, ele ia ser usado como o Mouro foi usado e ser jogado fora, né? Coisa que não foi jogado porque aí ele foi reeleito para mais um mandato, mas que ele se presta a fazer o trabalho do Mouro, eu acho, a minha leitura é essa. Mas naquele momento, era importante essa discussão. [...] (LOURAÇO, 2008; 166)

Começamos pela menção do processo de maturação do grupo em relação ao texto, que teria durado seis meses segundo Maia. O ponto de partida do grupo, segundo nosso dramaturgo, foi a relação estabelecida por analogia entre o percurso do mouro e o percurso do Partido dos Trabalhadores. A montagem, porém, não se restringia à composição de uma alegoria sobre trocas de partidos e tendências de governo. Nos lembra Maria Silvia Betti, em seu relato sobre o trabalho de tradução com o grupo, que a tragédia do comandante otomano que servia a República de Veneza “deixava entrever dolorosamente a forma predadora como se davam as relações entre o centro do poder hegemônico da época e sua periferia colonial” (BETTI, 2007; p. 273). As guerras pela manutenção da posse de Chipre no começo do século XVII pelo centro do capitalismo mercantil do período ensejam o debate sobre a composição alegórica dos sentidos da formação nacional brasileira e as consequências políticas da orientação desenvolvimentista de integração de economias periféricas à ordem global do capitalismo do início do século XXI. O *insight* do possível paralelo político entre momentos e localidades históricas diferentes dava ao Folias a perspectiva de “figurar questões importantes do capitalismo contemporâneo a partir de um ângulo em que o contexto brasileiro não apenas não era abstraído, mas ganhava perspectivas instigantes de representação” (Ibid.; 274). A listagem de paralelos nos é fornecida pela então tradutora do grupo:

A urdidura de intrigas privadas como forma de disputa do poder político de um homem público evocava fatos tantas vezes relatados nos jornais do país; a miserável Chipre não parecia remota e exótica diante da miséria histórica brasileira, mas perturbadoramente semelhante aos enormes bolsões de pobreza de uma metrópole como São Paulo; o próprio equívoco trágico de Otelo, que penhorara seus méritos à elite branca de Veneza, sintetizava momentos-chave do percurso de figuras da política nacional. (Idem)

As relações promíscuas entre o público e privado na adequação de um “homem público” diz respeito ao conflito que determina os acontecimentos trágicos no texto de Shakespeare. Otelo é um “mouro veneziano”. Deve exercer seu cargo de chefe de frota e deseja casar-se com uma veneziana. Na síntese de Peter Szondi para esclarecer o conflito trágico da obra clássica, assim é estabelecido o

impasse que conduzirá o herói ao aniquilamento: “Como veneziano, deve chefiar a frota; como mouro, não tem permissão para pedir em casamento nenhuma veneziana. O guerreiro é considerado pelos habitantes da cidade como um igual, mas o amante é visto como um animal negro” (SZONDI, 2004; p. 102).

O primeiro ato do espetáculo apresenta este conflito com uma possível colisão com forças exteriores e acidentais, pois Otelo é procurado por duas facções que exprimem externamente o conflito: O pai de Desdêmona deseja persegui-lo para que seja entregue às autoridades, enquanto o doge de Veneza pede que o encontrem para lhe entregar o cargo de comandante para que evite a invasão otomana a Chipre. No entanto, Otelo conquista tanto o cargo de comando como o consentimento para casar. O conflito, que não se resolve no confronto externo entre as forças que exprimem a latência de seu potencial catastrófico, é transferido para o íntimo do personagem, desdobrando ao longo do espetáculo a dúvida que Otelo carrega em seu coração a respeito de si (Idem). A questão que ativa o desdobramento com o paralelo sobre a situação política brasileira em relação à situação do capitalismo globalizado não é de difícil dedução: Quais seriam as inadequações conflitivas induzidas pelo desejo de um país periférico em alçar-se à condição de potência central e quais a relações deste desejo com o impacto simbólico de um ex-operário ascendendo ao cargo máximo do poder executivo?

A questão que nos toca é a solução dramaturgica encontrada pelo grupo para exprimir esta percepção do texto. Maria Silvia Betti esclarece-nos que no processo de tradução, uma das principais prioridades do grupo era tornar explícitos os interesses íntimos dos personagens em momentos decisivos que expõem os papéis sociais cumpridos, mas sem que perdessem a oralidade fluente captada em exercícios constantes de improvisação com os atores bem como debates de temas suscitados pelas leituras do texto entre os membros do grupo. O amor de Desdêmona por Otelo não se justifica por enlevos sentimentais ou pela admiração dos feitos bélicos do comandante, mas pela “consciência de que as proezas e aventuras vividas pelo general eram vetadas a ela”, pois era confinada “ao papel social restritivo reservado a ela como mulher” (Ibid.; p. 278-9); os raciocínios calculistas de Iago, que instrumentalizam a bondade de Desdêmona para exercer seus desígnios, não é suscitado pelos traços psicológicos que exporiam sua vilania, pois é a expressão áspera e dura da disciplina de caserna que devem ser realçados (Ibid.; p. 280); não é a ingenuidade de Emília em entregar o lenço de sua senhora a Iago que ganha peso, mas sim sua submissão sexual às vontades de Iago assegurados pela força (Ibid.; p. 270-80), e assim por diante. Estas orientações concebidas em discussões de leitura de mesa e experimentos de improvisação com versões do texto geravam consequências na composição espacial em que organizaram a dinâmica do conflito, realçando o caráter de espaço público em cenas que tinham como ambiência a rua ou palácios que abrigam encontros entre personagens que figuram forças públicas, e o caráter de espaço privado em cenas “íntimas”, como a alcova do casal na cena da

descoberta do lenço de Miguel Cássio. Desta maneira, atributos que poderiam ser lidos como traços “psicologizantes” dos personagens eram debatidos e transformados em gestos sociais que indicavam relações de poder no desdobramento da encenação relacionados com o teor político da ambiência em espaços públicos e em espaços privados.

Para a composição do conflito entre público e privado na estrutura da tragédia, o grupo Folias seguiu como exemplaridade em suas discussões a tipologia traçada por Sérgio Buarque de Holanda em sua analogia do conflito central em *Antígona*, no capítulo “O homem cordial” em *Raízes do Brasil*. A oposição entre Creonte (Estado/Esfera pública) e Antígona (Família/Esfera privada) é tomada pelo renomado sociólogo como um conflito fundante das crises que constituem os temas fundamentais da história social (HOLANDA, 1995; p. 141-2). Não repisaremos à exaustão uma tão célebre formulação teórica sobre a sociabilidade particular brasileira, mas o interesse do Folias sobre este capítulo na montagem de *Otelo* está na compreensão da supremacia incontestável da esfera doméstica, do núcleo familiar – dos “laços de sangue e de coração” – na formação de nossas instituições democráticas, “fundadas em princípios neutros e abstratos”. A compreensão tipológica concebida a partir do conflito básico da tragédia de Sófocles organiza um artifício de interpretação alegorizante ao conceberem a tragédia de *Otelo* como material de encenação. Se as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social no Brasil (Ibid.; 146), servindo-se de obstáculo para a formação dos atributos impessoais que asseguram as garantias jurídicas aos cidadãos, com *Otelo* o grupo Folias encontra um teor para pensar suas figurações em temas de textos dramáticos clássicos e canônicos da modernidade.

A assimilação tipológica das forças em conflito em *Antígona* leva Sérgio Buarque de Holanda a organizar uma compreensão temporal entre formas de organização social, permitindo-o conceber um lastro configurador de oposições tipológicas que traduzem conflitos sociais. Da oposição entre normatividade abstrata do Estado e realidade concreta da Família, desdobra-se a oposição entre o regime de trabalho em corporações de ofício e atividade de artesãos ao trabalho assalariado industrial (Ibid.; p. 142); os particularismos afetivos e circunstanciais da vontade no meio familiar de tipo patriarcal em oposição às virtudes antifamiliares da iniciativa pessoal e na concorrência entre cidadãos (Ibid.; 144); o funcionário “patrimonial” em oposição ao “puro burocrata” (Ibid.; 146); o ambiente agrário e oligarca em oposição ao meio urbano-industrial (Ibid.; 145); as tradições institucionais sedimentadas no período colonial e monárquico em oposição às aspirações de modernização e renovação com a independência e a República (Ibid.; 172); formas tradicionais em oposição ao progresso – em suma, a leitura que Holanda faz da tragédia de Sófocles fornece ao Folias uma forma de organizar a apreensão da *oposição entre atraso e moderno* na reorientação útil da oposição entre ambientes públicos e privados na obra de Shakespeare. Aqui também encontramos a forma pela qual

foi possível “extrapolar” esta forma de leitura “útil” não só para a compreensão de questões particulares do debate sobre a formação nacional brasileira, mas também de toda a América Latina.

É na obra de Holanda que encontram, no capítulo “Nossa Revolução”, o dilema da incapacidade de renovações institucionais traduzirem-se em novas composições sociais (Ibid.; 171). Neste capítulo é frisado que não são leis que garantem “estabilidade” entre povos e nações, como se a obediência a preceitos abstratos e “bons regulamentos” garantissem a compatibilidade entre conceitos supremos de regulação e vida social sem que os primeiros tomem forma de “letra morta” em sua condição a-histórica (Ibid.; 178-9). Esta crença, inspirada em ideais da Revolução Francesa, “que presidiu toda a história das nações ibero-americanas desde que se fizeram independentes”, transformaram “Liberdade”, “Igualdade” e “Fraternidade” em “palavras mágicas”, organizando a oposição básica da tipologia traçada no âmbito latino-americano, entre “caudilhismo” e “despersonalização democrática”, sendo esta a antítese que impõe a todos os países do Cone Sul a impossibilidade da “superação da doutrina democrática” (Ibid.; 179-80). Holanda identifica como fenômeno continental “as constituições feitas para não serem cumpridas, as leis existentes para serem violadas, tudo em proveito de indivíduos e oligarquias” (Ibid.; 182), possibilitando encontrar no brasileiro traço da “primazia das conveniências particulares sobre os interesses da ordem coletiva” a chave que relaciona o Brasil à história da América Latina. A consciência “latino-americana” do Foliás é fruto de reflexões que partem da compreensão de que tanto no Brasil como em países irmãos de colonização ibérica, “os lemas da democracia liberal parecem conceitos puramente ornamentais ou declamatórios, sem raízes fundas na realidade”, pois a ideia de uma entidade impessoal, “pairando sobre os indivíduos e presidindo os seus destinos, é dificilmente inteligível para os povos da América Latina” (Ibid.; p. 183).

As relações entre estado e indivíduo, o âmbito social e o privado são relacionadas à oposição entre império e colônia, expandindo os sentidos da “tragédia íntima” shakespeariana para a experiência política brasileira. Estas relações são reforçadas pelo trabalho cenográfico de Ulisses Cohn, que trabalhou no processo dialogando com estas soluções dramatúrgicas do grupo. O princípio de atualização se faz patente na organização espacial do espetáculo, que se inicia na rua, demarcando o “aqui e agora” ocupado pelo galpão no centro da cidade de São Paulo como realidade em confronto com a ficção encenada. Ao adentrar o espaço do Foliás, o público se depara com uma organização cenográfica que ao mesmo tempo denota expressões coloniais e metropolitanas, mas de difícil diferenciação entre as duas. Isto se deve à forma como Chipre e Veneza foram concebidas nas reflexões do grupo. Assim Ulisses Cohn resume a forma como a relação entre colônia e metrópole se organizaram:

Em primeiro lugar, decidimos assumir o Galpão do Folias D'Arte, seu espaço interno e sua posição dentro da cidade de São Paulo. A rua é o começo do espetáculo. É o aqui e agora, o viaduto, a realidade em confronto com a narrativa. Partindo para dentro do galpão, temos o Palácio de Veneza, símbolo *da* e *do* capital, do centro político e econômico – metáfora de Nova Iorque, Londres, Veneza, Berlim, São Paulo, Tóquio, Hong Kong, etc., etc. Chipre, a colônia, a periferia, o espaço onde a riqueza e a fartura coexistem com a miséria, a pobreza e a fome. Chipre é complexa, multifacetada em suas realidades e conflitos. Quer ser matriz, mas tem os pés de barro. É um reflexo, uma miragem do império, mas ao mesmo tempo é o oásis da matriz, fonte de recursos econômicos e de imaginação (COHN; 2004, p. 37).

Canções, imagens e adereços remontam às capitais e centros urbanos que abrigam o circuito do capitalismo globalizado, bem como aos sinais de incompletude, pobreza e descontinuidade subscritas à condição de colônia, mas sem que as fronteiras entre a metrópole e a colônia pareçam nítidas. Esta indeterminação visou abarcar o presente temporal e espacial do Galpão, na cidade de São Paulo, obrigando a ficção narrada a confrontar a realidade vivida por atores e público. A plateia, sobre duas arquibancadas móveis, depara-se frontalmente com a parede lateral esquerda do Galpão, onde uma imagem de edifícios contemporâneos é coberta por uma parede móvel de vidro, retrato da “Veneza” contemporânea. Por trás da imagem, uma parede de taipa, estática, representa a inescapável condição de “Chipre” que os adereços parecem querer esconder. A mobilidade da parede de vidro cria a possibilidade do intercâmbio espacial: Por vezes a área cênica representa a metrópole, por outras é Chipre. A mobilidade das arquibancadas e da parede de vidro criam diferentes campos de interposição entre público e o espaço do galpão, remodelando-se conforme as transições espaciais e narrativas se dão, por vezes delimitando espacialmente praças públicas, alcovas, palácios, etc.

A adesão à formulação de Sérgio Buarque de Holanda por parte do Folias, no entanto, encontra seu limite na constatação dos impasses da aplicação dos ideais do liberalismo na formação dos estados-nacionais do continente. A cidadania segundo preceitos liberais, que tiveram a Revolução Francesa como momento “heroico”, entendida como ideal reformador dos “atrasos” de nações ex-colônias, não é compatível com a forma pela qual o conceito norteou o trabalho do grupo. Mas então qual seria a posição do grupo Folias em relação ao conceito de cidadania nos marcos da formação do Estado Democrático de Direito aludido? Este posicionamento é elaborado na montagem de *Babilônia*, um espetáculo anterior a *Otelo*.

A montagem de *Otelo* é engatilhada na esteira do processo de *Babilônia*, sendo este decisivo para o novo momento das organizações dos trabalhos criativos do grupo. Em 2000, em paralelo com as oficinas de residência no Centro Cultural Oswald de Andrade, dão prosseguimento às já consolidadas oficinas de cenografia, iluminação, figurinos e produção executiva, mas utilizando a dramaturgia original de Reinaldo Maia como roteiro básico de orientação. No entanto, conforme cada campo de atividade em cada oficina interagiu com o texto de Maia, o autor assimilava os processos,

alterando o texto conforme questões surgiam com elenco, nova equipe técnica de “oficineiros” e quem mais estivesse envolvido. Neste sentido, marcamos *Babilônia* como um momento necessário ao trabalho de *Otelo* devido à integração entre processo de encenação e escrita dramaturgica realizada pela primeira vez na trajetória do grupo como processo resolvido, mais adaptado aos segmentos gerenciais que do “anarquismo organizado” sedimentado no grupo.⁶⁶

A professora Iná Camargo Costa enfatiza que muitos aspectos conjunturais ajudam a entender a concepção de *Babilônia*: Maia escreve seu primeiro esboço no momento em que os debates públicos estavam sob o efeito da campanha e vitória petista nas eleições municipais em São Paulo, um momento em que, esclarece a autora, “se falava muito em cidadania” (COSTA, 2002; p. 187). Na dramaturgia, um pequeno grupo de maltrapilhos, autodesignados “mendigos”, dirigem-se a Babilônia para, além de buscarem gozo, satisfação e realizações egoístas, elegerem o Chefe dos Mendigos, conformando uma figuração que parodia um processo eleitoral concebido como grande momento “da democracia e do exercício da cidadania” (Ibid.; 188). Este agrupamento de excluídos são concebidos por Reinaldo Maia, acatando a interpretação de Iná Camargo Costa sobre a composição de sua escrita, como “figuras” em oposição à noção de “personagem”, ao modo de composições dramaturgicas do expressionismo alemão do começo do século passado.⁶⁷ Esta compreensão dos diversos tipos que o ajuntamento de sobreviventes da condição de “explorados não-produtivos” conforma uma compreensão precisa sobre a relação entre o conceito de cidadania e *dramatis personae*: Resistem ao uso do termo tradicional devido às implicações históricas do termo e à compreensão de uma individualidade cidadã na história do drama burguês.

No mesmo debate realizado em março de 2002 sobre o espetáculo *Babilônia* no espaço do galpão, Maia esclarece que uma de suas preocupações na escrita dramaturgica deste processo também envolvia refletir sobre a capacidade do teatro “continuar a falar do seu tempo e dialogar com o público” tendo em vista o descompasso e disputa entre teatro e a televisão enquanto entretenimento de massa

⁶⁶ Para uma exposição detida sobre o acolhimento das contribuições do elenco e do diretor no processo de *Babilônia*, bem como a análise mais aprofundada sobre as conquistas formais e estéticas do espetáculo e o signo de maturidade impresso ao grupo no momento da realização deste espetáculo, Cf. COSTA, Iná. “Na confusão de Santa Cecília”. In: *Literatura e sociedade*. n. 6, p. 186-198. São Paulo; Universidade de São Paulo, 2002. Para uma análise formal e temática relacionando os conceitos de exclusão e marginalidade nas soluções dramaturgicas do espetáculo, Cf. BETTI, Maria Sílvia. “‘Pavilhão 5’ e ‘Babilônia’: processos de trabalho do Grupo Teatral Folias d’Arte na representação cênica da marginalidade e da exclusão. In: ABRALIC, 2002, Belo Horizonte. Anais da ABRALIC, 2002. Ambas referências também estão anexadas no livro de Jorge Loureiro.

⁶⁷ Esta leitura de Iná Camargo Costa está documentada na transcrição do debate sobre o espetáculo *Babilônia*, realizado em março de 2002, publicado no *Caderno do Folias nº 3*. Assim sintetiza a professora: [...] “No começo do século XX, alguns dramaturgos como o alemão Georg Kaiser propuseram o conceito de “figuras”, que infelizmente não pegou, mas eu acho que pode ser um conceito útil para a gente pensar em obras como “Babilônia”. São figuras aquilo que antigamente se chamava personagem. Então hoje eu vou me referir a estas figuras da peça “Babilônia”, indiferentemente como figuras ou personagens, mas vocês saibam que é um conceito totalmente esvaziado. Ele prejudica inclusive a análise do texto “Babilônia” (COSTA, Iná Camargo; RIOS, Jefferson Del; MENDES, Oswaldo. “Debate sobre o espetáculo Babilônia”. In: FOLIAS. *Caderno do Folias nº 3*. São Paulo, Folias; 2002).

pelo interesse deste público. Seu argumento e posição política firmam-se na retomada do debate brechtiano do início da década de 1930, pois, para nosso dramaturgo, este diálogo e capacidade de articular questões “da ordem do dia” também envolve equacionar diversão e conhecimento (COSTA, RIOS, MENDES, 2002; p. 49-50). Assim, expõe esquematicamente sua compreensão sobre as “figuras” que concebeu para a escrita de *Babilônia*:

[...] É impossível, na minha visão a partir do que se falou aqui, reconstituir a personagem tal como no mundo grego e do século XIX. No mundo grego o teatro constituiu o Estado. Na Revolução Francesa o teatro construiu a noção de cidadania. Como, hoje, não temos nem o Estado e a menor antevisão do que seja a cidadania eu tenho figuras. Que podem vir a ser um dia indivíduos, personagens. [...] (Ibid.; 48)

Uma breve digressão destas referências merece nosso esforço devido à sua confluência com as questões levantadas até aqui sobre os debates do Foliás sobre sua ética que enseja uma estética, bem como aproximar o “arsenal” teórico de Maia às nossas investigações sobre os processos teatrais do grupo. Maia tem em mente uma “tensão entre o que a forma dialógica clássica nos dá” e uma forma dialógica “que não é mais intersubjetividade” produzida por um “limite” (Ibid.; 49). A formulação diz respeito à crise do drama burguês e o teatro épico como solução para a obsolescência da forma referida, uma forma de teatro moderno nos termos de Brecht.⁶⁸ A oposição entre teatro e televisão também marca uma leitura específica sobre a relação entre teatro e “engrenagem”, ou “aparelho teatral” – em suma, a especificidade do lugar ocupado pelo teatro na reprodução da indústria cultural (Ibid.; 48-9). Ao refletir sobre a questão, Maia preocupava-se com a capacidade do grupo em tornar conteúdos políticos e sociais transmissíveis a um público cujas sensibilidades foram condicionadas pelas formas hegemônicas da indústria cultural – para ele melhor representada pelos conteúdos televisivos –, pois não se despistava da absorção de técnicas de distanciamento reduzidas a recursos estilísticos de manual por parte da indústria. Seu esforço seria o de tornar assimilável para o público do galpão distanciamentos críticos sobre os limites da forma dialógica do drama burguês, desmascarando o mundo e o próprio teatro.⁶⁹ Entendemos que o então dramaturgo do Foliás pensava a escrita de seus

⁶⁸ Temos em mente em nossa compreensão da formulação de Maia os conceitos empregados por Brecht em suas “Notas sobre a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*”: “Era necessário elevar a ópera ao nível técnico do teatro moderno. Por teatro moderno entendemos teatro épico” (BRECHT, 2005; p. 31)

⁶⁹ Na transcrição da fala de Maia em que nos apoiamos, o autor expõe sua leitura sobre o trabalho de Brecht transitando entre conceitos literários e filosóficos que por vezes parecem prejudicar seu argumento, mas suas referências e posicionamentos esclarecem suas intenções e sua orientação teórica: “[...] Mas o que eu quero dizer é que, hoje, está colocada uma questão para a dramaturgia que é a seguinte; se o teatro quiser continuar a falar de seu tempo e dialogar com o público ele terá que radicalizar uma expressão brechtiana que é diversão igual a conhecimento. Na época do Brecht, ainda, a equação diversão igual a conhecimento poderia ser realizada com a forma dialógica se aproveitando ainda da estrutura do drama e historicizando a cena. Assim o drama transformou-se no épico. Eu pergunto hoje o seguinte: num país como o nosso, em que a televisão é o lazer da grande massa e se apropriou da cena distanciada e historicizada do teatro épico, mesmo que para fins diversos, para o teatro continuar a pensar ele terá que ser quase que pensamento puro. O que

diálogos a partir da contradição entre enunciados de conteúdo e enunciados formais, identificando o surgimento desta contradição quando, nos termos de Peter Szondi em sua *Teoria do drama moderno*, “o enunciado fixo e não questionado da forma passa a ser posto em questão pelo conteúdo” (SZONDI, 2011; p. 20). Trata-se de uma recusa da reprodução da lógica do drama burguês surgido na Inglaterra elisabetana ou na França seiscentista (períodos em que a forma referida era não apenas uma novidade, mas também um escândalo) [SZONDI, 2004; p. 25-26]), pois ocorreu a perda do seu sentido.⁷⁰ Apontemos a principal consequência desta assimilação crítica de Szondi para pensarmos a dramaturgia de Maia em *Babilônia* em consequência de sua descrença no conceito de “personagem”.

O marco histórico que determinará o advento da forma dramática na sociedade burguesa será o nascimento do liberalismo com as revoluções burguesas que ideologicamente tomam conta da Europa de fins do século XVIII e início do XIX. A denominação de Szondi para a forma descrita, que, para ele, naquele período encontrava seu momento de crise, era “drama burguês” devido à assimilação temática das classes médias e burguesas na composição de tragédias que começavam a transgredir de forma consciente a clausula dos estamentos absolutistas. Seus elementos estruturais são usualmente identificados a partir da supressão do prólogo, do coro e do epílogo da poética dramática produzida até então. O drama seria a síntese da lírica e épica, gêneros que, considerados em sua forma “pura”, primam pela apreensão substantiva de oposição entre interioridade e exterioridade a partir de uma unidade de cognição subjetiva (“A Lírica”) ou objetiva (“A Épica”).⁷¹ Nos *Cursos de estética* de Hegel encontramos o agente que compõe a natureza substancial destas formas em sua compreensão da poesia dramática:

[...] dentre os gêneros particulares da arte discursiva, a poesia dramática é, por seu lado, a que reúne em si mesma a objetividade da epopeia com o princípio subjetivo da lírica, na medida em que expõe em presença imediata uma ação em si mesma acabada como ação decisiva, efetiva, igualmente decorrente do interior do caráter que realiza, bem como em seu resultado da natureza substancial dos fins, dos indivíduos e das colisões. (HEGEL, 2004; p. 200)

eu chamo de pensamento puro? Ele terá que ser mais uma usina de conceitos, que não abandonando a sua capacidade de divertir, desmascarar o mundo e a si próprio, possibilitando a reflexão crítica sobre a estética e a ética. É uma tensão entre o que a forma dialógica clássica nos dá, tendo chegado ao seu limite, e esta forma dialógica que não é mas a intersubjetividade dos personagens encontrada no drama, mas o diálogo conceitual, a palavra como ‘espelho da alma’, que facilite o público a entender o todo”. (Ibid.; p. 49).

⁷⁰ Szondi também fornece sua síntese seguindo a mesma direção, definindo o “drama moderno” que busca conceituar em sua obra: “O conceito de drama não se vincula à história, porém, apenas em seu conteúdo, mas igualmente em sua origem. Porque a forma de uma obra de arte tem sempre algo de inquestionável, o conhecimento de tal enunciado formal só é em geral alcançado por uma época em que o antes inquestionável é posto em questão, e em que o naturalmente aceito passou a ser um problema. Assim, o drama é concebido aqui à luz do que hoje o interdito e seu conceito compreende já um momento do questionamento pela possibilidade do drama moderno” (SZONDI, 2011; p. 21).

⁷¹ Aqui estão reduzidas e simplificadas as considerações sobre as formas de expressão dos gêneros, cuja formulação “pura” (termo colocado entre aspas para deixar claro que não se trata de uma aferição de juízo de valor ou forma absoluta de princípio conceitual) data desde a *Poética* de Aristóteles, ponto de partida de quase todas as estruturas normativas de formas literárias de todo o período renascentista, influenciando estudos em cada período da modernidade, estruturando-as de acordo com o que cada período chamou de “conteúdos altos” e “conteúdos baixos” (Cf. ROSENFELD, 2002, 15-36).

O “indivíduo” e a “ação em si mesma acabada como ação decisiva, efetiva” passam a ser as formas de racionalizar as relações inter-humanas tal qual representadas na poética dramática. Como Szondi passa a conceituá-lo, o drama burguês representou “a audácia espiritual” do homem reflexivo, racional, que voltava a si depois “da ruína da visão de mundo medieval”. Tratava-se da “audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar”. A “ação dramática”, o “fato dramático”, determinava a decisão deste indivíduo livre, cuja interioridade “se manifestava e tornava-se presença dramática”. Por isso, eram estranhos ao drama “o inexprimível”, a “alma fechada” e o conceito de “ideia separada do sujeito”, ou de sujeito separado do objeto (SZONDI, 2003; p. 24-5). O diálogo, forma máxima da expressão do “interior” entre sujeitos, passa a ser o único componente da textura dramática. Tais relações mostram que o drama é “uma dialética fechada em si mesma”; ele é “absoluto”, precisando estar “desligado de tudo que lhe é externo”. Em suma, “ele não conhece nada além de si” (Ibid.; 25). Seu tempo passa a ser sempre o presente – o que não quer dizer que seja estático, mas que há uma forma particular do decurso do tempo no drama. O presente acontece e se torna passado, mas não está mais em cena enquanto tal (Ibid.; 29-30). Tanto o autor quanto o público estão excluídos desta relação. Este último assiste passivamente, irracionalmente inativo, arrancado de sua condição de espectador, sendo necessário que sinta e tome como suas as palavras ditas pelos personagens sem sê-lo.⁷² Para tal, o espaço é fundamentado numa unidade de lugar, possibilitando que os elementos temporais sejam eliminados da percepção do espectador. Qualquer tentativa de descontinuidade temporal ou espacial iria pressupor um “eu-épico”, o que implicaria num desvirtuamento da forma dramática. Para atender a todas estas exigências estilísticas, o foco temático das peças será fundamentalmente a vida privada de indivíduos cuja interação social reproduz a aparência desta relação inter-humana fechada. Por isso, as principais obras de Lessing, Lillo, Diderot, Mercier, dentre outros importantes autores de formação do drama burguês, terão como espaço casas de família, ou ambientes privados que proporcionam a coerência de conflitos subjetivos.

O “drama moderno” teorizado por Szondi produz uma torção na presentificação absoluta nas relações intersubjetivas pautadas pelo drama burguês. Ocorre a necessidade de desvencilhar-se da ação dramática para que se tornasse possível exprimir uma transformação temática que substitui as

⁷² Aqui, a descrição de Szondi parece aludir ao drama burguês como profundamente opressor, e a forma épica parece ter um sentido quase que de urgência para que ocorra: “[O público] se limita a assistir ao que dramaticamente se pronuncia: silencioso, de mãos atadas, paralisado pela visão de um outro mundo. Sua total passividade (sobre a qual repousa a vivência dramática) deve, porém, ser revertida numa atividade irracional: o público era (e é) arrastado para o interior do jogo dramático, passando de espectador a sujeito falante – pela boca de todos os personagens, bem entendido. A relação espectador-drama conhece apenas total separação ou total identidade; ela desconhece tanto a intromissão do espectador no drama, quanto sua interpelação por ele” (Ibid.; 25).

coordenadas conceituais que fundamentavam o drama em termos formais (a intersubjetividade dialógica, a presentificação, a sucessão de acontecimentos pela imediatez temporal, etc.). A atualidade intersubjetiva que se sustentava por mera convenção formal e estilística no final do século XIX, passa a ser negada por meio do conteúdo das peças. Indivíduos no tempo presente veem-se desatados da continuidade absoluta da temporalidade, sendo obrigados a rememorar reflexivamente o passado, que não se desatou, nem desdobrou seu conteúdo “prenhe de futuro”. A atividade discursiva do diálogo se manifesta sem a reciprocidade do fluxo dramático, sendo esboçados indivíduos que convivem uns com os outros, mas isolados, sem o conteúdo subjetivo que o “homem livre” da estrutura formal normativa prometera exprimir. Há uma violenta cisão na unidade entre sujeito-objeto da “dialética fechada” dramática.

Nas palavras de Szondi, o que condiciona o nascimento do drama moderno é esta contradição composicional que marca um novo tipo de expressão. Esta nascia fundamentada pelo novo conteúdo temático esboçado de forma motivada, como se a tensão estivesse “preliminarmente resolvida”. Essa oposição tensionada é representada pelas “situações épicas básicas (narrador épico – objeto)”, situadas tanto no plano da forma quanto no conteúdo. Para Peter Szondi, portanto, a forma épica torna-se o grande *critério* para compreender o conceito de Drama Moderno. Os valores liberais que justificaram e trouxeram coerência à unidade estilística dramática (liberdade pessoal, igualdade perante a lei, unidade extensiva de princípios públicos e privados garantidos por direitos fundamentais, etc.) não foram postulados como diretrizes gerais que seriam aplicadas à escrita dramatúrgica de forma programática. Trata-se de um longo processo histórico, no qual cada aspecto mediador das formas de conflitos históricos teve sua determinação consubstanciada de acordo com o que em cada contexto específico era entendido como necessário. A sentimentalidade sobrepondo confrontos, a transição da catarse trágica para um instrumento de didática metafísica e moral, entre outros elementos, possuem uma evolução que atende às exigências de uma estrutura de sociabilidade em processo de formação, e em diferentes autores ganhavam diferentes formas de expressão. Se o retrato da privatização da vida pública, tal qual a unidade intersubjetiva do drama burguês atesta, serve como forma de conciliação e contorno de conflitos deste processo, é interessante perceber como, para o engajamento político burguês em momentos de conflito, ela aparentava ganhar um caráter oposto.⁷³ A contradição na relação entre forma e conteúdo, de suspensão de unidade substantiva entre elementos que se opõem – constatáveis no final do século XIX e identificadas por Szondi como “crise do drama burguês” –, pode

⁷³ Segundo Szondi, para Diderot, por exemplo, a tomada de partido pelo drama burguês não servia para atender a formas de obediência, pregando ao espectador como deve levar sua vida em geral, mas sim para “romper a maldição do classicismo francês”, pois “a liberdade do poeta genial, que regra alguma deve tolher, e a acomodação do espectador, que código social algum deve moderar” eram o marco, origem e meta para a margem de ação de seu teatro (SZONDI, 2004; 127).

ser compreendida como o momento de afloração de uma contradição que já existia na organização social. Referimo-nos à conceituação da esfera pública burguesa entendida como “a esfera das pessoas privadas reunidas em um público”, esfera pública regulamentada pela autoridade, mas ao mesmo tempo “diretamente contra esta autoridade”, a fim de discutir com ela “as leis do intercâmbio de mercadorias e do trabalho social”, sendo este modelo político – a própria “racionalização pública” – uma forma sem precedentes na história (HABERMAS, 2003; p. 42). Nesta apreensão histórica, a unidade de elementos de mediação que determinam o conceito de “sociedade civil” se torna foco e cenário de toda a história tal qual racionalizada em sua forma evolutiva desprovida de tensões. Esta unidade da vida privada carregava dentro de si sua forma negativa, excluindo das ações privadas a atividade social que media sua estrutura.

Questionamentos sobre o humanismo, o progresso e a razão iluminista passam a permear irrupções sociais que as representações da vida privada não podem expor em relações meramente intersubjetivas, o que as obriga a deixar a condição de “forma absoluta”. Georg Lukács identifica este como momento de questionamento do triunfo dos valores burgueses – tendo sua referência histórica máxima a Revolução Francesa – justamente porque as condições concretas históricas deste triunfo, “num paralelismo nada casual com a Revolução Industrial inglesa, conduziram à dinâmica contraditória do capitalismo”. Do ponto de vista ideológico, trata-se da instauração de uma situação que “implica, simultânea e inseparavelmente, uma realização e uma refutação das ideias do iluminismo” (LUKÁCS, 2007; p. 27). A forma épica surge como necessidade de rompimento com uma representação que se apresentava como o próprio existente em atividade absoluta, mas que passa a ser para os indivíduos da época visivelmente uma “potência estranha”, que racionalmente “não sabem de onde veio nem para onde vai, uma potência, portanto, que não podem mais controlar”, e que se desenvolve “independente do querer e do agir dos homens e que até mesmo dirige esse querer e esse agir” (MARX; ENGELS, 2007; p. 38). O teatro concebido por Brecht, compreendido por Szondi como uma “tentativa de solução” das contradições do drama moderno que, partindo do escopo onde a contradição do “drama social” naturalista é explicitada (contradição entre temática social e forma dramática), constrói uma “entronização do princípio científico” (SZONDI, 2003; 133), tenta expor o reconhecimento do que é familiar, mas contendo-o de tal forma que pareça alheio, tomando como princípio ativo da forma a mutabilidade do social que a ciência permite apreender (BRECHT, 1967; p. 200). A modernidade expressa no “Drama moderno” de Szondi, portanto, refere-se a esta capacidade de periodizar o momento de apreensão de uma solução cênica expressa na contradição histórica entre a totalidade da atividade social e a estrutura que tenta raciociná-la.

No raciocínio de Maia, a abdicação da forma dialógica do drama burguês é certamente influenciada por sua assimilação da teoria de Brecht no Brasil e a radicalização de procedimentos

criativos a partir deste autor, as quais, como expusemos anteriormente, ele mesmo pôde ser testemunha privilegiada de alguns dos momentos desta assimilação. Mas citar Szondi, Brecht e a crise dos gêneros literários tornada consciente na primeira metade do século XX não resumem a questão para compreendermos o processo do Foliás. A forma da dramaturgia de Maia conscientemente abre mão da expressão intersubjetiva de sujeitos autônomos portadores de singularidades individuais abarcáveis pelo universalismo da cidadania burguesa não apenas por convenção estilística, mas também por uma motivação temática: Maia reivindica que não temos “a menor antevisão do que seja a cidadania”. Este desamparo diante do conceito somada às reflexões que meses depois se desdobrariam no processo de *Otelo*, contribuíram para a conclusão inicial: No Brasil, “cidadão” é um termo adotado “não para definir um direito, mas para instituir mais um privilégio” (COSTA, 2002; p. 188). A reflexão do grupo Foliás sobre a condição de “mendigos” das “figuras” de Maia em *Babilônia* se manifesta na cena ao comporem o espetáculo numa forma circular que expõe o que é o caminho para Babilônia quando cidadania é compreendida como uma ilusão que esconde sua face real: A de uma *guerra civil*.

A circularidade a que nos referimos diz respeito à leitura que Iná Camargo Costa faz do espetáculo ao perceber uma “moldura” construída na repetição de marcações na abertura e no encerramento da peça (Ibid.; 192). É nesta análise que nos apoiamos para compreendermos *Babilônia*: Na abertura, atores colocados em iluminação de semi-obscuridade, sem que possam ser discernidos na penumbra do galpão, tentam cativar o público com coreografias e gesticulações sem nenhuma coesão entre si, mas compondo a unidade dinâmica entre os atores que marcará a relação de sobrevivência entre os “mendigos”. Enquanto reproduzem suas marcações, a cena evolui com excertos retirados da ópera *The Civil Wars*, de Philip Glass e Bob Wilson, especificamente o quinto ato, onde se encontra a nunca encenada “seção sobre Roma” (*The Rome Section*). A obra é lida como uma reflexão sobre a experiência social e histórica norte-americana tendo como pano de fundo “nada menos que a mitologia grega tal como foi rebaixada na apropriação pelo Império Romano” (Idem). Na ópera, interação em cena Garibaldi, Robert E. Lee (general unionista que assumiu o controle do exército confederado), Abraham e Mary Lincoln ao lado de Hércules, Alcmena e o coro de excertos das tragédias de Sêneca, *Hercules Furens* e *Hercules Octaeus*. Em *Babilônia*, uma atriz empunhando um gongo é destacada dos outros atores pela iluminação em pin-bin e penetra o espaço cênico recitando os primeiros versos da cena final da “Seção Romana” como um cântico que “mimetiza uma *performance* da Igreja Católica” (Ibid.; 193): “*Sed tu, domitor magne ferarum*” (“Mas tu, poderoso domador de feras”). As referências que se impõem no galpão falam de uma *guerra terrível* (Ibid.; 193), alegorizando a conformação da unidade do espetáculo com uma normalidade fundada pela Guerra Civil estadunidense. Logo após esta abertura que tematiza a violência brutal subscrita à conquista da unidade

de soberania nacional com a Guerra de Secessão, o espaço cênico do galpão torna-se uma praça, forma genérica de um espaço público.

Encerrada a apresentação da “moldura”, os atores tomam o espaço cênico em forma de coro para apresentar ao público a canção “Babylon”, de Zeca Baleiro. Nesta canção, tocada com acompanhamento musical feito pelos próprios atores, um eu-lírico farto de desejos insatisfeitos e frustrações impostas pelos luxos que não pode gozar, tenta seduzir seu par amoroso (referido como “Baby” na abertura da primeira estrofe) a uma fuga que os liberte destas restrições desapontadoras; deseja buscar um lugar onde possam “gozar sem se preocupar com amanhã”, num ímpeto que parece seguir uma variação redutora e hedonista do lema *Carpe Diem*.⁷⁴ O ímpeto escapista, no entanto, concebe o lugar desejado contraposto à situação frustrante numa oposição entre privação vivida em uma “condição social inferior” e “uma vida confortável e de padrão de consumo refinado” (OLIVEIRA, 2011; p. 94-5), seguindo a análise de Sandra Maria de Oliveira sobre a canção. “Babylon”, portanto, é este lugar imaginário onde a miséria será abandonada e a “religião é o prazer”, mas tendo aceito que atingir a felicidade máxima traduz-se em “comprar o que houver”, e “de tudo provar”, evidenciando o horizonte máximo da busca da trupe que domina o espaço cênico como conquista de ascensão social, condicionada pela livre-circulação propiciada pela liberdade cidadã. Esta transparência e finalismo sumário do consumo de luxo expõe um realismo cínico, consciente das consequências desta utopia, declamando de forma entusiasmada o refrão:

[...]
Não tenho dinheiro pra pagar a minha ioga
Não tenho dinheiro pra bancar a minha droga
Eu não tenho renda pra descolar a merenda
Cansei de ser duro vou botar minh'alma à venda
Eu não tenho grana pra sair com o meu broto
Eu não compro roupa por isso que eu ando roto
Nada vem de graça nem o pão nem a cachaça
Quero ser caçador ando cansado de ser caça
[...]

De entrada, o coro de atores nos informa: Felicidade é consumo; infelicidade é não poder consumir o que se quer. Expõe-se ao mundo o temperamento de quem não está no topo mas deseja estar. O dinheiro é tanto obstáculo como resposta para a busca da felicidade: É obstáculo quando não existe, e solução quando existe. A única forma de encontrar a vida plena de realizações é explicitada: Colocar a alma a venda, bem como deixar de ser presa e tornar-se predador. A suposta amante a quem

⁷⁴ Percebido por Ricardo Salvalaio em “‘Babylon’, de Zeca Baleiro: Minha religião é o consumo”. In: *A Gazeta*. 12 nov. 2011. Disponível em: <http://outros300.blogspot.com.br/2012/11/babylon-de-zeca-baleiro-minha-religiao.html>. Acesso em: 05/10/2014.

a declamação parecia se dirigir desaparece, mantendo a ênfase no ímpeto individualista do desejo exteriorizado – a busca pela felicidade é uma iniciativa de indivíduos isolados, elocução que contradiz o canto coletivo da letra cantada em cena pelo grupo. Qualquer traço de ironia na canção original é invertido e tratado como um “hino” que traduz a vontade das figuras que passam a se apresentar em suas interações no espaço cênico. Também se prolongará à interação dos supostos “tipos” em cena a inversão de elementos que poderiam ser interpretados como críticos ao arbítrio do eu-lírico, mas que são apresentados como “lema” de sobrevivência: Admitir que colocarão a “alma à venda” poderia ser interpretado como juízo crítico ou atribuir aspectos negativos nos descaminhos para encontrar a felicidade buscada; no caso da encenação do *Folias*, porém, é mera constatação pragmática dos meios necessários para atingir os fins ambicionados. Trata-se de uma condescendência fria e cínica com as implicações na sobrevivência da guerra de todos contra todos, aceitando os acintes de “alma vendida” para conseguir gozar a vida. Neste sentido, Babilônia é uma cidade do gozo aos moldes de Mahagonny, tal qual concebida na celebrada ópera de atualidades de Brecht e Weill, mas sem que se apresente como lugar definido, sendo o movimento da busca o que mobilizará o encadeamento de interesses na peça.

Na dramaturgia, um grupo de mendigos, composto por Silvério (um ex-burocrata executor de dívidas e aspirante a candidato ao cargo de Chefe dos Mendigos), Galileu (um ex-professor/intelectual/artista), Monge (chamado de Zé Celso), Dagmar (uma travesti que cozinha, cuida do acompanhamento musical e se prostitui) e Courage (ex-viandeira, inspirada na personagem da peça de Brecht, *Mãe Coragem*) estacionam sua carroça numa praça para descansar em sua caminhada rumo a Babilônia. A pausa lhes enseja buscar por comida e esmolas, outra maneira pela qual se expõe o egoísmo das figuras, mobilizados apenas por interesses próprios, aceitando viver em grupo mais por sobrevivência do que por afinidade real entre os integrantes do coletivo. É Courage, que se apresenta como um tipo de chefe do bando, quem sintetiza o que mantém a unidade do grupo, que pretende esmolar fazendo uma apresentação musical de rua – após uma altercação entre Silvério e Galileu, ela explica a Silvério (e ao público) o papel dos “aliados” nesta associação: “[Courage para Galileu:] Você sabe tocar violão, harpa, piano, gaita, banjo? Sabe fazer spacatti? [...] Aliados não se jogam fora. Em tempos sombrios como os nossos, chega uma hora que eles servem para alguma coisa” (MAIA, 2010; p. 179). Na praça, enquanto descansam, deparam-se com Keuner, que se apresenta como outro maltrapilho (escondendo ser ele em verdade o chefe dos mendigos). Em sua carroça, traz Nada, uma mulher dourada que será disputada entre Courage (para usá-la na promoção de um *peep show*), Silvério (que partilha das mesmas intenções de Courage) e Galileu (que se apaixona por Nada, e diz querer livrá-la das intenções exploratórias dos companheiros).

A disputa traduz um mecanismo concorrencial em que todos se voltam contra todos para conquistar... Nada. Galileu vence, leva Nada, e Keuner é assassinado. O enredo é simples como o

movimento de uma parábola.⁷⁵ Há, no entanto, um momento chave no desenrolar do espetáculo que implicam em soluções dramáticas que nos iluminam o espaço público que abarca estas figuras. Trata-se do show de rua apresentado na praça pelos mendigos. Na apresentação musical do bando se faz uma apresentação para o público do Galpão do Folias (ou seja, o público do “teatro que se quer público”, tal como expomos em capítulo anterior). A comparação se estabelece a partir da indicação de Courage e dos “artistas de rua”, Silvério e Dagmar, que se voltam para o público do galpão como se fossem público de rua, ou seja, que ocupa o espaço público. O show é indicado na dramaturgia de Maia com a seguinte rubrica: “*O ‘Show’ acontece com um exorcismo, um show erótico e a bandinha pernetta. Eles passam o chapéu*”. A brevidade sumária da indicação pretende dar o máximo de liberdade para os atores forjarem o que viria a ser este *show*. No caso da montagem do Folias, os atores simulam felações, insinuam-se libidinosamente para o público, permitem-se submeter-se a todo o tipo de humilhação e escatologia. O público, que até pode vir a se desconfortar com as gesticulações exageradas e obscenidades vulgares reunidas, encontra verdadeiro incômodo na cena ao perceberem que as performances debochadas e violentamente autoparódicas traçam um comentário sobre o próprio espetáculo que estão assistindo. Dagmar e Silvério agem como caricaturas de artistas que mobilizam sua plateia “entregando o que o público quer”, relacionando a atividade cênica no galpão com a prostituição dos dois mendigos. Tratam o público como parte de um aparelho que lhes impõe o sentido da própria atividade criativa, esta retratada no espetáculo como mobilização voltada para a busca de Babilônia. A possibilidade reflexiva sobre esta condição se dá na exposição dos motivos do espetáculo dos mendigos para a organização de sua atividade cênica, explicitando o conteúdo violento desta interação entre artistas e plateia-consumidora.

A figuração não se reduz à situação dos artistas do grupo Folias, mas enfatizamos quão determinante foi essa comparação para iluminar o sentido da “moldura” da guerra civil nos termos que apresentamos, como uma coreografia que busca cativar o público sem uma coesão entre os atores: A alegoria da guerra civil é exposta numa paródia de exposição cênica tratada criticamente como objeto de consumo. A reflexão é ensejada por uma situação material que nos lembra a crise que já apontamos como uma das suscitadoras das reflexões que levaram o grupo Folias à montagem da *Oresteia*. Assim Marco Antonio Rodrigues explica o que motivou a forma circular que tematiza a ideia de Guerra Civil vivida pelas figuras:

⁷⁵ Tanto o processo concorrencial quanto a comparação com uma parábola são apontadas pela professora Iná Camargo Costa em já citado artigo (COSTA, 2002): “Antes de prosseguir, porém, é justo fazer um breve resumo do texto para que não se perca o leitor nas demais considerações: [...] Chegam à praça onde vão descansar quando chega Keuner. No dia seguinte, Keuner faz aparecer Nada, uma mulher fabulosa que será disputada por Courage, Silvério e Galileu. Instaura-se então a milenar disputa dos “três candidatos à mão da princesa”. O vitorioso é Galileu, que leva Nada como prêmio, e Keuner paga com a vida pela decisão. É tão simples assim, como devem ser as parábolas, pois o que interessa é o experimento. Quanto à ‘moral’, vai depender de análises mais demoradas” (Ibid.; p.195).

Tentando responder: em que momento o espetáculo fica circular? Chegou uma hora em que a gente, o Galpão do Folias correu o risco de fechar a porta mesmo, perto da estreia do “Babilônia”. Era um beco sem saída do ponto de vista econômico em que estávamos e de que, circunstancialmente, naquela ocasião, saímos. Isto levou-nos um pouco àquela situação onde não se vê o horror pela janela, já que estamos dentro do horror em si. A gente faz parte disso e a gente age assim. Nós somos essa massa, somos um lumpesinato. Estou me referindo ao teatro, que enquanto ofício, foi destruído e aceitou a destruição, trabalhou por ela e hoje continua a trabalhar. O teatro não tem nenhum olhar sobre si mesmo. Não sabemos quem ou o que somos. Perdemos nossa identidade. Não conseguimos aceitar o reflexo pálido dos nossos rostos que o espelho nos devolve. A gente não sabe o que a gente é. Acho que o “Babilônia” é também um pouco isso. É um pouco a gente não saber o que a gente é. É não sabermos para onde vamos, isto sem qualquer caráter mais nobre, numa perspectiva miúda mesmo. (COSTA, RIOS, MENDES, 2002; p. 50)

A concepção de Rodrigues revela um traço fundamental na trajetória do Folias na década de 2000: A contradição entre concepção projetiva do “teatro-cidadão” e a capacidade de realização da prática teatral como um tema consciente, possibilitando organizar um teorema crítico sobre a própria condição projetando-o sobre as figuras encenadas. Um dos traços que mais chamam atenção na construção das figuras de *Babilônia* é a consciência que todos demonstram ter sobre a própria situação e condição social, bem como da lógica econômica que os mobiliza. Lutas de classes, desigualdade e injustiça sociais não os comove; pelo contrário, são questões a partir das quais as figuras justificam e repõem a busca pelo sucesso na adversidade da guerra civil subentendida. Os “mendigos” traçam falas articuladas, utilizam terminologias científicas para definirem as próprias atribuições,⁷⁶ citam poetas e autores diversos, demonstram conhecimento e escolaridade e são versados na arte da caridade como bom negócio (aos moldes de Peachum na *Ópera dos três vinténs*). Os laços de união entre os maltrapilhos apresentados se estabelecem a partir de demonstrações de utilidade para a sobrevivência do bando, sob o primado do empreendedorismo associativo pautado pela circunstância da adversidade. As trocas de falas, no entanto, não seguem o modelo de um “drama social”, em que personagens-tipo expõem em seus diálogos, *dramatis personae* que representam milhares de pessoas que vivem sob as mesmas condições, cumprindo com a “exposição dramática das condições políticas e econômicas que passaram a ditar a vida individual”, em situação que “representa uma uniformidade de situações assim condicionadas por fatores econômicos” (SZONDI, 2011; p. 67). Dá-se o inverso do que Peter Szondi descreve como traços marcantes da forma naturalista: As condições políticas e econômicas são apresentadas como argumentos e golpes retóricos que justificam o engajamento empreendedor das figuras, transformando a “consciência social” subentendida na compreensão da lógica predatória concorrencial instrumentalizada como estratégia de sobrevivência. O paralelo traçado consiste em

⁷⁶ Keuner, quando se apresenta ao bando pela primeira vez, deixa transparecer cinicamente o tipo social que passa a ser retratado em inverossimilhança: “sou apenas mais um excluído, um mendigo, quer dizer, lumpen” (MAIA, 2010; 187).

comparar a atividade do “artista” e do “intelectual” com a sobrevivência pela exploração da consciência moral da desigualdade social e exclusão de direitos cidadãos norteando um espírito empreendedor. Desejam investir toda a virulência e brutalidade dos gestos das figuras contra a adequação dos “trabalhadores não-produtivos” ao ordenamento cínico da sobrevivência sob o regime de livre-mercado que pauta unidades coletivas. Neste sentido, *Babilônia* consiste num dos momentos cruciais das reflexões do grupo sobre seus princípios éticos e estéticos. Como viemos insistindo, é nesta linha de continuidade que a *Oresteia* deve ser compreendida, pois é na assimilação consciente das tensões entre o programa político do grupo e suas realizações teatrais que o trabalho do Folias expõe sua grandeza.

Em *Babilônia* os termos da associação empreendedora estabelecida no jogo de interesses entre as figuras colocam em conflito a cidadania do “artista-cidadão” e a cidadania efetiva manifesta na guerra civil deflagrada na praça pública retratada na ambiência do espetáculo. A cena do “show” dos “artistas de rua” nos parece sintetizar o fim último do regime concorrencial que movem as figuras na disputa por Nada: A reprodução de um aparelho teatral. Não por acaso, esta reflexão é colocada por Reinaldo Maia no programa do espetáculo *Oresteia – o canto do bode*.

2.2 Cidadania, aparelho teatral e “fundamento”: A *Oresteia* como matéria de experimentação

A motivação temática do processo de encenação da obra esquiliana, como já destacamos, era a aproximação entre a formação histórica das democracias nacionais da América Latina e a trajetória transicional subscrita às leituras da recepção moderna dos textos canônicos. A direção determinada pela aproximação colocava logo de partida a dificuldade crucial a ser enfrentada: A percepção de inadequação da transposição do texto de Ésquilo sobre a realidade brasileira e latino-americana pensada sem mediações. A atriz Nani de Oliveira expõe esta preocupação em sua percepção sobre o trabalho:

Na verdade, na *Oresteia* a gente tinha uma obra de Ésquilo e entendíamos que nós não éramos gregos. Então a questão era como poderíamos aproximar isso da gente. Era uma questão sobre como a gente propunha falar um texto daquele, até porque a gente tentou refletir sobre o país, sobre esse pequeno núcleo, sobre a cidade, enfim, sobre o que a gente leva pra cena. É o nosso instrumento de trabalho. O que foi acontecendo é que a gente foi entendendo essa história de uma maneira muito mais próxima.⁷⁷

Na descrição de Oliveira a “maneira muito mais próxima” de entender a trilogia não é óbvia e é preciso que seja esclarecida nos termos do grupo. O esforço do trabalho de montagem de

⁷⁷ Entrevista concedida por Nani de Oliveira em 6/07/2010.

Orestéia – o canto do bode não foi o de reproduzir o texto de Ésquilo “adaptando-o” para a realidade brasileira; a ideia de “atualização” do texto antigo não ambicionava produzir uma “renovação” formalista ou tradicionalista visando celebrar um patrimônio cultural herdado. Atentemos ao primeiro aspecto do esforço de aproximação referida por Nani de Oliveira.

No programa do espetáculo *Oresteia – o canto do bode*, o público interessado depara-se com um ensaio de Reinaldo Maia intitulado “A autonomia criativa do ator”. O texto consiste numa breve apresentação das reflexões traçadas pelo dramaturgo ao longo de sua atuação com o Folias D’Arte sobre suas concepções do exercício da prática teatral do ator em formação. Nele encontramos posicionamentos fundamentados tanto por sua compreensão da evolução da cena paulista desde os anos da ditadura militar como pelos princípios que sustentam a ética da cidadania que o “ator-cidadão” deveria almejar. No entanto, numa leitura comparativa entre o “programa” do grupo em sua fundação, em 1997, e a reflexão de Maia, publicada em 2007, é possível encontrar variações decisivas no argumento. Assim Maia relaciona sua compreensão ética do ofício do ator de teatro com a realização do espetáculo em questão:

Não é por outro motivo que o Folias, ao eleger no ano de 2005 o projeto “Raízes da America” – montagem da “Orestéia” de Ésquilo – como foco de todo o seu processo de trabalho artístico, iniciou uma pesquisa entre os participantes na procura de uma “representação” que colocasse no centro de suas preocupações a conquista da “autonomia criativa do ator”. Entendendo autonomia como a “liberdade do indivíduo governar-se a si próprio; a independência moral ou intelectual frente ao mundo; o exercício do livre-arbítrio para escolher as leis (regras) que regem a sua conduta”. Um programa que coloca uma série de necessidades para conquistar essa autonomia criativa e que não se resume a estar preparado, apenas, para ser “artista”, mas se preparar para ser um cidadão consciente de sua responsabilidade “artística” e um ser social atuando em sociedade. (FOLIAS, 2007a; p. 29)

Maia insiste na “função social” do artista que em sua atividade determina sua própria condição de “liberdade cidadã”. A *Oresteia* surge para nosso dramaturgo como um módulo de “representação” deste ímpeto de autodeterminação do ator, aqui conceituado em termos do “indivíduo” colocado “frente ao mundo”. Buscando expor a complexidade desta “representação”, Maia compreende esta autonomia individual em oposição ao “individualismo” da “sociedade de consumo em massa”, demarcando o sentido político do embate anunciado entre “indivíduo” e “mundo” na ênfase da adequação ao regime de disputas econômicas concorrenciais, compreendendo “cidadania” como um ideal a ser alcançado e não uma realização consolidada:

Numa sociedade de consumo em massa, ter ou almejar a “cidadania” é algo que exige disciplina e compreensão de quem vive em sociedade. No dia-a-dia, seja pela mídia (revistas, jornais, rádios e televisões) somos bombardeados por informações que nos induzem a hábitos, costumes e atitudes que nos conformam para sermos aceitos pelo maior número de pessoas e nos possibilitam ter

alguma chance de competitividade na sociedade. Neste sentido, o “indivíduo” é levado a crer que, para sobreviver na disputa diária por um lugar ao “sol”, é melhor abdicar-se de seu livre-arbítrio e de suas “posições críticas”. Cada dia que passa temos menos espaço para exercer iniciativas próprias e individualizadas na sociedade do consumismo e do individualismo. Paradoxal? Não se pensarmos que o individualismo é uma maneira de tornar iguais os diferentes, criando uma sensação de que cada um está construindo seu próprio modo de ser e escolhendo segundo seus interesses e desejos. (Ibid.; p. 25)

O que se aspira aqui não é uma adequação da atividade do artista às formas jurídicas, econômicas e políticas que mediam a sociabilidade da arena pública brasileira. A autonomia reivindicada por Maia fundamenta-se numa oposição entre uma concepção abstrata de sujeito portador de potencialidades de “independência moral e intelectual” e o “mundo” como força que transforma individualidades em equivalências adaptáveis à “competitividade na sociedade”, aproximando-se da forma tipológica de sujeito administrado conceituada por Adorno e Horkheimer como “pseudo-individualidade” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 144). Sob este conceito, os dois filósofos frankfurtianos expuseram a redução das particularidades individuais refletidas em produtos culturais industrializados a mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, reduzindo o indivíduo a sua unidade mínima que o prepara para a dureza da sociedade competitiva dispensando o “esforço de individuação” e engajando-se no “esforço da imitação” – um processo de individuação à custa da individualidade (Ibid.; p. 146). Esta oposição estabelecida pelos dois grandes filósofos para descrever o movimento de “assujeitar-se” do sujeito, por sua vez, ao reproduzir em seu esforço de imitação a aparência da unidade ideal do indivíduo sobre a qual a sociedade burguesa se apoia, projeta sua autodeterminação pela aparência de liberdade que esconde sua condição de produto da aparelhagem econômica e social que a vida burguesa dividida entre negócios e fins privados lhe prescreve (Ibid.; p. 145). Maia, em sua reflexão, deseja propor um sentido ético que substancie um posicionamento político ante o “paradoxo” entre “individualidade” e “individualismo” nas aspirações do trabalho do ator de teatro. A ideia de sobrevivência como adequação à competitividade é compreendida como “girar em falso” na busca de “um lugar ao sol” que projeta “interesses e desejos”. Por mais frágil e pouco sofisticada que soe sua formulação, é em sua compreensão da oposição entre “autonomia moral e intelectual do indivíduo” e “individualismo” que Maia traça o princípio do engajamento do artista de teatro na sociedade competitiva inibidora do “livre-arbítrio” e de “posições críticas”, ampliando sua reflexão à lógica da profissionalização dos novos “teatreiros” diante da indústria cultural e do aparelho teatral. As escolhas terminológicas aqui são cruciais para o projeto da *Oresteia*:

O novo Olimpo está povoado de *novos deuses* a determinar o nosso “*destino*”. A grande diferença do mundo clássico para os dias de hoje é que os deuses, apesar de ainda serem inatingíveis, são mortais conhecidos, construíram seus próprios oráculos e podem ser substituídos por novos deuses,

através das guerras de concorrências e disputa pelo “espaço”. Há a possibilidade, ao contrário do que acontecia no mundo clássico, de um simples mortal alcançar lugar de destaque no Olimpo contemporâneo. Mesmo que o funil seja estreito, ele ainda é mais largo do que em outros tempos, no que diz respeito à criação de deuses e sua substituição. Dentre esses novos deuses, que estão a confirmar a concorrência e a competição entre os mortais, está o ator, “astro solar” de sucesso na constelação dos vencedores. A arte da representação, graças à indústria cultural, patrocinou no século passado a entronização de diferentes “astros deuses” no Olimpo. Esta capacidade de criar os “astros deuses” tirou o ofício da representação da “marginalidade social” para colocá-lo no “sonho e aspiração” de nove entre dez mortais do planeta. É o “sonho” de vida de milhões de mortais. Esta transformação da motivação para se tornar ator contribuiu com a perda de autonomia e liberdade criativa dos atores. Como “produto” a ser negociado no Mercado do entretenimento o importante é “conservar, aprimorar e reproduzir” o que é “sucesso” e aceito pela grande maioria dos consumidores. A busca da criação e prospecção de novos caminhos para a sua arte torna-se proibitiva. Reprodução, recriação, como receita para alcançar o sucesso e o reconhecimento. As exceções só confirmam a regra. (Idem)

Nesta passagem estão impressas as coordenadas da reflexão sobre o artista de teatro no processo de montagem do Grupo Folias na adaptação da obra de Ésquilo. A cosmologia helênica é relida em forma de analogia por Maia para compreender a mistificação da ideia de sucesso no ofício do ator pautado pela indústria cultural. O faz, porém, sem reduzir esta aspiração ao “novo Olimpo” como uma especificidade da ocupação de “teatros”, pois o “sucesso” é aspirado, na concepção de nosso dramaturgo, por “nove entre dez mortais do planeta”, um “sonho” de milhões de pessoas – em suma, na inércia da relação mercantil reproduzida pelo aparelho teatral, trata-se de um horizonte partilhado entre produtores e consumidores. A condução dos destinos individuais é compreendida a partir da assimilação ideológica de um virtual movimento ascensional por parte de sujeitos condicionados por um regime de concorrência que incorpora a mobilização criativa do ator à imortalidade olimpiana dos astros bem-sucedidos. Nesta teodiceia espetacular, os saberes e acúmulos técnicos do ofício teatral surgem na formação do mortal que sonha caminhar entre os “deuses vencedores” como custos de produção de sua capacidade criativa especializada, a ser colocada à venda no “mercado de entretenimento”. A hierarquia teogônica entre deuses e mortais traduz-se como filtro que opõe incluídos e excluídos do mundo eterno do panteão, onde é possível superar a condição de vencido tornando-se vencedor e abandonar a mortalidade para tornar-se imortal – ou, nos termos da canção entoada pelo coro da abertura de *Babilônia*, abandonar a condição de caça para tornar-se caçador. A imutabilidade, o “sempre” que define a vida dos deuses gregos em sua temporalidade cósmica na eternidade divina é a contrapartida recompensadora da conservação subscrita à repetições, reiteraões e imposições do “sempre-igual” no imperativo de assimilação e reconhecimento por trás da eficácia da indústria cultural.⁷⁸ O mundo eterno do “Olimpo” a que o “destino” reservado à

⁷⁸ Márcia Tosta Dias em seu estudo sobre a consolidação da indústria fonográfica no Brasil em termos da internacionalização da indústria cultural elabora desta maneira a importância do reconhecimento e da repetição padronizada para a produção e difusão de mercadorias culturais: “O esquematismo da produção na indústria cultural e sua subordinação

submissão aos processos de concorrência e competição “confirmados pelos deuses” possui nome e o encontramos na síntese arrebatadora da socióloga Silvia Viana em seu estudo sobre *reality shows*: “[...] um mundo eterno – não por existir desde sempre, mas por abolir tudo que possa haver de substancialmente novo e que, por isso mesmo, transforma notoriedade em mumificação e a isso chamamos *fama*” (VIANA, 2013; p. 46 – grifo nosso). A fama, emanada da glória diante do reconhecimento público de valor social momentâneo, ratifica para o ator um título de vantagem que dispensa a identificação com uma categoria, pois a glória da fama só faz sentido ao promover a imagem de seu portador como mercadoria única, de eficiência comercial atestada por sua elevação em relação a outros que cumpririam a mesma função (por mais que permaneça perfeitamente substituível).

Ainda seguindo a trilha fornecida por Maia, entre os que adquiriram a glória da fama e os pobres mortais que ficaram para trás, temos um “funil” separador e seletivo, uma divisória que marca o salto transcendental para a condição “olimpiana”. Na metáfora, este espaço intermediário é ocupado pelo aparelho teatral – lugar onde a atividade dos artistas de teatro se materializa, e, na metáfora do nosso dramaturgo, “espaço” em que mortais podem montar seus “oráculos”, os quais em sua compreensão tratam-se de refúgios para sobreviver à concorrência e à disputa ao atravessar o “funil”. Torna-se decisivo para Maia os sentidos da formação do ator e que tipo de formação é esta que o faz assimilar técnicas que, ao invés de serem voltadas para aprimorar seu papel “na criação da dramaturgia da cena” e na “sua relação com os demais criadores/fazedores” (Ibid.; p. 24), a reduzem a um “instrumento útil” funcionalizado para satisfazer as demandas produtivas da indústria cultural (Ibid.; 23). Sua crítica estende-se ao próprio saber escolar profissionalizante, o qual afasta o estudante de artes cênicas de conteúdos que não estejam sob o prisma da especialização.⁷⁹ Desdobrando sua crítica à formação do ator especializado, Maia traça uma leitura histórica e sociológica da própria categoria do ator de teatro, identificando-o, como o fez Décio de Almeida Prado, com o surgimento do teatro brasileiro moderno, consolidado com as atividades do TBC:

ao planejamento econômico promovem a fabricação de mercadorias culturais idênticas; pequenos detalhes atuam sempre no sentido de conferir-lhes uma ilusória aura de distinção. A obra de arte, que era anteriormente veículo da ideia, foi completamente dominada pelo detalhe técnico, pelo efeito, substituída pela fórmula. Estes atingem igualmente o todo e a parte, fazendo com que não exista nenhuma conexão entre eles, além de uma harmonia artificial. Essa mesmice, no entanto, acaba sendo o motivo do regozijo: ao ser apresentado o sempre mesmo final do filme, o sempre mesmo ponto alto da canção, surge o contentamento por meio do reconhecimento” (DIAS, 2008; p.31).

⁷⁹ Maia não economiza juízos para o caráter técnico da formação teatral no campo do ensino especializado, explicitando sua compreensão crítica sobre os saberes adquiridos em espaços formativos profissionalizantes: “[...] A aquisição de novas habilidades passou a ser mais importante do que sua formação intelectual cultural. No caso brasileiro, onde a televisão representa o papel de Hollywood, o ator estudante, em uma porcentagem muito grande, escolheu o ofício teatral sem conhecer, de fato, o que é o Teatro. Ou seja, ele é neófito sobre a arte que escolheu para estudar e, futuramente, exercer. Quando formado, passa a ser o que poderíamos denominar de ‘alfabetizado funcional na arte de representar’. Isto porque, em toda sua formação, o mais importante foi adquirir algumas técnicas, ‘truques’ que o habilite, em um tempo mínimo, ‘representar’, ficando em segundo plano toda a sua formação teórica que é o que, de fato, vai fazer com que ele venha a ter uma ‘identidade e visão crítica’ sobre o seu ofício e a arte’ [...]” (Ibid.; p. 25-6).

O Brasil, com o período do TBC, como só acontece em sua história, pula da pré-história teatral para o que havia de mais atualizado e moderno no mundo. Um salto que vem a exigir a criação da primeira escola de teatro do país, a Escola de Arte Dramática, coisa até então desnecessária para o nível de teatro que aqui se fazia. É o início da “profissionalização”, o que prefiro chamar de “especialização” do ofício e, em especial, do ator. Agora, fazer teatro não tem só a ver com o “talento” natural de um apaixonado pelo teatro, mas passa a ser uma profissão que, para o seu exercício, é exigida uma formação escolar profissionalizante. Há uma separação “categorial/profissional” entre o “artista”, visto como o especialista em “fazer teatro” e o homem comum que o assiste e que, eventualmente, em sua comunidade pode “brincar” de fazer teatro, mas não é um artista. É interessante notar que esta profissionalização do artista na sociedade brasileira, se dá nas diferentes áreas quase em uma mesma época, que é por volta dos anos 40 do século passado. Na música é a época dos cantores e cantoras de rádio; no teatro, da criação do TBC; no cinema, dos estúdios produtores da chanchada carioca e da Vera Cruz; nas artes plásticas, da criação dos principais museus e consequentemente da comercialização de obras (Ibid.; p. 27).

A divisão social do trabalho consolidada no modelo empresarial do TBC serve para Maia como marco da ossificação da formação do ator, inteiramente voltada para os imperativos administrativos do aparelho recém-consolidado. Na primeira parte deste trabalho expusemos nossa leitura sobre o aspecto temporal implícito na oposição entre o “amador” e o “profissional”, e este último como “momento heroico” que supera o “clima de festa” anterior, quando se reivindica as possibilidades experimentais do “amador” produtivo e engajado mas não organizado nos termos da disciplina gerencial do modelo empresarial tebecista. O trecho supracitado revela que Maia tinha plena consciência sobre este aspecto não apenas como oposição tipológica da condição do artista de teatro, mas como fenômeno que o permite associar os sentidos da modernização do teatro nacional aos sentidos do progresso capitalista na formação de uma nação periférica como o Brasil: O moderno como “pulo” de uma “pré-história”, ou seja, o moderno como atualização e superação do atraso que marca a condição de nação “subdesenvolvida”. Ao chamar atenção de seus leitores para a década de 40 como momento de “saltos” modernizantes em diferentes campos da cultura, Maia está atento ao período de modernização que se inicia com o pós-guerra – e que posteriormente será chamado de “desenvolvimentista” –, e com o fim da ditadura Vargas.⁸⁰ Maia não leva em conta a particularidade da situação “amadora” do “não profissional” por não ser esta a perspectiva de superação quando sua geração confronta criticamente os termos da atualização e sofisticação técnica e formal, as quais

⁸⁰ Sustentamos esta relação com os estudos de Iná Camargo Costa, que trata da questão em diversos momentos de sua obra. Aqui utilizamos sua formulação sobre as bases materiais para a consolidação do teatro moderno brasileiro no capítulo intitulado “A produção tardia do teatro moderno no Brasil” (originalmente publicado em 1990), do livro *Sinta o drama: “Quando o teatro moderno finalmente começou a ser produzido por aqui, o país já dava os primeiros sinais (econômicos e sociais) de que a estratégia de retomada do crescimento imposta pelo capitalismo tardio fora adequada – começávamos a produzir bens de consumo! -, o que significa, nos estreitos limites da produção cultural, a proliferação de uma burguesia com anseios cosmopolitas em condições de patrocinar (financiando e consumindo) um teatro de ‘padrão internacional’*. Simplificando bastante, é esta a origem remota do TBC, empresa que demonstrou concretamente a viabilidade do teatro moderno no Brasil” (COSTA; 1998, p. 35).

indiscutivelmente o TBC trouxe para o teatro nacional. Contra o “profissional”, não se especulava sobre as perspectivas de ascensão social da condição de “amador”. Como já mencionado, o percurso de Reinaldo Maia na história do teatro brasileiro apresentou-lhe como perspectiva de superação do modelo empresarial inaugurado na década de 1940 a “Criação coletiva”, cujo fim último para seus executores seria a própria superação da divisão social do trabalho implícita na divisão de tarefas do teatro empresarial.⁸¹ No texto de Maia que ora comentamos, no entanto, esta perspectiva de coletivização não é reivindicada nestes termos. Nele, a formação do ator voltado para a reprodução e aprimoramento do aparelho teatral como engrenagem integrada à indústria cultural é criticada, mas sua aposta é na preservação da integridade individual do artista, que também é um cidadão. Esta ênfase, no entanto, não o livra de pontos obscuros em sua formulação. Passemos a estes.

Para nosso dramaturgo, o ator que luta por sua autonomia criativa depara-se com o aparelho confrontando um dilema ético, compreensão esta que o aproxima de uma questão apresentada por Walter Benjamin em seu ensaio “O autor como produtor” (BENJAMIN; 1994, p. 132): Os esforços dos indivíduos envolvidos com o aparelho devem ser voltados para alimentar ou modificar o aparelho? Segundo Maia, o grupo Folias optou por não aceitar a reprodução naturalizada do aparelho teatral, pois mantiveram como central para suas reflexões a seguinte questão: “Como em uma sociedade ‘espetacularizada’ e mercantilizada pode o teatro ter uma função e um papel social que escape da contaminação patrocinada pelos instrumentos de reprodução do Capital” (Ibid.; p. 23)? Ao contrário das respostas propiciadas por sua compreensão da “Criação coletiva”, não é na coletivização dos processos criativos que encontra respostas práticas, mas sim na “requalificação da função do ator” que possa tornar “o resultado do seu trabalho não mais fruto apenas de seus conhecimentos técnicos”, mas também da mobilização de toda sua capacidade crítica e expressiva em termos “multidisciplinares” em grupo, sem anular sua individualidade, exercendo solidariedade e recusando o “egoísmo individualista” (Ibid.; p. 29). No entanto, na abertura do texto de Maia, ao apresentar os termos da investigação do grupo Folias sobre a especificidade do “ofício teatral”, o faz apresentando questões que não são desenvolvidas ao longo de sua reflexão:

⁸¹ É elucidativa a formulação de Maia sobre o conceito de “Criação coletiva”, também presente no programa do espetáculo *Oresteia*: “A primeira tentativa de estabelecer novas relações na criação do espetáculo se deu com a ‘Criação Coletiva’. Como se fora uma grande comuna, todos os participantes da criação do espetáculo discutiam e influíam nas decisões e nos encaminhamentos para a sua realização. Para conseguir uma relação horizontal entre os diferentes níveis de criação e as diferentes funções da divisão social do trabalho, eram constituídas comissões: comissão de dramaturgia, comissão diretiva, comissão de cenário, comissão de figurinos, etc. e tal. Acreditava-se que o ‘ator’ tinha que estar apto a desempenhar mais do que uma ‘função’. Acreditava-se romper este modo de produção com as hierarquias da ‘divisão social do trabalho’ do modelo do teatro empresarial. Na criação coletiva, Todos opinavam sobre tudo, mesmo que houvesse as comissões. Todos eram ‘donos’ do espetáculo e conheciam as suas diferentes fases de criação. Acreditava-se, com isso, estar superando, por um lado, o conceito de propriedade e, por outro lado, o trabalho alienado, conforme a conceituação de Karl Marx. Ou seja, todos detinham o conhecimento do Todo da criação teatral” (Ibid.; 27-8).

[...] tentamos entender qual a particularidade desta busca [pela especificidade da atividade do ator de teatro] em um país onde *o Teatro ainda não é uma instituição consolidada e nem uma “necessidade cultural”, entendido como um direito elementar do cidadão*. Em outras palavras, todas estas buscas e procuras de um teatro consoante a nossa época e tempo tem a ver mais com as ‘necessidades criativas’ daqueles que o fazem do que com uma exigência do público que o assiste, *pelo simples motivo de que o fenômeno artístico, como tal, ainda não faz parte do ‘dia-a-dia’ existencial do povo brasileiro*. (Ibid.; p. 23 – grifo nosso)

Tomemos como referência para a crítica ao aparelho teatral empregado por Maia os apontamentos críticos de Bertolt Brecht para as óperas de “teatro de atualidades” *A ópera dos três vinténs* (1928) e *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1928-9): os apontamentos “Notas sobre a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*” (BRECHT, 2005; p. 25-38) e “Notas sobre *A ópera dos três vinténs*” (Ibid.; p. 39-45), ambas publicadas em 1930. Nesta muito revisitada fase da trajetória de Brecht, a reflexão crítica se dá a partir de apontamentos concebidos em oposição ao caráter de “íguaria” das óperas do período. Contra à “ópera culinária”, Brecht arrisca a paródia de uma das formas mais celebradas e apreciadas da burguesia europeia, tendo como ponto de partida formal a constatação da crise da ópera relacionada à ascensão do rádio, permitindo-o pensar a forma ópera deslocando-a de sua função social.⁸² Seu envelhecimento vinha sendo constatado desde o fim da Primeira Guerra tanto pela rapidez espantosa com que perde seu público – que passou a ser mais bem atendido em termos de fruição e entretenimento com o meio de difusão em massa – e pela crise material do gênero ópera. Esta crise se devia “às questões de sua gestão e ao seu lugar na ordem de prioridades do Estado, que, pela primeira vez, passava a administrar a vida cultural alemã sob deliberação democrática” (PASTORELLI, 2014; p. 133). Neste sentido, ao tomar como ponto de partida em suas “Notas sobre a ópera *Ascensão...*” a crítica à “reforma da ópera”, Brecht busca em suas reflexões uma crítica aos sentidos da busca de “atualização” do gênero tido como em processo de decadência. Na compreensão de Brecht, desejar a busca de renovação da ópera poderia muito bem atender a um clamor pela “democratização” do gênero referido, mas desacompanhado de “quaisquer alterações no caráter da democracia”, caráter este que consiste numa “concessão de novos direitos ao ‘povo’, que não é, contudo, acompanhada de qualquer possibilidade de usufruto destes direitos” (BRECHT, 2005, p. 25). Desta forma, pode-se constatar que a apologia das inovações que podem levar à reforma da ópera pode vir dos setores mais progressistas da sociedade, mas, acusa o grande encenador, “não vemos ninguém exigir, nem tampouco preconizar, que os princípios fundamentais da ópera (a sua função!) sejam postos

⁸² Para uma exposição mais detida sobre a influência do debate sobre a “crise da ópera” nos anos 1920 na Alemanha, bem como interpretação analítica da relação entre Brecht e Weill no processo de concepção destas obras e reflexões teóricas destes autores, relacionando tanto seus alinhamentos como divergências de concepções, Cf. PASTORELLI, Vinícius Marques. *Da irresistível peleja entre piratas e tubarões – um estudo sobre a parceria Brecht/Weill*. São Paulo; Universidade de São Paulo, 2014. Dissertação de Mestrado.

em discussão” (Ibid.; p. 26). A ausência de discernimento crítico sobre esta questão, para o Brecht de 1930, denuncia a própria submissão – ainda que involuntária – a forças econômicas que determinam esta função. É neste sentido que a ópera (bem como o teatro) são chamados de “engrenagens”: São um conjunto de peças administradas por um sistema de relações sociais que ganha seu sentido apenas ao reproduzirem a confirmação da função estabelecida no papel a ser cumprido por cada componente. Assim, também se pode compreender uma leitura de análise ideológica em relação ao lugar ocupado pelos sujeitos que tomam parte neste ordenamento de divisão social do trabalho na efetivação da “engrenagem”, expondo um papel ideológico na oposição entre trabalho intelectual e trabalho manual no campo do ofício teatral. A síntese é de Brecht em suas “Notas sobre a ópera *Mahagonny*”:

Já há muito que, para abastecimento das suas instituições públicas, essas engrenagens tiram partido do trabalho mental (a música, a poesia, a crítica etc.) de intelectuais que ainda participam dos lucros – intelectuais, por conseguinte, que, de um ponto de vista econômico, participam da gerência, enquanto, de um ponto de vista social, tendem já para o proletariado. (Idem)

É contra esta falta de transparência no reconhecimento das próprias funções no sistema de relações descrito que Brecht desfere suas críticas contra os vanguardistas. Segundo o dramaturgo de Augsburg em 1930, para estes a subversão da arte enquanto subsistema social da sociedade burguesa se faz evidente na mera execução de sua “inovação”, ou seja, pensam condicionar a “engrenagem” na própria execução da atividade artística, acreditando “tê-la na mão, a serviço de seu poder inventivo, que se exerce sem qualquer condicionamento”, esquecendo que a “engrenagem” desempenha “com ou sem eles” a sua função (Ibid.; p. 27); em célebre formulação, que também será reproduzida por Walter Benjamin, acreditam possuir um aparelho quando em verdade este os possui, “defendem algo sobre que já não tem qualquer controle, que já não é (como creem, ainda) um meio a serviço dos produtores, mas se tornou, de fato, um meio contra os produtores”, um meio “contra sua própria produção”, pois, para Brecht, a comparação de intelectuais com a atividade produtiva do proletariado, sua atividade “descida” ao nível de “produto fabricado”, traça os teores valorativos da análise da obra de arte dependendo de sua “adequação à engrenagem” (Idem). A servidão do artista (a quem tradicionalmente se atribui as funções do “trabalho intelectual”) às funções atribuídas pelo aprimoramento de um aparelho condicionado pelo ordenamento social existente implica na submissão às forças que sustentam a reprodução desta sociedade. Daí seu descaso com o termo “inovação”, que apenas busca a melhor adequação de um aparelho às transformações de uma sociedade cujo sentido renovador é a reposição de sua dinâmica interna, esta reproduzida pelos próprios artistas que, do ponto de vista econômico, “participam” da gerência, mas, em sua fixidez projetiva de adequação institucional do lugar e função ocupados pelo “aparelho”, são sujeitos desprovidos de autonomia, determinados por

uma forma de produção, sendo coordenados pelo que pensam coordenar. Pensar a renovação de um aparelho sem pensar a alteração de sua função, entre outras consequências, significa perpetuar o sentido da crise do gênero em questão (ópera) como um descompasso entre capacidade de oferta diante das novas demandas, e seu pleno funcionamento dentro de uma normalidade econômica estabelecida, condicionando e restringindo o que poderiam ser tendências próprias dos artistas que não se desdobram por não se adequarem à “engrenagem” – além de se reiterar a posição conformista ante a ordem social que se impõe a todos.

A influência de Brecht sobre a trajetória de Reinaldo Maia é admitida e explicitada pelo próprio autor em quase todos os seus trabalhos dramáticos ou intervenções críticas, e, como pudemos ver, no texto do programa da *Oresteia* não é diferente. Esta breve exposição da crítica brechtiana da década de 1930 não tem como objetivo apontar o que deve ser recusado ou reivindicado na formulação de Maia; nosso objetivo consiste em apontar, antes de tudo, a inversão temporal entre perspectivas de reconhecimento da crise do aparelho, guardadas as respectivas condições de temperatura e pressão socio-históricas: Brecht não deseja “salvar” o teatro ou a ópera de sua crise administrativa, seja por aparelhos públicos ou privados, pois sua crítica ao aparelho teatral enquanto “engrenagem” não intenciona uma rejeição imediatista das condições de produção teatral; antes, almeja reconhece-las em sua existência social, conscientizando seus produtores para que possam modelar o teatro “em função de um projeto ao qual também já se havia dado um nome: transformar o teatro” (PASTA Jr., 2010; p. 53). Maia, que também recusa a adequação de processos criativos à forma mercadoria, interpõe em seu reconhecimento crítico do aparelho teatral em pleno funcionamento a sua “não consolidação” enquanto “instituição”, bem como “necessidade cultural”, ambas ancoradas na expectativa de um momento futuro em que o teatro possa fazer parte do “dia-a-dia existencial do povo brasileiro”. A leitura histórica de Maia, portanto, não abandona a perspectiva de uma “instituição teatral” ainda por formar-se. A inconsistência maior desta formulação, a nosso ver, está no desencontro entre intenções na compreensão de uma transformação ética na formação do “ator criador” que se depara com o aparelho integrado aos imperativos econômicos capitalistas: *O desencontro entre a compreensão do teatro realmente existente como condição histórica dada transformável, e a perspectiva de uma instituição e um público ainda por nascer e ainda por adequar-se à normalidade capitalista*. Estamos diante de duas perspectivas de futuro em tensão, e que não se reconhecem em sua oposição na reflexão do dramaturgo do Folias. Opostas porque a adequação institucional no “porvir” afasta do presente vivido o reconhecimento do teatro que deve ser transformado, pois este ainda estaria por nascer. Esta idealização não é simples e recusas fáceis não poderão criticá-la de forma satisfatória. Esta imprecisão categorial na leitura sobre o teatro realizado no presente histórico permitirá ao grupo Folias ler a trilogia esquiliana de maneira bastante particular.

Tomando a analogia teogônica de Maia como coordenada básica para as reflexões do grupo sobre a *Oresteia*, a discussão sobre os grandes temas suscitados pela tradição crítica acerca da recepção moderna da obra de Ésquilo ganha feições de proximidade sobre as atividades e questões cotidianas da manutenção da unidade do grupo. A discussão sobre a realidade cotidiana dos fazedores de teatro passa a instrumentalizar o texto de Ésquilo como matéria para experimentos de aproximações e conexões sobre o peso de universalidade vinculada à trilogia e a pequenez da particularidade da trajetória do grupo. A grandeza incontornável da presença obrigatória do texto clássico no campo da cultura passa a servir de laboratório em sua aparência de *fundamento*. Assim o diretor Marco Antônio Rodrigues justifica a escolha do texto:

Primeiro que a *Oresteia* é, digamos, o fundamento do teatro. A pedra fundadora do teatro é a *Oresteia*. Da dramaturgia ocidental. Quando estávamos no embricalho da questão do Lula, chagando à conclusão de que as coisas não irão mudar, tentamos entender de onde a gente veio e por quê a gente chegou aqui, nesse lugar. Você pode ter mil opiniões, agora, qual é a raiz destas questões, qual é o fundamento? E tinha o ponto de vista micro. A grande pergunta da *Oresteia* era: você está aqui porque você quer ou porque você não tem para onde ir? Era a pergunta que a gente fazia para cada um de nós. A peça é estruturada em cima disso. [...] Nosso esforço era o de fazer essa ponte entre o macro e a tua vida. Todo o processo, todo o debate, todos os exercícios, todos os estudos eram feitos por aí.⁸³

Segundo Rodrigues, a coesão criativa do grupo no processo de montagem se deu mantendo foco na compreensão de como uma percepção sobre os desdobramentos políticos do país poderiam ser organizados e repassados em revista, mas relacionando esta percepção e esta reavaliação histórica com experiências imediatas, que diziam respeito, em sua terminologia, a uma perspectiva “micro”, aparentemente sem nenhuma forma de influência de uma sobre a outra. Neste sentido, a compreensão e os balanços do grupo sobre a organização política dos coletivos teatrais eram colocados em debate em muitos momentos. Como exposto em capítulo anterior, estes balanços diziam respeito ao mal-estar organizativo do grupo, que se percebia se tornando uma central de produções. Esta ambição crítica de pensar a própria condição particular enquadrando-a nos debates sobre a “grande política” balizaram os improvisos e as readequações do texto, sempre pontuadas e discutidas sobre a dramaturgia elaborada por Reinaldo Maia. Refletindo sobre o processo de montagem, Danilo Grangheia, ator que integra o elenco da *Oresteia*, faz seu balanço sobre a forma como o trabalho se deu:

Eu acho que foi um processo muito feliz. O que pode ser uma contradição, porque ali nós estávamos falando justamente da nossa desimportância, de a gente não representar absolutamente nada para ninguém. Ali é já um diagnóstico das ruínas que estávamos constatando. Ali já é um pouco premeditando a nossa condição, de total desimportância. Só que a peça também queria tratar de uma questão macro, falando da América Latina, falando da história do populismo, das ditaduras,

⁸³ Entrevista concedida por Marco Antônio Rodrigues em 1/06/2010.

de como se desencadeou tudo isso para chegar até o que a gente é hoje. Da gente se dando conta da nossa imensa desimportância. Não foi uma ideia formulada já de início. Ela se deu também por discussões, por improvisações, milhares de improvisações. Eu lembro que, logo no *Agamêmon*, a gente pegou um texto do coro, e sobre esse texto do coro, a gente ficou meses, só nisso. Só discutindo esse trecho. E improvisando em cima. E aí algumas coisas começaram a surgir. Algumas figuras começaram a aparecer. [...] a gente tinha a possibilidade de arquitetar, e tinha a possibilidade de mexer no texto da maneira que a gente quisesse. Não por gosto, mas tinha a possibilidade de fazer recortes, de trazer outras referências de texto. [...] A nossa intenção não era dificultar. E nem facilitar. Era fazer o que pra nós tinha certa clareza naquela hora. E se não tinha clareza, forçou a gente a ter. Forçou cada ator a saber exatamente o que estava fazendo.⁸⁴

A intenção inicial do projeto da *Oresteia* era reunir os membros que comporiam o núcleo fundador do grupo. Esta ideia não vingou, mas como consequência, momentaneamente abandonou-se os três núcleos de produção, dirigidos respectivamente por Marco Antonio Rodrigues, Dagoberto Feliz e Reinaldo Maia. O grupo como um todo passa a ter dedicação exclusiva a um mesmo projeto, mantendo a regularidade de ensaios semanais a partir do primeiro semestre de 2005, enquanto *El día que me quieras* estava em cartaz. Tendo em mente o mal-estar organizativo que conduziu o processo dos ensaios, esta sensação compartilhada de “desimportância”, referida por Grangheia torna-se um lastro que permite assimilar elementos constitutivos do texto grego a um sentido objetivo no confronto entre improvisação e reflexão sobre o material improvisado. O contato direto com a trilogia de Ésquilo por parte do grupo seguiu, em seu início, uma orientação programática rotineira: Ao tirarem uma data para o ensaio seguinte, também acordavam antecipadamente a “cena” que seria discutida. Cada membro do grupo que participasse da reunião tinha como incumbência individual pressuposta trazer para discussão coletiva o máximo de elementos que pudessem ser úteis para a leitura e debate coletivo. Marco Antonio Rodrigues, diretor que reivindica como base de sua formação como encenador a aproximação entre Brecht e Stanislavski,⁸⁵ mantém em sua compreensão de seu papel de orientador dos processos em ensaio aspectos da compreensão de Reinaldo Maia sobre a “autonomia criativa do ator”.⁸⁶ A *Oresteia*, compreendida como “fundamento”, passa a ser uma oportunidade de

⁸⁴ Entrevista concedida por Danilo Grangheia em 14/04/2010.

⁸⁵ Rodrigues atua como diretor teatral desde 1984, mas sua formação acadêmica se dá na área de psicologia. Em breve artigo sobre seu contato a obra de Stanislavski publicado no livro *Stanislavski revivido*, conta que muito de sua formação sobre o grande encenador russo deveu-se a seu trabalho como professor-encenador na Escola Superior de Artes Célia Helena e do Teatro Escola Célia Helena, uma escola de “bases stanislavskianas”. Por iniciativa de Lígia Cortez, quando diretora da escola, a instituição intensifica esta base “estabelecendo protocolos de cooperação e intercâmbio”, a começar com instituições acadêmicas russas (o Gitis e a Academia Russa e Arte Teatral e, posteriormente, com o Teatro de Arte de Moscou). Assim descreve seu contato com estas instituições a partir de seu ofício como professor: “Pelo fato de atuar no Célia Helena, tive o privilégio de conviver, durante bons períodos, com mestres russos aqui em São Paulo e em Moscou, o que muito me ajudou a desfazer vários pré-conceitos que tinha com a relação ao trabalho de Stanislavski. A partir daí, venho desenvolvendo pesquisas e ganhando intimidade com a prática do Sistema e, ainda, esclarecendo dúvidas e questões e me deparando com outras tantas que sempre me atormentam, na linha do quanto mais se aprofunda, mais se percebe que há muito mais para entender” (RODRIGUES, 2014; p. 57).

⁸⁶ No mesmo texto do diretor citado em nota anterior, Rodrigues enfatiza a aproximação com as concepções e terminologias de seu companheiro dramaturgo, pois o trabalho do ator de teatro é “um trabalho ético, porque exige dos criadores (reafirmando: todos os envolvidos na consecução da cena) aparelhamento no sentido de uma observação e percepção do

experimentação laboratorial. Distribuídos papéis e feitas marcações mínimas com os atores. A partir da divisão entre as três tragédias como três períodos históricos da formação do estado democrático de direito na América Latina, cada integrante do grupo possuía um sentido delimitador comum para selecionar e pensar suas contribuições. Paralela a esta linha evolutiva que divide momentos históricos, os integrantes do Foliás são confrontados com uma fábula estruturada numa forma literária específica, a tragédia. Num primeiro momento, o confronto entre atores e as figuras da trilogia se desdobra em hipóteses configuradoras na análise do texto, tratando Agamêmnon, Clitemnestra, a Sentinela, etc., e o próprio coro como personagens motivados por impulsos que sustentam sua ação, organizando a logicidade que mobiliza e sustenta a ação como necessária, direcionando o processo investigativo para interesse em descobrir por que tais figuras agem de uma maneira e não de outra, buscando a determinação circunstancial de suas motivações. Com o acúmulo de ensaios feitos sob esta base de orientação, passam a articular experimentos mentais que permitem desdobrar a maneira pela qual os materiais se influenciam, reelaborando e transformando os resultados anteriores em constantes jogos cênicos reelaborados em cada ensaio. É com o mesmo Danilo Grangheia, ex-integrante do grupo Foliás D'Arte, que encontramos uma formulação destes experimentos e a maneira pela qual conseguiram unir os temas América Latina, tragédia grega e situação do teatro de grupo fomentado. O exemplo diz respeito à maneira que conseguiu o papel de *Clitemnestra* dentro do grupo:

[Na Oresteia] A gente está falando não apenas da questão da América Latina, mas, para chegar aí, para falar da questão macro, a gente tem que falar da questão micro. Para entender a questão universal, a gente tem que entender uma questão pessoal. Então o ponto de partida para a criação dessas figuras se deu pela própria desimportância dessas figuras. Sabendo do lodo em que elas estavam. A gente estava falando de fato da nossa tragédia. Da tragédia para onde a gente estava caminhando. Então, acho que essa foi a forma que a gente conseguiu para que a gente pudesse falar da obra com mais propriedade, mas falando da gente, falando dos acontecimentos que se passavam, que eram correntes no mundo de teatro. Ou era alguém que quer sair, ou é alguém que não quer se ver naquele coletivo, ou são dificuldades que são inerentes a qualquer coletivo que trabalhe junto. [...] Essa personagem [Clitemnestra] que vai se transformando, ela se deu numa improvisação. Para o início do trabalho, ele [Marco, o diretor] deu a sugestão de que as pessoas estavam lá nesse espaço, no galpão, um lugar abandonado, e não tinham nada para fazer. A não ser esperar por uma luz divina. Esperar por alguém que falasse assim: “Vou contratar vocês” (risos). Pensamos que todo mundo queria ir embora, e uma pessoa, que queria marcar o terreno,alaria: “Vamos ficar”. Na improvisação, rolou justamente o contrário. Todos ficaram e uma pessoa queria ir embora. Eu fui a pessoa que tentou ir embora. E olha que eu era o que mais queria ficar. E aí rolou uma porradaria com o [ator] Atílio, com eu falando “deixa eu sair!”. Foi aí que surgiu essa história da Clitemnestra. “Se só tem tu, vai tu mesmo... não tem outra pessoa pra fazer, está faltando ator, então faz você”. Então ele dizia “Fica. Eu te dou esse personagem. Você fica?”. Aí eu disse “Fico”. Foi por uma questão muito simples. [...] ⁸⁷

mundo, das relações com o outro, com os parceiros, com o público. Não mais ao ator o domínio de técnicas de expressão: é preciso opinião, conhecimento e profundidade sobre o que expressa” (Ibid.; p. 59).

⁸⁷ Entrevista concedida por Danilo Grangheia em 14/04/2010.

Pelo relato de Grangheia, percebe-se que em determinado momento foi fundamental a maturação da sensação de desimportância projetando-a sobre as figuras da trilogia de Ésquilo – a certa altura dos ensaios a identificação entre atores e personagens parece ter atingido a exacerbação de ter produzido a leitura de que os segundos objetivavam um desamparo subjetivo dos primeiros. A noção de “desimportância” aqui revela toda sua ambiguidade. Desimportância para quem? Para o mercado de trabalho dos “teatreiros”? Para a indústria cultural? Ou para os cidadãos que não veem relevância social em suas atividades realizadas no teatro que se quer espaço público? Mais importante do que ajuizar sobre o grupo nestes termos, o exercício descrito por Grangheia aponta para questões mais graves, que envolve o Foliás e todos os grupos fomentados: Se os sujeitos produtores de espetáculos teatrais ocupam o espaço do teatro fomentado por única e exclusivamente não disporem de escolhas ou alternativas materiais, qual seria a diferença essencial entre esperar pela valorização do mercado e pela importância atribuída por “relevância social” do teatro-cidadão produzido? Em que sentido qualquer uma das duas alternativas realmente rompem a dependência da glória da fama e seus aspectos integrando à reprodução da forma mercadoria na afirmação de sua atividade?

O ponto de partida figurativo do Foliás para trabalhar o espetáculo foi a metáfora de um teatro abandonado, habitado por um grupo que não se vê como um grupo, e que não sabe por que habita este espaço, pautando a impossibilidade de identificação de qualquer tipo de unidade coletiva entre os participantes do grupo, todos isolados na vida em conjunto, sem nada a fazer senão esperar por um sinal qualquer que os estimule a sair do torpor, ainda que sem saber para onde. O público do Galpão do Foliás, no entanto, também espera por alguma coisa. É a esta espera que nos dedicaremos a investigar na próxima parte desta dissertação.

Terceira parte: Teatro convencional e expectativas

3.1 A espera pelo início do espetáculo no Galpão do Folias e o palhaço augusto

Walter Benjamin inicia seu ensaio fundamental “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht” com a noção de “encobrimento” para designar a perda dos vestígios da origem sagrada do teatro pela atividade teatral tradicional do momento em que publicava (1931) (BENJAMIN; 1985, 78). Com isso, sua reflexão deseja apontar para as noções de preservação e modificação no teatro alemão no início da década de 1930. Com a pergunta “Existe um drama para tribuna?”, deseja esclarecer que “o ponto de vista social deste teatro se limitou a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês” pois “relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram” (Idem), ou seja, é preservada na experiência teatral conservadora uma falsa universalidade na relação entre aparelho teatral burguês e público proletário. Ora, arremata Benjamin, “teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações”; não deve ser concebido como espaço mágico, e sim como “uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para o diretor do teatro épico, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, se sim um funcionário que precisa inventaria-lo” (Ibid. p. 79). As dificuldades que inibem a compreensão do teatro épico não são outras que as resultantes da sua aderência à vida imediata, “enquanto a teoria definha no exílio babilônico de uma prática que nada tem a ver com a nossa existência” (Ibid.; p. 80). Daí sua ênfase no desamparo diante do que chama de “caráter gestual”: O público acostumado com as unidades absolutas aristotélicas sedimentadas nos traços formais do drama burguês, bem como submisso aos imperativos de conduta ante o aparelho consolidado, desampara-se com a expressão de “gestos sociais” por serem dificilmente falsificáveis, pois tem um começo e fim determináveis, um caráter fechado que circunscreve a moldura rigorosa de cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está inscrita num fluxo vivo (Ibid.; p. 80-1).

Qual o “fluxo vivo” da *Oresteia*, o quadro a ser gestualmente circunscrito? Ao montar o espetáculo, partem da construção figurativa de procedimentos coletivos de encenação empregados por funcionários de um espaço de espetáculo teatrais. Ao apresentarem ao público o próprio ator de teatro como dado “fantasioso” ou “fictício”, atentam contra a exterioridade da distância entre personagens e atores – a atitude de “mostrar que se está mostrando” –, pois na declaração fraudulenta ou ambígua de personagens fictícios confunde-se a ambiguidade que existiria entre o expositor e a atitude individual exposta, comentada pelo procedimento épico. Com este procedimento estilístico, constitui-se em termos de organização gestual um *confinamento* da capacidade de distanciamento crítico que seria

propiciado pela oposição entre personagem internalizado pelo ator e identificado pelo público e a *interrupção* que os confronta no procedimento épico descrito. Este “confinamento” do recurso épico na desvinculação e interrupção de procedimentos “isolacionistas”, tratado como um entre outros recursos expressivos empregados na encenação, revela ambiguidades no tensionamento épico das concepções aristotélicas normativamente reproduzidas, pois torna difusa a percepção de *interrupção* do “fluxo vivo” dramaticamente encadeado no espetáculo do Folias, interrupção que produziria o “caráter episódico do emolduramento” que Benjamin descreveu. Este “emolduramento” (que depende do fluxo vivo a ser interrompido para configurar-se), bem como seu impasse reflexivo suscitado pela consciência infeliz sobre o que é “ficção” e o que é realidade imediata da exposição na “tribuna”, é concebida em nível de continuidade do “espaço mágico” construído na encenação. Este procedimento, que assume a neutralização da capacidade reflexiva da interrupção conformadora de episódios como dada, permite a exposição de atitudes críticas sobre esta mesma neutralização, pois um determinado espaço teatral e determinadas formas de tensionar procedimentos estilísticos alinhados ao drama burguês são tratados como formas mágicas que encobrem a realidade da engrenagem do aparelho teatral, como se o procedimento distanciador, que imprimiria transparência na relação entre a atividade do ator e a recepção do público, prolongasse a ilusão.

Assim, a espera pelo início do espetáculo *Oresteia – o canto do bode* é de grande importância para a configuração do espetáculo, pois é neste primeiro contato do público que encontramos o primeiro momento da exposição dos procedimentos que o espetáculo busca problematizar. A espera pelo início do espetáculo constitui como material a ser tratado analiticamente, organizada de tal forma que se descubra uma condição social - neste caso, a condição de prefiguração da magia que é resultado da organização de procedimentos de um espetáculo teatral nos moldes burgueses, na terminologia brechtiana e benjaminiana.

O espetáculo *Oresteia – O canto do bode* começa com a espera pelo seu início no *foyer* do Galpão do Folias. Quem espera no *foyer* de um teatro, espera por alguma coisa. Há um condicionamento histórico sedimentado nesta ansiedade coletiva, rastreável quando um grupo de indivíduos se aglomera num determinado espaço com objetivos tradicionalmente relacionados a vivenciar uma situação em contraste com, por exemplo, o ambiente de trabalho. Ernst Bloch, em sua obra *Princípio Esperança*, não perde de vista este marco zero da experiência teatral por parte do público de teatro moderno do começo do século XX, que se apresenta como um conjunto de indivíduos atomizados dispostos a submeter-se à completa imersão contemplativa que a mais tradicional das *pièces bien faites*, que ainda sobrevivem como forma de trabalhar expectativas de obras teatrais, poderiam proporcionar. Esta expectativa, em muitos sentidos, foi um dos elementos que constituíram o ponto de partida para a épica ganhar um princípio de condição de possibilidade para sua execução

consciente por parte de seus realizadores. É Ernst Bloch quem organiza de forma mais contundente esta forma social que estamos tentando nomear:

Desde os tempos antigos juntam-se nesse espaço pessoas especialmente ansiosas. Os impulsos que as levaram até a bilheteria e para dentro do espaço sem janelas são variados. Uma parte está entediada e quer apenas pagar por uma noite de distração bem ou mal conduzida. Uma parte melhor, numericamente crescente na atualidade, ativa em seu trabalho, não vai com a intenção de matar o tempo, mas de preenche-lo. Também estes visitantes buscam entretenimento na exibição, ou seja, querem ser libertados e tornar-se livres, mas não de qualquer jeito ou meramente livres de algo, mas livres para algo. Porém, em todos eles, o que impele é o que se pode chamar de necessidade mímica. Essa necessidade é mais difundida que a poética; ela está relacionada positivamente com o prazer, não só complacente ou hipócrita, mas também tentador de se transformar. Ela compartilha esse prazer com o próprio ator, busca satisfazê-lo por meio dele, isto é, na melhor das hipóteses, por meio do que ele em cada caso está representando. Sobretudo, porém, o espectador não quer ver o que o ator está representando mimicamente, mas qual é a concepção sensível e colorida, movimentada pela fala que ele e todo o grupo dos atores apresentam de algo. Ao ser atraído para dentro da vida do palco, o espectador de modo algum é simplesmente retirado do cotidiano precedente, como ocorre com o amigo da mera distração. Isto não ocorre nem mesmo quando o palco serve digamos, um cardápio leve, no caso deste diferenciar-se do *kitsch*, que nem mesmo distrai, mas apenas idiotiza. A cortina se abre, falta a quarta parede, no lugar dela está a moldura aberta do palco e atrás dessa linha de exibição deve ocorrer algo significativo, do tipo que agrada e que entretinha. Desaparece da vida vivida o aperto em que tantas vezes foi parar; assomam pessoas notáveis e decididas, uma outra arena, destinos intensos. O espectador encontra-se numa espera tanto observadora quanto co-participativa pelas coisas que estão para suceder. (BLOCH; 2001, p. 400)

O espetáculo abre este momento de precipitação de expectativas diante de uma experiência estética condicionada por um “aparelho” ou “engrenagem”. Mas isto não sumariza a descrição de Bloch, ou a reprodução desta espera na presença desta convenção burguesa no primeiro contato com o Galpão do Folias, pois os termos de espera não são imediatamente aproximáveis. Os “tempos antigos” referidos dizem respeito a uma longa tradição de conceber a experiência teatral como um ritual coletivo, seja em termos de autonomia artística propriamente ou em nos termos de rituais cívico-religiosos – o que abarca também a tragédia ática, mas não apenas –, e esta combinação relacionada sem mediações a uma “bilheteria” e um “espaço sem janelas” direciona o argumento de Bloch para uma perspectiva utópica sobre a concepção de drama e teatro moderno. Esta perspectiva surge de uma percepção nada óbvia, talvez até mesmo contraintuitiva, na formulação apresentada: Por que a ansiedade de tempos antigos, de experiência coletiva de festividades místicas, estaria relacionada à ansiedade de um público organizado em sociedade civil, ou seja, de indivíduos atomizados, isolados uns dos outros mesmo em seu agrupamento espacial? Não estaria Bloch pautando, ao relacionar um aspecto comum entre uma forma arcaica e moderna, uma reação que tende para a identidade sem substância entre o antigo e o contemporâneo? Estas são questões que surgem de maneira incontornável

ao pensar-se criticamente o ato de assistir a uma encenação de uma dramaturgia ática no presente partindo de pressupostos críticos modernos.

O Galpão do Folias, com toda sua originalidade e pioneirismo em termos de consolidação enquanto sede de um grupo de teatro, no caso do espetáculo *Oresteia*, reproduz em parte este tipo de expectativa ao manter a convenção desta espera. Ingressos comprados, programa em mãos, o suspense da espera por preencher o tempo, ou simplesmente fazê-lo passar, se inicia. Nesta paz de costumes, surge o primeiro elemento cênico a ser interpretado diante da unidade do espetáculo por ser montado, como o é todos os dias do fim de semana ao longo da temporada da peça em questão: Um ator vestido de palhaço augusto⁸⁸ sai de dentro do galpão e vai à rua. Usando paletó cinza, camisa formal e gravata sem exageros típicos de sua forma infantilizada, mas usando o notório nariz vermelho que o distingue de outros *clowns*, a pasta base preenchendo os olhos e o contorno da boca, retoques sobre os olhos e as sobrancelhas em cores neutras, como cinza e preto, um palhaço augusto discreto começa a interagir com a plateia. É ele quem primeiro aborda as pessoas, mas sua maquiagem, seus trejeitos idiossincráticos na forma de andar, sua voz ciciante e infantil, não criam dúvidas ou hesitações para o público que aguarda, com cerca de vinte minutos de antecedência, o início do espetáculo.

É fundamental que se entenda esta espera, pois ela já foi desrespeitada em outros espetáculos do Grupo Folias. *Verás que é tudo mentira*, de 1997, por exemplo, sequer foi estreada numa casa de espetáculos e a maior parte de suas apresentações deu-se na rua; *Otelo* iniciava do lado de fora do Galpão, à vista da calçada, com os atores do espetáculo prostrados como manequins de lojas em vitrines nas paredes laterais do galpão; *Êxodos* se inicia com um dos personagens do espetáculo – o Arcanjo Gabriel – adentrando pelo mezanino externo do Galpão. Deve-se assumir, portanto, que esta espera não é gratuita, ela condiciona uma forma de interação entre o público e o processo de encenação, uma espera que é efeito desejado pelos artistas que construíram o espetáculo. E, diante desta antecipação, surge o palhaço augusto, sem identificação ou nome de circo. Carrega um bloco de filipetas e um punhado de programas do espetáculo. O primeiro distribui, mas o segundo tem um preço de venda. Antes de entregar a filipeta, anuncia para o público desavisado: “São quatro horas de espetáculo. Não é engraçado. É tragédia, então morre gente. Tem nudez. É bom ler o panfleto, senão não vai entender nada”.

A presença do palhaço, seu encontro com o público desavisado, já abre um leque de referências formais e simbólicas. O ator está interagindo para vender um produto, seduz o público com sua fantasia, maquiagem e descompromisso jocoso. A referência circense agremia uma tradição de

⁸⁸ Interpretado pelo ator Dagoberto Feliz.

formas de pensar o artista cênico desgarrado, que vive de sua brincadeira como quem seduz o olhar dos possíveis clientes a circular na rua.⁸⁹ Se a referência circense deve ser desenvolvida, ela nos obriga a estendê-la à uma tradição de recepção por parte de público, remetendo-os à ambiguidade da espera de quem deseja ver o sublime e o grotesco de um espetáculo de acrobatas no picadeiro. Em sua relação com o público, tradicionalmente os que frequentam o circo moderno buscam a contemplação de números que reduzem os artistas à condição de corpos sem interioridade, como “puro corpo exteriorizado”, cuja apreciação ou decepção “se extingue na dimensão mesma do seu gesto”, entendendo sua apreciação organizada a partir da ansiedade promovida pela “possibilidade concreta do fracasso”, dos diversos números perigosos simplesmente não darem certo, e, concluindo seu número como esperado, ratifica-se uma sensação de superação de obstáculos mortais. A síntese é de Mário Bolognesi em seu estudo *Palhaços*, obra sobre a qual nos apoiamos para compreendermos a relação da plateia com a experiência do circo moderno:

[...] a plateia então oscila entre uma possível frustração diante do malogro do acrobata e a sugestão de superação de limites presente em cada número. Um trapezista pode cair, como acontece vez ou outra. Por isso o público não afasta o olhar das evoluções aéreas. Estabelece-se, assim, uma relação ritualística que encontra eco, em última instância, nas estruturas coletivas de sobrevivência e necessidade de transposição dos percalços do cotidiano. Se o artista falha, ele é aplaudido porque ao menos tentou. Ele ousou, e isso já é o bastante para impulsionar a fantasia coletiva da superação”. (BOLOGNESI; 2003, p. 14)

É elaborada com esta espera uma prefiguração de suspense e temor, e a função da *performance* do palhaço consiste em desconstrair, em contraste com o sublime das acrobacias que “desafiam as leis naturais”, e a promoção de risos sustenta uma ideia de superação, independente do fracasso ou êxito dos acrobatas (Ibid.; 45). A presença do palhaço, portanto, visa criar uma oposição compensatória entre os riscos e as expectativas da dinâmica do espetáculo circense:

Em um polo, o corpo sublime dos ginastas; no outro, o grotesco dos *clowns*. Em forma de espetáculo, o corpo acrobático, no chão ou nas alturas, explora o sublime e desafia as leis naturais. No extremo oposto, como sátira do próprio circo, o corpo grotesco dos palhaços enfatiza o ridículo das situações sublimes, ou, então, presta-se ao jogo cômico improvisado cujo objetivo último é a gargalhada descontraída da plateia. (Idem)

Na descrição de Mário Bolognesi, nota-se uma função desidentificadora na presença do palhaço diante da distribuição de funções entre acrobatas e palhaços. Sua função é parodiar o próprio circo, ridicularizar os feitos grandiosos em pequenos esquetes, dominar a capacidade de referir-se a

⁸⁹ Não muito diferente do giro das prostitutas na canção “Yira... Yirra”, cantada no espetáculo *Verás que é tudo mentira* (1995), de onde tiraram o título do espetáculo.

estes feitos e organizar a entrada que lhe permita improvisar o máximo possível, demandando-lhe um alcance performático e técnico, obrigando-lhe a repertoriar um número imenso de materiais e gestos cênicos. O respiro cômico cumpriria a função de romper com uma tensão que, ante habilidades conquistadas por esgotante trabalho de treino e preparo de corpo (organizado por artistas especializados ou não), concederia uma ideia de superioridade e elevação dos acrobatas em relação à plateia. Mas o atrativo do circo não é a compilação de feitos inatingíveis e distantes do público. O seu maior atrativo, ainda segundo Bolognesi, seria justamente o contrário. O circo, na confluência escapista de fuga do cotidiano, forneceria um respiro diante da vida regrada e administrada, uma sugestão de possibilidades infinitas ao alcance dos que se reúnem no picadeiro, promovendo uma utopia de espaço de “gente livre”, reforçada pelo próprio nomadismo da profissão, resultado também de imperativos comerciais. A partida dos artistas reforça a idealização de fuga, de ir-se embora quando grandes feitos se concluem, ainda que deixando o público ao rés do chão, de volta à aspereza da vida que tinham antes de seguir ao picadeiro. Novamente, é Bolognesi quem nos municia a reflexão:

Para o público, o circo e seus espetáculos vêm preencher, no imaginário, a lacuna da liberdade. O picadeiro iluminado é o centro convergente desse impulso centrífugo do olhar e da atenção; local em que tudo, ou quase tudo, se realiza ou pode vir a realizar-se. O nomadismo que propicia o perambular por diversos lugares, sem se fixar em canto algum, fascina aqueles que se sentem aprisionados às amarras do cotidiano. O circo efetiva e realça o inconformismo da plateia para com o seu dia a dia. É certo que esse inconformismo manifesta-se apenas no vagar melancólico de uma expressão momentânea do desejo, que se desfaz tão logo apagam-se as luzes do picadeiro e assiste-se ao desmontar da lona, com a consequente partida da companhia. Restarão na memória as proezas de uma gente que tem a coragem de não se prender aos lugares e seus hábitos. Uma gente livre. (Ibid.; p. 54)

Além da tradição organizadora de expectativas pelo espetáculo circense, o palhaço antes do início da *Oresteia*, e sua função de vender o programa do espetáculo e distribuir filipetas, também o relaciona à condição de trabalho do artista circense moderno, livre das concepções mítico-religiosas da atividade artística e esportiva, tais quais como concebidas na Antiguidade. Sua necessidade de atrair, seduzir um público é necessariamente subscrita a imperativos comerciais, uma atividade regida e organizada pelo “imperativo do dinheiro e da bilheteria, para sustentar a empresa, e do trabalho, para a sobrevivência dos artistas, das trupes e das famílias circenses” (Ibid.; p. 24). É nisto que se deve entender a referência presencial do palhaço num sentido brasileiro muito particular, que tomou um rumo diferente da tradição europeia, onde não havia o militarismo e aspirações aristocráticas como elemento conflitivo em sua composição consolidada como convenção. No Brasil, animado pela tradição de suas entradas e reprises, o palhaço tem lugar particular na prática teatral, pautando uma historicidade que lhe é própria enquanto material cênico:

Com efeito, no Brasil, além das entradas e reprises, o palhaço teve e tem lugar significativo na prática teatral que os circos desenvolveram e ainda desenvolvem. Os melodramas abrigaram e até expandiram o vetor cômico das peças dramáticas. Além disso, todo um repertório de comédias foi, aos poucos, sendo formado, de modo que o artista cômico do picadeiro pôde expandir sobremaneira as suas formas de atuação. Desse encontro adveio uma forma cênica aberta, formada e baseada na capacidade de interpretação e de improvisação do palhaço, que teve a liberdade e a audácia de não estar restrito a gêneros fechados. Assim, as tradicionais entradas clownescas passaram a integrar as peças cômicas e melodramáticas, enquanto, ao mesmo tempo, a dramaturgia trouxe motivos para a criação de muitas outras entradas circenses. (Ibid.; 53)

Somada a este amplo leque de referências que o palhaço augusto na entrada do Galpão do Folias fornece, há também a realidade da profissão, símbolo de precarização e insegurança, a “viração” por trás da atividade do artista circense, não muito distante da realidade dos artistas de teatro, apesar de não serem iguais em sua conformação histórica. Este balanço histórico e político sobre a categoria de artistas circenses também nos é fornecida por Bolognesi:

a adoção da linguagem circense vem dando um novo alento ao teatro, especialmente aquele de índole experimental. Por outro lado, apesar de as grandes companhias circenses adotarem o modelo empresarial, a política de contratações que exercem não contempla as mínimas garantias trabalhistas. Prevalecem, ainda, os contratos verbais, com vínculos precários, suscetíveis de um rompimento a qualquer hora. As relações de trabalho passam ao largo das leis e os artistas não tem nenhuma espécie de garantia ou previdência social. No geral, os salários oferecidos são baixos. Para compensar essa precariedade, e como forma de ampliação dos ganhos, os proprietários oferecem aos artistas a exploração de vendas de produtos no interior do circo, com um percentual destinado à empresa. Como são muitas as trupes, a exploração comercial tem se diversificado, proporcionando uma concorrência acirrada e constrangedora ao público. Isso apenas corrobora a desunião da classe circense, que favorece unicamente o empresário. (Ibid.; 50)⁹⁰

Podemos notar que há um comentário sobre a antecipação no teatro burguês e sua relação com o trabalho do artista, ainda que não se faça explícito para o público neste momento. Diante desta antecipação, confronta-nos o palhaço augusto avisando que a peça é longa, violenta e contém cenas de nudez. A anti-propaganda, entremeada de piadas, gracejos e tons irônicos mais arranca risos do público do que o espanta. Um dos efeitos deste primeiro contato é fazer com que o conteúdo da filipeta seja lido com atenção redobrada. Vejamos o que nela se lê:

Seja bem-vindo!

Por favor, leia este recado com atenção. Da mesma forma que nas salas convencionais de espetáculos você recebe avisos de segurança e ao segundo sinal uma lista de patrocinadores do espetáculo preparando-o para o que você verá, aqui vale um outro tipo de alerta:

O porquê de fazermos hoje a trilogia trágica grega escrita mais de 2500 anos atrás.

Bem, somos uma companhia de teatro que comemora dez anos de existência. Dez anos de um teatro latino-americano que tem em seu campo mais de trinta integrantes é como completar oitenta anos de vida.

E estes oitenta anos nos levam a procurar entender de onde viemos e para onde vamos. O resultado é que interpretando a nós mesmos, nos referimos aos teatros, corpo social a que pertencemos, cenografando o país onde nascemos, na perspectiva do continente a que pertencemos.

A “Oresteia” de Ésquilo é construída das peças “Agamenon”, “Coéforas” e “Eumênides”. As três juntas tratam da formação do estado grego democrático como temos notícia, através da passagem da justiça de sangue, o famoso olho por olho, para a justiça de estado ou da civilização.

A história é simples: Agamenon, rei grego, para fazer a guerra aos troianos, deve sacrificar sua filha Ifigênia, fazendo uma oferenda aos deuses para que eles permitam que os ventos soprem e conduzam seus navios em direção à Troia. Dez anos depois, na volta do rei vitorioso na guerra de Troia, sua mulher, Clitemnestra, o mata, ajudada pelo amante, Egisto, e instala a tirania.

A segunda peça, “Coéforas”, narra a volta do filho de Agamenon e Clitemnestra, Orestes, à terra natal para vingar o pai, assassinando o casal que tomara o poder e assim libertando o povo. Na terceira peça, Orestes é perseguido pelas Fúrias, divindades encarregadas da punição dos crimes de sangue, até ser julgado por um tribunal instituído pela deusa Palas-Atena.

As três peças nos falam por paralelo e analogia, a respeito da constituição do continente latino-americano na contemporaneidade:

- é assim que aqui, a primeira delas tratará do populismo dos anos 50 e 60; a segunda das ditaduras dos anos 70 e 80; a terceira da redemocratização a partir das últimas décadas do século XX.

O fio que usamos para esta costura é o teatro e seus derivados (o rádio, o cinema, a televisão) e o papel que o artista teve e tem no imaginário do país nos últimos oitenta anos.

Divirta-se!

O panfleto cumpre a função de problematizar a espera que tentamos mapear até aqui, fazendo troça do suspense pela forma como o tempo livre será preenchido nas horas subsequentes, suspense este que, por exemplo, a convenção dos três sinais em espaços tradicionais antes do início do espetáculo também alimenta. O “alerta” é comparado ao momento de avisos de segurança e da listagem de patrocinadores, duas referências que se manifestam pelo contraste que o espetáculo a ser apresentado pretende estabelecer, também funcionando como anúncio de uma intenção: O alerta é uma antecipação do conteúdo do espetáculo. Sua comparação às três pancadas antes do início da encenação, um recurso disciplinador, empregado desde o teatro vicentino, e consolidado com as famosas “pancadas” do teatro de Molière, também faz pouco caso de uma possível desordem na casa, motivo do anúncio para o início do espetáculo, pois “a plateia barulhenta e agitada” atrapalhava a boa fruição dos efeitos ilusionistas necessários para desencadear a composição de espetáculo da França do século

XVIII.⁹¹ Nesta formulação para expor as linhas gerais da concepção do espetáculo, também é apresentada uma forma de entender o espaço que o público acaba de ocupar. Não se trata de uma “sala convencional”. Não há espera por terceiro sinal, não há cortinas para serem erguidas e não há silêncio calculado em sua abertura. Este ímpeto de refutação ao teatro de prosa clássico francês não consiste numa “reinvenção da roda”. No lugar do disciplinamento para o teatro burguês, atenção analítica para conteúdos formais e opções fabulares são indicadas.

A filipeta traz também a intenção de uma justificativa. Na ordem dos temas elencados no texto, o tempo de existência do grupo antecede qualquer resposta sobre o conteúdo das três tragédias. Identificam-se como latino-americanos e como grupo de teatro que atinge não apenas certa maturidade, mas um estágio avançado da vida, uma velhice, o que tanto poderia representar experiência, acúmulo de saberes e capacidade de encarar as várias intempéries da vida com discernimento crítico proporcionado pela superação de obstáculos, como também pode sinalizar um fim de linha, o início da decrepitude e senilidade, o descompasso entre hábitos e costumes cristalizados em outros momentos históricos em relação a um novo período, confrontado com discursos e posições de novas gerações que dificultam a capacidade de diálogo e convívio. Nesta discreta autodescrição já é traçada uma linha figurativa na apresentação do coro que guiará o espetáculo, logo após o prólogo do *Sentinela em Agamêmnon*: Diante do público, à frente do palácio dos Atridas, estão os cidadãos de Argos que não puderam acompanhar os jovens varões a Troia, não puderam lutar e guerrear pela honra e triunfo da casa e de sua linha dinástica. O melhor da juventude grega partiu há dez anos para buscar a glória do combate e cumprir a vontade dos deuses. Ficam mulheres e crianças, já excluídas de qualquer luta, e, com elas, os anciãos, tidos como inaptos para a luta armada devido à idade avançada.

Na caracterização do coro de *Agamêmnon*, portanto, formado pelos velhos sub-relegados da expedição, numa casa real de monarca régio ausente, há uma implícita associação entre o momento de maturidade do grupo e a situação do coro a ser encenada e desenvolvida. Governada provisoriamente pela rainha Clitemnestra, que mantém sua legitimidade de governante diante da imagem pública da espera enlutada pelo retorno do marido, a situação da casa dos Atridas organiza o pudor crítico e freio combativo sobre o ânimo dos anciãos de Argos. Segundo o próprio coro no texto de Ésquilo, os deuses deixam intacta aos homens na velhice ao menos uma força: “o dom dos doces cantos convincentes”,⁹² capacidade persuasiva animada pela capacidade de rememoração dos momentos passados que contrastam com a situação presente. Os que ainda possuem o dom da fala

⁹¹ Adoniran Peres, “Molière, as pancadas e as histórias do teatro”. 2 de jun. de 2013. <http://www.jornaldeteatro.com.br/destaques/408-moliere-teatro.html>

⁹² ÉSQUILO. *Oréstia – Agamêmnon, Céforas e Eumênides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. Trad. de Mário da Gama Kury. pp. 22.

cantam o alegre augúrio de triunfo que se mostrou aos bravos combatentes antes da partida da expedição militar. Ao compararem-se com este coro de cidadãos, o grupo Folias possibilita indicar com maior clareza a experiência social que estão tentando formalizar com o espetáculo: Ao relacionar a própria condição com a “classe de teatreiros” – que podem ser concebidos como trabalhadores da cultura envolvidos com atividades do ofício teatral – principiam o argumento de alegorização menos explícito no resultado da montagem, que envolve a identificação da condição de teatro de grupo com a figuração do coro de Ésquilo em *Agamênon*.

Falar de si para falar do mundo. Como pudemos expor, em muitos sentidos este foi o caminho traçado pelo grupo teatral Folias D’Arte em seu percurso criativo. Caminho que, já nestes termos, pode soar ambíguo e de pouco alcance numa primeira impressão. Afinal, qual a garantia de que ao discorrer sobre si não se está apenas saciando projeções narcísicas sobre a realidade que se deseja intervir? Já estão em jogo na reflexão sobre o espetáculo as maneiras de entender-se criticamente como grupo, pautar os limites e potencialidades desta forma organizativa em âmbito interno, “doméstico” – na forma de relacionar-se no dia-a-dia com as questões, impasses e conquistas que organizam e ensejam processos criativos – e externo, “público” – na forma de apresentar-se e firmar posições políticas publicamente enquanto coletivo teatral no contexto da realidade social e política do que se convencionou chamar “cena paulistana”.

É aos “teatreiros”, os “profissionais”, “amadores”, “semiprofissionais” e “semiamadores” do teatro, em sua condição de “semiclandestinidade” de um “corpo social” de difícil precisão categorial, que relacionam a chegada da idade simbólica avançada. A sobrevivência de um grupo de teatro na cidade de São Paulo por dez anos, de fato, não é um feito qualquer. Não são apenas a penúria e a precarização da profissão que criam a dificuldade referida. Há também a necessidade de manter e nutrir a imaginação criativa em termos coletivos sem rompimentos e acomodações funcionais.

É justamente para problematizá-la que Ernst Bloch organiza sua compreensão da expectativa de um consumidor de peças teatrais enquanto produtos providos pelo aparelho enquanto instituição burguesa consolidada. Bloch inicia suas considerações sobre esperança e teatro identificando que, prévio ao consumo da experiência teatral num sentido convencional, de um teatro tal qual sedimentado sob a forma de “peça-bem-feita”, há algo em comum com o teatro de tempos antigos: Neste espaço juntam-se “pessoas especialmente ansiosas”. Não é possível nomear de forma homogênea os impulsos que as levaram ao guichê comprar seus ingressos ou para dentro do “espaço sem janelas” do teatro. Ainda que submetidos à indistinção entre tempo de trabalho e tempo livre, uma parte pode ser que esteja lá apenas por motivações escapistas, entediados ou estafados pelo vagar do cotidiano regado pelo tempo socialmente necessário para cumprir a atribuição formal do regime de

trabalho, em busca de “uma noitada de distração bem ou mal conduzida”. Mas uma outra parte, nos lembra Bloch, “ativa em seu trabalho, não vai com a intenção de matar o tempo, mas de preenche-lo”. De um jeito ou outro buscam entretenimento nas poucas horas dentro de uma casa de espetáculos teatrais, o que, para Bloch, traduz-se pela compreensão de que “querem ser libertados e tornar-se livres, mas não de qualquer jeito ou meramente livres de algo, mas livres para algo”. O que impele estas duas variações na busca pelo teatro seria o que o autor de *Princípio esperança* chama de “necessidade mímica”, que se relaciona ao prazer não apenas inercial, submisso, complacente e conformista, mas também pelo prazer “tentador de se transformar”. A identificação absoluta entre ator-papel-público, um dos principais traços do drama burguês como nos ensina Peter Szondi em sua *Teoria do drama moderno*, seria, para Bloch, uma forma de satisfazer este ímpeto, esta vontade de libertar-se transformando-se, sendo o ator um meio de encontrar esta satisfação. Mas Bloch expande esta busca mimetizadora, pois “ao ser atraído para dentro da vida do palco, o espectador de modo algum é simplesmente retirado do cotidiano precedente, como ocorre com o amigo da mera distração”. Bloch recusa a inércia identificadora de reiteração do mundo existente pelo princípio de transformar a si mesmo na experiência contemplativa, pois busca por trás da linha de exibição do palco a ocorrência de “algo significativo, do tipo que agrada e que entretinha”, uma busca por “destinos intensos”. Antes de entrar no teatro, portanto, o espectador “encontra-se numa espera tanto observadora quanto co-participativa pelas coisas que estão para suceder” (BLOCH; 2001, p. 400-1). Bloch identifica na expectativa de que “algo significativo” irá ocorrer suscitada pela moldura do palco um momento racional na própria composição material da relação entre plateia e teatro – a consciência de que o teatro é uma forma que lhe é exterior, consciência propiciada pela busca do prazer de observação e co-participação na ação teatral. O engajamento do público no aparelho teatral guarda latente dentro de si a possibilidade de interpor-se à identificação total que o faria com que, em sua atração “para dentro da vida do palco”, fosse “simplesmente retirado do cotidiano precedente, como ocorre com o amigo da mera distração”. Bloch parece ter como pressuposto a compreensão de que a própria estrutura da oposição entre público e “vida no palco” evidencia a separação que o caráter absoluto do drama elide com a submissão da plateia à atividade irracional da identificação total com os sujeitos falantes que falam e sentem por eles.

Esta mescla entre contemplação e co-participação, entre submissão e engajamento interessado, entre busca por alívio apassivador e atividade autotransformadora, com todas as ambiguidades que os enleios da indústria cultural impõe a estas buscas, constituem a ideia de espera antes do espetáculo começar. A espera, portanto, condiciona a possibilidade do vínculo do público com o teatro possibilitando tanto sua adequação como o desajustamento funcional do público em sua interação com o aparelho teatral.

Uma última interação ocorre entre o público e o palhaço Augusto poucos minutos antes da entrada: Um contrarregra⁹³ com uma filmadora em punho sai do galpão e passa a gravar com alguns membros da plateia uma breve entrevista conduzida pelo palhaço. Ele pergunta aos entrevistados nome, profissão e lugar de origem. São gravados depoimentos que ratificam a condição de cidadãos portadores de direitos por parte do público. Sem maiores esclarecimentos, o palhaço e o contrarregra voltam para o galpão enquanto o público prolonga sua espera.

3.2 O público, o espaço e a escuridão: Nas trevas da transparência

Projetado pelo arquiteto J. C. Serroni, cenógrafo e também membro do conselho artístico do grupo Folias, a estrutura do Galpão do Folias comporta uma bilheteria, um pequeno *foyer* entre a porta de acesso ao edifício e a entrada principal do espaço cênico, um mezanino, onde o grupo instalou seu escritório, e uma *bomboniére*, que também funciona como extensão de espaço de convívio para o público na espera pelo início dos espetáculos. O principal espaço, o coração do edifício, consiste no galpão que ocupa quase quatro quintos da área total do imóvel. Sua estrutura básica se conforma num largo espaço fechado em área trapezoidal de cerca de 360 m², com quatro entradas diferentes em dois andares pelo acesso frontal do galpão (dois pequenos acessos normalmente cobertos, utilizados como coxias, e uma porta maior de acesso frontal, normalmente utilizada como entrada principal do galpão no piso térreo, e uma porta menor que dá acesso ao mezanino, utilizado muitas vezes como espaço complementar para alocar o público, mas em diversos momentos também aproveitado como espaço cênico na construção de espetáculos). Oposta à entrada principal, no extremo posterior do galpão, há dois pequenos compartimentos utilizados como camarins e um banheiro, normalmente visíveis para o público, mas tudo depende das escolhas feitas em cada processo criativo específico. A principal estrutura fornecida como acento para o público são duas arquibancadas móveis, postas em locais diferentes do galpão de acordo com as preferências do grupo em cada montagem (por vezes as arquibancadas são movidas durante o espetáculo, como por exemplo se fez com *Otelo*) – normalmente o espaço reservado para a área cênica, quando apenas utilizadas as arquibancadas móveis na parte térrea, é o triplo da área física destinada à plateia, mas esta também é uma opção que pode variar em cada processo. Nesta montagem específica, as arquibancadas foram postas direcionadas para os camarins, contra a entrada principal, criando o efeito de espaço cênico frontal da porta principal contra os camarins.

Não há cortinas ou estruturas elevadas que possam lembrar um prosaetrio de um palco italiano tradicional – a perspectiva frontal de um espetáculo, quando se dá, consiste numa opção

⁹³ Interpretado pelo ator Bira Nogueira.

consciente, nunca livre de consequências em termos de configuração projetada do espetáculo. As arquibancadas elevam o público em relação aos atores, tornando possível um campo visual completo sobre todos no espaço cênico do galpão e suas interações com a cenografia em cada movimento marcado. No caso de *Oresteia – o canto do bode*, a localização das arquibancadas cria uma perspectiva simétrica sobre o galpão, expondo o espaço delimitado de interação dos atores contra a base menor da área em trapézio,⁹⁴ parede onde estão os camarins. Fixadas às quatro paredes do galpão, quatro varandas formam pequenos corredores que são variavelmente utilizados como extensão do espaço cênico, criando diferentes formas de composição cenográfica aproveitando os contrastes visuais proporcionados tanto pela diferença de altura entre piso térreo e varanda, como possibilidades de iluminação no vão que se constitui sob as varandas. Presos ao teto estão treliças de metal as quais sustentam refletores e caixas de som, comandados por duas mesas instaladas na varanda atrás das arquibancadas, permitindo, no caso da *Oresteia*, que os técnicos de iluminação e sonoplastia também façam uso da perspectiva frontal do galpão. As treliças, os refletores, as caixas e demais estruturas acopladas ao teto estão à mostra, visíveis ao público.

Em *Oresteia – o canto do bode* houve um intencional esforço de utilizar o máximo dos recursos espaciais proporcionados pelo galpão, dando-lhe uma centralidade compositiva que teve como resultado a integração do próprio galpão como espaço de figuração narrativa: O espaço cênico, como materialidade bruta que comporta fisicamente profissionais do teatro, e o espaço dramático, composto pela capacidade imaginativa do público, suscitado pela atividade cênica dos atores. Atentemos para a forma como esta construção espacial se deu.

Antes do público reunido no “foyer” entrar no Galpão do Folias, um contrarregra abre a porta principal, chama a atenção de todos e, antes de rasgar os canhotos dos ingressos, avisa que ocorreu um *problema técnico*, diz que talvez o grupo tenha que interromper a encenação em alguns momentos da peça e possivelmente não chegarão até o final do espetáculo.⁹⁵ O aviso suscita as mais diversas reações do público em diferentes dias de apresentação. Algumas risadas entre membros da plateia indicam que é possível entender, talvez parcialmente, que a intervenção do contrarregra simula uma exterioridade em relação ao processo de dramatização para compor um comentário sobre o processo de configuração cênica, ou seja, o público estaria diante de um ator que interrompe uma construção ilusionista de espaço mágico e imaginário, agindo como um membro de coro comentando uma ação dramática: O processo de encenação é obstaculizado pelas dificuldades técnicas do espaço

⁹⁴ Cf. Anexo: “Plantas do galpão do Folias”.

⁹⁵ Esta intervenção é feita pelo ator Bira Nogueira, apresentando-se para o público com seu figurino e maquiagem de coro, mas sem trejeitos ou gesticulações de um artista apresentando-se a um “respeitável público”. O recado é dado com a secura de um funcionário de equipe técnica que parece falar fora das intenções performativas da criação de espaço lúdico.

de encenação; sua infraestrutura, as condições materiais de encenação são elementos impeditivos para a realização do espetáculo, denotando implicitamente um pedido de compreensão ao público. Em algumas das apresentações em que o aviso é dado, porém, alguns membros da plateia momentaneamente chocam-se com o enunciado, indignam-se, pensam na descortesia de ter que pedir o dinheiro do ingresso de volta ou inconvenientes desta ordem. Esta apresentação do espaço antes mesmo de ser ocupado pelo público frustra algo da espera anterior. O contrarregra direciona a atenção do público para o próprio espaço de encenação, integrando-o como elemento figurado a ser comentado ao longo do espetáculo, como se a exposição do espaço cênico atendesse a uma motivação temática a ser levada em conta na montagem. O faz, porém, enunciando a infraestrutura precária como um elemento adversativo a ser tolerado, pois tais condições não motivam o cancelamento do espetáculo – *a peça será encenada à despeito das dificuldades materiais e o público terá de correr os riscos desta condição ao aceitar o que puder ser oferecido como desfrute.*

Concluído o aviso, o público ocupa o galpão sem maiores orientações. O espaço está sem iluminação geral, o que torna dificultosa a breve caminhada. A apreensão das dimensões espaciais do entorno do público é prejudicada pela iluminação concentrada em dois focos neste primeiro contato com o galpão sem área cênica delimitada: Da janela do camarim esquerdo, velas acesas sobre as mesas de maquiagem fazem irradiar para parte do galpão a luz de baixa intensidade produzidas pelas chamas dos pavios, e um feixe de luz de uma lanterna empunhada por um ator ainda não identificável no canto direito da varanda frontal permitem discernir dois amontoados de cadeiras empilhadas, posicionadas à frente das duas arquibancadas, interditadas por fitas de demarcação amarelas e pretas. O aviso do contrarregra parece se confirmar diante destes adereços que servem como obstáculos para a plateia ocupar seus acentos. Também corrobora para a ideia de precariedade a penumbra construída com luzes de vela e a lanterna, *como se a escolha da iluminação mesclasse estilização e gambiarra que resolve de improviso uma dificuldade técnica.*

Entre a entrada do público no galpão e a primeira fala que inaugurará o processo de encenação do texto de Ésquilo, há uma nova espera, que dura poucos minutos. Estes minutos constroem uma interação inesperada entre o público e o espaço do galpão. O público não é conduzido, ocupa improvisadamente o centro do galpão observando os movimentos de luz da lanterna do ator e o que pode ser observado com a luz provida do camarim. Conforme as pessoas ocupam o espaço, um outro ator, de posição difícil de discernir devido à escuridão mas identificável pelo som, toca num acordeão “Pierrô apaixonado”, de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres, mas sem que a letra seja cantada, fornecendo apenas o acompanhamento pela progressão da música conduzida pelas teclas de escalas cromáticas, dando à canção o tratamento de uma “música ambiente”, de efeito inercial, desprovido de marcações que explicitem o uso da canção como comentário de algo. A música é tocada ao vivo, mas

como não se vê sua origem espacial, a atividade do ator, que está sentado no extremo esquerdo da arquibancada próxima à varanda esquerda, produz um efeito contínuo que torna sua presença substituível, reproduzindo o mesmo efeito de uma gravação. Apresenta-se como princípio de desenvolvimento argumentativo do espetáculo a *irrelevância* da presença física do ator na encenação enquanto toca a melodia de uma canção que versa sobre o Pierrot, o Arlequim e a Colombina, personagens da *commedia dell'arte* que remetem aos primórdios da mercantilização da atividade do artista cênico. Gravada em 1936, a melodia, de caráter carnavalesco e sentimental, remete também ao começo da consolidação dos meios de radiodifusão em massa, pré-condição para a consolidação da indústria cultural no Brasil.

Aos poucos torna-se discernível a presença de outros atores. Pequenos vultos e silhuetas entorno do centro do galpão e no camarim fazem a plateia constatar que a escuridão é habitada por figuras humanas que aparentemente não se fazem notar intencionalmente. Conforme os olhos da plateia começam a se acostumar com a baixa intensidade da luz, o olhar um pouco mais atencioso já pode notar que a penumbra, supostamente suscitada pela fragilidade da infraestrutura do galpão, não é tão accidental e improvisada quanto parecia. Do interior do camarim, um refletor reforça a luz das velas emanada da janela, colocada em baixa intensidade, de tal forma que não ofusca o efeito tremeluzente das velas; sobre o ator que empunha a lanterna no canto esquerdo da varanda frontal, refletores presos às treliças ganham intensidade progressiva e os feixes de luz, tanto das velas e lanterna do ator como dos refletores presos no teto e no interior do camarim, são reforçados devido à leve fumaça de gelo seco que impregna o fundo do galpão. *A penumbra é, portanto, carregada de traços de manipulação plástica, indicando um efeito visual calculado para direcionar os olhares do público.*

A apreensão imediata do espaço (um galpão ocupado por uma companhia teatral) é sugerida pela intervenção do contrarregra e se torna confirmável com os elementos já dispostos no galpão; combinada com a disposição plástica estilizada, estes elementos criam, sob uma primeira impressão, um efeito de indeterminação sobre a construção cênica apresentada. Aqui não há margens para que o choque diante do aviso do contrarregra, que uma pequena parte do público pode vir a entender como não integrado ao plano de dramatização, se reproduza no contato visual com o camarim e a escuridão. Mas as cadeiras empilhadas, a fita de interdição sobre as arquibancadas, as luzes das velas e a lanterna espreitando o espaço do galpão parecem indicar o mesmo “problema técnico” anunciado. O aviso desta dificuldade técnica, se levado a sério, é elemento de configuração do espaço: Ele dificulta, para o público, a compreensão do que é solução “programada” e o que é “improvisado” ou “gambiarra”, impedindo que se confronte, na cenografia e iluminação, a diferença entre projeto artístico e realidade de produção, pois nada do que é disposto nesta penumbra pode ser identificado como intencional ou resultado do imprevisto anunciado, que faça parte do “problema técnico”.

Consolida-se para o público *o aspecto decadente e precário de um espaço sem condições de abarcar uma encenação que suplante a opção de recursos técnicos de um teatro tradicional*; isto ocorre, porém (e é preciso que se enfatize), a partir de traços de manipulação visual estilizada. Esta apresentação do espaço do galpão parece colocar o aspecto de figuração cênica intencional numa relação tensionada para o público, pois a destreza técnica e plástica apresentada para a plateia parecem contradizer a pauperização tematicamente indicada até aqui. A encenação dentro do galpão abre-se com este mal-estar figurativo.

Dentro do camarim, outros atores estão sentados à frente dos espelhos, retocam figurinos e maquiagens (ainda não devidamente expostos para o público) enquanto filam cigarros, fazem exercícios de aquecimento facial, em suma, preparam-se para entrar em cena ignorando por completo a presença do público, um procedimento cênico que transforma a janela do camarim em moldura, uma quarta parede para o processo de aquecimento dos atores. A disposição espacial do camarim, uma pequena tela de observação diante da enormidade do galpão, dá à sua exposição uma ideia de lateralidade de um espaço fora de foco. Sob a escuridão do galpão, porém, a janela é colocada em destaque. Esta transparência excessiva sobre o processo de preparo para a entrada dos atores poderia ser compreendida como um traço do esforço brechtiano de reproduzir a condição necessária de que “no palco e na sala de espetáculos não se produza qualquer atmosfera mágica e que não surja também nenhum ‘campo de hipnose’” (BRECHT; 2005, p. 103), mostrando os artifícios e elementos que explicitam o esforço expositivo de uma encenação que encaminha o procedimento, hoje reduzido a “fórmula”, de “mostrar que está mostrando algo” (Ibid., p. 43). Nestes poucos momentos dentro do galpão, porém, nenhuma elaboração dramática a ser acompanhada é apresentada; não há personagens, diálogos, ações ou espaços simulando mecanismos de individuação a serem colocadas em questão pelo ordenamento formal de um processo de epicização a que os mecanismos metódicos de interrupção e distância propiciadas pela transparência no processo de encenação costumam servir. Sob esta primeira impressão, não há ação interrompida, não há composições que pautem a expectativa dramática a partir da qual se poderia distanciar-se. A única expectativa que se configurou era a própria espera do público em relação à encenação de uma tragédia grega canônica, espera potencializada e animada de nova forma na espera do *foyer* do teatro com o contato com as graças e avisos do palhaço augusto e com o alerta fornecido pelo contrarregra. A manipulação do ambiente pela música e pela escolha da iluminação penumbrista parecem trair a possível intenção brechtiana de tornar visíveis os bastidores dos atores. O “mostrar que se está mostrando” diz respeito a um objeto, mostrar que se está mostrando “algo”. Como o público depara-se com um espaço sem outros elementos de dramatização que possibilitem identificação e empatia, é o próprio espaço que passa a ser objeto de análise, concebido e pensado criticamente. Há, porém, uma ambiguidade que pesa de forma incômoda neste distanciamento

crítico sobre o espaço. Fosse a intenção dos encenadores, em termos de efeitos imediatos, compor contrastes espaciais com uma casa de espetáculos tradicional que imita as divisões e traços arquitetônicos de um palco italiano, o Galpão do Folias, sem efeitos de estilização ou manipulações visuais, por si só produz de forma eficiente tal contraste. Por que não expor o galpão iluminado pelas lâmpadas fluorescentes – também chamadas de “luzes de serviço” ou “luz geral” – que retiram os efeitos de contraste e irradiação focal deste primeiro contato? Algo está sendo dito sobre o espaço enquanto casa de espetáculos, enquanto edifício que recebe e abriga grupos de teatro, mas integrando a ideia de “espaço alternativo” também como antecipação a ser questionada.

O público está diante de um procedimento expositivo ainda não explicitado que quer simular uma exposição do ato de expor, *formando dois níveis sobre o ambiente figurado*: Num nível, frustra-se a expectativa de desfrutar um teatro convencional no sentido burguês europeu, aos moldes do palco italiano, construindo o abismo que separa plateia e palco elevando este último à condição de “tábuas que significam o mundo”, de sentido mágico, como conceituado por Benjamin em sua compreensão das contribuições de Brecht (BENJAMIN; 1985, p. 79); noutro nível, o mal-estar das condições técnicas combinado à sua estilização organizam um plano fictício sobre esta noção de “não convencionalidade” da estrutura do galpão, como se esta condição precária figurada simulasse uma lamentação por não ser um espaço convencional, ou, em outras palavras, um plano fictício em que não estamos num galpão, mas em um teatro convencional mas em estado de abandono e precariedade. Esta construção do espaço orienta o público para uma possível interpretação desta moldura no primeiro contato com os atores. *A este esforço reflexivo se interpõe a indeterminação crítica sobre a disposição técnica do funcionamento do edifício teatral enquanto aparelho constituidor das condições de produção e recepção da obra teatral, pois problematiza-se a teatralidade condicionada a um espaço tradicionalmente instituído ao mesmo tempo que parece lamentar a dificuldade de adequação deste espaço à sua função*. Esta inadequação aos moldes de uma estrutura de edifício teatral tradicional opõe-se melancolicamente ao “*know-how* da produção pobre”, perspectiva identitária traçada pelos grupos independentes que atuavam na periferia de São Paulo na década de 1970, e que apresentamos na primeira parte deste trabalho. Este “*know-how*”, no entanto, não se resume a uma designação sociológica da situação dos grupos. Pode ser apontado em momentos decisivos de consciência estética sobre a espacialidade contrastiva em relação aos espaços tradicionais. Neste sentido, o Teatro de Arena novamente se torna exemplar. A relação entre criatividade e escassez nas conquistas conscientes do grupo localizado na rua Teodoro Baima teve na espacialidade do edifício um forte elemento configurador, enfatizado por Boal em sua autobiografia, *Hamlet e o filho do padeiro*:

Escassez e limitação, não vamos elogiar a falta de recursos como se fosse uma bênção divina; desejar a carência – absurdo! O artista, no entanto, não choraminga. Com desejo e arte, falta de meios pode ser estímulo. Em nossos países escravizados estamos condenados à criatividade! Essa pobreza não desejada acabou se transformando em condução ideal para o trabalho com atores. Espaço cênico finito: dentro de nós, porém, somos infinitos. Fizemos a busca da infinitude: para dentro de nós. (BOAL, 2014; p. 156)

No já citado livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, o encenador expõe o percurso formativo do Arena ao enumerar os processos que os levaram à sistematização de técnicas que compõem o famoso “Sistema Coringa”. Discorrendo sobre a “primeira fase” do grupo, em que fundamentalmente buscavam encenar “textos modernos realistas, ainda que de autores estrangeiros”, pontua o amadurecimento do grupo ao tomar consciência das potencialidades criativas e possibilidades estéticas de se trabalhar num “palco pobre”. Problematizando formas tradicionais de se conceber a relação entre palco/plateia e invertendo de forma inesperada a adequação entre arquitetura espacial e técnicas “realistas”, Boal prezou naquele momento (de 1956 a 1958) o abandono da “forma envergonhada” do teatro que faziam e a descoberta de um leque infinito de possibilidades experimentais:

O palco tradicional e a forma em arena divergem em suas adequações. Podia-se pensar, inclusive, que fosse o palco a forma mais indicada para o teatro naturalista, já que a arena revela sempre o caráter “teatral” de qualquer espetáculo: plateia diante de plateia, com atores no meio, e todos os mecanismos de teatro sem véus e visíveis: refletores, entradas e saídas, rudimentos de cenários. Surpreendentemente, a arena mostrou ser a melhor forma para o teatro-realidade, pois permite usar a técnica de close-up: todos os espectadores estão próximos de todos os atores; o café servido em cena é cheirado pela plateia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição; a lágrima “furtiva” expõe seu segredo... O palco italiano, ao contrário, usa preferencialmente o *long shot*. Quanto à imagem, Guarnieri, num dos seus artigos, observou a evolução do cenário em Arena, segundo seus três momentos. Primeiro: *a forma envergonhada procurava fazer-se passar por palco convencional, mostrando estruturas de portas e janelas*. Como imagem, arena era apenas um palco pobre. Segundo: *a arena toma consciência de ser forma autônoma e elege o despojamento absoluto* – algumas palhas no chão dão ideia de celeiro, um tijolo é uma parede, e o espetáculo se concentra na interpretação do ator. Terceiro: *do despojamento nasce a cenografia própria dessa forma [...]* (BOAL, 2013; p. 168 – grifo nosso).

Tendo em vista essa evolução da concepção dos espaços teatrais, a intervenção do contrarregra na entrada e a estilização do galpão deve ser remetida a esta “tomada de consciência” sobre o despojamento do espaço, que se manifesta no Arena com a superação de sua “forma envergonhada” e lamentosa. Esta consciência está ausente na ambiência figurada na abertura do espetáculo, fazendo-se presente como material do processo de encenação enquanto tema. Esta questão se prolongará no primeiro contato com os atores do grupo.

A janela de vidro encontra-se fechada, criando uma separação entre o interior e o exterior do espaço do camarim, interrompendo sua contiguidade com o galpão. Observar o interior parece ser

o mesmo que mimetizar o fascínio bisbilhoteiro do *voyeur* diante de uma situação íntima e privada ao invés de suscitar um envolvimento crítico-analítico distanciado. Aqui também há um duplo nível de figuração: Num nível, estamos diante de atores, apresentados como atores, organizando os recursos e apetrechos cênicos para realizar seu trabalho, como num procedimento anti-ilusionista; Noutro, ao apresentarem o camarim com um foco de iluminação de onde a luz emana de seu interior (ao invés de utilizarem refletores que incidissem feixes de luz de fora para dentro da janela), reproduzem um recurso ilusionista que transforma o camarim em objeto de irradiação luminosa própria, relacionando a simulação de invisibilidade em relação ao olhar do público ao mesmo princípio mágico, *como se fossem atores interpretando atores preparando-se para entrar em cena*.

Nestes poucos minutos do público em contato com o espetáculo em andamento, o destaque sobre o camarim compete com a presença, percebida aos poucos, dos outros atores e dos outros elementos enumerados. Estabelece-se um jogo do olhar na incerteza do que é visível e invisível. O público pode observar os atores no camarim como um grupo de *voyeurs*, mas percebe, sem poder ver claramente, que é observado pelos atores que percorrem as laterais do galpão, espreitando sem chamar atenção. *O público é ao mesmo tempo sujeito que observa e objeto observado*, e uma composição parecida é atribuída aos atores, que se dividem entre a transparência da janela do camarim iluminado e a penumbra do entorno do galpão. Esta presença espectral dos atores condiciona outras consequências sobre a separação entre os atores dramatizando seus bastidores e o espaço ocupado pelo público. A ideia de uma presença invisível de atores ao redor do público compõe um comentário poético sobre o que é observado no camarim. Uma nova inversão se torna perceptível: No espaço de preparo dos “profissionais”, reproduz-se uma interação simulando uma quarta parede, com total visibilidade provida pela iluminação, enquanto no galpão, usualmente concebido como espaço de encenação para os atores, estes são apenas silhuetas e vultos sem presença afirmativa. Dentro do camarim, são figuras nítidas e observáveis, porém restritas ao cativador fantasioso da estética da quarta parede; no espaço de encenação, são figuras turvas e fantasmagóricas, mas partilham o mesmo ambiente que o público, ainda desamparado e esforçando-se para dar sentido aos elementos apresentados. O visível está confinado ao ilusionismo mágico da encenação, sendo a própria atividade produtiva dos atores um mero simulacro de procedimentos preparadores para o espetáculo, tratado como um fluxo cênico e não uma interrupção esclarecedora; o que é turvo e de visibilidade mínima está no espaço de configuração de ações dramáticas, reduzido à espaço difuso a ser ocupado pelo público, cujos membros também não conseguem verem-se entre si. A percepção difusa sobre encenação e campo exterior à dramatização não amplia ou promove noções de rompimento de barreiras das convenções do teatro burguês tradicional segundo as concepções libertárias das vanguardas europeias, americanas e brasileiras dos anos 1960 (rompimento da separação entre público/plateia,

atores/personagens, espaço teatral/espaço real, etc. entendidas como formas de recusa política da acomodação reservada ao público pela forma contemplativa de consumo e apreciação de um espetáculo).⁹⁶ O espaço partilhado no centro do galpão entre atores e público transborda uma sensação de impotência generalizada diante de funções que não podem ser cumpridas, pois os atores não agem como atores no espaço de encenação e o público, desamparado, não sabe o que fazer, senão esperar por algo que aconteça. A composição visual e espacial destas inversões e a espera pela reprodução de funções de público e plateia passam uma ideia de impedimento coletivo: Os atores são impotentes por não cumprir sua função em termos convencionais e o público é impotente em sua inação ao esperar passivamente pela realização do espetáculo.

Estas constatações sobre os primeiros minutos dentro do galpão podem ser entendidas como meras deduções lógicas sobre um equívoco em termos de princípio configurador da encenação, pois as opções estilísticas parecem colocar uma barreira sobre a exposição da concretude da atividade dos atores e equipe técnica do espetáculo, criando um impedimento cognitivo sobre a possibilidade de separar atores e personagens, espaço “real” e figurado, etc., já que a condição de ator surge como figura imaginária na composição do espaço, também este desprovido de traços realistas em termos visuais. Ainda que não tenha se acumulado uma bibliografia significativa sobre o espetáculo em questão, não seria surpreendente ver nestes traços, que se desenvolverão na progressão da peça, justificativa para acusar ou prezar a encenação por aderir a uma “estética de efeitos”, uma desbotada repetição de questionamentos de demarcações entre atividades “reais” e simbolização fictícia, refutando a racionalização da composição expositiva e buscando uma livre articulação de materiais sígnicos, estes plenamente conciliados em sua disposição visual que remete a uma pura teatralidade que recusa qualquer exterioridade em seu princípio configurador. Este aparente equívoco em termos de um “brechtismo” anti-ilusionista promove um campo de reflexão sobre as figuras humanas com que o público defronta, estendendo a indeterminação figurativa que a ambiência estilizada do galpão promove para a identificação dos atores e seu jogo cênico.

Concluída a entrada de todos os membros da plateia, sobre o canto direito da varanda frontal, um dos muitos refletores PC instalados no teto do galpão ilumina o ator com a lanterna num lento *fade in*. O acordeão nunca para de soar. Ele está inclinado sobre o corrimão da varanda, dormindo sobre seu posto. Dessa composição cênica cheia de indefinições e ambiguidades figurativas, o ator atropela as incertezas constituídas pela composição do espaço e inicia o monólogo do Sentinela no prólogo do *Agamêmnon* de Ésquilo.

⁹⁶ Por exemplo, respectivamente, as concepções artaudianas de Grotowski, as influentes realizações do Living Theatre e às concepções debatidas pelo Teatro Oficina, mais especificamente no processo e realização do espetáculo *Gracias Señor*, de 1973.

Quarta parte: A *Oresteia* do Folias

4.1 A *Oresteia* de Ésquilo

Com a declamação do Sentinela, a dramaturgia de Ésquilo é apresentada pela primeira vez ao público como um processo teatral. O monólogo do Sentinela, configurado como “prólogo” na tragédia esquiliana, será apresentado como uma unidade própria, conduzido pela iluminação e a própria composição gestual do ator, que apresenta a própria fala e seu estado de ânimo com gesticulações que por vezes confirmam e noutras contradizem o que é dito, mas expondo um começo, meio e fim em seu destaque. Neste momento, o que buscamos enfatizar é o procedimento organizador do arranjo dramático do processo: Se compõe uma *cena* aos moldes do sentido tradicional de unidade mínima de segmento temporal cuja relação com outras fatias temporais conforma a unidade de um “ato” ou de um “episódio”, pensado na temporalidade progressiva do drama burguês. Não é esta a compreensão tradicional de um prólogo na tragédia grega, mas sua conceituação como artifício organizador da extensão do arranjo de ações que compõe uma unidade de fábula é definida por Aristóteles em sua *Poética*.⁹⁷ Esta disposição entre partes constitutivas permite ao grupo Folias organizar a extensão do processo de encenação a partir do encadeamento de cenas, marcadas por formas tradicionais de delimitação de início e conclusão. Em *Agamêmnon*, são muitas as soluções que demarcam novos momentos de desenvolvimento cênico os quais, em sua progressão cumulativa, compõem a unidade do espetáculo. A compreensão da divisão do espetáculo em “atos” nos é fornecida pelo próprio grupo que, na conclusão de *Coéforas*, anuncia que o primeiro “ato” se concluiu e em quinze minutos iniciarão o segundo. As consequências formais desta atribuição, ainda que se faça por meio de jargão, nos traz indícios da intenção de uma unidade compositiva, e esta deve ser colocada sob o escrutínio da plateia para compreender as consequências desta unidade. Estas transposições do texto esquiliano por parte do grupo são constantes, todas confluindo para que o público questione a noção de que está a assistir uma encenação de texto clássico com o objetivo de “recriar” a experiência da encenação trágica do período ático. Para uma melhor apreciação sobre as distâncias e aproximações da encenação em relação à obra de Ésquilo, façamos uma breve apresentação do autor da Grécia Antiga e sua “obra”.

⁹⁷ Nos referimos à seção XII da obra referida: “Dos elementos constitutivos da tragédia que cumpre utilizar tratamos atrás; quanto à extensão e divisão em secções distintas, estas são as partes: prólogo, episódio, êxodo, canto coral, distinguindo-se neste último o párodo e o estásimo; estas partes são comuns a todas as tragédias; os cantos dos atores e os *comos* são peculiares a algumas. Prólogo é toda a parte da tragédia que antecede a entrada do coro; episódio, toda uma parte da tragédia situada entre dois cantos corais completos; êxodo, toda a parte da tragédia após a qual não vem canto do coro. Do canto coral, o párodo é todo o primeiro pronunciamento do coro; estásimo, o canto coral sem anapestos e troqueus; *como*, um lamento conjunto do coro e dos atores.” (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1981; p. 31)

Ésquilo era nativo de Elêusis. Não se sabe o nome de seu clã, mas sua família pertencia aos Eupátridas, classe de indivíduos nobres, o que implica em reconhecer que era herdeiro de tradições aristocráticas num período de reformas democráticas, como as que ocorreram em Atenas em seu período de vida (THOMSON; 1968, p. 229). Estipula-se seu nascimento entre os anos de 525 e 526 a.C. e sua morte entre 456 e 455 a.C., tornando-o velho o suficiente para lembrar do período tirânico governado por Hípias (527-510 a.C.), votar nas reformas democráticas de Clístenes (508 a.C.), bem como para participar de duas grandes batalhas decisivas das Guerras Médicas, a batalha de Maratona (490 a.C.) e Salamina (480 a.C.), e pôde testemunhar a consolidação da hegemonia ateniense sobre a Liga de Delos (formada em 487 a.C.).⁹⁸ Atribui-se a Ésquilo a autoria de cerca de 90 tragédias, mas apenas sete sobreviveram ao transcorrer dos séculos. Destas, *Os persas* (472 a.C.), *Sete contra Tebas* (467 a.C.) e *As Suplicantes* (encenada por volta de 470 a.C.) teriam sido produzidas num período de tempo próximo uma da outra. Já a *Oresteia* é produzida muitas décadas depois, tendo sido encenada pela primeira vez nas Dionisiacas de 458 a.C. (Ibid.; p. 230). Como já mencionado, a *Oresteia* consiste numa trilogia de tragédias, tendo sido perdida por completo a quarta parte, a comédia (ou “peça satírica”) *Penteu*. Este dado obriga o leitor de qualquer época a levar em conta que nenhuma das três partes foi concebida como dramaturgia independente, mas como movimentos de uma tetralogia que lhe imprime a unidade.

A fábula que compõe a trilogia consiste na seguinte sucessão de eventos e ações: Quando morre Pélops, rei de Argos, este deixa dois filhos, Atreu e Tiestes, os quais disputam a sucessão dinástica como soberanos argivos. Como desdobramento da concorrência entre os irmãos, Tiestes seduz a esposa de Atreu, Érope. O resultado é o exílio de Tiestes por Atreu, que toma posse do trono de Argos. Anos depois, Tiestes retorna como suplicante, propondo uma reconciliação, a qual é respondida pelo irmão regente com um banquete. Na aparente comemoração, Atreu serve ao irmão um prato com a carne dos sobrinhos (menos Egisto, que consegue escapar), cujos assassinatos manteve em segredo para que o pai descobrisse a deglutição dos filhos apenas após ter saboreado a refeição servida. Tiestes, enquanto tentava regurgitar os restos mortais de seus descendentes, amaldiçoa a casa de Pélops. Deixa Argos novamente, acompanhado de Egisto, filho sobrevivente. Após a morte de Atreu, o reino é dividido entre os filhos, Agamêmnon e Menelau, que se casam com duas irmãs, Clitemnestra e Helena. Quando a casa de Menelau recebe Páris, filho de Príamo (rei de Troia), este se

⁹⁸ Estes são dados úteis para que se compreenda a condição eupátrida de Ésquilo em sua integração na ordem social da pólis democrática. É nos estudos de Jean Pierre-Vernant que encontramos uma breve exposição sobre a integração dos Eupátridas às reformas democráticas ocorridas na primeira metade do século V a.C.: “Os Eupátridas, como se sabe, puderam se definir como os que residem na cidade por oposição aos rurais. Ainda nos séculos V e IV, os nobres habitarão efetivamente os *dêmos* urbanos. Logo, são, sobretudo, os “senhores” locais que são visados pela nova organização política, e é o seu particularismo que é rompido. Os Eupátridas da cidade não são excluídos do Estado; eles mesmos são integrados à democracia”. (VERNANT; 1990, p. 293)

apaixona por Helena e a rapta para sua cidade de origem, desencadeando a Guerra de Troia, liderada por Agamêmnon e Menelau, conduzidos pelo consentimento de Zeus para a realização da tomada da cidade dos Priamidas. A guerra implica no sofrimento de soldados gregos e massacre dos cidadãos troianos. O consentimento *justo* de Zeus à *vingança* da casa ofendida desperta a cólera de Ártemis. Enquanto a frota dos navios Argivos está atracada em Áulis, os ventos param de soprar, impedindo a continuidade da expedição. O profeta Cálcas, interpretando Ártemis, expõe a vontade da deusa de pedir o sacrifício de Ifigênia, filha de Agamêmnon e Clitemnestra, como contrapartida ao massacre a ser perpetrado contra o povo troiano. O sacrifício da filha inocente, que permite a continuidade da expedição, desperta a ira de Clitemnestra, regente de Argos na ausência do rei. Enquanto a guerra, que se prolongará por 10 anos, se desdobra, a rainha mantém uma relação adúltera com Egisto, com quem partilha desejos de vingança contra o pai imolador da própria filha e descendente de Atreu, arruinador de Tiestes, pai de Egisto. Para facilitar a conspiração entre os amantes contra o rei traído, Clitemnestra envia Orestes a Fócis, para que possa traçar seu plano de vingança. Com a queda de Troia, os gregos despertam a ira dos deuses ao destruírem os templos da cidade saqueada, e, em resposta, a frota argiva é submetida à terríveis tempestades no caminho de volta. Menelau e Odisseu desaparecem e não retornam até depois de muitos anos. Agamêmnon retorna em segurança e Clitemnestra o recebe persuadindo-o a dar os primeiros passos de volta ao palácio percorrendo tapeçarias suntuosas, ação que ele percebe que pode despertar a cólera dos deuses em sua ostentação desmedida. Com a carga da frota de volta do saque, Agamêmnon traz Cassandra, filha do rei troiano e portadora de dons proféticos, que prevê o futuro da casa dos Atridas anunciando o assassinato de Agamêmnon e dela própria pelas mãos de Clitemnestra, quem passará a governar Argos com Egisto ilegitimamente. Alguns anos depois da realização da vingança pelo casal adúltero, Orestes recebe a ordem de Apolo pelo oráculo de Delfos para que vingue o assassinato de seu pai e liberte sua cidade do regime imposto. Retorna de Fócis em segredo com seu primo e amigo, Pílates, filho de seu tio hospedeiro em Fócis, e se revela para a irmã sobrevivente, Electra. Com ajuda dos dois e das Coéforas (servas portadoras de libações funerárias para o rei morto), mata a própria mãe e Egisto. Perseguido pelas deusas ctônias (as Erínias, ou Fúrias) despertadas pelo fantasma da mãe assassinada, Orestes foge aterrorizado de Argos e, fugindo das divindades responsáveis por punir perpetradores de crimes de sangue, segue para Delfos, onde é purificado e protegido por Apolo. As Fúrias, deusas antigas, filhas da negra Noite, não reconhecem a autoridade do jovem deus olimpiano, e continuam a perseguir Orestes, que é orientado por Apolo a buscar ajuda da deusa patrona da cidade de Atenas. Atena cria o Areópago, o tribunal instituído pelos deuses novos e regulado por cidadãos atenienses. Nele, pela primeira vez partes em litígio terão direito de voz e argumentação. Orestes é inocentado, tendo como decisivo em seu processo o voto de Atena para resolver o empate do júri, o que desperta a ira das Fúrias, mas são pacificadas ao receberem da

jovem deusa da justiça um novo espaço de adoração e novas funções na preservação da ordem da cidade. Aceitam a oferta e integram-se à nova ordem social, que reconhece igualdade entre partes no confronto de colisões e prerrogativas iguais para deuses jovens e velhos, bem como ao poder de decisão de humanos sobre a regulação da cidade. Com a nova ordem instituída, Orestes retorna a Argos para assumir seu posto de rei, patrono da casa dos Atridas. Eis a versão esquiliana do mito de Orestes.

A exposição sobre as intenções do grupo ao utilizar a trilogia de Ésquilo como base para organizar seu espetáculo reproduz uma forma tradicionalmente moderna de compreender a progressão das três peças, o movimento que leva uma ação trágica à outra, pois é este movimento que permite encontrar o mecanismo de periodização organizado na *Oresteia* do Folias. Nas formulações de estudos helenistas como os de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, o esforço de construção de uma tipologia da forma do texto trágico mobiliza-se em torno de compreensões derivadas de “análise estrutural” da composição “dramatúrgica”. Nos é útil esta abordagem por permitir esclarecer a possibilidade de abordar as três tragédias a partir de concepções literárias do drama moderno e tratá-lo como uma dramaturgia passiva de ser pensada sob critérios de encenação contemporâneos. Os dois grandes helenistas franceses identificam nos textos trágicos uma quebra temporal que produz uma oposição entre a progressão necessária da ação mimetizada e os conflitos subscritos ao processo de colisão que tal movimento implica, criando uma perspectiva de presentificação que relaciona acontecimentos passados e um sentido de porvir, já marcado sobre a consciência coletiva do público grego sobre as lendas e fábulas, sendo este um traço marcante na própria *Oresteia*. A famosa caracterização de Vernant do coro como personagem coletiva encarnada por um “colégio de cidadãos” ganha sentido apenas em sua oposição à personagem trágica, “vivida por um ator profissional, individualizada por sua máscara em relação ao grupo anônimo do coro” (VERNANT; 2008, p. 2). Integrada a uma categoria social e religiosa bastante definida (a dos heróis), a máscara da personagem trágica cumpre com a encarnação de um desses “seres excepcionais” em oposição ao coro anônimo refletido sobre a unidade cívica buscada no presente grego antigo,

cuja lenda, fixada na tradição heroica cantada pelos poetas, constitui para os gregos do século V uma das dimensões do seu passado - passado longínquo e acabado, que contrasta com a ordem da cidade, mas que, apesar disso, continua vivo na religião cívica onde o culto dos heróis, ignorado por Homero e Hesíodo, ocupa um lugar privilegiado. (Idem)

Esta polarização, ainda segundo Vernant, exprime uma das feições da “técnica trágica”, organizada pela oposição entre temporalidades que entram em confronto com relações estruturais específicas:

O coro, ser coletivo e anônimo cujo papel consiste em exprimir em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica; personagem individualizada cuja ação forma o centro do drama e tem a figura de um herói de uma outra época, a quem sempre é mais ou menos estranha a condição normal de cidadão. (Idem)

A confronto se estabelece entre um passado longínquo e antiquado (herói) contraposto à ordem presente da cidade (coro), mas este confronto não se estabelece como uma necessidade de superação nos termos de um rompimento, uma clivagem de “*querelle des anciens et des modernes*” como se estabelece nos termos de conflitos de mal-estar de epígonos, traço de oposição tipicamente moderna entre “clássicos e modernos”. Vernant tem o cuidado de salientar esta questão ao enfatizar que o culto aos heróis se estabelece como um campo social e religioso normativo da cidade grega do século V, e sua presença motiva e suscita as consequências formais da presentificação desta individualização, que ainda não se relaciona à concepção de passado histórico. A presentificação da temporalidade trágica instaura um conflito de identidade sobre a “condição normal de cidadão”, expressa a partir da “tensão entre o mito e as formas de pensamento próprias da cidade”, relacionando campos que começam a aparecer como contrastados entre si: Os conflitos humanos, o mundo dos valores, o universo dos deuses, as ambiguidades que termos normativos começam a ganhar entre sua forma telúrico-religiosa e expressão prática na organização da ordem jurídica da cidade (Ibid; p. 27-8). Em outro estudo de Vernant, dedicado à expressão das formas religiosas entre os gregos antigos, é salientado como conheceram todas as formas de representação do divino, bem como o aspecto de presentificação se estabelece⁹⁹ (VERNANT; 2006, p. 26-7). Estas formas de representação não se equivalem, nem abordam os mesmos aspectos de um mesmo deus, mas todos carregam em comum a inscrição do espaço do divino neste mundo e tempo, uma presentificação do divino que confirma seus poderes e domínio sobre seres humanos. Atentemos para a síntese de Vernant:

Cada uma [destas formas de figuração divina] tem sua própria maneira de traduzir certos aspectos do divino, de “presentificar” o além, de inscrever e de localizar o sagrado no espaço deste mundo: um pilar ou um poste cravados no solo não tem nem a mesma função nem o mesmo valor simbólico de um ídolo ritualmente descolado de um lugar a outro, de uma imagem encerrada num depósito secreto, com as pernas acorrentadas para não poder fugir, de uma grande estátua cultual instalada definitivamente num templo para mostrar a presença permanente do deus em sua casa. Cada forma de representação implica, para a divindade figurada, um modo particular de manifestar-se aos humanos e de exercer, através de suas imagens, o tipo de poder sobrenatural cujo controle ela possui. (Idem)

⁹⁹ Assim Vernant enumera as formas de representações religiosas a que nos referimos: “Conquanto tenham dado, na época clássica, um lugar privilegiado à grande estátua antropomorfa do deus, os gregos conheceram todas as formas de representação do divino: símbolos não-icônicos, fossem eles objetos naturais, como uma árvore ou uma pedra bruta, fossem produtos confeccionados pela mão humana: poste, pilar, cetro; figuras icônicas diversas: pequeno ídolo mal desbastado, no qual a forma do corpo, dissimulada pelas roupas, nem sequer é visível; figuras monstruosas nas quais o bestial se mescla ao humano; simples máscara em que o divino é evocado por um rosto encovado, de olhos fascinantes; estátua plenamente humana” (Idem).

A “presentificação do além” surge como uma forma de ratificar um domínio, uma forma de prescrição normativa condicionada socialmente por diferentes períodos de organização política e material da cidade grega, entendendo esta organização cívico-religiosa essencial em diversas dimensões do que, por assim dizer, se poderia chamar de “dinâmica social grega”, consolidando um elemento central para a forma gregária de organização e equilíbrio da cidade, pois o culto aos heróis, a instituição heroica, “repercute no equilíbrio geral do sistema cultural” ao entender-se que “entre os deuses, que são os beneficiários do culto, e os homens, que são seus servos, existe para os gregos uma oposição radical” que consiste na separação, tornada conflitiva no período do surgimento da forma trágica, deuses, que “são estranhos ao falecimento”, o qual “define a condição de existência” dos humanos (Ibid.; p. 45). A relação entre passado e presente diante da instituição cultural dos heróis é a relação de difícil demarcação ao entendê-los como não sendo homens ou deuses. Seriam uma “espécie dos homens”, pois conheceram sofrimentos e a morte, mas “por uma série de traços, distinguem-se, até na morte, da multidão de defuntos comuns” (Idem). Sempre segundo Vernant, é nesta condição de “homens distintos” que a diferenciação dos heróis ganha uma dimensão temporal marcante, pois estes teriam vivido numa época que constitui para os gregos o “tempo antigo”, “já acabado e no qual os homens eram diferentes daquilo que são hoje: maiores, mais fortes, mais belos”, uma “raça de homens agora extinta, cujas proezas são cantadas pela poesia épica”, tendo seus nomes celebrados pelos aedos, ao contrário dos soldados anônimos perecidos em lutas e batalhas conduzidas pelas vontades dos deuses. Os deuses, ao contrário dos mortais comuns, “permanecem vivos para sempre, radiantes de glória, na memória de todos os gregos”, sua raça “forma o passado lendário da Grécia, das cidades, as raízes às quais se ligam as famílias, os grupos, as comunidades dos helenos”; os heróis, ainda que sejam homens por diversos pontos de vista, aproximam-se dos deuses na perpetuação de seus nomes e feitos, transcendendo a barreira da sua mortalidade física, aparentando “menos separados do divino do que a humanidade atual” (Ibid.; p. 47). A passagem deste período passado para o presente do século V também se manifesta pela forma como o convívio entre homens, deuses e heróis se dava. Nesse tempo passado dos heróis, “os deuses ainda se misturavam de bom grado aos mortais, convidavam-se para a casa destes, comia às suas mesas e em refeições comuns” (Idem). A tragédia, desenvolvendo o argumento de Vernant, consiste num conflito entre formas de exprimir o presente. A presentificação sagrada do culto aos heróis instaurada no passado anterior ao século V em confronto com o presente da identidade anônima e coletiva da cidade. Para nosso estudioso helenista, o que talvez defina o que é essencial entre os traços que marcam a tragédia grega é que

o drama levado em cena se desenrola simultaneamente ao nível da existência quotidiana, num tempo humano, opaco, feito de presentes sucessivos e limitados e num além da vida terrena, num tempo divino, onipotente, que abrange a cada instante a totalidade dos acontecimentos, ora para ocultá-los, ora para descobri-los, mas sem que nada escape a ele, nem se perca no esquecimento. Por essa união e confrontação constantes do tempo dos homens com o tempo dos deuses ao longo da intriga, o drama traz a revelação fulgurante do divino no próprio decurso das ações humanas. (VERNANT; 2008, p. 20-1)

Vernant identifica uma opacidade temporal por trás de “presentes sucessivos e limitados” em oposição a um “além da vida terrena”; estes presentes sucessivos são relacionados à sua descrição tipológica do coro como uma identidade anônima refletindo a coletividade de cidadãos da cidade contraposta à individuação, na forma do herói, que organiza uma ação presente de um agente de um “tempo antigo”, um passado que se torna apreensível pela percepção do culto ao herói como uma tradição cívico-religiosa do passado, uma ideia de tradição que atua sobre o presente.

Atentemos para a leitura da *Oresteia* que o Folias anuncia que pretende abordar. Na filipeta é reproduzida uma compreensão específica, moderna, sobre a trajetória trágica da Casa dos Atridas: Cada colisão entre personagens heroicos que antecede a constituição do Areópago por Atenas, e da polis ao final de *Eumênides* – o “coroamento” da trilogia, por assim dizer –, organiza uma linearidade necessária para a organização da refutação da tirania implementada pelos excessos e desmedidas dos atos violentos. A oposição entre justiça e vingança, ou justiça de sangue exemplificada pela reversibilidade da Lei do Talião e “justiça de estado e civilização”,¹⁰⁰ tão sublinhada em tantos exemplos na amplíssima bibliografia sobre a trilogia, obriga o leitor contemporâneo a ter em mente o processo de transformação que a linguagem jurídica grega sofre no período da primeira encenação da *Oresteia*. Apoiamo-nos no estudo jurídico e literário de François Ost sobre a trilogia em seu *Contar a lei* para abordarmos este aspecto. No período em que a trilogia é encenada, “a palavra mágico-performativa dos ordálios, imprecações e outros juramentos cede progressivamente o lugar à palavra dialógica e argumentada, apoiada sobre provas e razões”, ainda que o fundo “mágico-performativo” nunca se afaste totalmente destas razões jurídicas, “assim como a justiça tampouco se libertou totalmente da retribuição vingadora” (OST; 2007, p. 16). A relação jurídica estabelecida no texto de Ésquilo também se relaciona com uma tradição de interpretação sobre o texto trágico, seus elementos jurídicos, políticos e religiosos confrontados com instituições sociais contemporâneas, traço moderno

¹⁰⁰ Esta é também a interpretação de Pierre Vidal-Naquet no artigo “A caça e o sacrifício na *Oréstia* de Ésquilo”, mas usaremos o estudo de François Ost, que enfatiza o aspecto jurídico da questão. Cf. VIDAL-NAQUET; 2008, p. 101. Ainda que este grande helenista não os mencione, dois precedentes fundamentais na compreensão evolutiva da trilogia mobilizada por conceitos de justiça em confronto estão em *O matriarcado*, de Bachofen, e em *Aeschylus and Athens*, de George Thomson. Cf. BACHOFEN / THOMSON.

da maneira pela qual o texto grego alimenta o imaginário da composição de tais instituições na época contemporânea. A formação do estado democrático de direito, citado na filipeta de entrada do espetáculo do Folias, é postulado como fim necessário da trilogia na interpretação que desejam estabelecer sobre a montagem. O Estado cumpriria um papel civilizador, de superação de uma “pré-civilização”, uma condição organizativa das formas arcaicas pré-jurídicas colocadas em paralelo com transições de momentos políticos para a institucionalidade democrática. Esta divisão entre “etapas” a serem superadas ao longo do desdobramento das ações violentas em cada tragédia da trilogia também suscita um processo de *transição* em sua evolução interna. Este aspecto transicional, segundo OST, se estabelece a partir do “ato fundador do direito como um todo”: “a renúncia a fazer justiça por si mesma e o recurso a um terceiro imparcial – acima das partes – para decidir a contenda” (Ibid.; p. 97). Este ato é apresentado, a través da *Oresteia*, a um público ateniense que “nesse momento preciso, fazia a experiência histórica sem precedentes da democracia e da renúncia progressiva à lei do talião, em favor de uma justiça deliberativa baseada em provas fatuais, em argumentos racionais, em votações e na referência a uma lei comum” (Idem).

A justiça deliberativa tomada como momento culminante da trilogia não deve ofuscar as contradições expressas nas soluções do texto de Ésquilo, mesmo porque não se trata de um tratado jurídico. O princípio que empurra uma tragédia para seu desdobramento necessário é justamente um conflito sem resolução imediata, uma fratura social que não encontra solução diante das forças em confronto na nova forma social. Vidal-Naquet expõe esta característica da tragédia como um conflito entre formas de justiça, onde a estabilidade no encontro de uma resolução final não pode anular o conflito de um direito contra outro direito:

O que a tragédia mostra é uma *dike* em luta contra uma outra *diké*, um direito que não está fixado, que se desloca e se transforma em seu contrário. A tragédia, bem entendido, é algo muito diferente de um debate jurídico. Toma como objeto o homem que em si próprio, vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco. (VIDAL-NAQUET; 2008b, p. 229)

Levando em conta estas possíveis complicações na compreensão do texto trágico grego, Jean-Pierre Vernant nos recorda que “os gregos não têm a ideia de um direito absoluto, fundado sobre princípios, organizado num sistema coerente”. O vocabulário jurídico presente nas tragédias não consiste em tratados sobre o direito positivo tornado um sistema de leis, pois não é a confirmação de prescrições o que os organiza na forma do texto trágico: “a verdadeira matéria da tragédia é o pensamento social próprio da cidade, especialmente o pensamento jurídico em pleno trabalho de elaboração” (VERNANT; 2008, p. 3). O conflito entre novos deuses e deuses antigos, apesar de sua

especificidade histórica tanto de sua expressão artística como da condição de momento formativo do pensamento jurídico, fez com que a trilogia fosse lida a partir de constantes anacronismos sobre as mais diversas formas de leitura e recepção. Encenar a *Oresteia* costuma-se remeter à noção de dramatização da consolidação da polis, tratando o texto grego como uma grande celebração sobre as instituições consolidadas na contemporaneidade. Quem nos chama atenção para esta forma de compreensão é Pierre Vidal-Naquet, quem nos fornece a síntese:

Na *Oresteia*, o conflito dos jovens deuses políticos contra as velhas divindades de sangue escande a trilogia na mesma razão em que o embate entre a linhagem de Agamêmnon e Clitemnestra. Nesse plano, muito modernos foram vítimas da ilusão histórica que Ésquilo lhes deixou. Eles realmente acreditaram que essa oposição exprimia uma mutação, que Ésquilo dramatizava a passagem de uma religião telúrica e naturalista a uma religião cívica, do matriarcado ao patriarcado, do clã à cidade. Não se trata de história. Mas de uma dramatização do presente (Idem).

A crítica de Vidal-Naquet chama atenção pelo cuidado com o tratamento, por assim dizer, transistórico sobre a tragédia grega. “Dramatizar o presente” em oposição, por exemplo, a um “drama histórico” é fundamental para a compreensão da *Oresteia* em sua determinação histórica, pois aponta para a necessidade de lidar com o texto grego como uma forma literária que também é conteúdo sócio-histórico sedimentado, organizado a partir de sentimentos, intuições e aspirações historicamente determinados. Esta é uma questão fundamental tanto para os estudos helenistas como para a própria filosofia e teoria literária enquanto campos de especialização. A vivência da polis grega impresso na trilogia, no entanto, em sua apreciação objetiva, confronta o obstáculo da impossibilidade de sua total reconstituição, assim como ocorre com a recepção moderna do sistema social extinto onde estas tragédias foram produzidas e encenadas. Sua condição de “fundamento” do teatro Ocidental, percebido pelo diretor Marco Antonio Rodrigues, também se manifesta em diferentes momentos decisivos de recepção da obra ao longo da história do teatro ocidental. A *Oresteia* é constantemente associada à ideia de nação, não faltando exemplos de encenações e adaptações que utilizaram da trilogia como plataforma para expor o progresso contínuo e homogêneo da forma estado-nação lidada como uma evolução necessária, rumo ao presente glorioso e triunfal. O mais emblemático dos exemplos seria a encenação ocorrida durante os jogos olímpicos sediados em Berlim, em 1936, tido por comentaristas como produção empenhada de propaganda das ideologias fascistas, celebrando com as três tragédias de Ésquilo “o triunfo de uma nação (e uma raça) em sua luta ascendente por perfeição” (MICHELAKIS; p. 16-7). Também merece destaque entre os exemplos marcantes a adaptação de Népomucène Lemerrier para *Agamêmnon*, realizada na Paris de 1797, em que Egisto é comparado com os revolucionários franceses durante o período do Terror (Ibid.; p. 10). É, porém, na Siracusa de 1960 que encontramos um exemplo de produção da *Oresteia* produzida com orientações marxistas –

não muito distantes das influências de nosso dramaturgo, Reinaldo Maia. Seguindo o modelo do Théâtre Populaire de Jean Vilar, os encenadores Vittorio Gassman e Luciano Lucignani fundam, em 1959, o Teatro Popolare Italiano (TPI). Trabalhando com orçamentos baixos “procuram trazer teatro sofisticado (que era acessível sobretudo à elite) até uma audiência de massas mais alargada” (BIERL, p. 136). Segundo o estudo de Anton Bierl sobre as encenações da Oresteia nos palcos modernos, encontramos uma interpretação sobre a utilidade da trilogia do ponto de vista dos dois encenadores italianos:

De repente, na Itália de 1960, dois mundos inconciliáveis, um antigo e outro novo, enfrentam-se mutuamente. Como resultado de uma rápida revolução industrial, a disparidade entre o sul subdesenvolvido e reaccionário, que estava apegado ainda a muitas formas arcaicas, e o norte, onde as pontes da modernidade haviam sido franqueadas por novos métodos de produção, tornou-se maior. A Sicília, onde uma mentalidade de *vendeta* ainda é influente dentro da classe média alta, revelava-se um tribunal particularmente apropriado para trazer estas mudanças e tensões para o palco. A Itália inteira se encarreirava agora para o teatro de Siracusa, um local que representava a antiga e em certos aspectos mesmo a rude *Magna Grecia* que ainda continuava a existir, com o intuito de reflectir sobre os problemas actuais do país. Lucignani e Gassman revivem, assim, na essência, a antiga função da tragédia ateniense. Tal como na Atenas do tempo de Ésquilo, a *Oresteia* torna-se novamente no veículo que permitirá aos antigos serem integrados numa nova estrutura estatal englobante. (Ibid.; p. 137)

A “estrutura estatal englobante” referida consiste numa leitura particular feita por Bierl sobre a recepção da obra de Ésquilo a partir de concepções que seguem, em seus termos, o “modelo marxista de sentido de progresso abertamente evolucionista” (Ibid.; 134). De forma esquemática, Bierl sustenta que a interpretação de Gassman e Lucignani sobre a possibilidade de encenar o tribunal que englobe e reconcilie os “mundos inconciliáveis” do “antigo”, “subdesenvolvido”, “arcaico” em oposição ao “novo”, “moderno” na Itália da década de 1960 segue o modelo fornecido pelo estudo de George Thomson, *Aeschylus and Athens*, publicado em 1941, que por sua vez é profundamente influenciado pela obra *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, de F. Engels, de 1884. No prefácio à quarta edição deste livro (1891), Engels sumariza que o estudo da história da família começa, de fato, em 1861, com a publicação de *O Matriarcado (Mutterrecht)*, de Bachofen. Neste estudo, defende-se a tese do domínio feminino absoluto (ginecocracia) como estrutura de poder selado numa sociedade “primitiva” em que não existia monogamia e, portanto, a filiação só poderia ser contada pela linhagem feminina, a qual sedimenta a autoridade do direito materno, pois não seria possível estabelecer com certeza a paternidade. A transição para a monogamia, “em que a mulher pertence a um só homem” (ENGELS, p. 14-5) representa o abandono da “promiscuidade sexual” (ou “heterismo” na terminologia de Bachofen criticada por Engels), e, portanto, fim da matrilinearidade primitiva e da ginecocracia. A oposição entre matrilinearidade e patriarcado enquanto regimes de

coesão social sedimentada é estabelecida por Bachofen tendo como modelo a interpretação do mito como “começo de toda evolução”, pois é apenas a partir deste que o saber pode surgir estabelecendo “a origem, o progresso e o fim”, e é nele que encontramos “a imagem mais fiel da época mais antiga” (Ibid.; p. 32-3). Nesta compreensão dos estudos sobre a organização social de povos originários e helênicos, “toda separação entre mito e história não tem nenhum significado sem autorização ante a continuidade do progresso humano”, sem o qual a investigação empreendida não terá êxito (Ibid.; p. 33). O direito gineocrático relaciona-se a um direito materno concebido pelo desenvolvimento da religião ctônia. Este direito, segundo Bachofen, “surge da matéria”, pertence “à vida material do homem, ao corpo”, relacionando a mulher e sua capacidade reprodutiva com a capacidade da própria terra de criar vida, princípio do “direito físico” (Ibid.; p. 159-60). O direito paterno “é o novo princípio que toma o lugar de um costume antigo”, rompendo o “vínculo privilegiado entre mãe e filho” e situando o homem com respeito à mulher “numa posição juridicamente superior”, subordinando o “princípio material” feminino subordinado ao “princípio espiritual do matrimônio” (Ibid.; p. 150). O novo princípio inaugura um direito novo, o direito paterno, que corresponde à “parte imaterial”, “espiritual” do homem, o direito celeste de Zeus Olímpiano, e o direito antigo é o ctônio, das “potências subterrâneas”, como as Erínias, “filhas da noite, potências que dominam a profundidade da terra”, pois crescem no “obsuro seio da matéria” (Ibid.; p. 150, p. 159-60). Bachofen interpreta a passagem do direito materno ao direito paterno a partir de sua coincidência com “uma das fases de desenvolvimento de uma religião humana”, marcando a transição do princípio religioso material [feminino] ao intelectual [masculino], do físico ao metafísico” (Ibid.; p. 165). Com esta transição consolidada, “aqui se eleva, se alça da terra o céu” (BACHOFEN, p. 165). Este “processo de elevação”, para Bachofen, é a “lei que governa o desenvolvimento das religiões antigas” (Idem). Sua leitura da trilogia de Ésquilo encontra uma “justificação lógica” na “simultaneidade da instituição do primeiro tribunal de sangue [o Areópago, instituído por Atena] e a desapareição do direito materno”, pois Orestes “personifica a institucionalização do Areópago e o fim do direito materno”, ambas “obras dos poderes celestiais, olímpicos, opostos às ideias ctônias” (Ibid.; p. 169).

“Ideológica” e “institucionalmente”, Bachofen caracteriza a posição do direito materno como “triste época opressiva e selvagem, em que reinava a vingança de sangue, em que todo homicídio só podia provocar outro”, e sua superação só poderia ser compreendida como condição para que se inaugure “uma alegre esperança de paz, de felicidade e de prosperidade em todos os campos” (Ibid.; p. 170). Para nosso antropólogo jurista de fortes traços vitorianos, as tradições míticas se apresentam como “a expressão fiel da lei vital daqueles tempos em que se puseram as bases do desenvolvimento histórico do mundo antigo”, entendendo-as como “manifestação da mentalidade originária, como revelação histórica imediata, e, por conseguinte, como fonte histórica da maior autenticidade” (Ibid.;

p. 31). É neste sentido que Bachofen lê a *Oresteia* de Ésquilo não apenas como uma “grande obra poética”, mas também como “um grande testemunho histórico, que ilumina a ideia de direito materno com plena coerência”, pois “nenhuma obra histórica ilustra com semelhante claridade as concepções de uma época tão antiga, o pensamento de uma população tão remota”, fatores que lhe fazem atribuir à trilogia uma “grandeza incomparável” (Ibid.; p. 170). Com a consolidação da transição para o direito paterno, através dele Bachofen entende encontrar o que “dá origem a uma época completamente nova, caracterizada pela existência de um sólido ordenamento da família e do Estado, *uma época que encobre os germens de um grande desenvolvimento e de um soberbo florescimento futuro*” (Ibid.; p. 150-1, grifo nosso). Na exposição de Engels, é em sua enumeração das provas encontradas por Bachofen que encontramos o modelo de leitura da *Oresteia* utilizado pelos dois encenadores do TPI:

Bachofen encontrou as provas dessas teses em numerosos trechos da literatura clássica antiga, por ele reunidos com zelo singular. A passagem do “heterismo” à monogamia e do direito materno ao paterno, segundo Bachofen, processa-se – particularmente entre os gregos – em consequência do desenvolvimento das concepções religiosas, da introdução de novas divindades, representativas de ideias novas, no grupo dos deuses tradicionais, que eram encarnação das velhas ideias; pouco a pouco os velhos deuses vão sendo relegados ao segundo plano pelos novos. Dessa maneira, pois, para Bachofen, não foi o desenvolvimento das condições reais de existência dos homens, mas o reflexo religioso dessas condições no cérebro deles, o que determinou as transformações históricas na situação social recíproca do homem e da mulher. Dentro de seu ponto de vista, Bachofen interpreta a *Oresteia* de Ésquilo como um quadro dramático da luta entre o direito materno agonizante e o direito paterno, que nasceu e conseguiu a vitória sobre o primeiro, na época das epopeias. [...] Esta nova e inteiramente correta interpretação da *Oréstia* é uma das melhores e mais belas passagens do livro, mas, ao mesmo tempo, é a prova de que Bachofen acredita, como outrora Ésquilo, nas Erínias, em Apolo e Palas Atena, isto é, crê que foram estas divindades que realizaram, na época heroica da Grécia, o milagre de derrubar o direito materno e substituí-lo pelo paterno. É evidente que tal concepção, que considera a religião como a alavanca decisiva na história do mundo, se reduz, afinal de contas, ao mais puro misticismo. Por isso, estudar a fundo o volumoso livro de Bachofen é um trabalho árduo e, muitas vezes, pouco proveitoso. (ENGELS, p. 15-16)

Engels acata o movimento ascendente do desenvolvimento das formas religiosas nas formas de representação mítica do matriarcado e do patriarcado na interpretação de Bachofen sobre a *Oresteia*, mas lhe critica a assimilação do mito como pura fonte de formas originárias do desenvolvimento histórico. Contra o que, segundo a leitura de Engels sobre a obra de Bachofen, o faz considerar “a religião como alavanca decisiva na história do mundo” reduzido “ao mais puro misticismo”, deve-se partir do “desenvolvimento das condições reais de existência dos homens”. Atentemos agora para a sumarização do mito da casa dos Atridas segundo Engels, que resume a fábula da trilogia de Ésquilo na interpretação de Bachofen:

Levada por sua paixão por Egisto, seu amante, Clitemnestra mata seu marido Agamenon, quando este regressava da guerra de Troia; mas Orestes, filho dela e de Agamenon, vinga o pai, matando a mãe. Isso faz com que ele se veja perseguido pelas Erínias, seres demoníacos que protegem o

direito materno, de acordo com o qual o matricídio é o mais grave e imperdoável de todos os crimes. Apoio, no entanto, que, por intermédio de seu oráculo, havia incitado Orestes a matar sua mãe, e Palas Atena, que intervém como juiz (ambas as divindades representam aqui o novo direito paterno), protegem Orestes. Atena ouve ambas as partes. Todo o litígio está resumido na discussão de Orestes com as Erínias. Orestes diz que Clitemnestra cometeu um duplo crime ao matar quem era seu marido e pai de seu filho. Por que as Erínias o perseguiram, por que o visavam, em especial, se ela, a morta, tinha sido muito mais culpada? A resposta é surpreendente:

“Ela não estava *unida por vínculos de sangue* ao homem que assassinou.”

O assassinato de uma pessoa com a qual não houvesse vinculação de sangue, mesmo que fosse o marido da assassina, era falta que podia ser expiada — e não concernia, absolutamente, às Erínias. A missão delas era a de punir o homicídio entre consanguíneos, e o pior e mais imperdoável dos crimes segundo o direito materno: o matricídio. Nesse ponto, contudo, intervém Apolo, defensor de Orestes, e em seguida Atena submete o caso ao Areópago — o Tribunal do Júri ateniense; há o mesmo número de votos pela condenação e pela absolvição. Então, Atena, como presidente do Tribunal, vota em favor de Orestes e o absolve. O direito paterno vence o materno. Os "deuses da jovem geração", como os chamam as próprias Erínias, são mais poderosos que elas, e só lhes resta resignarem-se e, finalmente, também elas convencidas, porem-se ao serviço do novo estado de coisas. (ENGELS, p. 15-6)

Engels não apresenta em seu resumo a identificação de uma progressão evolucionista tendencial implícita no texto de Êsquilo, rumo à paz, prosperidade e “florescimento futuro”; pelo contrário, interpreta o tribunal que media a contenda entre deuses olímpicos e ctônios não como expressão da reconciliação entre deuses velhos e novos que possibilitará a expiação de crimes cometidos por um mortal e a instauração de uma nova ordem na cidade, mas como espaço de luta por poder, em que um lado resigna-se (Erínias, ou Fúrias), e outro atesta sua força (deuses olímpicos). Não é deste resumo que George Thomson extrairá sua leitura sobre a *Oresteia*, que influenciará os dois encenadores do TPI em 1960. Será na descrição histórica sobre o Estado nascente das reformas de Clístenes (509 a.C.) que Thomson encontrará sua base material para interpretar a trilogia. Antes da reforma, Engels descreve Atenas como dividida entre dois “partidos”: A nobreza, que trabalhava para reconquistar os seus velhos privilégios perdidos nas reformas de Sólon (594 a.C.), dividia-se em Atenas entre quatro tribos, compreendidas por Engels como “vestígios da constituição gentílica” (Ibid.; p. 110). Para Engels, que segue a trilha de L.H. Morgan, a *gens* “é uma instituição comum a todos os bárbaros até sua passagem à civilização e mesmo depois dela”, e o termo designa “esse grupo que se jacta de constituir uma descendência comum [...] e que está unido por certas instituições sociais e religiosas, formando uma comunidade particular [...]” (Ibid.; p. 80-1), desenvolvido por Morgan em seu estudo sobre a estrutura de parentesco entre tribos de povos originários norte-americanos. A utilidade tipológica da categoria *gens* é encontrada por Engels em seu aspecto modelizante enquanto “conjunto dos negócios sociais da generalidade dos bárbaros” em momento histórico “anterior”, servindo de unidade básica para compreender outros povos cuja formação histórica é feita de pontos

obscuros.¹⁰¹ O modelo desta gens, tendo como exemplo o estudo de Morgan sobre os iroqueses, para Engels, é um modelo comunista de organização social:

Sem soldados, policiais, nobreza, reis, governadores, prefeitos ou juizes, sem cárceres ou processos, tudo caminha com regularidade. Todas as querelas, todos os conflitos são dirimidos pela coletividade a que concernem, pela gens ou pela tribo, ou ainda pelas gens entre si. Só como último recurso — raras vezes empregado — aparece a vingança, da qual a nossa pena de morte é apenas uma forma civilizada, com as vantagens e os inconvenientes da civilização. Apesar de haver muito mais questões em comum do que no presente — a economia doméstica é feita em comum por uma série de famílias e de modo comunista; a terra é propriedade da tribo e os lares só dispõem, e temporariamente, de pequenas hortas — ainda assim, não é necessária nem sequer uma parte mínima da nossa vasta e complicada máquina administrativa. São os próprios interessados que resolvem as questões; e, na maioria dos casos, costumes seculares já tudo regulam. Não pode haver pobres nem necessitados: a família comunista e a gens têm consciência das suas obrigações para com os anciãos, os enfermos e os inválidos de guerra. Todos são iguais e livres, inclusive as mulheres. (Ibid.; p. 91-2)

A gens da Grécia Antiga de forma alguma é a gens arcaica dos iroqueses tal qual como compreendida com facínio por Engels. O fim do sistema social gentílico dá-se pela transição do “direito materno” ao “direito paterno”, mas não como uma ascendência religiosa do material ao metafísico como exposto por Bachofen, mas porque, com a nova ordem social patriarca “a riqueza privada que surgia abriu a primeira brecha na constituição gentílica” (Ibid.; p. 95). O gens arcaico, sob o regime patriarcal em que alianças matrimoniais monogâmicas, e sob marcos jurídicos que pautam a transferências de patrimônios e bens aos descendentes, passa a tornar-se um gens aristocrático. A reforma de Clístenes, segundo Engels, pôs por terra qualquer vestígio da “constituição gentílica”. Clístenes substituiu a organização em torno das velhas tribos baseadas nas gens; A organização social que as substituiu, baseada na divisão dos cidadãos “de acordo com o local de residência”, ou seja “dividia-se, então, não mais o povo, mas o território: politicamente os habitantes se tornaram meros apêndices das regiões” (Ibid.; p. 110). Assim, toda a Ática ficou dividida em cem municípios, também chamados de *demos*, e o poder supremo no *demos* é reservado à assembleia de *demotas* (cidadãos). Comparando a nova organização territorial de Atenas, no século V, com as comunidades urbanas da América, Engels arremata: “O Estado nascente teve como ponto de partida, em Atenas, a mesma unidade que distingue o Estado moderno em seu mais alto grau de desenvolvimento” (Idem).

Thomson, influenciado pelos dois grandes autores que o precederam, interpreta a mesma passagem do tribunal de Atenas até a celebração das Erínias, ou “Fúrias”, à nova ordem social, transformando-se em “Eumênides”, ou “Benevolentes”, também como referência que aponta para a

¹⁰¹ “Sempre, portanto, que em um povo encontremos a *gens* como unidade social, deveremos encontrar uma organização tribal semelhante à que descrevemos; e onde não faltam as nossas fontes de informação — como entre gregos e romanos — não apenas a encontraremos, mas também nos convenceremos de que, em todas as partes onde essas fontes são deficientes, a comparação com a constituição social americana nos ajuda a esclarecer as maiores dúvidas e a desvendar os maiores enigmas” (ENGELS, p. 91).

“descendência matrilinear” como fundamental (THOMSON, p. 231). O aspecto transicional e evolutivo da ascendência de uma ordem social a outra é compreendido através da disposição de referenciais políticos e religiosos ao longo das três tragédias. O sacrifício de Ifigênia é lido como referência monárquica antiga, com traços de supremacia política do sacerdócio que o sustentasse, e a perseguição de Orestes pelas Fúrias aponta para a descendência “matrilinear” da questão; mas a purificação de Apolo, para nosso estudioso inglês, remete ao período da “aristocracia agrária” [*landed aristocracy*] (Ibid.; p. 231-2). É em sua compreensão da resolução do conflito entre velhos e novos deuses que encontramos a interpretação mais bem-acabada sobre a Oresteia como mecanismo de periodização: Para Thomson, “a estória de Orestes é pedaço estratificado de história social incorporando os sedimentos acumulados da tribo primitiva, da monarquia, da aristocracia e democracia iniciais” (Ibid.; p. 232). Thomson identifica uma progressão que parece ecoar o sentido “fundacional” da recepção da *Oresteia* interpretada por Bachofen, mas o sentido originário abandona a interpretação dos mitos como fonte pura para a identificação de modelos de organização social; encadeando na sucessão de ações violentas na casa dos Atridas a correspondência de momentos do “desenvolvimento das condições reais de existência dos homens”, a leitura de Thomson parece reproduzir em sua análise o que certa tradição alcunhou de “etapismo” em seu esforço de buscar na evolução política, religiosa, artística e social grega a passagem necessária, universal entre todas as formas de organização social, de um modelo de organização social a outro, fornecida por uma linha histórica universal estabelecida. Para Thomson, o debate travado no Aerópago entre Apolo e as Fúrias revela que as “vicissitudes” da casa dos Atridas, em retrospecto, torna-se “um campo de batalha pelo progresso humano” (Ibid.; p. 259). A procissão das Eumênides (ou seja, Fúrias pacificadas) no êxodo do coro da tragédia *Eumênides*, ao proferirem seus gritos de alegria, revela-se, em sua integração à cidade, que “o espírito dos homens fez a passagem do sofrimento para a alegria verdadeira e duradoura”, fazendo com que a “estória” [*story*] de Ésquilo seja “removida das trevas da antiguidade para a luz brilhante da Atenas de seu tempo”.

A principal consequência desta leitura crítica, que ganhou fama nas décadas de 1950 e 1960 na Europa (BIERL, p. 135), é a construção temporal implícita na unidade dramática estabelecida entre as três tragédias. Para Thomson, esta “estória” se inicia “no remoto e bárbaro passado, termina aqui e agora” (Ibid.; p. 277). A evolução de *Agamêmnon* até *Eumênides* dá-se como a superação de um passado e como um encontro glorioso com o presente. Anton Bierl sumariza a leitura de Thomson para esclarecer como ela influenciou a montagem italiana de 1960, a qual ensejou esta digressão sobre a recepção moderna da *Oresteia*:

Thomson lê toda a trilogia a partir da perspectiva do materialismo histórico como uma evolução de uma ordem primitiva tribal, baseada no princípio da *vendetta*, simbolizado pelas Erínias, até se chegar ao Estado democrático que incorpora a razão, a justiça, a civilização e o procedimento judicial para julgar casos de homicídio premeditado, qualidades personificadas todas em Atena. Neste grande processo, o desenvolvimento histórico ocorre em dois estádios intermédios. O primeiro é o estádio monárquico, aristocrático, representado por Agamémnon, e acaba com a sua morte violenta; o segundo corresponde ao estádio tirânico daí resultante, que será derrubado quando Orestes assassina Clitemnestra e Egisto. Segundo Thomson, que segue a linha de raciocínio de Bachofen, o julgamento nas *Euménides* é uma dramatização da luta entre dois conceitos de justiça. No decurso do confronto, a herança é transferida da linha feminina para a masculina. Ele interpreta a absolvição de Orestes como um avanço no caminho da democracia. Aqui Apolo reflecte o estádio aristocrático intermédio, durante o qual o crime de sangue poderia ser expiado de forma ritual. (BIERL, p. 135)

A passagem de um “passado bárbaro” para o “aqui e agora” torna-se uma estrutura compositiva a ser empregada em diversos momentos históricos na modernidade. Agamémnon, que nesta leitura é interpretado como um chefe tribal restrito à ordem “arcaica”, e, segundo a analogia sobre a situação italiana, “subdesenvolvida” e “atrasada”, desencadeia com seu perecimento violento os rumos que farão o progresso chegar à superação deste estado de coisas. Este de estado de coisas é “aqui e agora”.

Como viemos sustentando, o grupo Folias D’Arte reproduz este mecanismo de periodização. O faz, no entanto, problematizando o sentido deste “encontro com o presente”, que a unidade da trilogia nesta interpretação parece referir-se. Na montagem de *Oresteia – o canto do bode*, esta problematização, que se desdobra para a unidade do espetáculo, se estabelece a partir de uma espera. Referimo-nos ao prólogo de *Agamémnon*, quando o público se depara com a sentinela, servo que guarda o Palácio dos Atridas enquanto espera pelo retorno das frotas gregas que guerreavam contra Troia.

4.2 A sentinela e o sinal

A luz que faz a sentinela¹⁰² surgir por completo no campo visual do espaço da varanda frontal do Galpão do Folias não é fria ou intensa. O tom amarelado e ameno, num feixe em forma de cone, apontada de cima para baixo em ângulo reto, passa uma impressão de desbotamento sobre a fisionomia do ator. As cores dos trapos sobre as quais se apoia são desprovidas de intensidade, composição que é contribuída pela ausência de cores contrastantes do figurino do ator, consistindo em um boné preto, um colete militar cinza moderno, luvas de couro e camisa pretos. A sentinela acorda, observa o público no centro do galpão percorrendo-o com sua lanterna e declama sua fala inicial: “Aqui, do alto deste palácio...”.

¹⁰² Interpretado até junho de 2008 por Zeca Rodrigues. Após esta data é substituído pelo ator Jeronimo Martins.

Estas primeiras cinco palavras são seguidas de uma pequena pausa. Com esta fala, proferida ainda ao som do acordeão que toca “Pierrot apaixonado”, há uma reviravolta nas construções difusas que podemos elencar na composição cênica até aqui. Um ator apresenta-se como personagem. O advérbio de lugar aponta para a geografia da fabulação do encadeamento dramático. Tomando o texto trágico de Ésquilo, deduzimos que estamos diante do palácio da casa dos Atridas. Mas não há cenografia que confirme o enunciado e, ao contrário do texto original, a sentinela não confirma o espaço em que se encontra (“Aqui no alto do palácio dos Atridas” [ÉSQUILO; p. 19]). A ausência de explicitação espacial permite a ampliação da interpretação sobre o uso do prólogo de *Agamêmnon*. Não há maquetes ou artifícios plásticos que simulem um edifício palaciano ou uma transposição que o valha. O público é finalmente puxado para a composição ficcional do texto de Ésquilo, mas não há reiteração do espaço da dramaturgia grega. Além da questão espacial, também é fornecida uma referência temporal: O “aqui” não pode ser em outro tempo senão *agora, no presente*. Como não há traços cenográficos que tentem reproduzir de forma “fidedigna” um tempo e espaço indicados na tragédia, ou seja, que intencionem “evocar o espírito da Antiguidade” (BRECHT; 2005, p. 208), como Brecht ironizou em seus apontamentos sobre sua adaptação de *Antígona*, e diante da composição difusa do próprio plano figurativo da espacialidade do galpão, o presente do personagem confunde-se com o presente do público que o assiste. Tendo estes elementos em conta, a montagem parece reproduzir a intensão de colocar por aproximação e analogia a dramaturgia clássica e canonizada “na ordem do dia”, trazer a ambiência dos conflitos a serem suscitados para o “aqui” e “agora” da realidade de quem assiste o espetáculo, ou, trocando em miúdos com os termos brechtianos, “tornar a obra útil para nós” (Idem). Argos, porém, é transposta e ressignificada para o “aqui” da composição cênica do galpão – este ainda sob a penumbra que atribui a indeterminação a que nos referimos anteriormente. O prosseguimento da fala da sentinela nos permite deduzir que o alcance de analogia entre texto grego e o presente do público é maior:

[...] Aos deuses todos peço, durante muitos, longos anos, que me libere da vigília cansativa. Firmado no meu braço dobrado, sempre atento, igual a um cão fiel, de tanto olhar o céu noite após noite, agora sei reconhecer a multidão inumerável das estrelas, senhoras lúcidas do firmamento etéreo, indicadoras de invernos e verões, no seu giro constante pela imensidão. (MAIA; 2010c, p. 118)¹⁰³

¹⁰³ A fala do ator Zeca Rodrigues, assim como em grande parte das falas dos personagens de Ésquilo reproduzidas pelos atores do elenco, não segue à risca a tradução de Mário da Gama Khouri, utilizada nos ensaios, ou a versão final da adaptação de Reinaldo Maia, publicada no programa do espetáculo e na reunião de sua obra, *Teatro Reunido – Reinaldo Maia*, editado pelo próprio Grupo Folias. Na exposição da encenação optamos por transcrever as falas dos atores, gravadas por Zeca Rodrigues, diretor de vídeo do grupo, mas a referência bibliográfica indicada será o trecho correspondente na publicação referida. Adicionamos também marcações pautadas por momentos das falas, também ausentes na dramaturgia de Maia, para que fique mais claro no contato com as falas as opções e consequências de procedimentos cênicos.

Até aqui, a fala do ator e a marcação do texto organizado por Reinaldo Maia reproduzem a tradução de Mário da Gama Kury. A questão nesta cena é a composição de sua relação com o público. Desamparado e sem saber o que fazer senão esperar que algo aconteça, a plateia se depara com o ator a declamar as falas de um personagem que também se esforça em contentar-se com sua espera. O tempo descrito pelo Sentinela não necessariamente diz respeito ao tempo transcorrido na fábula. O decurso deste tempo, ao estender-se ao público, amplia seu alcance. A Sentinela inicia sua fala de forma fatigada, quase bocejando. Ele diz ao público que aprendeu a reconhecer os astros. Faz esta constatação com *tédio*; o enfadonho prolongamento da vigília o fez memorizar o lugar das “senhoras lúcidas do firmamento etéreo”, que não são reiteradas pela cenografia ou iluminação. Seu desejo de ter a espera pelo sinal encerrada contrasta com sua lealdade subserviente ao comando que lhe atribuiu a função da espera. Nesta espera compartilhada entre ator e público, uma relação aproximativa se estabelece entre o Sentinela e a plateia que o contempla.

Não lhe ocorre a opção de abandonar o posto, está ali prostrado “como cão fiel”, imagem que combina a impressão de zelo sobre a tarefa dada e docilidade submissa de um escravo que aceita a voz de comando de seu senhor. Nas tragédias de Ésquilo, nos lembra Pierre Vidal-Naquet, criados e escravos tem sua função dramática cumprida pelo que dizem, pois são retratados sempre com extrema transparência, mas sem que sua condição social intervenha diretamente no desdobrar dos episódios. A condição servil da sentinela é marcada pela metáfora animal reproduzida; compara-se a um cão, mas um cão que “aprendeu a reconhecer a multidão inumerável das estrelas” (VIDAL-NAQUET, 2008; p. 237). Este prólogo, no entanto, intervém decisivamente na ação em *Agamêmnon*, pois é ao avistar a chama no horizonte que Clitemnestra terá chance para colocar em andamento seu plano, tomando conhecimento da queda de Troia antes dos cidadãos argivos, consolidando sua vantagem e, portanto, assegurando o sucesso de sua conspiração. A sentinela cumpre com esta função, porém, *sem consciência das consequências de seus atos*. Em sua digressão lamentosa sobre sua missão a ser cumprida, relata que viu os dias passarem e as estrelas enquanto permanece parado, aprendendo a reconhecer os padrões de seus movimentos como testemunha isenta que não pode participar das agitações celestiais observadas – um breve presságio das intempéries por se consolidarem no texto de Ésquilo, em que a ascensão e queda de nobres se darão à revelia de seu lugar no estrato social ou função na cidade. O brilho portentoso das estrelas, estas “senhoras” não lhe causam assombro ou encantamento, pois é a espera de uma chama produzida por humanos que lhe desperta ansiedade, não a reiteração do “firmamento etéreo” que já aprendeu a ler e identificar ao ponto de estafar-se.

Ao expor a particularidade desta espera, a sentinela amplia o alcance de suas palavras para o público: “Espreito a todo instante o fogo sinaleiro que nos dará notícia da queda de Troia. *E desperte esse gigante adormecido*” (Grifo nosso) (Idem). Aqui se revela a intenção dramática em elidir a

referência a Argos na abertura do monólogo: Começa a tomar forma a intenção aproximativa entre campo imaginário fabular (Argos na temporalidade mítica da idade heroica dramatizada nas tragédias do século V a.C.) e imaginário histórico contemporâneo, aludido com fortes colorações do nacionalismo brasileiro. Esta composição aproximativa conduz o espetáculo à construção de um sentido externo ao plano de ação da dramatização. Esta organização de materiais que aproxima formas exteriores, de conteúdos históricos díspares, porém entrelaçados por um sentido ainda por se consolidar, relegando sua unidade a um porvir conceitual. Seu percurso na busca por uma síntese entre referências exteriores só se torna possível pelo esforço analítico de suas aproximações apresentadas. Ainda não se estabeleceu, no entanto, no que consiste esta aproximação.

“Gigante adormecido” é uma das imagens mais repisadas sobre o imaginário integrador da nacionalidade brasileira. Mais importante que atentarmos para sua origem factual, lembremos do sentido intuitivo a que o termo remete: Associando a exaltação da beleza do pávido colosso que é “Gigante pela própria natureza” à imagem do continente sul-americano “Deitado eternamente em berço esplêndido” do Hino Nacional Brasileiro, trata-se de uma representação homogênea do Brasil, sedimentada como uma imagem de glória por nascer. Consiste numa imagem mítica de uma potência virtual que seduz pela promessa do que pode consolidar. O ufanismo romântico, celebrado e canonizado pelo empenho nacionalista em formar um país, organiza um sentimento ambivalente sobre seu referente, a se tornar claro apenas conforme se desdobra sua dinâmica entre experiência histórica e aparência socialmente necessária para sua efetividade. A espera pelo despertar do gigante adormecido já exprime a latência de dois momentos de consciência nacional brasileira: A espera por um devir glorioso, quando finalmente a nação estará à altura de suas riquezas naturais e magnitude geográfica – adiado pelo cochilo do colosso –, racionalização consciente do presente como confinamento em que esta glória não existe, justamente por sua virtude estar na condição ainda por formar-se.

O prólogo montado pelo Foliás, no entanto, não expõe sua analogia como um referente externo ao fluxo dramático na elocução do personagem. As referências míticas não são relacionadas como referências documentais apartadas uma a outra no que é vivido pelo personagem, prevalecendo a integração entre ufanismo milenarista nacional e fábula grega. Neste primeiro momento da fala do Sentinela figurado, esta referência preserva a ideia de um “futuro em aberto”. *A ansiedade do vigia fatigado se deve à relação entre a conclusão da Guerra de Troia com o “despertar” do “gigante adormecido” – um emparelhamento entre o mito grego e o mito da virtual formação nacional brasileira no plano de ação dramática.* A vitória da frota Argiva, portanto, surge para a sentinela como a consolidação das promessas de glória tão alardeadas pelo sedimentado imaginário nacional. Os “muitos anos” de posto cansativo na versão do Foliás para o prólogo de *Agamêmnon* se cristaliza como

uma descrição temporal de alcance amplo e difuso que elide um elemento da fábula segundo o mito concebido por Ésquilo: A cronologia da conspiração de Clitemnestra e Egisto e do início do período de exílio de Orestes. Esta elisão, porém, é compensada pela possibilidade de demarcar a espera da sentinela como uma espera comum no imaginário que formou a “consciência nacional brasileira”. Diante da composição da ambiência do galpão e da disposição do público sem claras demarcações de espaço cênico, esta espera transborda as razões do personagem e do texto trágico, relacionando estas com a experiência do próprio público como “cidadãos brasileiros”; estes podem não seguir as mesmas razões do soldado que cumpre suas ordens, mas são plenamente capazes de identificar o anseio exteriorizado pela pressuposição de uma memória coletiva como fator de identificação e reconhecimento. O público, que esperava por alguma coisa no *foyer* do teatro, agora reflete sobre o ato de esperar pela confirmação de anseios coletivos míticos.

A relação mais inesperada na alegorização desta glória nacionalista por nascer é o fato de exprimir-se nas palavras do “cão fiel” como a espera da conclusão de uma guerra que aparenta ser interminável, e da qual não pode participar, pois é travada em território longínquo. Sua fala dirigida ao público prossegue:

São ordens da mulher de ânimo viril, rainha Clitemnestra. Rainha nossa, persistente na esperança. Sempre que faço por aqui meu leito duro, me deito molhado de orvalho e com frio, abandonado pelos sonhos de outros tempos. Ao invés de sono eu tenho medo [aponta a lanterna para o horizonte, esperando algo]. Grande medo que afasta minhas pálpebras pesadas. *Gigante adormecido...* Eu tento cantarolar, dizer alguma coisa que me liberte do torpor e me estimule. Mas são soluços que me saem da garganta. Pois eu choro as muitas desventuras desta casa, outrora tão feliz... Tão infeliz agora. (Idem)

Esclarecido de onde vieram as ordens de esperar pelo sinal da queda de Troia, a sentinela do Folias repõe em sua declamação um dos mais célebres traços compositivos da dramaturgia de Ésquilo: Os presságios que anunciam a peripécia e reviravolta no sentido do encadeamento dos episódios. Ao referir-se à Clitemnestra como “mulher de ânimo viril”, o público está diante de um dos mais extensos debates que englobam tanto a história literária das figuras femininas como regentes em tragédias gregas e a oposição entre a preservação da dominação patriarcal sobre o espaço doméstico e sua tensão na preservação da ordem da cidade. Jean-Pierre Vernant sugere a compreensão deste debate nos termos da oposição entre um ser pessoal feminino e a transformação de seu estado social selada pelo matrimônio micênico¹⁰⁴ (VERNANT, 1990; p. 196), sendo esta oposição e suas consequências

¹⁰⁴ O estudo de Vernant a que nos referimos está no capítulo “Héstia-Hermes. Sobre a expressão religiosa do espaço de do movimento entre os gregos” em seu *Mito e pensamento entre os gregos*. Nele, o autor traça uma interpretação sobre a orientação política, social e religiosa subscrita à oposição complementadora entre Héstia (deusa da fixidez doméstica, garantidora da imutabilidade e permanência dos lares) e Hermes (deus frequentador do mundo humano, representando o movimento, a passagem, a mudança de estado, as transições, os contatos entre elementos estranhos) na compreensão da

um lugar-comum banalizado nas interpretações sobre a trilogia esquiliana. A civilização da Grécia Antiga é uma civilização masculina, e a mulher será quase sempre compreendida do ponto de vista do homem (Ibid.; p. 207). A sentinela, portanto, ao referir-se à sua senhora como “mulher de ânimo viril” aponta para a inversão do curso normal das coisas: Clitemnestra é rainha, esposa e mãe; cabem-lhe deveres da esfera doméstica, vocação feminina na sedimentação da supremacia patriarcal. Mas, com a ausência do rei, passa a cumprir funções de reguladora da cidade, garantindo a lei e a ordem, funções políticas de um chefe de estado – esta uma vocação masculina por excelência (OST, 2007; p.120). A declamação do ator, porém, complementa ao nome da provedora de suas ordens o título de “Rainha nossa”, o que insinua que sua autoridade também se estende ao público, já que Argos ainda não foi figurada como ambiência. Os elogios desferidos à regente passam uma mensagem de duplo registro na não consciência do personagem sobre a real trama tecida pela rainha: Expõe ao público uma afinidade entre a persistência de Clitemnestra na espera da conclusão da guerra, mas instaura a quem se dirige a condução da ação violenta da tragédia como peripécia e reviravolta: o Sentinela não sabe no que a confirmação de seus sonhos e esperanças culminará na imolação do tão amado rei, mas o público, seja por conhecer o texto grego, ou por ter lido a filipeta distribuída pelo palhaço augusto na espera do lado de fora do galpão, sabe as reais intenções da mãe da filha sacrificada.

O tédio do início da fala do Sentinela se desdobra em uma angústia fulminante, pois seus anseios e esperanças correm o risco de estarem datados. Ele foi “abandonado pelos sonhos de outros tempos”. Não consegue sonhar como outrora. Expõe uma subjetividade lírica sem ânimo, pois não encontra mais sentido em sua espera, senão sua fidelidade ao comando da busca pelo sinal. Antes a cidade era feliz, agora, numa casa governada por uma “mulher de ânimo viril”, não consegue despertar da indolência, não consegue estimular-se, o tempo parece não passar, pois as notícias de uma conquista gloriosa ou de uma derrota humilhante não se confirmam. A Sentinela está apartado de qualquer sentido maior que possa haver numa ação que resulte num acontecimento, ainda que, sem saber, é uma ferramenta importante na consolidação de uma conspiração. A espera por dias melhores, seus sonhos e devaneios, são substituídos por medo. A repetição do mito nacionalista brasileiro, “gigante adormecido”, é acompanhado de um gesto de desdém pelo ator, que repete o termo como quem faz

interação entre vida pública e doméstica na formação do mundo grego antigo. Assim, estabelece-se a oposição sugerida entre “doméstico” e o espaço “de fora” como uma oposição entre funções na divisão sexual da sociedade grega: “Pode-se levar esta análise mais além. O espaço doméstico, espaço fechado, com um teto (protegido), tem, para os gregos, uma conotação feminina. O espaço de fora, do exterior, tem uma conotação masculina. A mulher está em casa em seu domínio. Aí é o seu lugar; em princípio ela não deve sair. O homem, pelo contrário, representa, no *oikos*, o elemento centrífugo: cabe-lhe deixar o recinto tranquilizador do lar para defrontar-se com os cansaços, os perigos, os imprevistos do exterior; cabe-lhe estabelecer os contatos com o que está fora, entrar em comércio com o estrangeiro. Quer se trate do trabalho, da guerra, dos negócios, das relações de amizade, da vida pública, quer esteja nos campos, na ágora, no mar, ou na estrada, as atividades do homem são orientadas para fora.” (VERNANT, 1990; p. 197-8)

troça e pouco caso do termo assinalado, ao modo zombeteiro de quem responde “Conte outra!” a um contrassenso óbvio. O torpor, os soluços e o choro sobre “as desventuras desta casa” associados ao desdém ao colosso deitado em berço esplêndido organizam um contraste entre suas duas menções no monólogo do vigia. Quando ela surge da primeira vez, associada à conclusão da Guerra de Troia, é a cristalização de uma espera por um acontecimento claro, expondo um tema que conforma a espera associada a uma adequação corretiva: É inadequado o ordenamento regencial para que a ordem volte e reinar. Em suma, a Sentinela desdenha a incompatibilidade entre sistema regencial patriarcal e desvio provocado pela situação vigente, um sentido crítico matizado pelo desejo de ver congruência entre ideia e efetividade na condução regencial da cidade. A repetição da referência ao “gigante” traz um desenvolvimento desta marcação pela entonação e gesto desdenhoso do ator. A espera pelo despertar do gigante surge com seu oposto desencantado. O lugar do Sentinela aproxima-se ao desamparo do coro de *Agamêmnon*, composto por anciãos que não podem tomar parte na batalha. Tal como o coletivo de cidadãos anciãos anônimos e decrepitos, o Sentinela está abandonado à terra, sem um horizonte que não seja a reinterpretação da ágora das estrelas, “indicadoras dos invernos e verões”. A distância do céu em relação à terra soa correlato à distância dos bravos guerreiros, compostos pela juventude grega, que deixaram Argos dez anos antes, e cujo retorno despertaria o gigante adormecido.

A grande dificuldade de orientar-se por um horizonte de possibilidades em aberto é sobreviver ao percalço de resistir à tendência de retroalimentar um sentimento inominável, concebido como “ainda por nascer”, com projeções de realidades imediatas sem momentos distanciadores, transformando a expectativa pelo futuro num enorme espaço de acomodação. A espera pelo amanhecer triunfal de um futuro resplandecente de promessas cumpridas atende tanto a utopia mais inventiva quanto o conservadorismo mais tacanho quando desprovida de historicidade, o que, quando é este o caso, não necessariamente conservadorismo e utopia seriam tão diferentes um do outro. O encontro marcado com o futuro, como lembra Paulo Arantes, é um dos mitos fundadores de uma nacionalidade periférica (ARANTES, 2004; 35). Buscando ilustrar esta configuração ideológica, Antonio Candido chamou de “consciência amena do atraso” a determinação reflexiva que racionaliza esta condição. Em seu famoso ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, ao discorrer sobre Mário Vieira de Mello, um dos poucos autores da tradição crítica brasileira pré-1960 que tratou sobre as relações entre subdesenvolvimento e cultura, Candido atenta para uma distinção sobre o caso brasileiro, e que também seria válida para toda a América Latina, que se divide entre dois estágios qualitativos sobre a percepção do atraso:

Diz ele [Mário Vieira de Mello] que houve alteração marcada de perspectivas, pois até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de “país novo”, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro. Sem ter havido

modificação essencial na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina agora é a noção de “país subdesenvolvido”. Conforme a primeira perspectiva salientava-se a pujança virtual e, portanto, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta, não o que sobra. (CANDIDO, 2006; p. 169)

Estes dois estágios perceptíveis se decantam entre as aspirações herdadas às classes dominantes recém separadas de suas respectivas metrópoles, que entendiam o território recém ocupado como fadado a realizar os mais altos fins da História, transformando a constatação do atraso em instrumento de afirmação nacional e justificativa ideológica. 1930 é pontuado como o ano de guinada, pois é após a Revolução de 30 que os vultos de industrialização se tornam referência única de modernização; surge a consciência catastrófica de se perceber sob a condição de “subdesenvolvido” como caracterização nacional. O nacionalismo brasileiro, seja ele trágico ou ufanista, carrega como signo incontestável a cristalização da percepção dual que impregna a vida intelectual brasileira desde suas primeiras manifestações literárias que tentaram exprimir as particularidades localistas nos amplos sistemas de mediação cosmopolitas – uma “unidade de contrários” que percebe a vida cultural como parte do Ocidente, e ao mesmo tempo como deslocado do Ocidente (cf. ARANTES, 1992; p. 14-30). O conceito de subdesenvolvimento toma conta da vida intelectual da América Latina principalmente em 1950, quando as lutas políticas ganham uma nova força propulsora. A mudança de perspectiva consiste na percepção dos “solos pobres”, das “técnicas arcaicas”, da “miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante”. Novamente, a síntese é de Antonio Candido:

A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro, e o único resto de milenarismo da fase anterior talvez seja a confiança com que admite que a remoção do imperialismo traria, por si só, a explosão do progresso. (CÂNDIDO, 2006; p. 171)

A percepção do subdesenvolvimento, do atraso, é exposta por Candido como uma contraposição entre dependência externa estruturada pela cartilha imperialista e a certeza do progresso na condição de autonomia nacional. Mas para o nosso vigia cansado, o sinal finalmente chega: “Que venha o protelado termo de minhas incontáveis e atuais fadigas, a mensagem clara, ainda não recebida!” (MAIA; 2010c, p. 118). No texto de Ésquilo, esta fala segue o sentido de uma súplica aos deuses, ainda à espera da chama no horizonte. Quando finalmente é confirmada a vitória da esquadra de Agamêmnon, o ator aponta para a porta de entrada principal do galpão e anuncia a chegada do sinal num tom declamatório que destoa de sua fala até então. A fala serve como deixa para que um tema

musical contínuo comece a tocar.¹⁰⁵ A trilha é tocada ao vivo pelo sonoplasta, que mantém em sua mesa um sintetizador em timbre de violoncelo. A sequência de notas segue uma progressão de quintos, terceiros e sétimos graus do acorde em dó. O som contínuo forja uma atmosfera suspensiva que rompe com a progressão do “Pierrot apaixonado” que tocava antes. A penumbra do galpão é violada pela luz que vem da rua, mas esta mesma luz é ofuscada por um terceiro feixe que se dirige ao centro do galpão. De súbito, um ator montado sobre uma motocicleta¹⁰⁶ avança da rua para o edifício. Os atores ao redor do público no centro do galpão saem de sua condição de mera aparição e passam a percorrer o espaço. Um deles atravessa o público e caminha até a motocicleta, olha afoito para o recém-chegado, *esclarecendo que o sinal chega de forma súbita e inesperada tanto para os atores como para o público*. Mas antes que a plateia possa dar algum sentido para estes movimentos bruscos neste espaço sem área cênica delimitada, a sentinela rejubila-se. O farol da motocicleta emite um efeito axial que produz uma luz dura, contrastada, que percorre o público. Enquanto começa a dar saltos de alegria, o vigia liberto esclarece no que consiste o farol da motocicleta, bem como a quem serve e de onde fala:

É o sinal! O sinal! Meus próprios olhos veem! Eis a noturna luz que mudará de fato as trevas em pleno dia! Logo teremos em Argos muitas danças e sonoros cantos. Eu falo alto e claro para que me escute bem a esposa de Agamêmnon, rainha Clitemnestra em seu leito régio, e faça ecoar pelo palácio todo um grito estrepitoso de contentamento se é verdadeira essa revelação das chamas... E finalmente Troia forte foi vencida! (Idem)

Finalmente suas preces foram atendidas, seu sonho de libertar-se da vigília tornou-se realidade. Não é preciso mais espera. Seu grito de alegria anuncia a queda de Troia para a rainha encolerizada. Agamêmnon voltará – tudo poderá voltar a ser como antes. Diante destes desdobramentos cênicos, deve-se apontar um novo sentido temático na relação entre a espera do público e a espera do vigia, relacionando o sinal da queda de Troia com a espera pela encenação. Partimos da formulação de Ernst Bloch sobre a expectativa do público como elemento agremiador no espaço teatral. Sua busca pelo prazer em sua atração pela vida no palco como forma de libertação “para algo”, mobilizados por uma “necessidade mímica” relacionada ao prazer de se transformar, o condiciona como receptor engajado em sua satisfação. Este prazer é compartilhado com o ator “por meio do que em cada caso está representando” (BLOCH; p. 400). Neste caso, o ator representa um soldado submisso que espera pela conclusão de uma guerra que poderá trazer glória ou vergonha, dependendo de sua conclusão. Numa comparação um tanto forçada, mas não sem consequências para a composição da cena, o público da *Oresteia* vivenciou esta espera por “algo significativo” (Ibid.; p. 4001), sabendo que o espetáculo pode tanto saciar suas necessidades como frustrar-se diante do que

¹⁰⁵ Esta trilha se repetirá ao longo do espetáculo, e, tratando-se de uma composição original do grupo, chamaremos de “Tema da *Oresteia*”.

¹⁰⁶ Interpretado pelo ator Flávio Tolezani.

assiste. Neste sentido, o próprio espetáculo carrega, nesta confluência de esperas, uma expectativa de glória “por nascer”, *tematizando a espera pelo despertar do gigante como símile da espera por um espetáculo bem encenado*. Ao contrário do sinal da queda de Troia, que chega à Sentinela e ao público na figura do viajante *que também contempla com o público o monólogo do prólogo*, a peça está em andamento, sendo “produzida” diante dos olhos do público. A glória militar da fábula grega associada ao milenarismo da pujança virtual de uma nação por nascer ganha um contraste em relação à espera do público pela “glória” do espetáculo: O sinal do sucesso dos primeiros se manifesta com o fogo sinaleiro; o do segundo está em suspenso, tendo na execução da encenação a promessa de sucesso. Qual o sentido deste sinal que se materializa na cena?

Em seu êxtase repentino, uma canção passa a traduzir o júbilo do vigia, ampliando o sentido da chegada do sinal do fim da guerra: “Começarei eu mesmo a festa! *Eram três as caravelas que vieram do além mar... Estou cantando! E a terra chamou-se América... por ventura... ou azar...*” (Idem). Um novo termo de alegorização é exposto. O retorno da esquadra de *Agamêmnon* corresponde à chegada de Nina, Pita e Santa Maria, as três caravelas capitaneadas por Cristóvão Colombo. O sinal corresponde ao êxtase da descoberta do Novo Mundo, quando, do ponto de vista dos que tomavam conhecimento da descoberta sem terem partido do Velho Mundo, o horizonte do Ocidente se expandiu ao ponto de fazer espíritos impacientes e movidos por promessas consoladoras enxergarem na experiência presente o que se esperaria do futuro, convertendo o pequeno mundo de cuidados terrenos dos homens europeus do século XV “num cenário prenhe de maravilhas” (HOLANDA, 2000; p. 5). O canto do escravo livre de sua tarefa (mas não da condição servil), no entanto, ao mesmo tempo integra a América Latina como tema do espetáculo, mas o próprio trecho da canção, bem como seu conteúdo que não é explicitado em sua citação, denunciam o sentido do engajamento da sentinela nas promessas maravilhosas do mito.

A canção declamada é “Quinhentos anos de quê?”, de Belchior e Eduardo Larbanois, lançada em 1993 com o álbum *Baihuno*, de Belchior. A canção consiste numa resposta à versão de “Três caravelas (Las tres carabelas)”, do espanhol Augusto Algueró e E. Moreau, gravada por Gilberto Gil e Caetano Veloso no álbum *Tropicália ou Panis et Circenses*, de 1968, em tradução de João de Barro (CARLOS, 2014; p. 325). A guajira de Algueró e Moreau, segundo a síntese de Marcos Napolitano e Mariana Martins Villaça, se transforma no álbum-manifesto tropicalista numa rumba cubana que “deslocada de seu contexto, soa ambígua: ora como uma paródia ao nacionalismo ufanista, ora como alusão difusa a um latino-americanismo libertário” (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998); na letra, mesclando a língua portuguesa e castelhana em diferentes sotaques e maneirismos lusitanos e nordestinos, um eu-lírico celebra a chegada de Cristóvão Colombo às Américas por ter possibilitado a fundação de Cuba, onde, anos depois encontra seu amor. A referência ufanista brinca com o

patriotismo ralo sobre os particularismos do exotismo caribenho dos anos 1950 (a versão original da canção é de 1956 [“Canções da Tropicália nas trincheiras da Íbero-América”. RASEC, César. 2011]) celebrando o mesmo referente tendo em mente o acontecimento da Revolução Cubana de 1959 e parodiando a distância brasileira a esta possibilidade de libertação nacional.¹⁰⁷ A versão de Belchior expõe a contraface da ironia tropicalista em sua celebração paródica dos primeiros cronistas do Novo Mundo. A sentinela exulta a chegada de Agamêmnon com a primeira estrofe de “Quinhentos anos de quê?”, abertura que sem o seu desenvolvimento soa ambígua: descobriu-se a terra que se chama América. O Sentinela declama o último verso da primeira estrofe como uma dupla possibilidade da fortuna do acontecimento (por sorte... ou azar...). A Sentinela remove da canção o que na versão original seria uma pergunta retórica. Atentemos para a continuidade da letra da canção:

QUINHENTOS ANOS DE QUÊ?

Eram três as caravelas
que chegaram além d'além mar.
e a terra chamou-se América
por ventura? por azar?

Não sabia o que fazia, não,
D. Cristóvão, capitão.
Trazia, em vão, Cristo em seu nome
e, em nome d'Ele, o canhão.

Pois vindo a mando do Senhor
e de outros reis que, juntos,
reinam mais...
bombas, velas não são asas
brancas da pomba da paz.

Eram só três caravelas...
e valeram mais que um mar
Quanto aos índios que mataram...
ah! ninguém pôde contar.

Quando esses homens fizeram
o mundo novo e bem maior
por onde andavam nossos deuses
com seus Andes, seu condor?

Que tal a civilização
cristã e ocidental...
Deploro essa herança na língua
que me deram eles, afinal.

¹⁰⁷ Lembremos da famosa estrofe onde a ironia tropicalista é investida sobre a distância brasileira à possibilidade de uma unidade ibero-americana: “Muita cousa sucedeu / Daquele tempo pra cá / O Brasil aconteceu / É o maior / Que que há?!”.

Diz, América que és nossa.
só porque hoje assim se crê
Há motivos para festa?
Quinhentos anos de quê?

O júbilo da sentinela inverte o sentido da canção. O espetáculo compara o retorno da frota argiva com a conquista da América, porém com um personagem que distorce uma canção que coloca como central o mundo “prenhe de maravilhas” como concretizado na forma de massacre e pilhagem. O Sentinela não percebe a distorção que comete, o que permite entender que não abandonou a expectativa do despertar do “Gigante adormecido”, mesmo com o desdém demonstrado. A mesma questão se desdobra na tragédia de Ésquilo no que diz respeito aos méritos da tomada da cidade troiana. Qual o sentido do massacre de toda uma cidade como preço de glória e prosperidade? E, novamente, a sentinela denuncia o real sentido de sua adesão à vontade de Clitemnestra e Agamêmnon, celebrando o massacre da cidade e invertendo o sentido de uma canção que discorre sobre o holocausto dos povos originários no processo de colonização. Assim continua sua fala entusiasmada:

A sorte de meus amos, Rei Agamêmnon e Rainha Clitemnestra é também a minha, e a mensagem clara, vinda de tão longe, é o lance mais feliz de minha vida! Volte logo senhor desta casa, Rei Agamêmnon, e possa eu estreitar-lhe a mão bem-vinda. Quanto ao resto, silêncio (“Tema da *Oresteia*” é interrompido). Um peso muito grande prende minha língua. Mas esta própria casa, se tivesse voz, revelaria fatos conhecidíssimos por muitos de nós. Entenderão claramente os que já sabem. Não saberão os outros. Quando eu quero, eu esqueço. (PC apaga-se e Sentinela se recolhe). (MAIA, 2010c; p. 118)

Ao traçar a sorte dos amos como também a sua, além do presságio irônico em relação ao desfecho do retorno de Agamêmnon, expõe também a total adesão do escravo em relação à vontade dos mestres e a ilusão de que com a chegada do rei poderá recebe-lo como um igual. A expectativa pelo retorno do rei expõe mais outro elemento do tipo de “despertar” do gigante que permeia o desejo do ex-vigia: Implica no reestabelecimento da ordem patriarcal na regência da cidade, permitindo que a soberania matrilinear implícita no encargo de Clitemnestra na ausência de Agamêmnon seja finalmente lancetada e corrigida. A vergonha de seguir as ordens e habitar uma casa regida por uma mulher cumprindo as funções de homem finalmente deixará de ter razão de ser. Seu júbilo, no entanto, é interrompido subitamente; silencia diante das verdades não contadas sobre os acontecimentos da casa dos Atridas. Ao dizer que há os que sabem e os que não sabem sobre os fatos ocorridos no palácio, implicitamente pressupõe a consciência do público sobre o passado da linhagem de Pélops. Mas com as referências alegóricas, esta pressuposição sobre o passado de sangue da família real de Argos se expande. Fica em aberto quais fatos sangrentos devem ser conscientemente ignorados para que a alegria do retorno do rei e o retorno da ordem garantidora da felicidade na cidade não sejam frustrados:

para atingir a tão aguardada paz garantidora de felicidade, *basta que não se leve em conta um massacre como preço a ser pago pela glória.*

O encerramento do prólogo não se emenda com o párao da tragédia. O silêncio ante os fatos que o vigia prefere ignorar se prolonga até o retorno da escuridão. A pausa é interrompida com uma nova luz no centro do galpão, desta vez pequena e insignificante: O recém-chegado membro do público, que escutava o monólogo da sentinela com o público como se fosse um membro da plateia acende seu isqueiro e fila um cigarro à frente da motocicleta estacionada à frente da passagem entre as arquibancadas do galpão.

4.3 O corifeu-palhaço

Vestindo uma jaqueta de couro preta e uma mochila de acampamento, o motociclista dá a entender que retorna de uma viagem. O barulho do isqueiro funciona como uma deixa para alterar a iluminação, circunscrita ao espaço ocupado pelo público no centro do galpão. Ainda não se apresenta o entorno do espaço, dando a entender que a inação entre os atores já presentes, o público e o ator recém-integrado ao processo cênico são elementos que retomam o mal-estar figurativo que compôs o primeiro contato entre o público e o galpão. O monólogo da sentinela, que atropelou a inércia estilística da composição do espaço com a inauguração de referenciais fabulares e alegorizantes, parecendo engatilhar um processo de encenação com uma composição dramática que demarcasse os limites entre campo mítico, referenciais histórico-ideológicos exteriorizados por um personagem que fala na primeira pessoa e um arranjo inicial do encadeamento da ação no texto clássico, cria uma nova perspectiva do ponto de vista do público, que já podem perceber o prólogo como uma unidade cênica autonomizada. A composição visual da ambiência, que ficava presa na indeterminação entre exposição do espaço de encenação estilizado do galpão – o espaço teatral enquanto espaço teatral fictício –, diante da fala de um ator que se apresenta como um personagem que ocupa um lugar, um tempo e um espaço figurativos, agora *surge de forma inconsistente como uma nova oposição entre campo de dramatização (a varanda frontal como teto do palácio dos Atridas) e espaço cênico com peso de realidade que desmente o figurado na relação entre ator e personagem.*

O distanciamento propiciado pela estrutura episódica do prólogo, porém, é frágil, pois parece perder consistência em relação ao plano distanciado: Torna-se dificultosa a compreensão da forma narrativa que deseja traduzir uma ação; somado a isso, a disjunção episódica da cena não esclarece de qual plano se segmentou (da figuração de um teatro abandonado? Do próprio galpão do Folias? Ou da imediatidade histórico-social que dá sentido à referência ao “gigante adormecido”?). O hermetismo desta composição, a rapidez com que se instaura diante dos olhos do público (da entrada

do galpão ao término do prólogo, dez minutos de espetáculo se passaram) e a ausência de explicitação na relação entre planos e níveis narrativos, atentam contra a clareza do material cênico constituído, bem como sua assimilação crítica no encadeamento dos elementos dispostos pelo processo de encenação. Apesar do surgimento de referentes que situam o processo de encenação, o retorno à penumbra é também um retorno ao campo difuso da estilização do galpão, que não explicita os limites do espaço cênico, ou do material fictício que compõe o personagem.

Em meio ao público, junto com o viajante com seu cigarro está o palhaço Augusto, o mesmo que fazia gracejos ao público do lado de fora do galpão. A plateia, já familiarizada com sua fisionomia, bem como sua voz e trejeitos infantis, o vê caminhar até o motociclista fumante esperando alguma graça ou comentário zombeteiro. Ele sorri para o público, faz que dirá alguma coisa vacilando os lábios com sorrisos que projetam a graça da piada ainda não contada. E então hesita. Desfaz o sorriso, retira o nariz vermelho e, frustrando a expectativa por alguma bufonaria, pronuncia com voz pesarosa e entristecida, sem traços de jocosidade brincalhona, o primeiro verso do párodo de *Agamêmnon*: “Partiram desta casa há dez anos... os melhores de nós” (MAIA, 2010c; p. 118).

A fala é interrompida pelo movimento dos atores em volta do público, que rapidamente se aproximam da área iluminada sem penetrá-la, um deles gritando “Hei! Não fala isso!”. O palhaço repõe o nariz e então a voz e trejeitos infantis são imediatamente retomadas. Continua a declamação, agora percorrendo o público e gesticulando com maravilhamento desconcertante, pois o duplo registro da fala do palhaço impede que impressões sumárias se formem diante de sua narrativa: “Comandando mil navios de guerra, tripulados pelos nossos melhores homens. Nosso rei, Agamêmnon – vocês vão escutar falar muito dele, guardem o nome – e seu valente irmão, Menelau – desse a gente não vai falar muito, vou falar agora e não falo mais. Homens fortes e corajosos”; O introito narrativo, entremeado de interrupções e adendos sobre a escolha da exposição do mito, avisando ao público qual personagem merece sua atenção e qual deve ser ignorado, parece atingir um clímax efusivo e entusiasmante que é desmentido pela voz que faz a tudo soar como gracejo e gozação, concluindo com um grito ironicamente exultante: “Partiram pra guerra!”. Após a declamação aparentemente zombeteira, o palhaço novamente pega o público desprevenido, remove o nariz, direciona seu olhar ao viajante recém-chegado e retoma o tom taciturno e lamentoso: “... os melhores de nós”.

O palhaço ganha uma nova estatura na composição narrativa do espetáculo. Ele será o principal interlocutor da voz do coro ainda não apresentado ao público, firmando-se ao longo de *Agamêmnon* como regente das intervenções coletivas que correspondem no texto de Ésquilo aos párodos, *kommós* e estásimos, configurando-se como um corifeu. Até então, seu contato com a plateia se restringia a uma mera referência icônica no imediato reconhecimento de sua figura, sem maiores consequências aparentes na composição do espetáculo, senão a invocação de um recurso metafórico

sobre a teatralidade subscrita aos referenciais circenses. A disposição espacial do público, em pé, reunido ao redor do palhaço, remete ao imaginário do picadeiro popular, aludindo à aspiração democratizante de rompimento da hierarquia social que a arquitetura teatral “à italiana” impunha em sua estrutura.¹⁰⁸ Fosse sua função resumida a esta tarefa, a presença do palhaço correria o risco de reduzir a referência circense a um escapismo lúdico ante o ofício dos “teatreiros” ou que circunscreva a referência à busca pelo teatro como relaxamento e alívio de tensões, celebrando a figura do palhaço Augusto apenas por sua docilidade e aspirações romantizadas do espaço teatral, tanto para os artistas como para a plateia.

O palhaço Augusto, porém, como citação e referência histórica sobre a composição cênica da teatralização de referenciais circenses, não se constitui como composição de um personagem aos moldes da evolução do teatro dramático do século XVIII e XIX. Como já mencionamos seguindo a exposição de Mário Bolognesi, o palhaço Augusto surge da evolução da integração de respiros cômicos entre atrações acrobáticas na consolidação dos procedimentos do espetáculo circense entre o final do século XVIII e início do XIX. O desenvolvimento da pantomima inglesa a partir da tradição italiana de *commedia dell'arte*, em que a aproximação de efeitos cênicos do *clown* inglês com a incorporação dos personagens cômicos italianos – mantendo a improvisação como marca comum no desenvolvimento dos jogos de cena que uniam mímica, música e dança – resultou na “sugestiva fusão que teve como ponto terminal a concepção do *clown* moderno e circense” (BOLOGNESI, 2003; p. 63). Este processo de “modernização” da figura do palhaço deve ser salientado com os impactos econômicos sofridos pelas tradicionais feiras europeias que serviram de berço aos antecedentes de sua adequação ao picadeiro. As transformações na esfera produtiva que tomam conta dos principais centros urbanos europeus no final do século XVIII impactam as práticas culturais populares ao ponto de fazer as feiras perderem sua importância, “tendendo ao desaparecimento”, e obrigando a adequação de seus realizadores a formas de manifestação artísticas comerciais sob a tutela das novas relações sociais impostas pela nova realidade econômica. A tradicional apreciação de números de bufonaria e pantomima improvisada em praças e ruas são substituídas por formas de organização que disciplinam a relação entre público e artistas reduzida a uma relação entre “compradores de espetáculos e de

¹⁰⁸ Jean-Jacques Roubine fornece uma descrição sumária desta evolução da arquitetura dos espaços teatrais nos termos da necessidade do rompimento do teatro de palco italiano da perspectiva da disposição do público: “[...] o que conduz sobretudo a um questionamento da estrutura à italiana são as tentativas de democratização do teatro. Não é segredo para ninguém, com efeito, que a sala italiana é o espelho de uma hierarquia social. Que a qualidade desigual das localidades, quer se trate da visibilidade, da acústica ou do conforto, não deriva de uma impossibilidade técnica: ela reproduz uma ordem na qual não convém que o pequeno comerciante se beneficie das mesmas facilidades que o príncipe. Na qual convém que o rico seja favorecido em relação ao menos rico. Uma pessoa vista na frisa central e uma outra vista num camarote lateral do terceiro balcão não são situadas exatamente num nível igual na sociedade... Democratizar o teatro seria, portanto, democratizar antes de mais nada a relação mútua dos espectadores, assim como sua relação com o palco” (ROUBINE, 1998; p. 83).

diversão”, sendo o circo um exemplo eminente de organização empresarial desta relação de troca (Ibid., 2003; p. 38).

Um dos momentos decisivos da consolidação da figura do palhaço Augusto é a incorporação da forma dialogada nos esquetes que entremeavam entre números, sem abandonar a estrutura dramatúrgica firmada em personagens tipos. Estes processos de incorporação e apropriação de tradições cômicas populares solidificaram uma oposição básica manifesta na organização de cenas curtas com a criação de um par de tipos que comportam um conflito mínimo (Ibid.; 71). A oposição conflitiva se dava entre um tipo dominante, chamado de “Clown Branco”, e de um dominado, chamado Augusto. O primeiro, de boa educação e polidez características, traz na elegância dos trajes de muito brilho e nos gestos decorosos a reposição – em registro cômico – do refinamento da tradição aristocrática, ainda influentes na formação do circo moderno. A superioridade hierárquica do Clown Branco serve de coordenada básica para a constituição do Augusto em sua forma contemporânea. A composição de sua imagem é impactada pela revolução industrial europeia, cujos desdobramentos ao longo do século XIX produziram a substituição da cidade provinciana regida pela sociedade e economia agrárias pela expansão urbana ditada pelos imperativos industriais como modelo prevalente de organização da vida material.

O palhaço Augusto, que tem como marca característica a estupidez espontânea acompanhada ao modo rude, desajeitado e indelicado associados à vestimenta excêntrica e o nariz avermelhado, passa a ser figurado a partir de sua inadequação a uma determinada ordem que lhe impõe ser polido, educado, bem vestido, estabelecendo seu antagonismo com os traços do Clown Branco solidificando “as máscaras cômicas da sociedade de classes” (BOLOGNESI, 2003; p. 78). O Branco se torna a “voz da ordem” e o Augusto, “o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial (no geral, a roupa do Augusto é um macacão bastante largo)”. A figura do palhaço Augusto, em toda sua manifestação assimilada nos circos brasileiros, é, portanto, “fruto direto da sociedade industrial e de suas contradições” (Idem). As duas últimas décadas do século XIX trazem na evolução do Augusto a necessidade de atentar contra a rigidez dos tipos que lhe deram origem, mas sem abandoná-los. Sua composição passa a abarcar “ingredientes individuais e subjetivos” que o artista adiciona à “relativa rigidez dos tipos e máscaras cômicos” (Idem). Neste momento, a máscara do Augusto deixa de ser uma forma fixa, mas carrega os traços tipológicos que lhe imprimem a ideia de fixidez. A individualidade do artista e a “profundidade psíquica da personagem representada” organizam-se num jogo constante entre a máscara como personagem-tipo, herdada pela tradição, (Ibid.; p. 159). Neste sentido, a atividade cênica do palhaço moderno (que se opõe ao *clown* medieval) opera em termos de material herdado da tradição em dois universos distintos: De um lado, é latente a herança do riso popular carnavalesco que prevalece com a permanência de

aspectos da máscara arquetípica da *commedia dell'arte*, porém tendo sua função imediata degradada a um imperativo comercial – sua função em seu ofício consiste em fazer o público rir não importam as circunstâncias e mediações estabelecidas nesta relação, sendo a improvisação e domínio rigoroso sobre seus atributos corporais e performáticos sua principal ferramenta de trabalho; de outro, ele apresenta aspectos de subjetivação e individualização que o artista imprime ao palhaço moderno, dando-lhe traços da incorporação de um personagem dramático por parte de um ator moderno. A elaboração didática desta conjunção de materiais na forma do palhaço novamente extraímos de Mário Bolognesi:

A construção da personagem, assim, obedece a determinado perfil individual, que se apoia nas características corporais do ator e em sua própria subjetividade. Mas, para alcançar o estatuto da personagem, o ator procura adequar suas matrizes internas às características tipológicas do palhaço, oriundas da tradição da bufonaria. A síntese desses universos distintos propicia a expressão de uma subjetividade por meio de um tipo cômico aparentemente imutável. Isso confere ao palhaço um grau de universalidade que se manifesta de forma particular. Logo, ele é, concomitantemente, único e universal. Assim, ele materializa no corpo, na indumentária, nos gestos, na maquiagem e na voz os perfis subjetivos e psicológicos que fundamentam sua personagem. Obviamente, não se trata daquela psicologia profunda que caracteriza o teatro dramático de cunho psicológico. (Ibid.; p. 197-8)

A constatação desta presença na história do teatro moderno, portanto, obriga-nos a destacar a *tradicionalização* da figura do palhaço. Sua referência não pode ser apenas relacionada a sua matriz popular, pois consiste numa forma já sedimentada como tradição de “bom teatro”, possuindo grande renome no exercício da encenação enquanto ofício “especializado”. Louise Peacock, em breve estudo sobre a presença da figura do *clown* em dramaturgias modernas, traça uma tipologia mínima sobre as formas de sua assimilação nos textos dramáticos mais influentes do cânone literário da poesia dramática ocidental a partir da reprodução de sua forma tradicional e emblemática inalterada e de sua variação estilística (PEACOCK, 2009; p. 87). Seguindo sua trilha, é possível identificar duas tradições. A primeira envolve a integração do Augusto enquanto figura consolidada em textos dramáticos pelos motivos de suas funções nos moldes do que já expusemos seguindo o estudo de Bolognesi. A segunda tradição diz respeito à concepção de dramaturgias influenciadas por elementos da “palhaçaria” (*clowning*) na composição de personagens, mas que não são escritas para serem interpretadas por palhaços; visam ao uso de convenções da tradição do comportamento e performance do palhaço para realçar os propósitos da dramatização. Desta segunda forma de uso da figura do *clown*, Peacock dá maior destaque a Brecht e Beckett, sendo exemplares desta assimilação da forma clownesca a figura de Galy Gay em *Um homem é um homem* (1926) e os três *clowns* no episódio do esquiteamento do Sr. Schmitt em *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo* (1929). De Beckett seriam exemplos claros o *Ato sem palavras I* (1956) e *Ato sem palavras II* (1959) e, talvez o exemplo mais célebre,

Vladimir e Estragon em *Esperando Godot* (1949). Nesta forma de assimilação apontada por Peacock também se deve levar em conta as performances teatrais nas quais os atores podem ser identificados como atores, mas que fazem uso de técnicas de palhaço para compor um teatro descrito como “clownesco”. A particularidade deste teatro estaria em sua natureza lúdica da performance de atores que não se identificam como palhaços. Em estudo mais amplo e aprofundado sobre a presença do *clown* no teatro moderno, Donald McManus identifica nesta assimilação um traço tipicamente modernista entre artistas de teatro do século XX, configurando um “protagonista ideal” por atender em muitos aspectos a busca por romper com expectativas sedimentadas por “gêneros tradicionais” e expor os mecanismos de realização do processo cênico (McMANUS, p. 11). A construção de material poético útil na assimilação das particularidades da palhaçaria revolve sobre a liberdade performática legada das entradas de *improvisação*.

Os elementos prévios da performance improvisada do palhaço tradicionalmente se dão a partir de três elementos centrais: Uma roteirização mínima que projeta situações cômicas demarcadas (seja por diálogos ou gestos); a capacidade de articulação entre características tipológicas da máscara e as particularidades impressas na subjetividade particular que dá à máscara feições de um “personagem”; e a interação com o público em forma de jogo. O mecanismo básico que mobiliza a “espontaneidade” dos palhaços é a percepção rigorosa dos meios que alcançam o riso da plateia e a própria intenção de fazer rir, que produzem a adequação entre “dramaturgia”, “personagem” e os contornos desta adequação conduzidas pela reação da plateia. Bolognesi, em sua exposição sobre esta execução performática, chama atenção para uma dimensão *volitiva* na realização da cena clownesca, “quando uma vontade determina uma ação” (BOLOGNESI, 2003; p. 196), e cuja extensão ou intensidade encontram como barreira e estímulo a reação do público convidado a jogar. A interação com o público molda a performance na medida em que a variabilidade imprevisível de sua reação pode fazer o palhaço expandir ou retrain sua ação. O público, portanto, fornece ao palhaço desencorajamento e estímulo, obstáculos e desimpedimentos, adequando o palhaço a uma *função*: Fazer rir. Esta função concede ao artista a licença de pautar uma logicidade própria sob os critérios de sua execução “bem-sucedida”, dispensando, se lhe aprouver, o respeito a verossimilhança, demarcações de áreas cênicas, causalidades progressivas de ação dramática (se houver) ou reações emotivas harmonizadas entre fala e gesto. Com o palhaço, portanto, *se normatiza o desrespeito à normatização de procedimentos cênicos*. E, enquanto normatização prescrita para cumprir uma função, há uma lógica a ser seguida.

É em McManus que encontramos a formulação mais concisa sobre a utilidade dessa lógica na composição de dramaturgias que rompem o confinamento de barreiras de gêneros literários nas demarcações aristotélicas, pois se atribui plenitude funcional ao palhaço dentro e fora da ficção dramática. Segundo os critérios normativos, enquanto o comportamento de um personagem é baseado

em reações emotivas ao enredo e outros personagens, o comportamento do palhaço nutre-se da tentativa de negociar de forma lógica as regras arbitrárias que governam enredo e personagens (Ibid.; p. 12). Neste sentido, o palhaço também não é necessariamente uma figura subversiva. Um palhaço pode desafiar normas comportamentais e leis da natureza sem que com isso necessariamente desperte escândalo ou tumulto, pois é o que se espera do palhaço. No entanto, suas características que o diferem de um personagem dramático tradicional são arsenal para múltiplas possibilidades de aplicação e experimentação. A síntese de McManus sobre este atributo específico do palhaço no teatro moderno do século XX nos ajudará a entender algumas questões do corifeu-palhaço em *Agamêmnon*:

Mesmo que o público possa reconhecer que as regras que regem uma determinada performance não correspondem às suas próprias vidas ou ambiente, como no caso das armações formais de anéis de circo e do arco do prosaênio, eles aceitam essas regras como uma parte vital da ilusão e reconhecem a perturbação causada pela ação do palhaço. Este efeito de rompimento, ou a diferença em relação à convenção mimética primária, é um dos principais artifícios que permitem o palhaço funcionar tanto dentro como fora da ficção teatral. Embora palhaços tenham uma variedade de trajes, maquiagens e funções sociais e dramáticas, a sua qualidade disruptiva é constante de gênero em gênero.

A principal característica que une todos os palhaços, portanto, é a sua capacidade, com destreza ou estupidez, de quebrar as regras que regem o mundo ficcional. [...] (McMANUS; p. 13 – tradução nossa)¹⁰⁹

O foco do estudo de McManus está no uso da figura do palhaço por autores modernistas e sua atenção para seus elementos “disruptivos” em relação à “convenção mimética” é justificado pela compreensão de que “modernistas estavam conscientemente interessados em demonstrar a mecânica do fazer artístico de uma maneira anti-ilusionista” (Ibid.; p. 15).¹¹⁰

A inserção de um corifeu-palhaço Augusto na *Oresteia* do Folias suscita consequências sobre a narrativa da Oresteia que não são apenas demonstração de erudição sobre a tradição do ofício teatral na forma de um comentário e citação bem feitos, pois também reverberam sobre a estrutura formal das soluções cênicas da peça. Suas intervenções, bem como suas formas de desdizer e negar o que fala pelo recurso gestual do tom galhofeiro da individuação do palhaço em oposição a uma voz que abandona a exterioridade excêntrica clownesca são o primeiro elemento a ser levado em conta.

¹⁰⁹ Do original em inglês: “Even though the audience may acknowledge that the rules governing a given performance do not correspond to their own lives or environment, as in the case of the formal settings of circus rings and the proscenium arch, they accept these rules as a vital part of the illusion and recognize the disruption caused by the clown’s action. This effect of disruption, or difference from the primary mimetic convention, is one of the key devices that allow clown to function both inside and outside of the theatrical fiction. Although clowns have varying costumes, makeups, dramatic, and social functions, their disruptive quality is constant from genre to genre.

The key feature uniting all clowns, therefore, is their ability, through skill or stupidity, to break the rules governing the fictional world”.

¹¹⁰ Do original em inglês: “Modernists were self-consciously interested in demonstrating the mechanics of art-making in an anti-illusionist fashion”.

Seu gesto parece demarcar os momentos de internalização e abandono de um personagem por parte do ator. A figura do palhaço Augusto, porém, com seu tom incerto e duvidoso, em que pouca coisa dita parece poder ser levada a sério ou interpretada sem alguma venalidade na intenção, ao ter seu nariz removido parece expor o lugar de seu engajamento dramático da fábula suspensa, pois parece devolver o peso afirmativo do lamento pelo melhor da juventude grega ter abandonado a cidade para partir para guerra. Ao invés de trazer o impacto da interrupção à composição da personagem “corifeu-palhaço”, o abandono da máscara com a retirada do nariz produz o efeito inverso, pois a rememoração do ato passado ganha profundidade psicológica de um personagem individual que defronta o espaço e tempo fictícios da fábula grega.

Ao fazer troca da guerra, ao apresentar Agamêmnon e Menelau como personagens de um espetáculo e ao expor suas opções narrativas (os trechos que abordam o retorno de Menelau serão removidos, Agamêmnon merece a atenção do público), o palhaço apresenta um horizonte maior que a da personagem esquiliana, pois indica saber o que irá acontecer no desdobramento do arranjo narrativo do espetáculo, adicionando ao sentido pretérito dos acontecimentos narrados pelo coro a relativização do presente dramatizado de onde se dá o ato de rememoração no texto trágico; o corifeu-palhaço relativiza o tempo-espaço fictício da cidade de Argos dez anos após a partida da frota Argiva, obrigando o público a distanciar-se de sua progressão imaginária e a aproximar a voz do corifeu ao tempo-espaço empírico da plateia. Num primeiro momento, a oposição parece ser simples, reproduzindo uma dicotomia entre peso de realidade e fantasia. Sem maiores desenvolvimentos de sua disposição analógica, neste primeiro contato, sem o nariz, o corifeu-palhaço parece integrar-se ao presente da fábula, em que a voz do coro representa um coletivo de cidadãos anciãos que, assim como a sentinela antes da chegada do sinal, esperam impotentes pela conclusão da missão militar de cuja glória ou fracasso não puderam tomar parte. Com o nariz, o palhaço aparenta apresentar uma perspectiva crítica e paródica sobre a espera pelo despertar do gigante adormecido; removendo-o, por dedução lógica se poderia interpretar que ele cumpre com a adesão ao engajamento da sentinela, que tematizou a espera para o público. Este esquema binário, porém, ganha maior complexidade ao levar-se em conta o efeito da identificação da máscara do palhaço Augusto por parte do público antes de retirar o nariz, que ri da sua mera presença desajeitada. Ao percorrer os membros da plateia ao seu redor com seu olhar duvidoso, insinuando um gracejo qualquer, alimenta a expectativa de que *cumpra com sua função de fazer a plateia rir*, e passando ao ator sem o nariz o lastro da atitude distanciada na medida em que é bem-sucedido em seus propósitos cômicos com a plateia, tornando-a uma aliada sua, mesmo que esta não perceba. *Nesta inversão, a reflexão analítica recai sobre a máscara do palhaço, que não deixa claro o sentido de sua volição pela busca do riso do público, tendo apenas a espera da*

Sentinela como único referencial para conceber o sentido de sua lamentação na rememoração da partida da frota Argiva.

A retirada e a reposição da máscara criam um movimento de interrupção da incorporação do personagem por parte do ator, suscitando a noção de um foco narrativo que demarca uma divisão entre planos teatrais: Fábula e juízo crítico externo à narrativa. A fábula, porém, já está submetida à um processo de alegorização que relacionou referências externas ao texto à adequação de um personagem interpretado por um ator que não utilizou artifícios de desidentificação em sua exposição. A analogia que vincula a saga da casa dos Atridas nas tragédias de Ésquilo ao milenarismo nacionalista brasileiro associado à descoberta da América é organizado pelo prólogo da Sentinela sem que fosse exposto cenicamente nesta divisão de planos apresentada pelo Corifeu-Palhaço. Numa mesma construção, sem rompimento de vinculação entre ator e personagem, a Sentinela apresentou o encantamento pela espera do gigante por nascer, o ceticismo desencantado sobre esta espera e a alegria de finalmente ter avistado o sinal. O procedimento gestual do Corifeu-palhaço, portanto, não demarca no espetáculo uma oposição entre realidade social histórica brasileira e texto grego canônico. O procedimento surge ao público sem um lastro consistente sobre a quem ou o que seus juízos, com ou sem a máscara, se dirigem. O recurso anti-ilusionista, neste sentido, parece impotente e sem força de intervenção sobre o fluxo cênico que aparenta querer interromper.

A função do corifeu-palhaço concebido na *Oresteia* do Folias consiste em conduzir um texto clássico e canônico num processo de encenação que se apresenta num espaço teatral que, por sua indeterminação figurativa, se quer convencional, mas não o é devido aos percalços técnicos de sua administração. Apresenta-se ao público enquanto corifeu invertendo um procedimento técnico e convencional de distanciamento entre ator e personagem, tratando a máscara de palhaço Augusto como um marcador que opõe a interiorização da profundidade emotiva e psicológica da personagem dramática e a explicitação da condição de ator. Esta explicitação, porém, trata a máscara de palhaço como se fosse um outro personagem, relativizando o “peso de realidade” que a autorreferencialidade performática tradicionalmente deseja suscitar. A demarcação funciona como uma oposição que simultaneamente ratifica e recusa tanto uma instância figurativa como a outra. Há uma má-infinitude nesta intrincada construção e suas consequências demandam reflexão. Como já mencionado, do ponto de vista do público, a principal dificuldade é situar o lugar de onde fala o corifeu-palhaço deslocado do picadeiro. Ao remover seu nariz, parece sair de seu personagem. Mas, seguindo a exposição de Bolognesi e McManus, o personagem abandonado é ele mesmo resultado de uma problematização do conceito de personagem. O que resta? Na ausência de área cênica que demarque espaço fictício, um lastro mínimo que permita ver a separação entre atores e personagens num processo de desidentificação, o único referencial demarcador é a identificação da oposição entre público e

espetáculo ao apresentar atores cumprindo com seu ofício. Ainda não se esclareceu, porém, a quem se refere a primeira pessoa do plural empregada em sua fala – o “nós” associado aos “melhores” que partiram há dez anos. Esta impotência, no entanto, não impede a continuidade expositiva do párodo em *Argamêmnon*, que será desdobrada com a apresentação do coro ao público.

4.4 O párodo hesitante: Um coro desagregado para uma plateia “à italiana”

Concluída a declamação do corifeu-palhaço ao motociclista, o galpão é iluminado em luz geral, abandonando pela primeira vez construção da ambiência direcionada pela penumbra e as marcações focais da estilização que estruturava o espaço. Uma atriz¹¹¹ que observava a narrativa do corifeu-palhaço do lado de fora da roda formada pelo público no centro do galpão pergunta ao viajante recém-chegado: “Você veio assistir a gente?”. Membros da plateia que estavam à sua frente espontaneamente abrem caminho para que todos possam vê-la. Ela se posiciona próxima à entrada do camarim, obrigando a plateia a abrir um corredor entre a atriz e o motociclista portador do sinal. Com a resposta afirmativa do espectador para a pergunta que confirma a demarcação entre público e plateia, a reação da atriz, dita de forma hesitante e entristecida, dirige-se exclusivamente ao motociclista: “Volta outro dia...”. A reação dos outros atores, que também estavam de fora da área demarcada pela plateia, é dúbia e sem consensos. Com gritos desencontrados e alvoroçados, alguns reforçam o pedido da atriz (“Sim, volta outro dia, hoje não dá!”), enquanto outros a censuraram (“Não, não, ignora ela, espera!”).

Ao longo dos três anos em que o espetáculo esteve em cartaz, a reação dos atores à resposta da atriz ao espectador viajante ganhou duas versões: Na primeira, além dos gritos divergentes, a atriz era puxada por um dos atores para fora da roda e cochichavam-se em soslaio uma conversa afoita, abafada pelos gritos concordantes e discordantes quanto ao prosseguimento da encenação do espetáculo. Na segunda, introduz-se maior violência e brutalidade na reação das figuras até então inativas e sem funcionalidade aparente, inserindo a marcação de dois atores contendo a atriz e calando-a colocando a mão sobre sua boca de forma truculenta enquanto ela se debate insistindo para que o espectador não assista o espetáculo. O pedido da atriz ecoa o aviso do contrarregra na entrada do galpão, confirmando a possibilidade de interrupção da peça. Ao contrário do falso comunicado, porém, não há ambiguidade compositiva em sua recepção, não se questiona tratar-se de uma atriz interpretando uma atriz do espetáculo. Esta percepção da brevíssima interação entre os dois personagens, que surgem como figuras externas à fabulação até então apresentada, é induzida pela alteração da iluminação para

¹¹¹ Interpretada pela atriz Patrícia Barros.

a luz geral, que torna visível a presença dos atores ao redor do público, ainda que se apresentem sem a frontalidade que permitiria reconhecê-los. Especialmente, a intervenção da atriz se dá ao posicionar-se diametralmente oposta ao viajante na roda formada pelo público, estabelecendo uma simetria entre as posições das duas figuras e imprimindo à troca de falas a impressão de premeditação sobre os posicionamentos que ocupam diante do público, uma marcação que estabelece aspectos mínimos de intencionalidade de *mis en scène*. A breve troca de palavras entre os atores também não parece levar em conta as reações que podem provocar no público ao redor, que assiste sem contextualização ou explicação para o pedido da atriz ou para a reação do motociclista: Ele dá as costas para os atores e caminha em direção à motocicleta, estacionada entre as arquibancadas, dando a entender que pretende ir embora do teatro.

A separação entre atores e plateia, que era permeada por inconsistências figurativas pela estilização do espaço e pelo encadeamento da exposição dramatúrgica entre o prólogo da Sentinela e este novo direcionamento espacial do foco de encenação, agora voltado para o centro do galpão, parece ganhar contornos nítidos com a desunião do grupo de atores e a interação com o motociclista portador do sinal. O conflito entre os atores em dissenso não se desdobra em nenhum tipo de argumentação que elucide os motivos para a discórdia instaurada. Ficam espalhados ao redor do público no centro do galpão, impossibilitando a percepção da plateia sobre a totalidade dos atores com quem dividem o espaço. Os gritos são interrompidos por uma outra atriz¹¹², que de súbito toma o lugar da que sugeria a desistência do público. “Espera!”, grita, “Já que você veio...” – A atriz vacila e observa o resto do público – “Já que vocês vieram, agora fiquem...”. O corifeu-palhaço, que estava próximo ao espectador viajante, também pedia para que não desistisse do espetáculo; após o pedido da atriz, o palhaço discretamente faz um sinal com as mãos para que o sonoplasta toque uma música. Ela serve de deixa para que todos de imediato abandonem as alterações e conduzam os membros da plateia para seus assentos. Removem as cadeiras empilhadas com ajuda do público, colocando-as à frente das arquibancadas, servindo de filas que mantêm a estrutura frontal na visualização do galpão. A trilha consiste num solo de flauta de junco tocado pelo músico e pesquisador grego Petros Tabouris, faixa que integra o álbum *Secular Music Of Greek Antiquity, Vol. 1*, uma compilação de variações de partituras arcaicas executadas com instrumentos arcaicos. A melodia seria uma reprodução “fiel” da musicalidade grega antiga, aludindo a uma noção vaga de autenticidade da experiência musical da antiguidade. Como a melodia do “Pierrot Apaixonado” que tocava na entrada do público, a trilha serve de mera “música ambiente”, sendo retirada a partir do momento em que o público é devidamente acomodado. Não será reproduzida ou aludida em nenhum outro momento do espetáculo, consistindo

¹¹² Interpretada pela atriz Gisele Valeri.

em mero efeito inercial da transição do lugar ocupado pelo público no centro do galpão para a perspectiva frontal das arquibancadas instaladas para o espaço do camarim. Qual o significado desta transição?

Atentemos para o dissenso entre os artistas envolvidos. A reação dos atores, expondo exasperação diante da possibilidade de interromper o espetáculo, e a brutalidade no ato de silenciar uma voz “dissidente” no desejo de realizar a encenação, além da demarcação de teatralidade, marca também uma divisão de perspectivas sobre a ideia de espera que viemos aludindo em nossa exposição sobre a espera pelo sinal por parte do vigia e do corifeu-palhaço e a espera do público pela realização da encenação. O sinal do fogo sinaleiro marcado pelo farol da motocicleta, cuja chegada surpreendeu tanto o público como os atores, colocava os dois campos em aparente igualdade reativa ante o elemento cênico. A identificação dos atores na entrada do público, dentro e fora do camarim, era condicionada pelo espaço do galpão em sua visibilidade enfraquecida e estilizada. A percepção dos atores pelo público neste primeiro momento reduzia-os a funções não muito distantes de adereços e objetos cenográficos, reforçando a ideia de impotência de um aparelho que não cumpre sua função ao apresentar atores que marcam sua presença com sua inação. O sinal os “desperta” de sua anomia figurativa, demarcando uma relação com o público pautada pela oposição entre a condição de artistas de teatro cumprindo com sua função no aparelho habitado, estabelecendo o lugar do público a partir desta função. Esta oposição demarca uma relação entre plateia e atores que é de difusa caracterização: Seria uma oposição entre “artistas” e “apreciadores”? Ou entre “produtores” e “consumidores”? Ou seria entre “funcionários” e “clientes”? Como a questão é colocada na relação dialogada entre a atriz e um ator que interpreta um membro do público (e não com a própria plateia que divide o espaço do centro do galpão), cabe aos espectadores contemplarem o ator-espectador como uma representação figurada do próprio lugar que ocupam. Esta camada figurativa estabelecida para demarcar o lugar ocupado pelo público na relação da experiência de atender ao espetáculo barra a possibilidade de interpretar a interação entre público e plateia como um gesto “coletivizante” em sua armação cênica. Nesta tematização sobre a teatralidade do espetáculo que se questiona se deve ou não ser realizado, o suposto rompimento com o espaço “à italiana” não demarca uma superação de dispositivos arquitetônicos tradicionais ou um triunfalismo vanguardista frívolo que se satisfaz em simbolizar uma suposta integração criativa entre público e plateia. *Esta está excluída do plano figurado, separada pela distância reflexiva proporcionada pelos elementos de teatralidade expostos como planos ficcionais. Neste sentido, a partir desta cena o espectador motorizado fala pelo público sem habitar o plano do público em seu papel ativador do conflito entre os atores.*

A discórdia entre o grupo de atores, instaurada pela identificação da presença do público – ainda que figurada e não referida à sua condição “empírica” – portanto, pode ser lida como um

conflito numa trama interna à fabulação, traçada do prólogo à apresentação do palhaço como corifeu, apesar dos gestos e demarcações figurativas que fracionam a organicidade do fluxo cênico. O movimento é intrincado, mas determinante para a continuidade da encenação. Estas relações de exterioridade entre planos narrativos e teatrais acumularam-se sem demarcação fixa ou categórica. No entanto, as marcações de transições entre planos narrativos se mantêm como explicitações de desvinculação. O resultado é a anulação destes momentos de desidentificação enquanto interrupções efetivas na composição do espetáculo. Ao invés de ter como consequência um questionamento da organicidade da peça, fragmentando e criando espaços de autonomia episódica em que a forma épica elaborada sobre o material cênico permitiria a reflexão distanciada sobre o sentido de uma consequência separada da causalidade interna da fábula, *a própria desvinculação e aspectos fragmentários da composição do espetáculo constituem uma progressão dramática*. O solo de flauta tocado no estabelecimento do plano frontal da relação entre plateia e área cênica faz um comentário sobre a transição do lugar do público. Figurativamente, a fala da atriz soa como uma condescendência conciliatória forçada que atropela a discórdia que atravança a continuidade da encenação. Poderiam discutir os prós e contras para a realização da encenação, elencar os fatores que criaram o impedimento implícito e insinuado e deliberar com o público reunido o que fazer. A reação, no entanto, como o efeito do ressoar da flauta, é inercial: Já que o público resolveu aparecer, pagou seu ingresso, subscreveu-se a uma espera condicionada pelas prescrições de funcionamento do aparelho teatral, qual a diferença entre deliberar a favor ou contra a encenação? O pragmatismo da atriz como resolução final, concordada tanto pelo público como pelos atores sem que se manifestem como sujeitos agindo a partir de uma decisão consciente, é firmado pelo deslocamento do público. A ideia de assistir à encenação da trilogia canônica a partir da expectativa de relações de autenticidade e de precisão arqueológica da relação com o texto do século V a.C. (reforçadas pelo ressoar da flauta helênica) alia-se a este pragmatismo condescendente; agora que se estabeleceu a adequação da plateia e da área cênica nos termos espaciais da relação entre plateia e espaço cênico “à italiana” dentro das condições que o galpão pode proporcionar, finalmente o público poderá contemplar a glória do texto clássico. A encenação já se iniciou, porém, *desdizendo a aplicação da busca por autenticidade arqueológica que a trilha musical sugere*. O público referido pela atriz em termos figurativos e “empíricos” tem seu lugar estabelecido como uma imposição de uma função a ser cumprida pelos atores em sua atitude pragmática em relação à tarefa de encenar um espetáculo teatral. Esta pragmática, por sua vez, é implicitamente acordada entre todos no galpão ao aceitarem seguir para seus assentos e tomar suas marcações para o espetáculo se realizar; o público torna-se o lastro mínimo de exterioridade épica da composição do espetáculo, pois são o único agente da relação estabelecida que não tem sua presença indeterminada como figuração.

A periodização estabelecida pelo grupo Folias com a trilogia de Ésquilo anunciada na filipeta entregue pelo palhaço augusto possui precedência: Parecem seguir a interpretação evolucionista de Bachofen e Thomson, em que cada ação trágica encadeada pela progressão dramática das três tragédias corresponderiam a momentos de superação de estágios civilizatórios. Em sua adequação para a realidade sócio-histórica brasileira, os três períodos são traduzidos como uma progressão cronológica que percorre o período populista da legalidade democrática anterior ao golpe, a ditadura militar e a nova república. O percurso temporal, portanto, deveria partir do passado e sua conclusão seria o encontro marcado com o presente histórico da encenação – transformando qualquer aspiração sobre a ideia de futuro em desejo engajado de reiterar o tempo presente. A indeterminação sobre os lastros narrativos que organizam este esquema temporal, no entanto, impedem que a encenação do texto esquiliano seja percebida como reconstrução das ações presentificadas na estrutura dramática das tragédias. A relativização da progressão temporal da fábula, bem como do tempo histórico aludido com a intenção periodizante, distancia a montam do Folias da leitura que Anton Bierl descreveu em seu estudo, mas sem que sua estrutura desapareça do espetáculo. Esta relativização da progressão implícita nas diversas recepções modernas da *Oresteia* é “desnaturalizada” a partir de duas soluções dramáticas: A fixidez do coro, que é identificada pelo público como atores que interpretam atores interpretando os diferentes coros das três tragédias; e a fixidez do espaço, que é apresentada antes de tudo como um teatro abandonado.

A ambiência se altera na progressão das tragédias de Ésquilo, e, tendo em vista a trilogia ser encenada como uma única dramaturgia, solucionar as trocas de cenário a partir da noção de “unidade de espaço” faria com que uma dimensão fundamental da trilogia se perdesse: Da fachada do palácio dos Atridas, em Argos, até o templo de Apolo, em Atenas, também se constitui uma progressão rumo ao “aqui e agora”, celebrada por Thomson, já que a primeira encenação da trilogia teria ocorrido nas Dionisiacas realizadas em Atenas. No espetáculo do Folias, no entanto, antes de adentrar em Argos, o público está num espaço imaginado que retrata um teatro. Desta forma, Argos, Delfos e Atenas, quando aludidos cenograficamente, os adereços (estáticos ou móveis) são percebidos como elementos que contribuem para o teatro enquanto espaço fictício em sua função cenográfica. Em *Agamêmnon* e *Coéforas*, o chão do galpão é inteiro forrado com uma lona borrada de cor barrenta, imitando aspecto de terra dura e pisoteada. Os adereços estão dispostos sem destaque e dispostos entre as paredes frontais, entre as entradas dos camarins. A partir da interação entre os atores, a janela do camarim se torna portão do palácio de Argos; a entrada principal do galpão se torna via de acesso para a cidade entre aqueles que chegam de terras estrangeiras; a escada móvel se transforma em carruagem, tudo a partir do jogo lúdico dos atores. Estas composições se cumprem sem que o galpão deixe de ser apresentado como um espaço de encenação, sem subterfúgios ou pudores quanto a imperfeições do

edifício (as vedações das paredes laterais estão todas visíveis; o camarim é utilizado pelos atores como espaço de troca de figurinos e maquiagem; treliças e refletores estão visíveis aos olhos do público). Entre *Agamêmnon* e *Coéforas*, momentaneamente o espaço deste teatro abandonado parece ter perdido sua “forma envergonhada”, como Boal caracterizou o contato do grupo Arena com o teatro da Rua Teodoro Baima em sua primeira fase.

Em *Eumênides*, dá-se o oposto: Longas cortinas vermelhas e uma tela, aos moldes da tradição “à italiana”, escondem as paredes falhas nas paredes e as entradas dos camarins. Também em oposição às duas primeiras tragédias encenadas na primeira parte do espetáculo, a luz geral é menos utilizada, tendo sido instalados refletores de estúdio que, quando utilizados, concentram sua luminosidade sobre o chão do galpão, deixando as treliças e os refletores presos no teto em obscuridade. O templo de Apolo e o templo de Atena são, portanto, concebidos como um teatro italiano. O percurso espacial de Argos até Atenas é, simultaneamente, a de um teatro “escancarado”, que aparenta livrar-se de sua condição “envergonhada” (como na entrada do público até o centro do galpão, antes do prólogo de *Agamêmnon*), para um teatro “encoberto”, onde grandes obras e grandes artistas podem realizar as peças bem-feitas sem constrangimentos, pois os traços de “*know-how*” de produção pobre estão devidamente escondidos. De um espaço de encenação que aparenta tornar transparentes os recursos e movimentos cênicos desenvolvidos – e que reforça o sentido imaginativo da construção figurativa do espaço –, o público é transposto para um teatro propício para recursos e cenas ilusionistas. Desta forma, a evolução espacial da *Oresteia* do Folias relaciona a transição do populismo à ordem democrática contemporânea a um processo de ascensão de status social impressa na função do edifício teatral – de um teatro em ruínas para a imponência de um “templo para a arte”.

As consequências deste processo de periodização para o coro são correlatas. Em cada uma das tragédias, uma nova unidade coletiva é estabelecida para cumprir com a função do coro. Em *Agamêmnon*, falam os anciãos que não puderam tomar parte da conquista de Troia; em *Coéforas*, formam a voz coletiva as servas que acompanham Electra para prestar homenagens a Agamêmnon, rei assassinado; e, por fim, em *Eumênides*, são as Fúrias, aludidas no título em sua transformação final em “benevolentes”, que se tornam coro. Na montagem do grupo Folias d’Arte, com a construção difusa da desvinculação entre atores e personagens, os atores tornam-se figuras fixas que homogeneizam a figura do coro ao longo da trilogia. Por mais que, ao declamarem o texto de Ésquilo, exponham a unidade coletiva específica de cada tragédia, o plano figurativo de atores tentando compor uma montagem da *Oresteia* faz com que todos os coros remetam ao mesmo corpo social: A dos teatreiros dedicados a realizar o espetáculo.

No começo da encenação, quando a disposição da área cênica em relação ao público torna-se frontal, ou seja, após a hesitação dos atores em iniciar a encenação ter sido superada, toda a condução

do espetáculo parece ser dirigida pelo corifeu-palhaço. É dele que o sonoplasta e o iluminador recebem avisos de marcações, gesticulando com as mãos para os técnicos na cabine no mezanino. A narrativa do corifeu-palhaço sobre os acontecimentos passados também forma marcações para entradas e saídas de atores. Os momentos que sua soberania não é confirmada, são cenas em que outros atores saem dos papéis e agem de forma individualizada. Em *Coéforas*, após o assassinato do rei, o corifeu-palhaço perde seu posto de diretor. Este passa a ser disputado com um outro ator, que interpreta Pílates. As marcas desta disputa também seguem um princípio temporal evolutivo periodizador, mas de outra ordem.

Em *Agamêmnon*, o corifeu-palhaço declama algumas de suas falas de corifeu mimetizando a dicção de locutores de rádio, por vezes falando como um locutor esportivo, por outras como um narrador de radionovela. Em *Coéforas*, o corifeu-palhaço não pode mais exercer como antes a direção da encenação. Como serva portadora de libações funerárias, que conspirará com Orestes e Electra para o assassinato da rainha, mantém-se escondido ou disfarçado durante episódios centrais. Além disso, ao contrário da estrutura dramatúrgica de *Agamêmnon* por Ésquilo – em que a todo momento as interposições rememorativas do coro interrompe a progressão dramática presentificada, o coro ganha uma importância “acessória” em *Coéforas*, pois sua principal função é contribuir para que a vingança de Orestes se efetive. Com isso, Pílates percorre o galpão com uma câmera na mão, indicando para Orestes o que dizer, como gesticular, qual versão do texto da peça deve ser lido, sempre percorrendo o galpão em busca de bons enquadramentos. Os gestos de condução do espetáculo fundem-se com os gestos que mimetizam a mídia de massa predominante em cada período histórico (em *Agamêmnon*, que periodiza o populismo, o corifeu-palhaço faz referências gestuais ao rádio; em *Coéforas*, que periodiza a ditadura, o público vê os modos de produção no cinema e na televisão sendo aludidas por Pílates).

Em *Eumênides*, que no progressismo da condução das três tragédias o público deveria ser apresentado ao encontro com o presente, o corifeu-palhaço toma a dianteira novamente enquanto figura de destaque no galpão, mas a condução do espetáculo fica sob o encargo de Apolo, o deus jovem que toma o partido de Orestes. O confronto entre deuses velhos e deuses novos é também confronto entre o manipulador dos recursos técnicos que fazem o espetáculo progredir e o coro de atores submetido à condução técnica dos instauradores do Areópago.

Em *Agamêmnon* a desconstrução de um aparente fluxo cênico que é a todo momento interrompido se dá através de pequenos conflitos internos oriundos da distribuição de papéis entre os membros do grupo: O coletivo de atores não consegue decidir se a peça deve ou não começar; o ator que faz o papel de Agamêmnon sumiu; o papel de Clitemnestra é oferecido como barganha para que fique no grupo um ator que não quer mais ser parte do coro; a atriz que interpreta Cassandra desiste da

peça por sentir que é muito velha para o papel. Este ato desorganizado é fortemente contrastado com a montagem de *Coéforas*, pois mantém a linearidade e dinâmica de ação que o próprio texto de Ésquilo permite realizar, pois trata-se de uma peça mobilizada pelo sentimento de urgência ante a necessidade de vingar um rei, e pai, morto, encadeando o interesse do coro e dos irmãos atridas na trama de conspirações que conduzem à consumação de tal ato.

O imperativo de ação desta segunda parte abdica de distanciamentos construídos com as interrupções constantes vistas em *Agamêmnon* com figurações de artistas trabalhando numa peça que demora para “engatar”. A passagem da montagem para as *Coéforas* consiste em tratar uma reação combativa à ditadura a partir dos termos do texto trágico, que são os termos de reversibilidade do Lei do Talião (Clitemnestra vinga a filha matando o marido, que de saqueador de Troia se torna vítima; reverte-se o polo, Clitemnestra torna-se assassina; esta é morta pelo filho, que vinga o pai, transformando-a em vítima; Orestes se torna assassino, e assim se prosseguiria, não fosse a instauração do tribunal de Atena). É François Ost quem nos esclarece que “na lógica do talião, cada crime é interpretado como justa e necessária vingança de um crime precedente” (Ibid.; p. 118). As consequências desta estrutura formal são imprescindíveis para a progressão dramática do espetáculo e do texto trágico. Ost percebe que, para o espectador que acompanha o desenrolar da fábula entre as três tragédias, “é preciso sempre guardar na memória a soma dos crimes passados, *pois eles determinam mecanicamente o futuro*” (Idem – grifo nosso). Esta determinação mecânica do futuro também é percebida (e prezada) por Thomson, que qualifica a progressão da trilogia a partir dos efeitos de “atmosfera” [*mood*] percebidos em sua leitura. Para Thomson, *Agamêmnon* apresenta-se como um texto que produz constante “suspense” e “ansiedade” rumo a um “clímax” final; já em *Coéforas* depara-se com a distensão deste suspense na forma uma inversão perfeita, lida como “contraponto”, produzindo uma relação de “atmosferas em conflito” (Ibid.; p. 258-9). O “suspense” em *Agamêmnon* pode ser compreendido a partir da maneira com que o encadeamento dos episódios é organizado. Quando finalmente a Sentinela avista o sinal da queda de Troia e retorno do rei, o júbilo momentâneo que toma o servo e o coro de anciãos revela-se mera alegria de circunstância, pois esta esconde a angústia da cidade que vive há dez anos sob regência imprópria de uma mulher, e sem saber se os deuses tomaram partido dos gregos na guerra em terra estrangeira. O oposto se dá com o coro de *Coéforas*, que interage com os heróis tomando partido e cumprindo função ativa na conspiração pelo matricídio. O coro de anciãos de Argos não age; apenas testemunha acontecimentos que conformam a trama conspiratória da qual não tem consciência da urdidura. Sua declamação coletiva no parodo de *Agamêmnon* “exprime bem a ruminação de um passado com contas a acertar”, configurando uma “paralisia da ação” para expor seu esforço rememorativo (OST; p. 105-6). As portadoras de libações funerárias, ao contrário dos anciãos que se tornaram acomodados à rotina da cidade em desordem

regencial, são “um grupo de cativas, estranhas à cidade, muito próprias para denunciar as desordens ali reinantes” (Ibid.; p. 106). Ocorre, então, uma inversão espelhada entre “atmosfera” e caracterização do coro: “o momento agora é de ação, a palavra reencontra seu poder de afirmação, e a inquietude do passado dá lugar à resolução quanto ao futuro”, ou seja, ao contrário da cegueira do coro de *Agamêmnon* para o assassinato iminente, o assassinato de Clitemnestra é desfecho anunciado e traçado de forma explícita (Idem), ou seja, “a espera angustiada dá lugar à determinação decidida: longe de ser temido, o crime é desejado” (Ibid.; p. 123).

O futuro “mecanicamente” induzido conduz, na última tragédia, para o meta-nível teológico do confronto entre novas e velhas divindades (Ibid.; p. 130). O coro ganha uma centralidade inédita em relação às outras duas tragédias. O litígio em causa no tribunal de Atena – o julgamento de Orestes pelo assassinato da própria mãe – é mero pretexto para a resolução do conflito entre hierarquias divinas; o interesse da tragédia desbanca a centralidade da trajetória do herói e focaliza-se na destinação das Fúrias na nova ordem, em sua transformação em Eumênides, quando são “incorporadas” à cidade, vindo a tornar-se um corpo social coletivo integrado à conciliação cívica da cidade, contribuindo para a preservação da ordem e espantando discórdias e excessos – indícios de possíveis guerras civis latentes no vínculo social. Para as Fúrias, ao serem impedidas de punir Orestes devidamente seguindo as prescrições das leis antiga, estão sendo privadas de um privilégio concedido desde a antiga partilha entre deuses olímpicos e forças subterrâneas (Ibid.; p. 131). Neste sentido, o coro de *Eumênides* volta suas maldições, imprecações e ataques retóricos a Apolo e Orestes, que tentam impedi-las de punir um matricídio.

Na montagem do Foliás, esta disposição espelhada entre “atmosfera” e trajetórias de ações entre as três tragédias é preservada. Mas a figuração do coro, que ao mesmo tempo retrata os anciãos, as cativas que acompanham Electra, e as velhas divindades da justiça de sangue, como já expusemos, mantem a referência do corpo social dos atores de teatro montando um espetáculo teatral. Do ponto de vista da evolução do texto grego nos termos evolucionistas já apresentados neste trabalho, a mudança do coro surge de forma coerente, simétrica, em perfeita conformidade entre papel social representado e posicionamento ante os dois regimes. Ao lermos sob o prisma da fixidez da referência aos atores de teatro, o coro parece agir de forma inconsistente, infundada e incoerente. São ao mesmo tempo servos submissos ao rei que testemunham seu assassinato para então tomarem parte da conspiração de Orestes, agindo para que este mate a própria mãe, e perseguidores do assassino que tanto zelaram para que conseguisse cometer o crime planejado. As Fúrias, desta forma, surgem no teatro à italiana, como figuras impotentes que erguem suas vozes contra os novos deuses. Apolo e Atena surgem ao público com gestos de entertainers televisivos. Surgem das cortinas, percorrem as varandas como seres mágicos, acima do coro de Fúrias, presas ao chão do galpão.

Conclusão

A encenação do espetáculo *Oresteia – o canto do bode* merece uma detida e aprofundada análise imanente. Este era o principal objetivo desta dissertação quando a pesquisa para sua escrita foi iniciada. Este objetivo não se concretizou. No entanto, os resultados atingidos – que somente apareceram devido a este objetivo – talvez possam contribuir para a compreensão das aporias e o sentido histórico do desbotamento de algumas das utopias do teatro de grupo paulista fomentado, em especial no que está corporificado na trajetória do Grupo Folias D’Arte. Ao nos dedicarmos em expor criticamente aspectos de suas orientações estéticas e políticas, não intencionávamos reconhecer no grupo um bastião isolado e radiante, de onde exemplos a serem seguidos seriam encontrados. Antes de tudo, nosso interesse sobre o percurso formativo do grupo se deveu à impregnação destes temas no espetáculo que escolhemos como objeto de estudo, bem como em todo o período de ensaios e debates entre os integrantes em torno da encenação. Por mais que tenhamos partido do pressuposto de que concepção artística e discursos políticos não devem ser confundidos, aos poucos tornou-se profundamente intrigante e iluminador a forma pela qual soluções dramatúrgicas e cênicas que discutiam sobre a situação do grupo ganhavam destaque em diversos dos espetáculos. O contraste entre estas soluções e os aspectos das formulações políticas dos próprios membros do grupo pareciam iluminar um ao outro, como se o caráter programático do grupo sobre suas afinidades éticas e políticas iluminasse suas obras não a partir do que afirmavam positivamente, mas justamente dos seus pontos cegos – os quais nada tinham de banal – os quais, por sua vez, traziam outros temas e novas questões a serem investigadas.

O Folias, como mencionamos no início da primeira parte deste trabalho, é apenas um entre centenas de grupos que enfrentam dilemas e obstáculos no prosseguimento de suas investigações estéticas e na manutenção de seus projetos, sobrevivendo como podem diante da ampla variedade de formas de produção e orientações teóricas cultivadas em diferentes realidades sociais. Fez-se notar no decorrer de nossas investigações o impressionante esforço coletivo deste grupo em não apenas diagnosticar a realidade social e histórica de seu campo de atividades, como também tirar consequências poéticas dos impasses que viviam. Com isso, encontravam na cena o que os discursos não conseguiam formular. Se a particularidade do lugar de onde falam os impede de falar por toda uma categoria, seus processos criativos objetivam formas de relacionarem-se com o “ofício” que permitem “teatreiros” e não-“teatreiros” refletirem sobre a experiência do aparelho que ocupam, fazendo com que o exercício da atividade teatral em crise fosse pensado como analogia para crises de outras ordens.

Entendemos que o grupo Folias D’Arte corporifica um dos maiores impasses do teatro fomentado paulista, pois reivindicou em sua formação uma militância por um teatro que se quis

“espaço público”, orientado para uma “relevância social” reconhecida por sua “excelência artística” e para formar “artistas cidadãos”, enquanto suas peças versavam, entre muitos outros temas, sobre a redução do espaço teatral a um aparelho a serviço da indústria cultural, a instrumentalização da arte como mero signo de status, e o artista como força produtiva fazendo rodar a engrenagem onde exerce sua função. Esta particular articulação crítica, estabelecida por compreensões por vezes opostas no posicionamento público enquanto coletivo e nas construções cênicas, encontra seu momento de triunfo ao perceberem, em sua condição de grupo de teatro com um projeto específico, como parte dos temas a serem pensados e criticados, mas não por terem encontrado os termos concisos que descrevam a própria condição.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira**: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Zero à esquerda**. São Paulo: Conrad Ed., 2004.

_____. **O novo tempo do mundo**: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSANO, Gustavo Takashi Moraes. **Ato político**: a experiência da modernidade no Brasil pelo grupo teatral Folias D'Arte. 2010. 128 f. TCC (Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes (FAFICLA), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

BACHOFEN, Johann Jakob. **El Matriarcado**: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica. Madrid: Akal, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

BETTI, Maria Silvia. “A luta do Fomento: raízes e desafios”. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Orgs.). **Teatro e vida pública** – O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec Editora, 2012.

BIERL, Anton. “A Oresteia nos palcos modernos e Pier Paolo Pasolini”. In: LEÃO, D. F; CÉU FIALHO, M. do; FÁTIMA SILVA, M. de (Orgs.). **Mito clássico no imaginário ocidental**. Coimbra: Ariadne Editora, 2005.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Escritos sobre teatro**. Tradução de Genoveva Dieterich. Barcelona-ESP: Alba Editorial, 2004.

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

BLOCH, Ernst. **Princípio esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. v. 1.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Hamlet e o filho do padeiro** – memórias imaginadas. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BOLOGNESI, Mário. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARLOS, Josely Teixeira. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano**: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior. 2014. 691 f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CARVALHO, Dorberto; COSTA, Iná Camargo. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

CARVALHO, Sérgio de. “A politização do movimento teatral em São Paulo”. In: _____ (Org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. “Atitude modernista no teatro brasileiro”. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria. **Próximo ato**: teatro de grupo. São Paulo: Itáu Cultural, p. 100-5, 2011.

CARVALHO, Sérgio de; RODRIGUES, Marco Antônio. “Conversa de bastidor”. In: **Teatro e vida pública** – O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec Editora, 2012.

COHN, Ulisses. “A cenografia do Galpão Folias”. In: **Caderno do Folias nº 6**. São Paulo: Grupo Folias, 2004.

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

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

_____. “A ameaça do final feliz”. In: FOLIAS. **Caderno do Folias nº 1**. São Paulo: Folias, 2001.

_____. “Dramaturgia para pensar e divertir”. In: COSTA, Iná Camargo (Org.). **Teatro Reunido** – Reinaldo Maia. São Paulo: Grupo Folias, 2010.

_____. **Nem uma lágrima**: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular/Nankin Editorial, 2012.

COSTA, Iná Camargo; RIOS, Jefferson Del; MENDES, Oswaldo. “Debate sobre o espetáculo Babilônia”. In: FOLIAS. **Caderno do Folias nº 3**. São Paulo: Folias, 2002.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2008.

ÉSQUILO. **Oréstia**: Agamêmnon, Coéforas e Eumênides. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**: Trabalho relacionado com as investigações de L. H. Morgan. Rio de Janeiro: Vitória, 1964.

ESTÁVEL DE TEATRO, Companhia. **Das margens e bordas**: relatos de interlocução teatral. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2011.

EWEN, Fredric. **Bertolt Brecht**: sua vida, sua arte, seu tempo. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC SP, 2009.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HEGEL, G.W. **Cursos de estética**. São Paulo: EDUSP, 2004. v. II.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. Coleção: “Grandes nomes do pensamento brasileiro”. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.

JAEGER, Werner. **Paideia**: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular**: Ensaio sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JHAÍRA. “Fala, companheira!”. In: **Teatro e vida pública** – O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec Editora, 2012.

LOURAÇO, Jorge. **Verás que é tudo verdade** – Uma década de Folias (1997 – 2007). São Paulo/Porto: Galpão do Folias, 2008.

_____. “Nação e cidade no ‘teatro de grupo’ de São Paulo”. In: OBREGON, Osvaldo (org.). **Em torno do Teatro Latino-Americano**: tendências cênicas inovadoras a partir dos anos 80. Almada, Festival de Teatro de Almada, 2010.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**: Estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O jovem Marx e outros escritos de filosofia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

MAIA, Reinaldo. “Verás que é tudo mentira”. In: COSTA, Iná Camargo (org.). **Teatro reunido** – Reinaldo Maia. São Paulo, Folias, 2010a.

_____. “Folias fellinianas”. In: **Teatro reunido** – Reinaldo Maia. São Paulo, Folias, 2010b.

_____. “Orestéia – o canto do bode”. In: **Teatro reunido** – Reinaldo Maia. São Paulo, Folias, 2010c.

_____. “Pavilhão 5”. In: **Teatro reunido** – Reinaldo Maia. São Paulo, Folias, 2010d.

_____. **O ator criador**. São Paulo, Edição Folias, 2005.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MAGALHÃES Jr. **O mercado da dádiva**: Formas biopolíticas de um controle das populações periféricas urbanas. 2006. 124 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

McMANUS, Donald Cameron. **No Kidding!**: Clown as a Protagonist in Twentieth-century Theatre. Newark-USA/London-UK: Delaware, 2003.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editorial, 1985.

MICHELAKIS, Pantelis. “Introduction: Agamemnon in Performance”. In: **Agamemnon in performance**: 458 BC to AD 2004. New York: Oxford University Press, 2005.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de Esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NAPOLITANO, Marcos; MARIANA, Martins Villaça. “Tropicalismo: As relíquias do Brasil em debate”. **Revista brasileira de história**, São Paulo, v. 18, n. 35. 1998. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881998000100003>. Acesso em: 13 nov. 2015.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

OST, François. **Contar a lei** – As fontes do imaginário jurídico. Tradução de Paulo Neves. São Leopoldo-RS: Editora UNISINOS, 2004.

PASTA Jr., José Antonio. **Trabalho de Brecht**: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2010.

PASTORELLI, Vinícius Marques. **Da irresistível peleja entre piratas e tubarões** – um estudo sobre a parceria Brecht/Weill. 2014. 381 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

PEACOCK, Louise. **Serious Play**: Modern Clown Performance. Bristol-UK/Chicago-USA: Intellect, 2009.

PEIXOTO, Fernando. “Como transmitir sinais de dentro das chamas”. In: _____. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec, 1989.

POZZOLI, Maria Siqueira (Org.). **Teatro União e Olho-Vivo**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro; Record, 2000.
_____. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RODRIGUES, Marco Antônio. “Não fossem as incongruências nas idades e uma ou outra questão referente às diferenças nas línguas, qualquer um poderia jurar que Stanislavski era brechtiano”. **Stanislavski revivido**. In: FÁVARI, Paulo; PIACENTINI, Ney (Orgs). São Paulo: Giostri Editora, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**, 1880-1980. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SALVALAIO, Ricardo. “‘Babylon’, de Zeca Baleiro: Minha religião é o consumo”. In: **A Gazeta**. 12 nov. 2011. Disponível em: <http://outros300.blogspot.com.br/2012/11/babylon-de-zeca-baleiro-minha-religiao.html>. Acesso em: 05 de out. 2015.

SANTOS, Valmir. “Tapa e Folias D’Arte montam ‘Happy End’”. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 10 mar. 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2303200015.htm>. Acesso em: 25 set. 2014.

SECCO, Lincoln. **História do PT: 1978-2010**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2011.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. “Fim de Século”. In: **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004a.

_____. **Teoria do drama burguês** [século XVIII]. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

_____. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TOLEDO, Paulo Vinícius Bio. **Impasses de um teatro periférico: As reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974**. 2013. 153 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Arte (ECA), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

VARGAS, Maria Thereza. “Amador (Teatro)”. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC SP, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Mito e religião na Grécia Antiga**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

_____. “O momento histórica da tragédia na Grécia: Algumas condições sociais e psicológicas”. In: *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. In: _____. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. “Prefácio”. In: _____. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIANA FILHO, Oduvaldo. **Vianinha: teatro, televisão, política**. (Org.) PEIXOTO, Fernando. São Paulo: Brasiliense, 1999.

VIDAL-NAQUET, Pierre. “A caça e o sacrifício na *Oréstia* de Ésquilo”. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre (Orgs.). **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. “Ésquilo, o Passado e o Presente”. In: _____ 2008b.

_____. “O Sujeito Trágico: Historicidade e Transistoricidade”. In: _____ 2008c.

VIEIRA, Trajano. **Agamêmnon de Ésquilo**. Tradução, introdução e notas Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

WILLET, John. **O teatro de Brecht – visto de oito aspectos**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

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

WOOD, Ellen Meiksins. **Democracia contra capitalismo:** A renovação do materialismo histórico. São Paulo, Boitempo, 2003.

WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura:** a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. São Paulo: Boitempo, 2006.

Números do Caderno do Folias consultados:

- FOLIAS. **Caderno do Folias** – nº 1. São Paulo: Folias, 2000.
_____. **Caderno do Folias** – nº 3. São Paulo: Folias, 2002
_____. **Caderno do Folias** – nº 6. São Paulo: Folias, 2004
_____. **Caderno do Folias** – nº 8. São Paulo: Folias, 2006
_____. **Caderno do Folias** – nº 10 (Número especial). São Paulo: Folias, 2007a.
_____. **Caderno do Folias** – nº 11. São Paulo: Folias, 2008/2009.
_____. **Caderno do Folias** – nº 12. São Paulo: Folias, 2009

Projetos submetidos à Lei de Fomento para a cidade de São Paulo consultados:

FOLIAS. **A Manutenção de um Espaço Público Seminal.** Projeto submetido em jun. de 2003. Programa Municipal de Fomento ao Teatro; São Paulo, 2008.

_____. **Da Longa E Mui, Muito, Mucho, Muncho Laboriosa Peleja Pela Consolidação De um Território Público E Artístico** – Segunda etapa agora intitulada “Raízes do Brasil”. Projeto submetido em Jan. de 2007. Programa Municipal de Fomento ao Teatro: São Paulo, 2007b.

_____. **Ainda e sempre** – Da Longa e Mui, Muito, Mucho, Muncho Laboriosa Peleja Pela Consolidação De Um Território Público e Artístico. Projeto submetido em jan. de 2008. Programa Municipal de Fomento ao Teatro: São Paulo, 2008.

Documentos adquiridos no espetáculo:

FOLIAS. “Oresteia – O canto do bode”. **Panfleto** (entregue na entrada do espetáculo). Documento sem data.

Vídeos consultados:

CONVERSAS FOLIANESCAS – REINALDO MAIA. Direção: Zeca Rodrigues. Produção: Grupo Folias D’Arte. São Paulo: Folias, 2009. DVD.

ORESTEIA – O CANTO DO BODE. Direção de filmagem: Zeca Rodrigues. Produção: Grupo Folias. Do acervo pessoal de Marco Antonio Rodrigues. Filmado em 2007. DVD.

Anexos

1.1 Plantas do Galpão do Folias

Figura 1 - Galpão do Folias - Piso Térreo

Figura 2 - Galpão do Folias – Planos superiores: Varandas e acessos por escadas

1.2 Ficha técnica do espetáculo *Oresteia – o canto do bode*

Dramaturgia – Reinaldo Maia
Direção – Marco Antonio Rodrigues
Direção Musical – Dagoberto Feliz
Cenografia – Ulisses Cohn
Figurinos e Caracterização – Atílio Beline Vaz
Criação de Luz – Carlos Gaúcho
Corpo – Joana Mattei
Direção de Video – Zeca Rodrigues
Técnica Alexander – Reinaldo Renzo
Assistente de direção – Val Pires
Adereços e vitrine – Marcela Donato, Bira Nogueira
Design Gráfico – Zeca Rodrigues
Operação de Luz – Túlio Pezzoni
Operação de Som – Ricardo Barison, Carol Costa
Operação de Video – Osmar Guerra
Cenotecnia – Mateus Fiorentino Nanci
Direção de Cena – Bira Nogueira
Fotografia – Joana Mattei
Fotos Design – Aleksandar Srdic
Divulgação – Patrícia Barros
Administração – Tili Woldby, Marcela Donato
Produção – Nani de Oliveira, Patrícia Barros e Tili Woldby
Bilheteria – Regina Pereira
Portaria – Eno Nepomuceno (Carioca)
Limpeza – Edleuza Daniel

ELENCO:

Atílio Beline Vaz
Bira Nogueira
Bruna Bressani
Carlos Francisco
Dagoberto Feliz
Danilo Grangheia
Flávio Tolezani
Gisele Valeri
Nani de Oliveira
Paloma Galasso
Patrícia Barros
Zeca Rodrigues

Jeronimo Martins substitui Zeca Rodrigues após 2008.
Tatiana Freire substitui Bruna Bressani após 2009.

1.3 Cronologia de espetáculos encenados pelo grupo Folias D'Arte até *Oresteia – o canto do bode*

- 1) *Um uísque para o Rei Saul*, de César Vieira. Direção: Marco Antonio Rodrigues. Centro Cultural São Paulo. 1992-1993.
- 2) *Ressuscita-me*, de Rodolfo Santana. Adaptação e direção de Marco Antonio Rodrigues. Teatro Itália. 1994.
- 3) *Verás que é tudo mentira*. Adaptação de Reinaldo Maia para o romance de Théophile Gautier “Capitão Fracassi”. Direção: Marco Antonio Rodrigues. 1995-1996.
- 4) *Cantos peregrinos*, de José Antônio de Souza. Direção: Marco Antonio Rodrigues. 1997.
- 5) *Folias fellinianas*, de Reinaldo Maia. Direção: Marco Antonio Rodrigues. 1998.
- 6) *Surabaya, Johnny!*, show musical com canções de Kurt Weill e Bertolt Brecht. Traduções de Lilian Blanc. Roteiro: Reinaldo Maia e Marco Antonio Rodrigues. Direção: Marco Antonio Rodrigues. Coprodução: Grupo TAPA. 1999.
- 7) *Tronodocrono*, espetáculo para crianças de Gabriela Rabelo e José Rubens Siqueira. Direção: Dagoberto Feliz. 2000.
- 8) *Happy End*, de Elizabeth Hauptmann (Dorothy Lane). Músicas de Kurt Weill e Bertolt Brecht. Direção: Marco Antonio Rodrigues. Coprodução: Grupo TAPA. 2000.
- 9) *Pavilhão 5*. Texto e direção: Reinaldo Maia. Teatro Galpão do Folias. 2001.
- 10) *A maldição do vale negro*, de Caio Fernando Abreu e Lis Arthur Nunes. Direção: Dagoberto Feliz. 2001.
- 11) *Babilônia*, de Reinaldo Maia. Direção: Marco Antonio Rodrigues. 2001.
- 12) *Frankenstein*. Adaptação e direção: Reinaldo Maia. Galpão do Folias. 2002.
- 13) *Single singers bar*. Roteiro e direção: Dagoberto Feliz. 2002.
- 14) *Las muchachas*. Concepção e direção: Dagoberto Feliz. 2002.
- 15) *Pássaro da noite*, de José Antonio de Souza. Direção: Roberto Lage. 2002.
- 16) *Otelo*, de William Shakespeare. Direção: Marco Antonio Rodrigues. Galpão do Folias. 2003.
- 17) *Nada mais foi dito nem perguntado*, de Luís Francisco Carvalho Filho. Direção: Ailton Graça, Atílio Beline Vaz, Bruno Perillo, Carlos Francisco, Dagoberto Feliz, Gabriel Carmona. Teatro Jardim São Paulo. 2004.

18) *O banho*. Texto e direção: Reinaldo Maia. Galpão do Folias. 2004.

19) *O cara que dançou comigo*. Texto: Mário Bortolotto. Direção: Marco Antonio Rodrigues. Teatro N.E.x.T. 2005.

20) *El dia que me quieras*. Texto: José Ignacio Cabrujas. Direção: Marco Antonio Rodrigues. Galpão do Folias. 2005.

21) *Oresteia – o canto do bode*. Trilogia de Ésquilo. Direção: Marco Antonio Rodrigues. Galpão do Folias. 2007.