

CADERNO DO FOLIAS

segundo semestre de 2011

#14

05 EDITORIAL

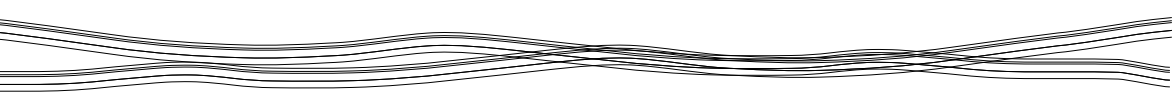
CADERNO DE REFLEXÃO

- 09** Carta para Reinaldo Maia
12 Caminho à margem da estrada
16 Miraradelante
18 *Mirar adelante* e o ator criador
22 Pra quem viveu, contar...

O FOLIAS ATRAVÉS DE SEUS ESPETÁCULOS

- 28/35** Dossiê/linha do tempo

TEATRO E FORMAÇÃO

- 38** Modernidade brasileira: Unidade dialética dos contrários e ideologia do favor
- 

EXPEDIENTE

Editores **Pedro Mantovani, Lucienne Guedes,
Marco Antonio Rodrigues, Jorge Loureiro**

Conselho Artístico do Folias **Iná Camargo Costa,
J.C Serroni, Paulo Arantes**

Gerência do Folias **Carlos Francisco, Dagoberto Feliz,
Danilo Grangheia, Nani de Oliveira,
Patricia Barros, Val Pires**

Produção **Folias**

Direção de arte e diagramação **Ieltxu Martinez Ortueta**

Revisão de texto **Nina Fidelis**

★ ★ ★

Créditos fotografias: *Êxodos*: Lenise Pinheiro, Adalberto Lima, Fernanda Aloiz.
Grupos: Divulgação. José Romero (Cia do Feijão), Otávio Dantas
(Tablado de Arruar). *Cuba e outras*: arquivo do Folias.

**O Galpão do Folias permanece em atividade devido aos recursos advindos da
Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.**

**O Caderno do Folias é um projeto do Grupo Folias. As opiniões expressadas nos
artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.**

Contato

folias@terra.com.br www.galpaodofolias.com.br
Rua Ana Cintra, 213 Santa Cecília São Paulo CEP: 01201-060
Telefones: 11 3361.2223 / 3333.2837

O caderno do folias foi idealizado e produzido filosoficamente até 2009 por Reinaldo Maia. Os cadernos foram criados com o objetivo de instrumentalizar as pesquisas e socializar as bases teóricas em que se desenvolveram as reflexões estéticas do grupo. Artigos do próprio Maia, de Marco Antonio Rodrigues (eminência parda da editoria), do conselho artístico do Folias (Originalmente: José Carlos Serroni, Maria Silvia Betti, Fernando Peixoto, Iná Camargo Costa, Paulo Arantes e Otilia Arantes) além de convidados igualmente ilustres, compõe as páginas das doze edições publicadas além das edições especiais.

Inspirados por Marco Antonio Rodrigues, convidamos Pedro Montovani para a difícil tarefa de substituir Maia como editor no caderno de nº13. Embora propondo um novo formato , inclusive gráfico (assinado por Ieltxu Martines Ortueta), Pedro buscou se manter fiel aos princípios idealizados por Maia e igualmente se cercou de pensadores para a edição que iniciaria um novo ciclo dos Cadernos.

Para a edição de nº 14 propusemos (Dagoberto Feliz, Danilo Grangheia, Nani de Oliveira, Patricia Barros, Val Pires e eu) o desafio de produzirmos nós mesmos uma reflexão, que socializasse nosso processo interno de reorganização, sem as figuras, por razões distintas, destes dois mestres provocadores Marco e Maia (com os quais tivemos o privilégio de conviver cotidianamente por longos anos) e sem a contribuição de convidados ilustres.

Fora a participação de Gustavo Assano convidado a socializar parte de seu TCC inspirado no espetáculo Orestéia, este caderno contém o olhar sincero de foliões em reflexões desprentensiosas mas absolutamente transparentes de um “mirar adelante” que pretende , menos propor soluções que compreender e compartilhar, olhares particulares a serviço da construção de um fazer teatral coletivo. Parafraseando o personagem Galileu do espetáculo Babilônia de Reinaldo Maia, quando as sombras avançam na estrada é preciso Aldear. Aldear, reconhecer os pares, redescobrir o sentido, mirar adelante e (convidamos a todos) seguir a viagem e continuar lutando.

E nos ensina Brecht (o que o Camarada Maia demonstrou na pratica):

*Há homens que lutam um dia, e são bons;
Há outros que lutam um ano, e são melhores;
Há aqueles que lutam muitos anos, e são muito bons;
Porém há os que lutam toda a vida
Estes são os imprescindíveis.*



CADERNO DE REFLEXÃO

CARTA PARA REINALDO MAIA

Dagoberto Feliz

São Paulo, setembro de 2011

Querido Maia

Olá, resolvi escrever para você somente agora. Daqui a pouco você vai entender a razão. Mas, antes de mais nada, quero dizer que não estou demente em escrever para você. Sei o que estou fazendo. Ou pelo menos acho que sei.

Há algum tempo, em um espetáculo que dirigi, sobre a Araci Cortes, escrevi uma carta para ela no programa. É claro que eu sabia, e todo o público também, que ela já não estava mais de corpo presente entre nós, mas foi a forma que eu encontrei de justificar a minha encenação. O espetáculo chamava-se PRÁ VOCÊ QUE ME ESQUECEU. Falava das grandes atrizes de Revista Brasileira que foram esquecidas. Falava da nossa falta de memória no Brasil. Enfim... eu gostava muito do espetáculo. Acho que você não assistiu. Não me recordo.

Ah... também fiquei chateado porque você não viu a encenação de MEDEIA, A MULHER-FERA que nós montamos aqui no FOLIÁS em cima do conceito do “homem-cordial”. Aquela sugestão sua sobre essa discussão em nossas relações ainda dá pano para manga. Sei que lhe falei sobre a utilização do seu texto com três Medeias, mas os deuses do Teatro resolveram me colocar na fria de ter que decidir sem a sua opinião completa. Fazer o quê? Montamos, e gosto do que acontece em cena. Ah... parece que os atores também gostam de fazer. Ah... o mais incrível ainda é que o público também aprecia... Vai saber, né?

Mas, na verdade, a razão específica dessa carta é:

RESOLVEMOS nós, da GERÊNCIA DO FOLIÁS (quem está atualmente sou eu, Danilo, Carlão, Nani, Patrícia e Val – coloquei nessa ordem por puro acaso)... pois bem, RESOLVEMOS que cada um vai escrever um texto para ser publicado no CADERNO DO FOLIÁS, aquele que você tão bem cuidou enquanto esteve no seu ofício de artista.

Resolvemos isso e estamos com a “batata quente” na mão!

Dúvidas? Muitas! Vontades? Todas!

A pergunta principal é: será que seis artistas não acostumados à escrita, ainda mais para o CADERNO DO FOLIÁS, um dos seus xodós, vão dar conta dessa tarefa tão bem cuidada por você anteriormente?

Revendo algumas edições, encontramos artigos de gente muito, mas muito especializada, cujos nomes não citarei para não incluir aqui uma lista enorme, tampouco para não correr o risco de esquecer o nome de alguém por conta de minha memória de 50 anos (sim, já estou com essa idade... nem parece, né?). Sei que infelizmente você não poderá me responder diretamente, mas queria MUITO dividir com você esse momento, diria quase histórico, de novas responsabilidades.

Nós, que lemos o seu livro O ATOR CRIADOR, agora, sim, sentimos sua falta nessa posição obrigatória. De pegar o próprio leme e navegar. O leme de cada barquinho e o desse naviozão que você conhece, que é o equipamento chamado GALPÃO DO FOLIÁS.

Ah... novidade também!!! Saiu o alvará de funcionamento do FOLIÁS!!! A Prefeitura de São Paulo permitiu que abríssimos as portas do GALPÃO. Legal, né?



Aquela denúncia anônima até que serviu para alguma coisa... Continuamos sem saber quem foi o filho da puta (ou filha da puta) que ligou para a fiscalização para dizer que éramos clandestinos. Olha só! Estamos legalizados agora. Salve o politicamente correto! Sentimo-nos mais cidadãos com o HABITE-SE. Bem... desculpe, desviei o assunto.

Voltando. Tentaremos assim.

Cada um dos atuais gerentes escreverá sobre o projeto MIRAR ADELANTE revelando, assim, sua percepção acerca desse estudo. Acreditamos que o juntar de todas as opiniões, conscientes e responsáveis artisticamente na individualidade, podem configurar um núcleo artístico coeso e profícuo que permita conferir qualidade ao CADERNO DO FOLIAS.

Bem, você pode perceber que a Utopia continua nos rondando...

Tenho de dizer que, às vezes, nos falta decisão política. Um grito seu.

Há pouco tempo, houve a ocupação da Funarte. Confesso que não soubemos como agir.

Simplesmente isso. Não soubemos.

Com o advento do FACEBOOK (quando você partiu, ele não estava tão em moda quanto agora), estava eu em casa, quando alguém começou a conversar comigo através de uma janelinha que se chama bate-papo (olha que peculiar...): – Hei, Dago, vem para cá! Estamos aqui na Funarte!

Você acredita que dei uma desculpa qualquer e não respondi o que eu tinha vontade? Falei que estava com problemas no joelho esquerdo (o que realmente era verdade... acabei operando o menisco agora no fim de agosto), mas que eu desejava que tudo rolasse bem.

Olha só a “cordialidade” ainda mal resolvida em mim.

Minha vontade era, na verdade, falar que eu me sentia invadido por alguém que eu não conhecia direito, que não sei o que produz, que não sei exatamente quem é, chegar até mim, através de uma janelinha, e me pressionar a ir a qualquer lugar que seja.

Fiquei sem ação. Dividi isso com os companheiros de gerência e, cada um a seu modo, também se sentia um pouco desse jeito.

Nós, FOLIAS, que éramos tão atuantes politicamente, estávamos agora numa posição de recuo? Será isso? Acho que não.

Talvez tenhamos perdido a ingenuidade.

Aprendemos, com a idade, a bater somente quando existe uma real possibilidade de mudança.

Estamos um pouco sozinhos também.

Este ano, montamos a programação do espaço pensando muito nisso. Quem são nossos parceiros? Já sabemos quando e a quem nos unirmos em relação a políticas culturais públicas, mas quem está dialogando conosco em cena?

Chamamos gente de outros grupos para elencos: LUÍS ANTONIO-GABRIELA é um espetáculo do Néelson Baskerville, com uma moçada linda; AS TRÊS VELHAS, com dona Maria Alice Vergueiro e seu Luciano Chirulli. E estamos encontrando e continuamos à cata.

Com quem conversamos em cena?

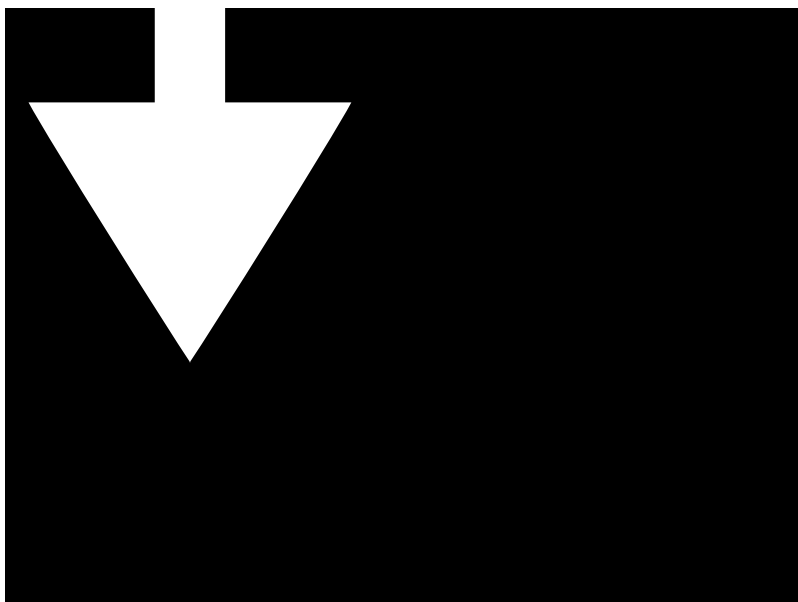
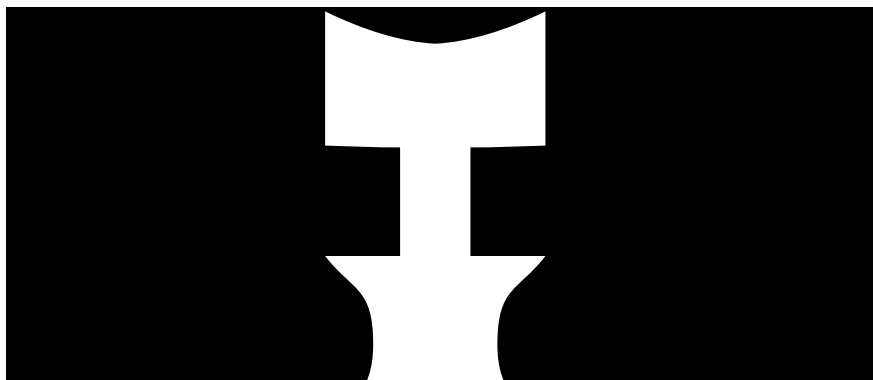
A Mostra desse ano tem um povo de fora também. Continuaremos a tentar. E como nós já dizíamos lá no seu e nosso BABILÔNIA: [...] quando as sombras avançam na noite o remédio é aldear [...].

Bem... esses são nossos pensamentos atuais. Um pouco confusos, mas muito intensos. Acho que isso é bom.

Queremos e esperamos que esse CADERNO DO FOLIAS tenha pelo menos um mínimo da sua RADICALIDADE, do seu senso de JUSTIÇA e um tudo de VOCÊ. Lembrando a Araci Cortes: no que depender de nós todos, que o amávamos, não deixaremos que este Brasil “cordial” apague você da MEMÓRIA dele.

Saudades muitas.

Um beijo na boca



CAMINHO À MARGEM DA ESTRADA

Carlos Francisco -Carlão-

Ogum generoso abriu mil caminhos. Exu brincalhão (e sábio) misturou todos eles. Dizer que a estrada vai dar aonde a placa indica é conjecturar. Pensar que as expectativas foram alcançadas e que as projeções foram concretizadas como previstas seria redução.

Vejamos: das incontáveis possibilidades de trajetória, algumas estavam previstas no plano de viagem. Outras surgiram casualmente. Algumas sugeriram mudanças estratégicas no planejamento. Sem falar no imponderável (que nos impõe a revisão de trajeto e, fundamentalmente, de destino). Como bem disse Fernando Pessoa: *Navegar é preciso; viver não é preciso.*

Ah...de uma maneira ou de outra, narrar a história da jornada é sempre mais tranquilo e divertido que a própria vivência (claro, sob determinado aspecto, “viver é sempre melhor que sonhar”).

Para contar uma história ou projetá-la, é possível escolher uma visão romântica e poética; no dia a dia, isso só será possível com certo esforço, disciplina e boa vontade. O desejo, este combustível fundamental, decorre da possibilidade de concretização de um ideal.

Penso, logo existo! E tenho comigo tudo o que sonho. Realizar o sonho do jeito que se sonha são outros quinhentos (réis ou anos, sei lá!)

Para quem nasceu predestinado a marginal ou para quem, por convicção ou força de circunstâncias, se tornou marginal, a estrada é sempre um pretexto.

O caminho não. É resultado de escolhas. Em cada encruzilhada, diante de cada Exu, a escolha conta tento. É a hora do voto secreto, individual e intransferível, mas verdadeiro. Não há como enganar Exu. Diante dele, a verdade de cada um, exposta e expressa em forma de escolha. A boa escolha necessita de excelência.

Certa vez um clown perguntou a um bufão em quê ele se considerava bom, e o bufão lhe respondeu: eu fodo bem. A construção daquele bufão estava fundamentada em apetites metabólicos e sexuais exacerbados e latentes.

Partindo dessa mesma pergunta, minha resposta seria: sou bom em tudo o que faço bem.

Não creio que alguém faça alguma coisa bem porque, de saída, seja bom. Ser bom é fazer segundo métodos e princípios determinantes da excelência de cada ofício. Aí se inclui a observância dos mestres em seus “fazeres” e ensinamentos, a observância da história, a observância de nossos pares, de nossa própria trajetória, o estudo e treinamentos constantes.

No caminho, de certo modo, todos somos igualmente mestres e aprendizes, mas é claro que alguns são mais iguais que outros.

Alguns têm essa capacidade natural de amalgamar o passado e o futuro, traduzindo reflexões, procedimentos, conhecimentos e projeções em atitudes do presente. Seja como artistas, seja como cidadãos, destinam a existência a construir caminhos, modificar cenários, interferir na história e mudar seu curso. Encher o saco, pentelhar. Nesses iguais, as realizações no campo da Estética são meros desdobramentos do exercício de estar vivo.

Brecht nos ensina que ser cidadão é mais importante que ser artista, este é o segredo, nos ensinou Maia.

É fundamental transformar intenção em gesto, tanto na cena quanto na vida, ensina Marco. Alguém disse que uma realização estética excelente deixa no espectador a impressão de também estar apto a executá-la.

Esses dois criadores são bons exemplos de cidadãos cuja contundência exercida com simplicidade e convicção acaba por nos imprimir, na qualidade de observadores, a sensação de que nós também podemos.

Há que se ter memória, posto que a igualdade entre seres distintos é sempre relativa. Conta a formação, a disciplina, o empenho, o talento, a experiência... e mais uma infinidade de adjetivos que vão estabelecendo as diferenças. Para o bem e para o mal. Willie Lynch (traficante de escravos do Caribe), em seu célebre discurso aplicava a exaltação das diferenças como instrumento de desarticulação, fomentando entre pares a vaidade, a inveja, a intriga, bases de seu controle e domínio bem-sucedido de escravos. Mas aqui há que se celebrar a memória para que as diferenças estejam a serviço das

escolhas e ações construtoras de um caminho em que a igualdade de oportunidades é possível. Se realizamos com excelência somos igualmente excelentes. Eis nossa maior responsabilidade.

Como iguais, privilegiamos em nossas relações a perpetuação do espaço para a socialização de visões, soluções e proposições particulares a serviço da reflexão estética coletiva. Nosso desejo (creio) sempre esteve pautado por uma reflexão que se contraponha ao pensamento hegemônico e pelo exercício de tornar diferenças como nosso maior aliado.

No período em que nossas principais lideranças silenciam para que possamos ouvir nossa própria voz, entoar o canto que sabemos nosso, desafinamos (é natural) por um ou dois compassos até acertarmos o tom.

E esse tom provoca um estranhamento inicial, revelando que alguma coisa está fora da ordem. O mundo parece o mesmo, mas não o reconhecemos em sua disposição habitual.

O mundo mudou ou nós mudamos o nosso jeito de olhar e, por isso, não o reconhecemos? Já não sabemos (falo por mim, se é que algum dia soubemos) o mundo.

A criação estética, fruto de um coletivo de iguais, em uma sociedade de desigualdades, só se justifica se agregar à ética uma caridade cristã, dividindo e assumindo as funções de segmentos de educação e de assistência social(?)

Afinal, o que é o mundo e qual é o papel de cidadãos criadores? Como que por encanto, a voz de um Santos pondera que o mundo é o que se vê de onde se está. Nosso papel, talvez, seja o de apenas mirar e expressar esse olhar, partindo dessa perspectiva particular, tornando-a pública. Apenas?

E onde estamos? Penso que estamos onde se junta. Estamos juntos.

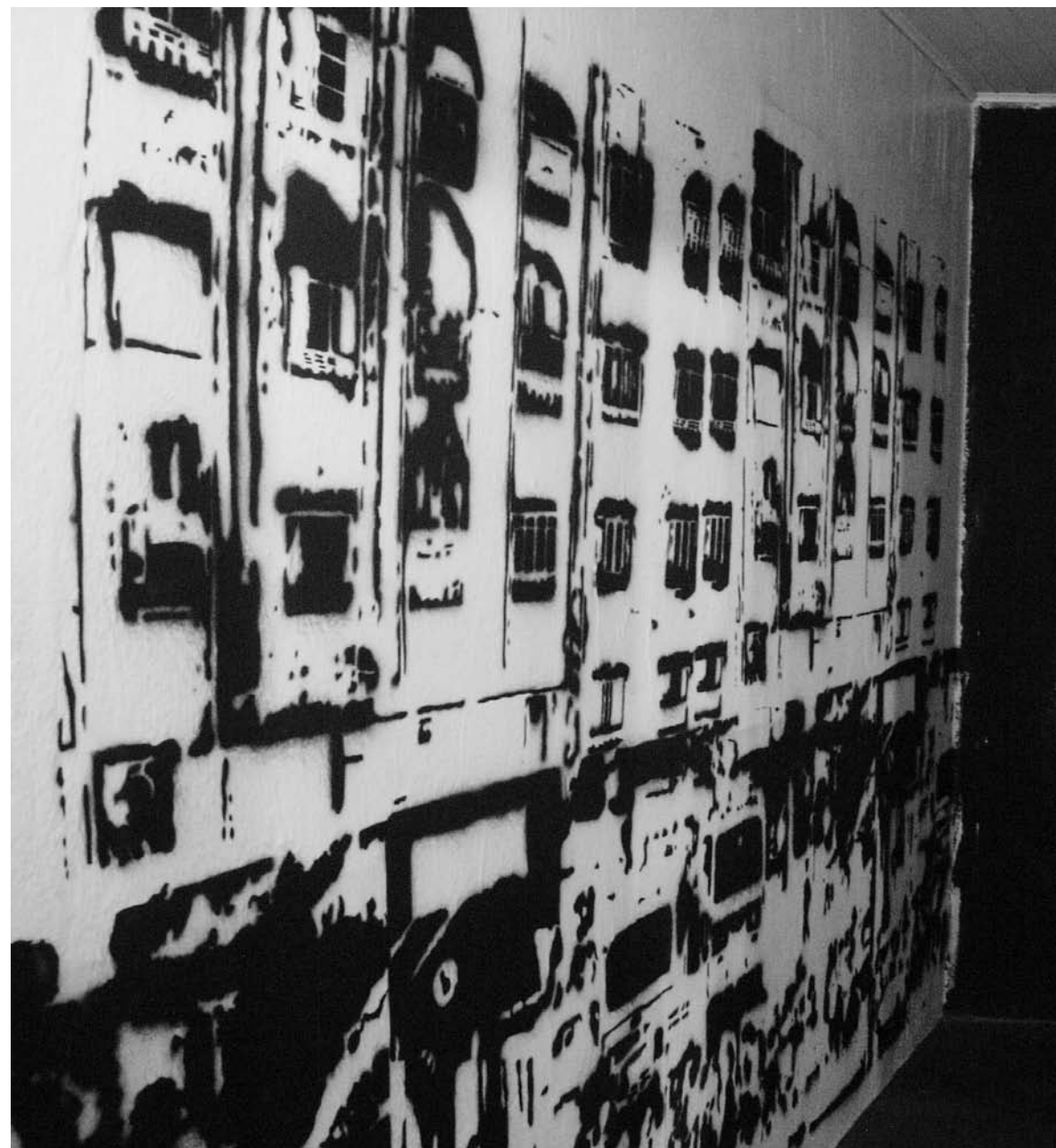
E, juntos, é só mirar que a seta incerta acerta a taça.

Quanto à estrada... Ogum generoso abriu mil caminhos. Exu brincalhão (e sábio) misturou todos eles.

MIRARADELANTE

Bira Nogueira

Futuro, um espelho Babilônia	Mudar pra longe
A ruína	Pra quê?
A terra arrasada	Reinventar um novo eu?
Capitalismo, “meu bom Iago”	Poder gozar
O homem em disputa de pensamentos	Virar a empregada
Quero sopa de pensamentos	Trabalhar pra quê?
Bom cidadão, o básico (né, Maia?)	E viver como uma baleia
O novo atrás do velho	Licença poética
A luta eterna	O candidato a Rei
A indignação	Mirar adelante
O artista sem causa	Olhar pra trás
A causa sem artista	Val
Um prato para a elite	Carlão
Matilde, trás o pão	Pata
A dor	Nani
O sofrimento é a melhor lição	Marcela
A alegria, resultado	Dago
Não ir votar	Marco
Liberdade	Eu
JUSTIÇA!!!!!!!!!!!!!!	Osmar
Tempos tranquilos	Maia
O fim?	Danilo
A salvação?	Os novos
A estrutura pintada de verde e branco	As Santas



MIRAR ADELANTE E O ATOR CRIADOR

Dagoberto Feliz

E a saga continua...

Continuamos na batalha utópica de manter um núcleo artístico neste MUNDO tão contraditório.

Ou melhor, apenas MUNDO.

Uma vez que aprendemos que a contradição deve fazer parte da vida, certo?
Como é difícil!

Sabemos que todos vamos morrer e continuamos a acreditar no perene.
Sabemos que há miséria no mundo e continuamos a fingir que não sabemos.
Sabemos que temos de tomar posse antes que algum aventureiro o faça.
Sabemos de TUDO e humanamente sabotamos todas as nossas escolhas.

(...) Lygia [Clark] diz: No próprio tempo em que o artista é cada vez mais digerido por essa sociedade em dissolução, resta-lhe, na proporção de seus meios, tentar inocular uma nova forma de viver. No próprio momento em que ele digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que já encontrou para ele um título e uma ocupação burocrática. E ele será engenheiro dos lazeres do futuro, atividade em que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais. Isso quer dizer: ele fica muito respeitado, eventualmente bem-pago, sendo incorporado dentro do establishment. Assim como há um engenheiro que fabrica as máquinas nas horas de trabalho, haverá um engenheiro para fabricar os lazeres da sociedade – o artista seria esse engenheiro (...) mas, para Lygia, não é essa a função que o artista deve ter. É apenas a função que a sociedade em dissolução lhe está atribuindo. Ela diz que a única maneira de o artista escapar da recuperação é procurar desencadear a criatividade geral, sem qualquer limite psicológico ou social. É que essa criatividade se exprimirá no vivido. Dessa forma, o artista fica sendo uma espécie de fermento, de catalisador da criatividade que existe em todos. Essa criatividade não tende a se manifestar basicamente na produção de obras, mas sim na própria maneira de viver (...)

MAIA, Reinaldo. O ator criador. 2. ed. São Paulo: Folias, Novembro de 2005 – p.53-54.

Com a partida do Reinaldo Maia e o afastamento do Marco Antonio Rodrigues ficamos, sim, bastante atordoados. Ambos eram, sem nenhuma dúvida, pessoas de suma importância para o pensamento do FOLIAS. O primeiro adotou uma forma radical de viver e lutou por todos os direitos possíveis de um cidadão nesta pátria amada chamada Brasil e de toda a responsabilidade neles contida. O segundo é, com o seu interior crítico, um poeta, profeta, visionário que prevê sempre em que lugar “a merda vai ser espalhada” nesse nosso mundo de meu deus... um propulsor de inquietações e angústias, fazendo com que a engrenagem funcione sempre e a todo vapor.

Isto posto, e ainda em período de assimilação, o FOLIAS iniciou uma reestruturação. Continuamos acreditando no utópico conceito de ator/comediante, aquele que faz tudo: produz, escreve, dança, sapateia, representa, canta, toca um instrumento, faz malabares, bilheteria, limpa o banheiro e, sempre que possível, vende pipoca no saguão do teatro.

Ainda acreditamos nisso! Mas nenhuma dessas características poderá ser levada a sério se, em cada uma delas, não houver um pensamento crítico, o máximo possível consciente da razão de existirmos.

Outra máxima do FOLIAS: O COMBINADO NÃO SAI CARO!

Então resolvemos aplicá-la às últimas consequências.

Finalmente, combinamos que todos seríamos responsáveis por tudo! E a UTOPIA continua...

Será possível? Está sendo. Por incrível que pareça!

Reunimos, “rerreunimos”, chamamos, “rechamamos”, “rerreunimos”, estruturamos, reestruturamos, e continuamos bem a nossa vida FOLIANESCA.

Falta-nos, talvez, a objetividade de outros tempos; sobram dúvidas individuais e coletivas nesse novo aglomerado de artistas.

Esse (ousado afirmar) é o nosso MIRAR ADELANTE.

Considerando que cada individualidade REALMENTE pode interferir na ferida aberta a que o FOLIAS se propõe tocar...

... os caminhos estão sendo experimentados.

AS CIDADES INVISÍVEIS, de Ítalo Calvino, foi a primeira tentativa de reflexão sobre o nosso tempo e nossas relações. As visões sobre todas as narrativas do viajante veneziano Marco Polo e do imperador Kublai Khan traçaram o panorama geral e individual. Em que ponto nos encontrávamos, em que momento nos distanciávamos. Essa é uma grande parte do jogo de reestruturação do FOLIAS. A possibilidade sincera e única de olhares artísticos diversos numa convivência responsável e, por que não dizer, mais feliz e inteira.

A inércia também faz parte desse novo tempo – o deixar rolar –, em favor dos ventos que sopram e que nos indicam quanticamente a nova configuração do mundo e as nossas combinações.

O VENTO NO CANAVIAL
(João Cabral de Melo Neto)

Não se vê no canavial
Nenhuma planta com nome,
Nenhuma planta maria,
Planta com nome de homem.

É anônimo o canavial,
sem feições, como a campina;
é como um mar sem navios,
papel em branco de escrita.

É como um grande lençol
sem dobras e sem bainha;
penugem de moça ao sol,
roupa lavada estendida.

Contudo há no canavial
oculta fisionomia:
como em pulso de relógio
há possível melodia.

Ou como de um avião
a paisagem se organiza,
ou há finos desenhos nas
pedras da praça vazia.

Se venta no canavial
estendido sob o sol
seu tecido inanimado
faz-se sensível lençol,

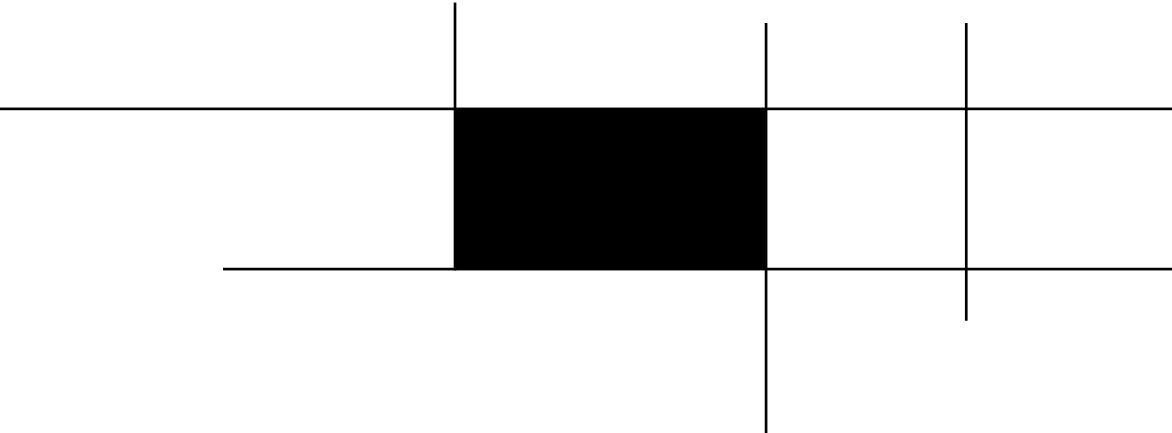
se muda em bandeira viva,
de cor verde sobre verde,
com estrelas verdes que
no verde nascem, se perdem.

Não lembra o canavial
então, as praças vazias:
não tem, como têm as pedras,
disciplina de milícias.

É solta sua simetria:
como a das ondas na areia
ou as ondas da multidão
lutando na praça cheia.

Então, é da praça cheia
que o canavial é imagem:
veem-se as mesmas correntes
que se fazem e desfazem,

voragens que se desatam,
redemoinhos iguais,
estrelas iguais àquelas
que o povo na praça faz.



Esse poema do senhor João Cabral de Melo Neto também nos encaminha para a direção dos ventos. Às vezes, tornados; outras, brisas.

Ué?

Não nos colocamos nessa situação? Não escolhemos a permanência? O inconformismo ainda nos move? Não nos sentimos unidos por algum vínculo? Então ocupemos a praça!

Agora, de outra maneira. Em uma nova ordem. Em outro ritmo. Outro compasso. [...] ALGUMA COISA TÁ FORA DA ORDEM, FORA DA NOVA ORDEM MUNDIAL! (...)

A forma utilizada já é conhecida. Experimentemos outra. E outra. E outra... Há de chegar outra mais.

Ou não...

E se não chegar? Aí não vai existir!

Não existindo, FOLIAS torna-se um grupo de repetição, não mais de pesquisa. Isso já aconteceu com extintos núcleos e, infelizmente, ainda acontece com alguns grupos. Um grupo de velhos conceitos, alheio às tentativas contemporâneas. Um ditador de regras apenas.

Oxalá o que anda acontecendo por aqui MIRE ADELANTE.

Parece que sim!

PRA QUEM VIVEU, CONTAR...

Val Pires

Eu fazia uma oficina de clown com Bete Dorgam na Oficina Cultural Oswald de Andrade, e li no mural da portaria: inscrições para o projeto Babilônia. A oficina de interpretação seria ministrada por Marco Antonio Rodrigues e Bete Dorgam. Fiz minha inscrição no último dia. Precisava de foto, e eu não tinha. Fui à copiadora e fiz uma cópia ampliada da foto da minha carteira de identidade. Inscrevi-me e fui selecionado. Participei da oficina no Galpão e não entrei para o elenco. Fui escalado pra fazer contrarregragem do Babilônia. Nunca mais sai daqui. Isso foi há 11 anos. Em 2000, o entorno do Galpão era sombrio. Onde hoje é o terminal Amaral Gurgel (embaixo do Minhocão) era uma rua escura, repleta de moradores de rua. Já naquela época, escutávamos que estávamos no centro deteriorado de São Paulo. Bem... já que estávamos ali, por que não refletir sobre o entorno, já que também fazíamos parte dele?

Babilônia referia-se aos excluídos... nós, os artistas, os cidadãos, os sem-teto, os mendigos.

2011, depois de passar por Babilônia, Single Singers Bar, Otelo, El día que me quieras, Cabaré da Santa, Cardênio, Oresteia – o canto do bode, Êxodos. No final da peça Babilônia (estreada em 2001), Silvério pergunta:

– Pra onde, agora? Pra onde?

E Galileu responde:

– Quando as sombras avançam na estrada é preciso aldear.

Final da peça Êxodos (estreada em 2010): um navio repleto de miseráveis, artistas, excluídos está encalhado em frente à igreja ao lado do viaduto, com o nome escrito em letras de ferro: Eclipse da Terra. E o anjo Gabriel sai à rua e pergunta às pessoas:

– O que você sonhou esta noite?

A rua é a Ana Cintra, que é a rua onde está o Galpão e que dá nome ao novo projeto do Folias: Mirar adelante – Ana Cintra, 213 – O mundo é o que se vê, de onde se está.

Da porta do Galpão, vê-se um prédio grande de apartamentos. No térreo, uma loja de móveis usados e tudo “quantotranqueira”; esquerda, o Juvial, um bar que serve refeições dia e noite e, acima, o PRATICÁVEL DO FOLIAS, espaço de ensaios; e sobre o PRATICÁVEL, inúmeros apartamentos.

À direita, vê-se a Avenida São João (“Alguma coisa acontece no meu coração...”) e à esquerda, na mesma calçada, há um estacionamento (conveniado). Na Av São João, à direita, do outro lado da esquina, há um bar e um prédio de apartamentos em estilo clássico, uma pequena loja de bijuterias e peças paraguaias. Ah, à direita, ainda na mesma calçada do Galpão, está a Luciene (Camelô) que vende pilhas, bonecas, sombrinhas... Depois do Juvial, à esquerda, mais um prédio: embaixo, um salão de cabeleireiros e, acima, apartamentos. Um pouco mais à esquerda, uma pequena quitanda. Há também uma “portinha comercial”: cada mês é uma coisa. Do lado esquerdo do Galpão, na mesma calçada, há um portão de um antigo estacionamento – hoje é um terreno fechado; há também uma árvore rodeada de muito lixo e entulho jogados à noite pela população, recolhidos pela prefeitura um dia depois. Aí, sim, chega-se ao “MINHOCÃO”. Ele cruza por cima da rua Ana Cintra. Por baixo do Minhocão, vê-se o jardim logo à entrada do metrô, a rua das Palmeiras, outra entrada do metrô e a igreja de Santa Cecília. Embaixo do Minhocão, o terminal de ônibus Amaral Gurgel, hoje iluminado.

Onze anos OLHANDO o mundo a partir desse lugar... tentando entender, tentando encontrar um sentido, uma direção; colocando em cena todas as angústias; dividindo com companheiros maravilhosos todas as dúvidas e todos os anseios; ansiando por uma cidade, um país, um mundo melhor; exercendo plenamente esse ofício tão duro e, ao mesmo tempo, tão sublime. Continuamos fazendo. Mirar adelante é preciso. É preciso olhar com olhos de ver. Coletivo, agrupamento de pessoas... cada uma, à sua maneira, pensando as diferenças, trabalhando, tentando manter uma casa, a nossa casa, aberta às pessoas que queiram sonhar com a gente. Sempre presentes, viva, olho no olho, concordando ou não, mas aqui, ao vivo, olho no olho.

EU SONHEI!

ATENÇÃO! ATENÇÃO! EXPLOÇÃO DO MINHOCÃO
10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0

Fumaça... fumaça... fumaça... fumaça... fumaça!

SILÊNCIO

Santa Cecília, São João sem Minhocão.
Do Galpão se pode ver a igreja inteira.
Da Amaral Gurgel até a Matarrazzo uma linda Alameda com frondosas árvores
centenárias.

Pessoas convivem, conversam, trocam ideias, pensam o mundo.
Crianças correm soltas.
Pessoas andam despreocupadas.
Todos vivem do próprio trabalho.
Todos vivem!

O bairro Santa Cecília é conhecido como o bairro das árvores frondosas.
São árvores centenárias enormes, e cada árvore tem um nome:
Maia, Marcão, Dago, Pata, Nani, Carlão, Bira, Marcela, Dani, Val (Evoé jovens
artistas!).

E à sombra dessas árvores frondosas e centenárias: Júlia, Antonia, Antonio, Augusto,
Guilherme, Gorka, Letícia, Thiago, Beatriz, Ana Clara, Yuri, Sofia. E todos aqueles
que estão por aí e os que estão por vir. Contam histórias dessas e de outras tantas
árvores para os netos.

EU SONHEI!

Fumaça... fumaça... fumaça... fumaça!

SILÊNCIO

– Carlão, você apagou a luz da fachada?





OFOLIAS ATRAVÉS DE SEUS ESPETÁCULOS

1995/96



VERÁS QUE TUDO É MENTIRA

VERÁS QUE TUDO É MENTIRA
Adaptação de Reinaldo Maia
Direção Marco Antonio Rodrigues



FOLIAS FELLINIANAS
de Reinaldo Maia
Direção Marco Antonio Rodrigues

1996



CANTOS PEREGRINOS

CANTOS PEREGRINOS
de José Antônio de Souza
Direção Marco Antonio Rodrigues



FOLIAS FELLINIANAS

1996



SURABAYA, JOHNNY!

SURABAYA, JOHNNY!
Musical com canções de Kurt Weill
e Bertold Brecht
traduzidas por Lilian Blanc
Roteiro de Reinaldo Maia e
Marco Antonio Rodrigues
Direção Marco Antonio Rodrigues
co- Produção de Foliás d'Arte/Grupo TAPA

2000



HAPPY END

HAPPY END
de Elizabeth Hauptmann (Dorothy Lane)
Músicas de Kurt Weill e Bertolt Brecht
Direção de Marco Antonio Rodrigues
co-produção de Foliás d'Arte e Grupo TAPA
TRONODOCRONO
de Gabriela Rabelo e José Rubens Siqueira
Direção de Dagoberto Feliz
(espetáculo para crianças)



TRONODOCRONO

2001



BABILÔNIA



A MALDIÇÃO DO VALE NEGRO



PAVILHAO 5

BABILÔNIA
de Reinaldo Maia
Direção Marco Antonio Rodrigues
A MALDIÇÃO DO VALE NEGRO
de Caio Fernando Abreu e Luis Arthur Nunes
Direção de Dagoberto Feliz
PAVILHAO 5
Texto e Direção de Reinaldo Maia

2002



FRANKENSTEIN



LAS MUCHACHAS



PÁSSARO DA NOITE

PÁSSARO DA NOITE
de José Antonio de Souza
Direção Roberto Lage
LAS MUCHACHAS
Concepção e Direção Dagoberto Feliz
SINGLE SINGERS BAR
Roteiro e direção Dagoberto Feliz
FRANKENSTEIN
Adaptação e Direção Reinaldo Maia



SINGLE SINGERS BAR

2003



O'TELO

O'TELO
de William Shakespeare
Direção Marco Antonio Rodrigues

2004



O BANHO

O BANHO
de Reinaldo Maia
Direção de Reinaldo Maia
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.

2005



NADA MAIS FOI DITO NEM PERGUNTADO



O CARA QUE DANÇOU COMIGO



EL DIA QUE ME QUIERAS



EL DIA QUE ME QUIERAS
de José Ignacio Cabrujas
Direção Marco Antonio Rodrigues
O CARA QUE DANÇOU COMIGO
de Mário Bortolotto
Direção Marco Antonio Rodrigues

2007



ORESTÉIA O CANTO DO BODE

ORESTÉIA, O CANTO DO BODE
a partir da obra de Ésquilo
Direção de Marco Antonio Rodrigues



2008



CABARÉ DA SANTA

CABARÉ DA SANTA
de Reinaldo Maia e Jorge Loureiro
Direção de Dagoberto Feliz

2002



MEDEIA - A MULHER FERA

MEDEIA - A MULHER FERA
de Reinaldo Maia
Direção Dagoberto Feliz
NUNZIO
de Spiro Scmone
Direção Danilo Grangheia
CARDENIO
de Stephen Greenblat e Charles Mee
Direção Marco Antonio Rdrigues
QUERÔ - UMA REPORTAGEM MALDITA
de Plínio Marcos
Direção Marco Antonio Rodrigues



QUERÔ - UMA REPORTAGEM MALDITA



CARDENIO



NUNZIO

2010



ALGO DE NEGRO

ÊXODOS – O ECLIPSE DA TERRA

Textos Bruna Bressani, Danilo Grangheia,
Flávia Tavares, Ieltxu Martinez Ortueta, Joana
Matei, Jorge Louraco, Patricia Barros, Val Pires
e Oficina de escrita com Jorge Louraco
Direção Marco Antonio Rodrigues

MEDIDA POR MEDIDA

de William Shakespeare
Direção Val Pires

ALGO DE NEGRO

Direção Carlos Francisco

A DÓCIL

de Fiodor Dostoiewski
Direção Pedro Mantovani



A DÓCIL



ÊXODOS O ECLIPSE DA TERRA



MEDIDA POR MEDIDA

Adriana Chung | Adriana Patrício | Adriano Merlini | Adriano Motta | Adriela Rodrigues⁶ | Aílton Graça | Airtton Dantas | Alberto Nery | Alexandre Brazil | Alexandre Terreri | Alexandre Tigano | Aline Meyer | Aline Moreno | Aline Toledo | Álvaro Franco | Amanda Yamada | Ana Carolina | Ana Raymundo | Ana Thomaz | Anderson Reis | André Bittencourt | Andréa Lopes | Andrea Tedesco | Antonio Mercado | Antonio Vaz Leme | Atílio Belline Vaz | Bete Dorgam | Bia Toledo | Bianca Sgai Franco | Bira Nogueira | Bráulio Ferraz | Bruna Bressani | Bruno Guida | Bruno Perillo | Cacau Merz | Camila Urbano | Carla Kinzo | Carlos Francisco | Carlos Gaúcho | Carol Beatriz | Carol Cat | Carol Costa | Carolina de Freitas | Cecília Godoy | César Rezende | Chico Beja (Portugal) | Cida Santos | Dagoberto Feliz | Daniel Fregni | Daniel Infantini | Daniela Caielli | Daniela Flor | Daniela Monteiro | Danilo Grangheia | Danilo Moreno | Davi Reis | Débora Raquel | Demian Pinto | Dênis Goyos | Denise Pereira Rachel | Drica Zenezi | Edgar Bustamante | Edleuza Daniel | Edson Aranha | Edson Montenegro | Edson Thiago | Eduardo Marques | Eno Nepomuceno | Érike Buzoni | Fabiano Assis | Fábio Monteiro | Fábio Saltini | Felipe de Menezes | Fernanda Aloí | Fernanda Viacava | Fernando Bezerra | Fernando Corrêa | Fernando Monteiro de Barros | Fernando Nitsch | Fernando Paz | Fernando Pompeu | Flávia Tavares | Flávio Tolezani | Francisco Bretãs | Gabriel Carmona | Gabriel Maravalli | Gabriela Argento | Gabriela Hess | Gil Teixeira | Gilson Ajala | Giselda Pereira | Gisele Sena | Gisele Valeri | Guilherme Menga | Guilherme Sant'Anna | Gustavo Trestini | Heloísa Maria | Ieltxu Martinez Ortueta | Imyra Santana | Isabel Craveiro (Portugal) | Ivone Barriga | J. Castanheira (Portugal) | Jairo Matos | Janaina Peresan | Jeronimo Martins | Joana Mattei | João Carlos Deon | João Sérgio | Johnny Lima | Jonaya de Castro | Jorge Louraço (Portugal) | Jorge Luis | José Antonio de Souza | Joyce Temple | Jucelma Araújo | Juliana Balsalobre | Juliana Caldas | Juliana Garcia | Júlio Mello | Kátia Nayane | Kelly Varela | Kleber Montanheiro | Laura Beatriz | Leandro Telles | Léia Izumi | Leide de Castro | Leila Marques | Leticia Monsó | Letícia Regina | Liene Bosque | Lilian Blanc | Lilih Cury | Lucas Perez | Luciana Viacava | Luis Carlos Moreira | Luis Montes | Luiz Gonzaga | Luiz Xavier | Marcela Donato | Marcelo Ataíde | Marcelo Milan | Márcio Yabiku | Marco Antonio Rodrigues | Maria Sílvia Betti | Mariana Maia | Marilza Batista | Mateus Fiorentino Nanci | Mauro Tosta | Mayara Sato Pimenta | Melany Kern | Melissa Guimarães | Michele Rolandi | Mônica Simões | Nani de Oliveira | Nelsinho Ribeiro | Nicole Aun | Nilma Azevedo | Oriana Maria | Osmar Guerra | Osvaldo Gonçalves | Paloma Galasso | Patrícia Barros | Patrícia Soares | Paula Flaiban | Paulo Arantes | Paulo Bordhin | Paulo de Tarso | Paulo Mendes | Pedro Henrique Carneiro | Pedro Lopes | Pedro Mantovani | Pedro Schwarcz | Pitty Santana | Rafael Leite | Rafael Melo | Rafael Tosta | Raul Figueiredo | Régis Silva | Regina Pereira | Reginaldo Zen | Reinaldo Maia | Reinaldo Renzo | Renata Maria | Renata Rosa | Renata Zhaneta | Rene Brasil | Riba Carlovich | Ricardo Barison | Ricardo Corrêa | Ricardo Leite | Ricardo Nash | Ricardo Saway | Roberto Lage | Roberto Rocha | Robson Cupertino | Rodrigo Scarpelli | Rogério Bandeira | Rogério Lima | Rogério Romera | Rosa Maria Barreiros | Rosi Lira | Sandra Rocha | Sanio Gomes Ferreira | Saryda Andara | Sérgio Villafranca | Silmara Deon | Simone Sallas | Simoni Boer | Stephan Arnulf | Baumgärtel | Suzana Aragão | Tainá Francis | Tarcila Albuquerque | Tatiana Freire | Thaís Ferrara | Thiago Bugallo | Thiago Pinheiro | Tili Woldby | Tútio Pezzoni | Ulisses Cohn | Val Pires | Valdir Rivaben | Valéria Simeão | Vandertei Silva Pinto | Veridiana Toledo | Vinícius Nobre | Vivien Buckup | Wagner de Miranda | Yael Pecarovich | Ygor Fiori | Zé Roberto | Zeca Rodrigues



TEATRO E ESTUDO

O texto a seguir, consiste num trecho de um trabalho de conclusão de curso redigido em 2010 para uma graduação em jornalismo na PUC-SP. Nele está concentrada uma tentativa de traçar o conceito de drama moderno concebido por Peter Szondi levando em conta a especificidade da experiência social brasileira e as vicissitudes do desdobramento da modernidade no Brasil. Tal caminho mostrou-se necessário para compreender alguns dos principais trabalhos do grupo Foliás D'Arte e a própria trajetória do grupo como um todo. Como se trata de um fragmento, muito acaba por ser pressuposto, e muito é desenvolvido em trechos subsequentes do trabalho. Espera-se que esteja visível, porém, relativa autonomia na tese apresentada sobre o caminho a ser percorrido para se compreender o conceito de "epicização" no Brasil.

MODERNIDADE BRASILEIRA: UNIDADE DIALÉTICA DOS CONTRÁRIOS E IDEOLOGIA DO FAVOR

Gustavo Assano

Se a experiência do teatro moderno, tal qual esboçada por Peter Szondi, se determina a partir de uma experiência estética em constante tensão sobre a totalidade da experiência social (no caso europeu, do questionamento dos valores burgueses no momento de irrupções sociais no auge da dinamização do capitalismo industrial europeu), no Brasil faz-se necessário compreender as especificidades da forma pela qual tais valores foram apreendidos para que se entenda o primeiro momento de manifestação da forma épica no Brasil no sentido conceitualmente abordado acima, entendendo que processos de ruptura e percepção de contradições nas relações de classe nunca foram nítidos no imaginário brasileiro. É esta questão que deve ser esmiuçada agora.

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, 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). Para melhor expor esta experiência ideológica, Antônio 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, Cândido 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. (CÂNDIDO, 2006; 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, ocorrendo na guinada pós 1930, quando os vultos de industrialização tornam-se referência única de modernização, o surgimento da consciência catastrófica de se perceber sob a condição de “subdesenvolvido” como caracterização nacional. O nacionalismo brasileiro, seja ele trágico ou ufanista, carrega como signo incontestado 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; 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 Antônio Cândido:

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; 171)

Aqui está exposta a percepção ideológica da relação historicamente construída entre classes sociais na experiência intelectual brasileira. A percepção do subdesenvolvimento, do atraso, é exposta por Cândido como uma contraposição entre dependência externa estruturada pela cartilha imperialista e a certeza do progresso na condição de autonomia nacional. É interessante pautar as consequências

desta visão do atraso diante do golpe militar de 1964, quando a visão do progresso desmente percepções sobre interesses de classe, deixando claro que o interesse do empresariado nacional em tornar-se “sócio menor do imperialismo” era fato consumado, tal qual Fernando Henrique Cardoso pondera em seu estudo O empresário industrial e o desenvolvimento econômico no Brasil. A busca por uma unidade homogênea que conciliasse os polos opostos sem que anulasse as disparidades que compunham fatores orgânicos da atualização brasileira na ordem econômica global torna-se uma pauta consensualmente “progressista” para a competência administrativa, compondo um elemento estruturante da governabilidade brasileira que abandona a “remoção do imperialismo” como uma superação determinante de um obstáculo que impediria o “capitalismo nacional” de triunfar (contrariando o consenso desta via do antiimperialismo brasileiro, Caio Prado Jr. foi um dos primeiros a pautar que no Brasil, a penetração do capitalismo foi resultante natural da evolução de um sistema econômico em que o país já estava enquadrado¹). Uma das formas mais correntes de se incorporar historicamente os fatos que determinariam o tensionamento da pauta política em questão é entender no lugar da “transformação cabível”, pautada acima por Caio Prado Jr. em sua concepção de Revolução Brasileira, a erradicação dos resquícios coloniais da dinâmica social brasileira. Essa dualidade entre percepção do atraso e potência a ser realizada no devir, é a característica da ideologia racionalizadora do Estado moderno nacional brasileiro. Uma crítica ideológica sobre os valores que suplantam tal atribuição deve apreender seu funcionamento na sociabilidade existente. Diante do cerco fechado após a promulgação do AI-5, em 1968, o pensamento crítico em atividade teve de voltar-se para os aspectos dos sentidos da formação da sociabilidade brasileira. Atentemos a estes aspectos.

O “espírito revolucionário” que suplanta valores burgueses liberais surge em “condições ambíguas e vacilantes” no Brasil (FERNANDES, 2006: 36). A democracia liberal brasileira nasce sob a condição da (aludindo, aqui, ao estudo de Maria Sylvia de Carvalho Franco) existência de “homens livres” numa ordem escravocrata [cf. FRANCO: 1969]. A inadequação e monstruosidade conceitual que tais aspirações representavam foram reconhecidas desde as suas primeiras manifestações, apropriadas também pelo espírito conservador deste período de formação, no século XIX, que lutou para arrefecer e conciliar as partes não integradas da base da estrutura social, e cujo portentoso projeto era ordená-las como

¹ “Essa dominação não constitui elemento e contingência externa à nossa organização econômica e estrutura social, e a elas sobreposta – tal como ocorre ou ocorreu em outros países e povos também sujeitos ao imperialismo, como os asiáticos e africanos, onde se defrontam culturas e até etnias distintas, produto que são cada qual de formação histórica e tradições próprias que se chocam e entre si conflitam. No Brasil, a dominação imperialista tem raízes profundas que se projetam no mais íntimo da nossa vida econômica e social, e resulta de fatores e circunstâncias que vêm atuando ao longo de toda nossa formação e evolução histórica. [...] O Brasil se formou e constituiu dentro do mesmo sistema internacional que daria modernamente no sistema imperialista” (PRADO Jr., 2004a; 185).

formas constitutivas de um Estado nacional. Dentre outras atitudes que soariam coesas dentro deste processo encontram-se os mais diversos posicionamentos imagináveis, como, por exemplo, manutenção do trabalho escravo para que não se sustentasse a incoerência de se considerar “trabalhadores livres” indivíduos que não conheceram “estágios necessários” de formação do processo civilizatório (posicionamento defendido por José de Alencar, por exemplo).

O título do célebre ensaio de Roberto Schwarz, como ele mesmo se viu obrigado a alertar, não foi escolhido para soar como uma máxima reveladora ou axiomática sobre o espectro ideológico brasileiro. Em verdade, é o exato oposto: “As ideias fora do lugar” é um título irônico, uma galhofa sobre o “pensamento lúcido” brasileiro, que constatava o fato de as ideias estarem fora do lugar desde os primeiros passos da chamada “integração nacional”, sendo este um argumento revezado entre o conservadorismo extremo e o establishment liberal (que muitas vezes não se podia diferenciá-los tão facilmente senão por cobranças morais), entendendo as utopias liberais como impropriedades justamente pelo convívio com a “ordem escravocrata”.² Na existência de uma ordem social dividida entre latifundiários, escravos e “homens livres”, apenas os dois primeiros encontravam respaldo material de adequação dentro da dinâmica social. O primeiro e o segundo, por razões óbvias. O terceiro, como Schwarz salienta, dependente de favores dos mais beneficiados no estrato social, vive sob a ideologia burguesa concebendo-a como “ornato e marca de fidalguia”, interagindo passivamente com as elites e compartilhando de suas aspirações e sonhos de auto-realização³ (SCHWARZ, 2000a; 16). O favor, que surge como agregado instrumental para a realização de mecanismos do liberalismo se torna ao mesmo tempo obscuro, esboçando “uma comédia ideológica diferente da europeia” (Ibid.; 12), pois a “autonomia da pessoa”, a “universalidade da lei”, a “remuneração objetiva” e a “ética do trabalho” são esmaecidas diante da bondade circunstancial de quem provê em sua função de superioridade social, mas sem que os valores enumerados perdessem a cor na sua oficialidade. Os valores nascidos a partir dos confrontos históricos contra o Ancien Regime europeu ganhavam vitalidade e procedência sem conflitos ou polarizações que “descrevessem a existência” (Idem). Se as formas de relações de produção dentro da arena que compõe a sociedade civil

² Nas palavras do próprio autor: “[...] O destino do ensaio foi muito determinado pelo título, ‘As ideias fora do lugar’. Muita gente que leu quis pôr as ideias no lugar. O que, aliás, mostra a que ponto o sentimento de que as ideias estão fora do lugar no Brasil é difundido. As pessoas gostariam de não sofrer desse deslocamento das ideias, que é expressão da ordem mundial. Mas não há como... [...] A seu modo, o título é uma piada. Procura nomear e sublinhar uma impressão, mas não para dizer que ela está certa. Que as ideias modernas estejam fora do lugar no Brasil é o maior lugar comum do pensamento conservador brasileiro, e eu não ia repeti-lo. Desde a primeira constituição liberal, as pessoas diziam: ‘Isso não serve para o Brasil. São ideias estrangeiras. Tudo só no papel’. Enfim, eu não ia escrever para dizer que as ideias liberais estavam fora do lugar num país com escravidão. O que eu tentei explicar foi por que razões, que são de classe, ligadas à iniquidade social do país, as pessoas sentem que elas, as ideias novas, estão fora do lugar. É a explicação – marxista – de uma impressão. Nesse sentido, é um trabalho de crítico literário. Você tem essa impressão de superfície e o trabalho do crítico é explicar essa impressão” (SCHWARZ; BOTELO, 2008: 152).

tal qual concebidas pelas ideias francesas, inglesas e americanas (todas manifestas direta ou indiretamente já na constituição de 1824) foram determinantes para tornarem a unidade conceitual integrada entre economia política e Estado nacional, a improcedência não poderia ser maior. Se para o racionalismo burguês a liberdade individual e a igualdade entre os homens combina-se com a eficiência produtiva e a otimização no ordenamento das relações de salário, preço e lucro – extraindo-se o máximo do trabalho mínimo –, na ordem escravocrata dá-se o extremo oposto, esboçando uma forma de ordenamento do processo reprodutivo do capital em suas relações imediatas “clássicas” numa parcialidade adversa:

É preciso espichá-lo [o tempo de trabalho], a fim de encher e disciplinar o dia do escravo. O oposto exato do que era moderno fazer. Fundada na violência e na disciplina militar, a produção escravista dependia da autoridade, mais que da eficácia. O estudo racional do processo produtivo, assim como a sua modernização continuada, com todo o prestígio que lhes advinha da revolução que ocasionavam na Europa, eram sem propósito no Brasil. Para complicar ainda o quadro, considere-se que o latifúndio escravista havia sido na origem um empreendimento do capital comercial, e que portanto o lucro fora desde sempre o seu pivô. Ora, o lucro como prioridade subjetiva é comum às formas antiquadas do capital e às mais modernas. (Ibid., 14)

A existência do nexo comum de uma “prioridade subjetiva”, como Schwarz coloca, na atividade cognitiva entre a periferia do capitalismo e o centro do sistema demonstra a existência de uma integridade universal sobre a consciente inconsistência particular da vida social brasileira. A constatação da escravidão como incoerência filosófica, científica e cultural está presente ao longo de todo o século XIX, mas como inessencialidade; as relações de produção numa economia escravocrata são determinantes para entender o que é próprio da vida ideológica ali galvanizada, mas não é o nexo efetivo desta. Aqui está a necessidade de entender o papel do favor do mais forte no nascimento da modernidade brasileira. A ideologia burguesa, que tinha sua coerência ideológica traduzida materialmente pela sociedade industrial europeia, ganhava respaldo nacional brasileiro pela experiência da dualidade conciliada como formação cognitiva que, como um sistema de oposições

³ Aqui é mais uma vez Caio Prado Jr. quem fornece uma apurada descrição desta relação estrutural, e suas consequências para a evolução do sistema reprodutivo do capitalismo brasileiro: “A população livre, mas pobre, não encontrava lugar algum naquele sistema que se reduzia ao binômio ‘senhor e escravo’. Quem não fosse escravo e não pudesse ser senhor, era um elemento desajustado, que não se podia entrosar normalmente no organismo econômico e social do país. Isto que já vinha de tempos remotos da colônia, resultava em contingentes relativamente grandes de indivíduos mais ou menos desocupados, de vida incerta e aleatória, e que davam nos casos extremos nestes estados patológicos da vida social: a vadiagem criminoso e a prostituição. Ambos se disseminavam largamente em todas as regiões de certa densidade demográfica. A indústria nascente, para que o trabalho escravo mostrar-se-á desde logo ineficaz, encontrará naqueles setores da população um largo, fácil e barato suprimento de mão de obra. E será esta a origem do proletariado brasileiro, o que explicará no futuro muito das suas características e da sua evolução” (PRADO JR., 2006; 198).

que tinha sua unidade manifesta conforme a necessidade imediata, tinha como dado empírico tanto o atraso do desajuste colonial, como a lepidéz ideológica (termo empregado por Schwarz) de uma elite em contato direto com o sistema capitalista internacional e os imperativos de reprodução do capital em sua forma subjetiva. O favor, que Schwarz entende como a “mediação quase universal” da sociabilidade brasileira (Ibid.; 16) dá conta de todas estas artimanhas contidas na peculiaridade da experiência intelectual periférica no Brasil. A sua forma contraditória se traduz no favor por, dentro de um sistema regido oficialmente por normas, abarcar a exceção e a regra, a ordem e a desordem como prática ideológica una. A constatação de Lukács sobre os ideais iluministas, de haver ao mesmo tempo uma realização e refutação, demonstrando que as lutas sociais em voga na Europa no século XIX denunciam os antagonismos de classe como acobertados pelo universalismo burguês, é aqui confirmada, mostrando que o “discurso impróprio era oco também quando usado propriamente”. Assim, Schwarz sintetiza:

Neste contexto, portanto, as ideologias não descrevem sequer falsamente a realidade, e não gravitam segundo uma lei que lhes seja própria [...]. Sua regra é outra, diversa da que denominam; é da ordem do relevo social, em detrimento de sua intenção cognitiva e de sistema. Deriva sossegadamente do óbvio, sabido de todos – da inevitável “superioridade” da Europa – e liga-se ao momento expressivo, de autoestima e fantasia, que existe no favor. Neste sentido dizíamos que o teste da realidade e da coerência não parecia, aqui, decisivo, sem prejuízo de estar sempre presente como exigência reconhecida, evocada ou suspensa conforme a circunstância. Assim, com método, atribui-se independência à dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade ao privilégio, etc. (Ibid.; 19)

Essa contradição da experiência moderna manifesta na autoconsciência estruturada na relação específica das formas das classes sociais no Brasil, entendendo seu nexos ideológico como passivo de ser efetivo independente da correspondência com as aparências das relações sociais, podendo evoluir “em detrimento de sua intenção cognitiva e de sistema”, revela que a crítica à noção de ideologia como “falsa consciência”, ou “distorção da realidade” em seus sentidos grosseiros, que tentam categoricamente separar na estrutura cognitiva as “formas reais” e “formas falsas” a partir do que é conscientemente apreendido como “ilusão” ou “realidade”, é impreciso para pensar a vida intelectual brasileira moderna desde o seu princípio. Não é necessário que se descreva “falsamente a realidade” para que a atividade social dos agentes seja integrada a uma unidade social dada. A “lei”, ou “regra” da ideologia, derivada do “relevo social”, se coordena por uma “autoestima”, ou “fantasia” que a prática social, ou seja, as próprias coordenadas da vida imediata da sociabilidade entre as classes – em sua forma mais corriqueira, cotidiana, “óbvia, sabida de todos”, mediadas pela universalidade do favor, tornam a realização da atividade ideológica

possível tanto pela postulação que se constata como falsa (nossa improcedência ante os valores modernos europeus), como pela prática que a contraria. Esta estrutura do favor, considerada o grande plano de fundo da unidade de práticas que se negam e se determinam reciprocamente dentro da norma que é postulada como princípio, estrutura uma duplicidade funcional. A possibilidade de o “teste de realidade” se “evocado ou suspenso” conforme a circunstância torna efetivas a relação “primitiva” do autoritarismo patriarcal e a racionalidade da norma burguesa conforme a atividade praticada no sistema de relações.

É justamente o tensionamento entre forma e conteúdo que determinará, para Roberto Schwarz, os romances da fase madura de Machado de Assis como solução diante uma tradição estética literária que formou o conteúdo acumulado pela mobilização do sentimento dialético dos contrários na experiência intelectual brasileira. A volubilidade do narrador em Memórias póstumas de Brás Cubas, traduzindo esteticamente a raiz da experiência social contraditória entre autoridade oligárquica e subjetividade burguesa, lima cruelmente todos os preceitos da forma concebida pelo romance burguês europeu, atribuindo traços de barbárie em todas as referências das luzes iluministas. A explicitação da falência de uma condição é traduzida na constante refutação de um preceito formal que harmoniza conteúdos incompatíveis. É aqui que Schwarz, para fins de ilustração, vê traços de Brecht em Machado: “As artimanhas argumentativas de Brás, apuradas e didatizadas em espírito possivelmente stendhaliano, hoje diríamos brechtiano, são documentos satíricos desta reposição oitocentista e liberal da escravatura”. E ainda acrescenta em nota que está a considerar a “compreensão aguda que Stendhal, Machado e Brecht tiveram do significado social do ranço ideológico” (SCHWARZ, 2000b; 122). A percepção de um didatismo brechtiano manifesto na obra de Machado nos permite apreender a matéria colocada em exame no momento de estranhamento sobre as relações sociais brasileiras. Trata-se da total compatibilidade entre ordem social escravocrata e valores liberais, onde atraso e modernidade podem evoluir de mãos dadas na prática cotidiana. Esta construção estética ganhara forma específica ao teatro no Brasil apenas em 1958, como Iná Camargo Costa salienta, quase cem anos após a primeira aparição registrada do teatro moderno na Europa.

“EPICIZAÇÃO” NO BRASIL: EXPERIÊNCIA DE CLASSE MASCARADA E DESMANCHE

É interessante lembrar que uma das análises consideradas mais sofisticadas de refutação ao “fim das ideologias” propalada nos anos 1990, como expõe o crítico literário Terry Eagleton em seu estudo sobre o conceito de ideologia, contrapõe a conceituação de “falsa consciência esclarecida” (elaborada por Peter Sloterjik), ou seja, a racionalização “ironicamente autoconsciente” da disparidade performativa entre o que a sociedade faz e o que ela diz, a um conceito de “fantasia objetiva” (elaborado a partir das considerações de Slavoj Zizek).

A fórmula de Sloterjik para a falsa consciência esclarecida é: “Eles sabem muito bem o que estão fazendo, mas mesmo assim continuam a fazê-lo”. Zizek, ao contrário, sugere um ajuste crucial: “Eles sabem que, em sua atividade, estão seguindo uma ilusão, mas ainda assim o fazem”. Em outras palavras, a ideologia não é apenas uma questão a respeito daquilo que penso acerca de uma situação; ela está de algum modo inscrita nessa mesma situação. (EAGLETON, 1997; 47)

É extremamente tentador relacionar esta conceituação com o que foi exposto acima sobre uma estrutura ideológica na experiência brasileira. Não seria correto entender os ideais liberais racionalmente compreendidos como “fora do lugar” como a serviço da comodidade circunstancial da fantasia confortável do favor? Sabe-se que se trata de uma falsidade, mas, ainda assim, está “inscrito nesta mesma situação”. Seria de um anacronismo gigantesco e de uma inadequação estapafúrdia tentar “aplicar” mecanicamente os conceitos expostos por Eagleton à formação ideológica do Brasil moderno no século XIX sem a exposição das devidas considerações sobre as vicissitudes sociais, econômicas e filosóficas que culminaram nas duas percepções, e infelizmente não é este o espaço apropriado para fazê-las. O que se pretende sugerir é que a experiência da modernidade no Brasil apresenta formas estruturais no ordenamento ideológico em sua condição de nação situada na periferia do capitalismo que expressam similitudes composicionais nas percepções da forma manifesta do conceito de ideologia no centro do sistema, em momentos de recentes desdobramentos do capitalismo. A experiência da “modernidade tardia” apontada por Jameson^[4] tem muitos de seus traços presentes em diversos aspectos na condição

[4] Trata-se de uma referência ao conceito de “recunhagem do moderno” esboçado por Fredric Jameson em seu ensaio *Modernidade singular*, onde atribui ao triunfo da ordem do “fim da história” a necessidade de arrastar 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 Fredric Jameson pondera, eram os “mais ardentes do final do século XVIII, tão certamente quanto elas não mais nos pertencem” (JAMESON, 2005, 10). Tentador não arguir que se trata de uma descrição sobre um sentimento ideológico de “ideias fora do lugar”, agora em termos globais.

de normalidade da experiência intelectual brasileira por ela também não ser motivada por um “historiográfico interesse por nosso passado recente” (JAMESON, 2005; 15), mas pela comodidade proporcionada pela aplicação circunstancial de sua forma. O diferencial estrutural básico é que, se para os apologetas da década de 1990 a “recunhagem” do moderno ocorre para celebrar o triunfo ocidental e expor fim da história e das ideologias, no Brasil foi implantado como um fim a ser conquistado. Seria falso, por exemplo, dizer que os clássicos preceitos da crítica ideológica da falsa consciência burguesa não nos dizem respeito, tal qual em países centrais; O capitalismo competitivo e a estrutura das utopias liberais brotam em solo brasileiro com a mesma naturalidade que no centro do sistema. O “teste de realidade”, apesar de dispensável, é procedente. A duplicidade e a contradição são verdadeiras, mas os dois pólos, o do “atraso” e o do “moderno”, são funcionais (ARANTES, 1992; 81). A explicitação de tal condição apenas se potencializaria com a inscrição do capitalismo industrial em solo brasileiro, momento em que primeiro aparecerá a forma épica no teatro brasileiro.

Como foi colocado acima, o teatro paulistano tem como marco da aparição do teatro moderno a criação do TBC em 1948^[5], que foi fruto do período de “modernização” iniciado com o fim da ditadura de Vargas e início do pós-guerra, ou seja, um desdobramento do “processo de transição” da Revolução de 1930. Como Iná Camargo Costa coloca, ele é estruturado com o surgimento de uma burguesia em condições de patrocinar financiando e consumindo um teatro de “padrão internacional” (COSTA, 1998; 35). A primeira aparição de um drama moderno, segundo a acepção de Peter Szondi exposta acima se dá em 1958, com a primeira temporada da montagem do Teatro de Arena de Eles não usam black-tie, de Gianfrancesco Guarnieri, dirigida por Augusto Boal. Não é o caso de reproduzir uma análise detalhada do texto, mas a novidade era que pela primeira vez na história do teatro brasileiro o proletariado como classe assumia a condição de protagonista de um espetáculo (COSTA, 1996; 21). A estrutura formal da peça é a de um drama, pois o enredo consiste no conflito dramático de um trabalhador que opta por furar uma greve, mas que não comporta no plano de ação a matéria determinante dos conflitos expostos, que é a própria greve. Mas não se trata apenas de uma

[5] Ao expor este marco, Iná Camargo Costa pondera que não se pode ignorar que desde os anos vinte “aqui e ali apareciam sintomas (a cada manifestação mais crônicos) de que havia gente interessada num teatro minimamente sintonizado com a verdadeira revolução das artes cênicas então em andamento pelo mundo afora”, citando como exemplos o Teatro de Brinquedo, as peças de Oswald de Andrade, o Teatro do Estudante, Os Comediantes e os amadores paulistas GUT (Grupo Universitário de Teatro) e GTE (Grupo de Teatro Experimental). O marco, contudo, é pertinente por estar estruturalmente afinado com os projetos de modernização da época, sendo o primeiro teatro “economicamente viável” (COSTA, 1998; 11-2). É profundamente ilustrativa para entender a recepção deste teatro moderno no Brasil a narrativa do jornalista Ruy Castro, que, em sua obra de apologia à trajetória de Nelson Rodrigues, *O anjo pornográfico*, descreve os primeiros contatos de atores brasileiros do grupo Os Comediantes com o diretor polonês Ziembinski para a primeira montagem de *Vestido de noiva* como “aulas práticas de representação e direção, que caíam como pepitas douradas nos ouvidos daqueles meninos completamente crus”. (CASTRO, 2007; 166, grifo nosso)

reprodução estética estruturalmente bem-sucedida. Ela atenta incisivamente a uma experiência social e a um sentimento de inadequação que estavam em momento de forte ebulição na vida do público frequentador do Arena, composto principalmente por estudantes e jovens trabalhadores do setor terciário (Ibid.; 39). Atentemos à referencial análise de Iná Camargo Costa sobre a questão:

A verdade de Eles não usam black-tie reside justamente na contradição entre forma (conservadora) e conteúdo (progressista). A peça funciona como interessante radiografia do processo vivido pelo país: o avanço progressista das lutas dos trabalhadores era basicamente contido pelas formas conservadoras para as quais ele era canalizado – do PCB, em sua política de aliança de classes, passando pelo PTB, o principal instrumento de intervenção governamental nas organizações trabalhistas, aos sindicatos, federações e confederações devidamente controlados pelo Ministério do Trabalho.

A peça traduzia esteticamente a contradição das relações de classe e de representatividade política que eram articuladas dentro do “caldo ideológico populista” (termo empregado por Iná Camargo Costa), traduzindo dimensões heterogêneas de relações sociais numa mediação jurídica recém-nascida que instituiu a racionalização da individualidade cidadã, esboçando “relações individuais de classe”, mas que “especificamente mascararam seu conteúdo de classe” (WEFFORT, 2003; 81). Finda a República Velha e formada a instável e paulatina regulamentação de leis trabalhistas e o fortalecimento de sindicatos com a consolidação do getulismo, estruturavam-se formas de articulação e de poder de barganha com as estruturas formais estabelecidas pela institucionalidade governamental. É preciso ter em mente que todos estes fatores acarretavam mudanças fundamentais no meio social urbano brasileiro, e o público teatral começa a se diversificar. Torna-se pertinente, portanto, a pergunta: O que isso representava para o setor terciário, de trabalhadores integrados ao setor de serviços, que, como Iná Camargo Costa constata, é justamente o público do Teatro de Arena no período em questão? Uma das grandes contribuições de Francisco de Oliveira em sua Crítica à razão dualista, publicada em 1972, foi ter percebido que a forma pela qual o setor de serviços se organizou a partir do processo de industrialização não se estruturou como obstáculo, mas como parte integrada da exploração que reforça a acumulação, consequência de um processo de “acumulação primitiva” que, diferente de sua forma clássica elaborada por Marx, não expropria a propriedade, mas sim – no período de transição do sistema agrário-exportador para o urbano-industrial –, o excedente que se forma pela posse transitória da terra, o trabalho morto acumulado informalmente, permitindo que haja expansão industrial sem as formas prévias de acumulação, agregando trabalho informal à taxa de exploração da força de trabalho, reduzindo o custo de reprodução da força de trabalho. A desruralização da força

de trabalho reordena a acumulação pelo trabalho informal dentro da aparência do “caos urbano”, que é, em verdade, a forma “anárquica” das relações de produção industriais tal qual como foram dinamizadas em solo brasileiro, tendo as contradições entre relações de produção e nível das forças produtivas saneadas por este processo específico de exploração do trabalho (OLIVEIRA, 2003; 55-9). Esta condição específica de exploração de classe, que por sua condição informal está desajustada dentro do princípio formal das instâncias oficiais de representação trabalhista, tal qual esboçado por Iná Camargo Costa, foi elucidada e exposta pela primeira vez num palco. Deve-se chamar a atenção que o “conteúdo precipitado” aqui formado não é uma reprodução das realizações estéticas concebidas na Europa no fim do século XIX¹⁶¹, pois a contradição concebida não é fruto de uma crise na efetivação de valores iluministas, estes, como já exposto acima, nunca de fato critério de realidade tal qual substanciado na evolução social europeia. A forma épica aqui diz respeito à contradição entre representatividade política e experiência social efetiva, que não conseguia ser integrada à expressão de uma categoria social numa unidade formal integrada que “canalizava” sua expressão na vida política da época. Trata-se da contradição expressa pela conciliação de classes populista tensionada a partir da própria experiência social, contraditória por excelência.

A consolidação do teatro épico no Brasil de influência brechtiana, apontada por Iná Camargo Costa pela encenação de Revolução na América do Sul, de Augusto Boal, e A mais-valia vai acabar, seu Edgar, de Oduvaldo Vianna Filho, atestam uma experiência estético-popular absolutamente sem precedentes no teatro experimental brasileiro, que, diante do ascenso político da massa trabalhadora nos desdobramentos dos conflitos sociais desencadeados pela dinâmica da sociedade industrial recém formada, mostrava como o “estreito drama burguês” era limitado para expor o que era vivenciado, e se percebia que o teatro brechtiano tinha muito a oferecer (SCHWARZ, 1999. 122). O que se faz urgente compreender é a inércia embarcada após o golpe militar de 1964: “longe que incorporar a derrota e eventualmente de considerá-la como tal”, os espetáculos encenados, como Opinião, ou Liberdade, Liberdade, “lidam com o golpe militar como se ele não passasse de um acidente de percurso, a ser removido sem maiores dificuldades” (COSTA, 1996; 102). A estrutura de agit-prop, como era o show Opinião, reproduziam experiências épicas europeias como a de um Piscator, ou de trabalhos brechtianos que trabalhavam a forma do teatro de revista. No espetáculo em questão, uma estudante e dois artistas de origem pobre entremeavam narrativas pessoais com canções populares que situavam socialmente tais particularismos. Resumia uma experiência social autêntica

¹⁶¹ Pode-se citar como uma realização de influência estética clara a montagem de A moratória, de Jorge Andrade, que, reproduzindo um conteúdo motivado muito similar às peças de Tchekov, aborda o empobrecimento e o fenecimento ideológico de uma elite agrária com a crise do café, ainda que exponha recursos estilísticos diferenciados.

como a opinião “que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira” (SCHWARZ, 1992; 80). A apologia cívica, porém, não poderia deixar de produzir um “mal-estar estético e político diante do total acordo que se produzia entre palco e plateia”, pois “nenhum elemento da crítica ao populismo fora absorvido”. O balanço de Roberto Schwarz em seu famoso ensaio “Cultura e política – 1964-1969” é assertivo sobre a questão:

A confirmação recíproca e o entusiasmo podiam ser importantes e oportunos então, entretanto era verdade também que a esquerda vinha de uma derrota, o que dava um traço indevido de complacência ao delírio do aplauso. Se o povo é corajoso e inteligente, por que saiu batido? E se foi batido, por que tanta congratulação? (Ibid.; 80-1)

Não é nenhuma coincidência que seja esta experiência política contraditória e o cenário de aprofundamento de tensões sociais e ideológicas desdobradas no período de ditadura que tenham propiciado a elaboração de estudos como os de “As ideias fora do lugar”, de Schwarz, ou a Crítica à razão dualista, de Francisco de Oliveira. É interrompido aqui, nas experiências estéticas da forma épica, o nexo estrutural que expressava a unidade contraditória da experiência social brasileira, ainda que as realizações concebidas fossem incontestavelmente inovadoras para a vida teatral do espaço em questão. A ditadura representou o aprofundamento da dinâmica do sistema reprodutivo, aprofundando no conflito entre relações de produção e forças produtivas sua condição política de sobrevivência, tendo a estrutura da exploração da força de trabalho, seu superexcedente “uma função política de contenção, para o que, necessariamente, reveste-se de características repressivas” (OLIVEIRA, 2003; 100). Não que a época anterior fosse branda e “democrática”. Acontece que a estrutura de repressão já existente perde seu verniz de formalidade de um Estado de direito e passa a ser racionalmente otimizada. É crucial refletir a auto-caracterização revolucionária apresentada pelo golpe, que conclamava uma “revolução pela ordem”, pois ela apresentou economicamente, socialmente e historicamente a mobilização em defesa dos privilégios de uma classe sobre outra.¹⁷¹ Tratou-se de uma nova etapa da modernização conservadora, sob a forma de uma manutenção da “revolução produtiva sem revolução burguesa”, cristalizando a dualidade do desenvolvimentismo e expondo uma estrutura econômico-social que era racionalizada a partir de princípios científicos “evocados ou suspensos” conforme a circunstância, obrigando-nos a perceber nossa experiência “moderna” como estruturada a partir da exceção.

¹⁷¹ Francisco de Oliveira e Florestan Fernandes são diretos para expor suas respectivas compreensões do golpe: Tratou-se de uma contra-revolução burguesa. Este último entendeu-a como a realização de uma “paralisação” e uma “sabotagem” da ordem existente como tal, entendendo que as medidas instituídas acarretavam “profundas alterações nos padrões institucionais de relações de classes, de organização do Estado nacional e de vinculação de interesses de classe burgueses com os ritmos econômicos, sociais e políticos de integração da nação como um todo. No plano histórico, passava-se pura e simplesmente, de uma ditadura de classe burguesa dissimulada e paternalista para uma ditadura de classe burguesa aberta e rígida”. (FERNANDES, 2006; 397-8)

Novamente, é em Francisco de Oliveira que se encontra um balanço apurado:

O desenvolvimentismo viria a ser, portanto, a forma da exceção permanente do sistema capitalista na sua periferia. Como disse Walter Benjamim, os oprimidos sabem do que se trata. O subdesenvolvimento finalmente é a exceção sobre os oprimidos: o mutirão é a autoconstrução como exceção da cidade, o trabalho informal como exceção da mercadoria, o patrimonialismo como exceção da concorrência entre os capitais, a coerção estatal como exceção da acumulação privada, keynesianismo avant la lettre. De resto, esta última característica também está presente nos “capitalismos tardios”. O caráter internacional do subdesenvolvimento, na exceção, reafirma-se com a coerção estatal, utilizada não apenas nos “capitalismos tardios”, mas de forma reiterada e estruturante no pós-depressão de 1930. (OLIVEIRA, 2003; 131)

Aqui podemos identificar como se organizou, no período de 1964 até 1990, a inventividade política que produzia a “produção conflitiva do consenso”, como colocado no início desta exposição. Se o pós 1964 aprofundou a condição estrutural da exclusão como um elemento vital do dinamismo da expansão capitalista brasileira (Ibid.; 118), a possibilidade de pautar ações ofensivas por parte dos agentes submetidos à forma particular de exploração significaria uma alteração qualitativa dos atores políticos. Neste período, portanto, emergiu com aparente clareza sem precedentes as linhas de força entre classes, interesses e representação. Central de trabalhadores, movimentos de camponeses, direitos sociais ampliados e assegurados eram consequências de constantes reinvenções do jogo político interno, conforme se consolidavam as bases industriais “fordistas” no Brasil, aprimoradas pelo tripé desenvolvimentista empresas estatais – empresas privadas nacionais – empresas multinacionais, firmado à enésima potencia pela ditadura ao apoiar-se não apenas em capitais externos para a dinamização, mas também numa pesada dívida externa. As consequências para a dinâmica social e a vida política brasileira foram decisivas, pois criaram uma nova sociabilidade e uma reinvenção política a partir de novas bases propiciadas pelo renascimento do sindicalismo principalmente em multinacionais de automóveis (OLIVEIRA, 2007; 20). Este jogo de certezas e previsibilidade passa a ser desmentido com a inserção brasileira na finança mundializada. Francisco de Oliveira salienta que

[em 1984] O que a literatura veio a chamar depois de “financeirização” da economia já se insinuava, subordinando a acumulação interna de capital ao movimento internacional do capital, e retirando centralidade das decisões internas. (Idem)

O processo de desmantelamento, de desmanche da inventividade política produzida pela sociabilidade do período precedente é amplamente conhecido. Inicia-se com a

gestão presidencial de Fernando Collor de Mello, estruturando a desregulamentação do mercado, a abertura indiscriminada às importações, perda do controle cambial, financeirização total da dívida interna e da dívida externa e início da pregação do discurso liberal^[8]. É aprofundado na gestão de Fernando Henrique Cardoso com a privatização brutal das empresas estatais (desmontando o tripé desenvolvimentista, deslocando os principais eixos de acumulação de capital para a predominância de empresas multinacionais), reforma da carreira de funcionários públicos, ajustes salariais e a violenta implementação da “flexibilização de leis trabalhistas”. A “condição política de sobrevivência” pautada pela estrutura produtiva cristalizada na ditadura altera-se e a própria centralidade do trabalho no sistema reprodutivo é questionada. Na década de 1990, os setores que pautavam a nova lógica administrativa e as novas formas de governabilidade passaram a considerar uma questão irrelevante apreender a estrutura formal “conflitiva” da diferenciação entre capital produtivo e capital financeiro, o que permitiria perceber como irracional assentar crescimento econômico na extração de renda real mais do que em sua geração (PAULANI, 2008; 48), o que torna irrelevante saber as condições de realização da produtividade, que passa a ganhar um caráter virtual e precarizado, provando, assim, que periferia poderia acumular dinamicamente vultosas cifras de capital de igual para igual com nações do centro do sistema.

Aqui, nesta nova ordem, a estrutura da tensão apreendida entre relações sociais e sua condição formal, tal qual manifesta na primeira aparição da forma épica, foi completamente destruída. Um dos elementos que torna isto perceptível é a destruição de todas as pautas progressistas que eram identificáveis no espetáculo. Eles não usam black-tie. Seria incorreto, porém, entender a expressão da forma épica dentro deste processo de dinamização das relações sociais num esquematismo que apontaria as pautas como “erro” ou “acerto” sobre as tensões vivenciadas em cada momento histórico, como se a apropriação interpretativa de cada momento histórico decisivo compreendido como “conquista progressista” não carregasse dentro de si contradições e processualidades em seu momento de realização, fatores que justamente dão substância à forma épica. Seu engajamento inercial e seu subsequente momento de banalização técnica foi fruto do abandono da transformação dinâmica a partir da tensão entre forma e conteúdo para, no lugar, sobrepor a certeza otimista da possibilidade de vitória no devir. Substitui-se a apreensão da mutabilidade presente nos elementos contraditórios das relações sociais pela identificação com uma ideia de presente vitorioso. Ainda que equivocado, as experimentações posteriores tentaram dialogar com uma dinâmica social que ainda tinha o referido “processo em aberto” da compreensão de Revolução Brasileira concebida por Caio Prado Jr. acima exposta – que poderia ter diversas formas de

[8] Paulo Arantes comicamente caracteriza este discurso como “rebelia a favor”, exposto como uma forma de contestação que cobra a competência administrativa ligada às lógicas de governabilidade (ARANTES, 2004; 17).

organização e manifestação ao ambicionar compreender a vida social brasileira partindo de setores que nem ao menos permitiam falar em “estrutura” social (PRADO JR., 2004b; 344) – era ainda uma possibilidade real a ser pautada. O desmanche implacável da década de 1990 não produziu apenas a desestruturação de um sistema econômico e institucional; ele também removeu da apreensão imediata a possibilidade de discernir um “precipitado de tensões” que suscitava os pontos de partida do engajamento cobrado por Caio Prado Jr. Para a vida cultural existente, para o pensamento concreto (ou seja, para o senso-comum gramsciano supracitado tal qual manifesto nas coordenadas ideológicas da vida política brasileira atual), o termo “revolução”, com seus agregados eufemísticos, “ruptura” e “superação”, no sentido aqui reivindicado, estão situados em outra galáxia, o que tornaria esta uma questão irrelevante. Este é o “fim da história” brasileiro. Não se trata da afirmação do triunfo incontestado de um sistema de relações, mas do consenso sobre o presente por não ter nenhuma escolha sobre para onde ir. Para alguns coletivos teatrais paulistanos, este foi o ponto de partida para se pensar a própria produção.

BIBLIOGRAFIA

ARANTES, Paulo Eduardo. Sentimento da dialética. São Paulo, Paz e Terra, 1992.
_____. Zero à esquerda. São Paulo, Conrad, 2004.

BOTELHO, André; SCHWARZ, Lília. “Ao vencedor as batatas 30 anos: Crítica da cultura e processo social – Entrevista com Roberto Schwarz”. In: Revista Brasileira de Crítica Social. Vol. 23, nº 67, junho/2008.

CÂNDIDO, Antônio. A Educação pela Noite. Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2006.

CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. São Paulo, Graal, 1996.
_____. Sinta o drama. Petrópolis, Vozes, 1998.

EAGLETON, Terry. Ideologia – Uma introdução. São Paulo, Boitempo, 1997.

FERNANDES, Florestan. A revolução burguesa no Brasil – Ensaio de interpretação sociológica. Rio de Janeiro, Globo, 2006.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. Homens livres na ordem escravocrata. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

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

OLIVEIRA, Francisco. Crítica à razão dualista/O ornitorrinco. São Paulo, Boitempo, 2003.
_____. “Política numa era de indeterminação: opacidade e reencantamento”. In: OLIVEIRA, Chico de; RIZEK, Cibele. A era da indeterminação. São Paulo, Boitempo, 2007.

PAULANI, Leda. Brasil delivery. São Paulo, Boitempo, 2008.

PRADO JR., Caio Prado. Revolução brasileira: perspectivas em 1977. São Paulo, Brasiliense, 2004a.
_____. Formação do Brasil contemporâneo. São Paulo, Brasiliense, 2004b.
_____. História econômica do Brasil. São Paulo, Brasiliense, 2006.

SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas – Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo, Editora 34/Duas Cidades, 2000a.

_____. Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis. São Paulo, Editoria 34/Duas Cidades, 2000.



**Há homens que lutam um dia, e são bons;
Há outros que lutam um ano, e são melhores;
Há aqueles que lutam muitos anos, e são muito bons;
Porém há os que lutam toda a vida
Estes são os imprescindíveis.**

Bertold Brecht