



Artur Sartori Kon¹

O que é o contemporâneo (no teatro brasileiro)?

Reflexões orientadas por e para o professor Celso Favaretto

Resumo: Com este ensaio, gostaria de celebrar o trabalho do professor Celso Favaretto explicitando sua contribuição fundamental para nossa formação. Tanto no convívio propiciado pela orientação acadêmica quanto em sua própria produção teórica, o pensador homenageado tem oferecido brilhantes ferramentas e formulações sobre a arte contemporânea, sobretudo brasileira, as quais têm enorme potencial no sentido de lançar luz sobre meu objeto de estudo, o recente teatro paulistano, ao qual ele mesmo não se dedicou com maior profundidade.

Palavras-chave: Teatro brasileiro; Teatro contemporâneo; Estética e política; Celso Favaretto; Arte contemporânea.

Abstract: With this essay, I would like to celebrate the work of Professor Celso Favaretto by explaining his fundamental contribution to our education. Both in the conviviality provided by his academic orientation and in his own theoretical production, the honored thinker has offered brilliant tools and formulations about contemporary art, especially Brazilian art, which have enormous potential to shed light on my object of study, the recent São Paulo theater, to which he himself has not dedicated himself with greater depth.

Keywords: Brazilian theater; Contemporary theater; Aesthetics and politics; Celso Favaretto; Contemporary art.

¹ Doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: arturskon@gmail.com.

É preciso entender que uma posição crítica implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos, é cair em erro constantemente; – envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos; paternalismos; etc.); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. Eis a questão.
(Hélio Oiticica, “Brasil Diarréia”)

Quis o acaso – e as prorrogações sucessivas decorrentes da incomum situação de pandemia – que eu concluísse meu doutoramento, empreendido desde 2016 sob a orientação do professor Celso Favaretto, neste 2021, quando ele completa 80 anos de idade. Agora tenho a honra de participar desta celebração de sua trajetória, e a oportunidade de agradecer-lhe pelos riquíssimos anos de diálogo. Nesse sentido, porém, talvez seja o caso de começar dizendo que pode não parecer óbvio o fato de ele orientar a minha pesquisa – e alguma surpresa a esse respeito já foi manifestada por certos colegas que não compreenderam de imediato como ele veio a acolher alguém que investiga as formas do teatro político no Brasil e no mundo desde o marco representado por Brecht. Uma resposta possível consistiria em dizer que foi um mero acidente que me fez bater à sua porta. Mas ele mesmo, como ex-professor de física e matemática, bem sabe a produtividade que podem ter os caminhos tortos.

Foi essa produtividade que eu descobri ao lançar mão de seus textos e ideias para pensar o sentido político do teatro contemporâneo brasileiro (particularmente o paulistano, que conheço mais de perto). Diante da cena recente – isto é, aquela que habita um “espaço sintomático” tornado “incomensurável, assim como, aliás, a experiência estética que propicia”² – frequentemente a única reação de que somos capazes é certa perplexidade. A percepção do contemporâneo como fundamentalmente “indeterminado (...), um feixe descontínuo, móvel”³, ou ainda como

² FAVARETTO, C. *Moderno, pós-moderno, contemporâneo: na educação e na arte*. Tese (Livre-Docência em Educação), FE-USP, São Paulo, 2004, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 23.

“um trabalho de inscrição num campo de transformações, de passagem de um sistema a outro (ainda não passível de configuração)”⁴ pode promover certa demissão dos esforços reflexivos, como se a pluralidade das produções artísticas dos últimos anos impedisse qualquer teorização, como se qualquer elaboração crítica que almejasse maior abrangência do que a mera consideração de casos individuais pudesse apenas funcionar como imposição de uma visão estreita que exclui diferenças e aplaina multiplicidades. Que grande parte dos esforços de conceituação seja tomado de pensadores estrangeiros, sobretudo norte-americanos e europeus, aumenta a sensação de que somos reféns de teorias no fundo estranhas, inadequadas à nossa realidade. Muitas vezes, tal percepção pode levar a uma atitude perigosa, de certo modo conservadora, de negar a própria produção a que essas teorias se referem.

Assim, se a “cena contemporânea”, o “teatro pós-dramático” ou os trabalhos “performativos” podem parecer incompreensíveis, ou eles mesmos frutos de uma incompreensão generalizada, para não falar de uma moda teórica que nos países ricos cria etiquetas como mercadorias a se vender para pesquisadores colonizados, o melhor remédio seria negá-los como um bloco único, de modo a retornar à segurança do teatro já conhecido e realizado há mais tempo, seja ele puramente dramático ou épico, como se drama e épico fossem manifestações culturais nativas, ou ainda como se o apego à “atitude modernista” fosse uma questão de escolha (e portanto de virtude moral) e não uma impossibilidade historicamente determinada. Pois não se pode fugir ao fato de que “o grande trabalho moderno, enquanto projeto e utopia de realização das promessas da razão iluminista, chegou a um impasse: perdeu o impulso que gerou a modernidade cultural e fracassou enquanto projeto totalizador da experiência”.⁵ Se é bem verdade que isso significa que “a arte contemporânea navega na indistinção, para o bem e para o mal”,⁶ cabe antes compreender tal indistinção e elaborar ferramentas críticas para distinguir quando ela é “para o bem” e quando é “para o mal”. Se “muitas vezes os trabalhos não vão além do virtuosismo” ou das “manobras estilísticas”, há que reconhecer como, “nos artistas mais interessantes, entretanto, inscrevem-se como elaboração interpretativa, em que a imaginação associa livremente elementos indefinidos, fluxos do presente e referências históricas”⁷.

Encontramos na experiência de pensamento de Celso Favaretto um verdadeiro enfrentamento – isto é, um embate reflexivo que, por mais crítico que precise ser, jamais cede à tentação de negar completa e abstratamente seu objeto – do “duplo impasse” da arte contemporânea, “a inviabilidade de qualquer presunção de ruptura e

⁴ Ibid., p. 95.

⁵ Ibid., p. 12.

⁶ Ibid., p. 88.

⁷ Ibid., p. 81.

novidade e a dificuldade de articular experimentalismo e criticidade”.⁸ Temos aí, ademais, uma teoria do contemporâneo não apenas criada aqui, mas plenamente capaz de dar conta das nossas singularidades – sem com isso deixar de estar à altura de discutir também obras e teorias estrangeiras. Pois suas reflexões, diz o próprio professor, partem de um “modo abusado de apropriação” de uma miríade de autores nacionais e importados, o qual não se reduz à “simples aplicação de teorias a obras ou manifestações culturais”, almejando antes “uma elaboração em tudo devedora a um modo de apropriação produtivo, até mesmo antropofágico”, lembrando o manifesto oswaldiano que declarava que “Só me interessa o que não é meu”.⁹ Neste ensaio, gostaríamos de promover o encontro desse pensamento estético sempre em movimento, nunca cedendo “ao repouso do pensamento, à supressão do mal-estar, à renúncia da curiosidade e à fuga ao perigo”¹⁰, com outra produção igualmente inquieta, um teatro que, embora deixando para trás modos habituais de representação da realidade política e social do país, nunca cessou de pensar radicalmente o Brasil.¹¹ É o que também têm feito os artistas investigados pelo próprio professor Celso há quase cinco décadas, desde sua pesquisa de mestrado, onde, como ele observa, “a discussão sobre os limites da modernidade e a análise de manifestações de sua crise, simultânea à mais radical efetivação de seu ímpeto – de realização do novo pela ruptura – já aparecia”,¹² na abordagem da arte dos tropicalistas.

O tropicalismo e o novo teatro

Ao falar de seus objetos de escolha, principalmente a canção tropicalista e artistas visuais como Hélio Oiticica, Favaretto sempre faz questão de ressaltar a constelação de obras de diferentes linguagens, surgidas na mesma época, configurando “um tempo de explosão criativa, de rupturas artísticas e proposições radicais de articulação entre arte e política, cuja melhor expressão foi configurada pelo tropicalismo”, que se manifestava “na música popular, no teatro e nas artes plásticas” (muitas outras vezes ele cita ainda o cinema de Glauber Rocha, com *Terra em transe*, Joaquim Pedro de Andrade e Rogério Sganzerla, além do romance *Panamérica* de José Agrippino de Paula) fundindo “os desenvolvimentos construtivos, a antropofagia oswaldiana dos anos 20, reatualizada, neo-figurações, arte concreta e neoconcreta, proposições

⁸ Ibid., p. 23.

⁹ Ibid., p. 14.

¹⁰ Ibid.

¹¹ É bom sublinhar que Celso não discute as obras de Antunes Filho e do Teatro da Vertigem aqui citadas.

¹² Ibid., p. 7.

ambientais, antiarte etc.”.¹³ Foi essa produção posterior ao golpe militar de 1964, com destaque para uma série inaudita de obras surgidas em 67, que

deslocou as relações consagradas entre arte e política, por meio de procedimentos que em vez de remeter a produção às tradicionais relações entre arte e realidade, situou-a no horizonte de uma atividade imaginativa que evidenciava as ambiguidades do processo artístico de vanguarda, pondo em questão seus pressupostos. Através desta intervenção crítica e criativa, a proposta tropicalista desatualizou definitivamente a questão modernista da vinculação do moderno e do nacional. Nisso consistiu a radicalidade tropicalista, responsável pela abertura do campo contemporâneo da arte brasileira.¹⁴

Também sempre destacadas nesse panorama são as “encenações de José Celso Martinez Correa, *O rei da vela, Roda viva* (68) e (...) *Na selva da cidade* (69)”, onde “a violência da arte articulava táticas visando a mudanças na eficácia política do teatro, rompendo as ligações costumeiras com o público, violentando-o”, construindo “um teatro da crueldade e da agressão, do absurdo brasileiro; teatro anárquico, cruel, da grossura; das sensações, do prazer e da dor”.¹⁵ Sobretudo a partir da primeira delas, que em 1967 fez estrear enfim a inovadora dramaturgia modernista criada por Oswald de Andrade em 1933; a peça nascera “da tentativa de rompimento mais radical com os paradigmas da estética teatral burguesa, em favor das pesquisas formais da vanguarda, sobretudo, em relação às formas de arte popular”, de modo a trazer “uma nova perspectiva analítica para denunciar a situação semicolonial do Brasil”.¹⁶ A montagem do *Oficina*, por sua vez, vinha “coroar, como murais urdidos com concisão dramática e visada panorâmica, o salto de qualidade interpretativo que negava o Brasil formal, aquele da cordialidade, do jeitinho e das reverências, para revelar um Brasil real, prenhe de contradições”, contra certa mistificação promovida pelo nacionalismo (tanto de direita quanto de esquerda).¹⁷ Nesse sentido, vale lembrar das censuras da esquerda tradicional a esse teatro tanto quanto aos músicos tropicalistas; rebater tais ataques talvez tenha sido um dos objetivos maiores da dissertação de Favaretto (no momento em que eles estavam em seu auge, e portanto

¹³ Ibid., p. 131.

¹⁴ Ibid., p. 131-2.

¹⁵ Id., *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: N-1 edições/Hedra, 2019, p. 74-5.

¹⁶ LEVÍN, O. M. O Teatro dos Escritores Modernistas. In: FÁRIA, J. R. (dir.). *História do teatro brasileiro, vol. 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Sesc-SP, 2013, p. 29.

¹⁷ MOSTAÇO, E. A Questão Experimental: A Cena nos Anos de 1950-1970. In: Ibid., p. 225.

quando essa tarefa “ainda não era fácil”¹⁸). Contra aqueles que “associavam a ‘brasilidade’ das músicas dos festivais à carga de sua participação político-social”, e por isso desconfiavam de músicas cuja ambiguidade “traduzia uma exigência diferente”, o pesquisador defendia a nova complexidade trazida por Caetano e Gil, sugerindo que ela exigia tanto do público quanto da crítica “a reformulação da sensibilidade, deslocando-se, assim, a própria posição da música popular, que, de gênero inferior, passaria a revestir-se de dignidade”.¹⁹

Não à toa, duas figuras conhecidas de quem estuda o teatro brasileiro desse período são evocadas e criticadas por Favaretto. Se, para Augusto Boal, “o tropicalismo se caracterizaria por completa ‘ausência de lucidez’”, urgia demonstrar como “tal enfoque não capta a especificidade do tropicalismo” (isto é, o modo como ele, “como qualquer manifestação artística, refere-se ao social, porém esta referência deve ser buscada em seu modo de construção”), reproduzindo o mesmo velho “esquema do reflexo” pelo qual a arte é reduzida “a um fenômeno de comunicação”, sendo cobrada dela “uma postura política que não ressalta a sua crítica desconstrutora das ideologias”.²⁰ E, contra a célebre avaliação de Roberto Schwarz, insistia-se que “a alegoria tropicalista das ‘reliquias do Brasil’ não petrifica o absurdo como um mal eterno”, que “as ambiguidades da linguagem tropicalista não podem ser debitadas a uma visão fatalista, em que a história é tida como decadência”, até porque “não há originalidade primitiva alguma a recuperar”; na realidade, essa nova cena (teatral e musical) “atualiza versões do passado, expondo-as como objetos a ver, através do brilho intermitente de imagens que fismam as indeterminações do Brasil e afirmando que ele não chegou a ser”.²¹

Ou seja, não se trata de opor ao teatro politizado um outro, quer se o descreva como alienado, quer como idealisticamente livre da necessidade de engajamento. Pelo contrário: a produção analisada por Favaretto revela uma outra forma de política estética, talvez muito mais consequente do que aquela até então praticada, onde se via “uma separação entre forma e conteúdo” e faltavam “exigências quanto à linguagem para que se supere a distância entre intenção social e realização estética;

¹⁸ FAVARETTO, C. Op. cit., p. 225.

¹⁹ FAVARETTO, C. *Tropicália: alegoria alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 20.

²⁰ Ibid., p. 123.

²¹ Ibid., p. 127. Há que notar a diferenciação que Favaretto faz entre a produção musical e a teatral do período: “a música tropicalista difere do teatro de José Celso, exatamente porque este fez *expressionismo pop*. O tropicalismo está mais próximo da estética do lixo, herdeira do dadaísmo. Entende-se, assim, a exploração da sensibilidade pela violência no teatro de José Celso, e a do humor na música tropicalista. Esta distinção é importante para discutir o valor puramente catártico do choque obtido por violentação física e o valor desconstrutor do estranhamento produzido pela prática tropicalista.” (ibid., p. 49). Vale questionar, porém, se o valor do teatro do Oficina é de fato *puramente* catártico.

esta distância é suprida pelo envolvimento emocional do ouvinte”.²² Já o tropicalismo propunha “uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos”, eliminando “o *pathos* então vigente”.²³ Seria o caso de valorizar justamente a “sensação indefinida” produzida por essa arte, “pois nela não fala um sujeito que deteria, por exemplo, a verdade sobre o Brasil, mas uma deriva que dissolve o sujeito enquanto o multiplica”,²⁴ nesse sentido, toda arte que se pretende política ganharia com a contribuição desse que foi “um dos períodos mais criativos da sociedade”, ao assumir “as contradições da modernização” e deixar de “escamotear as ambiguidades implícitas em qualquer tomada de posição”.²⁵

Ora, esse caminho nos leva a pensar o teatro contemporâneo – isto é, aquele produzido desde esse momento de efervescência cultural tropicalista – como um teatro “pós-dramático” e “pós-brechtiano”, no sentido que propôs o teatrólogo alemão Hans-Thies Lehmann: não por “não ter nada em comum com Brecht”, mas justamente porque “tem consciência de que é marcado pelas reivindicações e questões sedimentadas na obra de Brecht, mas não pode mais aceitar as respostas dadas por Brecht”²⁶, e muito menos por aqueles que se pretendem seguidores da poética brechtiana. Se o teatro contemporâneo “deixa para trás o estilo político, a tendência à dogmatização e a ênfase do racional no teatro brechtiano, posicionando-se em um período posterior à validade autoritária do projeto teatral de Brecht”²⁷, talvez o caso brasileiro seja particularmente propício para enxergar os efeitos negativos desse dogmatismo (tão distante da atitude do próprio poeta alemão que o inspirou). Mas nem por isso teríamos que renunciar àquele “espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova ‘arte de assistir’”.²⁸

Nesse sentido, não é à toa que dois textos de Brecht encenados pelo Oficina logo depois de *O rei da vela* marcam definitivamente a transformação do campo dos

²² Ibid., p. 146.

²³ Ibid., p. 21.

²⁴ Ibid., p. 22.

²⁵ Ibid., p. 25. Mais recentemente, Favaretto tem sublinhado ainda a criação, pelo tropicalismo e pela contracultura, de uma política “não hierática”, precursora de abordagens e pautas hoje indispensáveis: “a questão do corpo tornou-se realmente central, e não só a questão do corpo, mas a questão de outras práticas sociais que até então não eram tão evidenciadas, (...) o protagonismo das mulheres começa naquele momento, (...) os movimentos na ocasião chamado de feministas, isso é uma coisa fundamental, ou quando se falava em manifestações culturais populares, a revalorização da macumba, do candomblé, de todas essas manifestações que até então eram absolutamente colocadas de lado e não consideradas como manifestações realmente culturais da maior importância num país como o Brasil, e que (...) foram trazidos à tona como ‘desviantes políticos’” (debate de lançamento do livro *A contracultura, entre a curtição e o experimental*, 22 nov. 2019, disponível em: <https://youtu.be/Q0WfGfi5EYc>).

²⁶ LEHMANN, H.-T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 34.

²⁷ Ibid., p. 51.

²⁸ Ibid.

possíveis do teatro brasileiro.²⁹ Primeiro veio *Galileu Galilei*, “paradigma de construção racional” transformado em palco de “uma clara dicotomia intestinal” ao opor o elenco principal do grupo até então (“os representativos”, formados na escola do teatro politizado dos anos anteriores), a novos integrantes (“a ralé”) advindos do coro de *Roda Viva*, peça de Chico Buarque montada por Zé Celso fora do grupo. Ganhava destaque “a cena do carnaval do povo, interpretada pelos jovens [e] crivada de elementos tropicalistas, em direta oposição ao distanciado e calculado estilo das figuras centrais”.³⁰ Mas, se o Oficina já era “vanguarda absoluta na cena teatral brasileira”, é provavelmente *Na selva das cidades*, de 1969, o ponto máximo de ruptura com o teatro anterior, ao mesmo tempo “coroamento do percurso efetivado pelo Oficina ao longo de dez anos” e “marca de uma dissensão interna que levou ao seu esfacelamento e, na seqüência, dissolução enquanto conjunto”, e ainda “a mais acabada síntese proposta pelo tropicalismo no teatro, fazendo convergir um jogo de tensões estéticas e socioculturais em alto grau de coesão e em explosivo formato”.³¹ Partindo do “desgaste do teatro didático, que informa e ensina a plateia”, Zé Celso propunha como “único plausível hoje em dia” um teatro “de inspiração, o teatro que inspira a plateia”, mas que segue sendo “obra aberta”: “*Na Selva das Cidades*, por exemplo, é um texto difícil, as pessoas se cansam, se identificam com uma passagem, não se identificam com outras, mas vão para casa com a sua explicação do que viram”.³²

Ora, é essa mesma exigência de trabalho da parte do receptor que Celso Favaretto apontou e valorizou nas canções tropicalistas: ali onde seus críticos só viam “uma desarticulação de linguagem e uma falta de sentido, algo caótico, incompreensível”, ele revelava não a ausência de engajamento, mas outra forma de participação, contundente e constitutiva (pois não era mero “efeito de uma fala através da música”), a qual “dependia do grau de elaboração a que o ouvinte era levado a operar; efeito da abertura estrutural das canções, exigindo a entrada e interferência do

²⁹ Que *O rei da vela* ainda pudesse ser recuperável para a tradicional esquerda teatral (sobretudo em retrospecto, quando a recusa de um marco histórico desse porte desmascararia logo seu lado conservador e tacanho) ficou visível quando da remontagem da peça pelo Oficina em 2017, elogiada pelo mais novo herdeiro dessa linha por tornar “presente a memória de quando o Teatro Oficina ainda não era o Teat(r)o Oficina”, baseando-se em “expedientes de interpretação modernos que foram decisivos nos primeiros anos do Oficina, mas logo deixados de lado” à medida que “as intenções analíticas foram afinal suplantadas pela defesa do encantamento dionisiaco em uma cena cada vez mais autorreferente”, descartando “boa parte do que dava força à peça” (BIO, P. Remontagem de 'O Rei da Vela' realça metamorfose do Oficina. In: *Folha de S. Paulo*, 8 nov. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/11/1933651-remontagem-de-o-rei-da-vela-realca-metamorfose-do-oficina.shtml>).

³⁰ MOSTAÇO, E. Op. cit., p. 227.

³¹ Id., *Na Selva (antropofágica) das Cidades – versão Oficina*. In: *Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética*. Fortaleza: ANPUH, 2009, p. 2 e 4.

³² CORREA, J.C.M. apud Ibid.

ouvinte-espectador-participante”.³³ Fazia-se necessário, para compreender essas obras (fossem musicais, visuais ou teatrais), “valorizar o trabalho dos tropicalistas com a heterogeneidade cultural e a mistura de referências artísticas, perceber as relações tensas entre elementos provenientes das culturas populares, do consumo e das vanguardas”; em suma, os tropicalistas “deslocaram o ouvinte-receptor dos lugares de fala estabelecidos ideologicamente, lançando o receptor a um estado de produtividade”: se “hoje tal procedimento é banal”, se “é fácil ouvir música tropicalista” uma vez que “temos o ouvido treinado por três décadas de rock e todo tipo de música, inclusive experimentais, quase tudo assimilado na nossa música popular”, cabe lembrar que “naquele tempo era muito difícil, era preciso estar muito disposto à inovação e a ser violentado, no gosto, nos gêneros, nos temas, nas atitudes, nos valores”, era necessário esforço para “assimilar o princípio básico de construtividade, na criação, na crítica e na fruição”.³⁴ É o que também observava o crítico Yan Michalski na peça do Oficina:

Assistir à *Selva* não é divertir-se: é trabalhar, é suar a camisa (...), tentar conquistar com o esforço ativo do intelecto e da sensibilidade o direito de penetrar na convenção daquele crispado e histérico universo de imagens, (...) emocionar-se diante de uma beleza e poesia diferentes daquelas a que estamos acostumados: uma beleza e poesia cujos elementos componentes abrangem a sujeira, o lixo, as ruínas, o suor e o mau cheiro.³⁵

Era, pois, “uma vivência ampla” que se oferecia ao público, a qual apenas partia do material literário brechtiano, somando a ele camadas não-verbais com a mesma importância, de modo a “atingir e tocar o espectador através de estímulos que não apenas os intelectuais ou determinados pela causa e efeito”, um “teatro de envolvimento” decorrente “tanto do neoconcretismo quanto da antropofagia”.³⁶ Cabe destacar, por um lado, o trabalho visual de Lina Bo Bardi, elaborando, “ao invés de uma cenografia, (...) uma arquitetura cênica” que dialogava de maneira inusitada “com a dilacerada realidade externa ao teatro”, isto é, o processo de construção do

³³ FAVARETTO, C. *Moderno, pós-moderno, contemporâneo*, op. cit., p. 228.

³⁴ *Ibid.*, p. 228-9. A mistura de referências também era um procedimento central para a peça do Oficina: “Não reinava o menor purismo estilístico. Para cada cena assumiam, até as últimas conseqüências, um estilo. Havia cenas naturalistas, cenas épicas e cenas que não se enquadravam em nenhum estilo preciso. Era uma montagem aparentemente caótica, mas que representava um balanço integrado de todo o melhor teatro que o Oficina já fizera” (SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 189).

³⁵ MICHALSKI, Y. apud MOSTAÇO, E. *A Questão Experimental*, op. cit., p. 227.

³⁶ MOSTAÇO, E. *Na selva (antropofágica) das cidades*, op. cit., p. 6-7.

Minhocão logo em frente ao teatro, criando uma paisagem de “entulho, lixo, ruínas de quarteirões e grandes buracos escavados no solo”, tudo incorporado ao projeto da peça, fazendo de São Paulo a grande protagonista da transcrição do texto alemão: “objetos de cena foram também construídos com esses materiais reciclados – entre o lixo e o ready-made – para permitirem não apenas outra visualidade como, sobretudo, suportarem a violência da encenação: tudo era quebrado a cada noite”; além do mais, “o interior do teatro foi inteiramente remodelado, permitindo a instalação de espectadores em vários pontos do espaço, sobretudo em duas plateias opostas ladeando um ringue de boxe”.³⁷

Por outro lado, a luta das personagens era materializada em uma verdadeira “redescoberta do corpo, que implicava viver uma experiência de criação radical” da parte do elenco, que trabalhava sobre si de modo artaudianamente cruel.³⁸ Tal era o rigor e o esforço dos atores, que em “cinco horas de desempenho e imaginação inesquecíveis (...) se atiravam aos seus papéis sem qualquer censura pessoal, sem medo algum de se arrebetar”, que “o resultado de tudo isso foi um dos espetáculos mais ricos que o espectador brasileiro teve a oportunidade de assistir”: diante dos olhos do público o cenário era construído “como num passe de mágica”, transformando todo o palco e tornando o ambiente visual “a cada *round* (...) mais fascinante”, apenas para desfazer tudo “com uma violência incrível” ao final de cada cena e assim recomeçar o trabalho, “como se houvesse intento de deliciar primeiro o público com as possibilidades do próprio teatro e depois frustrá-lo com a sua destruição”; até o final, “quando não tinham mais o que destruir” e por isso “arrancavam as tábuas do ringue e cavocavam, com as próprias mãos, a areia que estava sob o tablado e dali arrancavam mais e mais objetos”, convertendo o teatro “num amontoado imenso de destroços, sugerindo o lixo de toda uma cultura, de toda uma civilização”.³⁹ O que parecia ser “uma temática orgânica para os atores no final da década de sessenta onde tudo, ou quase tudo, já havia sido experimentado”.⁴⁰

³⁷ Ibid. Semelhante disposição da plateia faria a fama do parisiense Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine, um ano depois da estreia de *Na selva das cidades*, na encenação 1789.

³⁸ Ibid. Ver testemunho da atriz Ítala Nandi (apud *ibid.*, p. 2): “Não podíamos ser piedosos conosco. *Na Selva das Cidades* era um grito de socorro – em muitos momentos até conformado – mostrando uma grande impotência frente a uma realidade tão dura”. A inspiração de Artaud era mediada pelo estudo das propostas teatrais de Jerzy Grotowski, baseadas “no fato de que a personagem deve ser uma espécie de bisturi para o ator se autopenetrar, se conhecer como homem” (SILVA, A.S., *op. cit.*, p. 67) e da psicanálise de Wilhelm Reich, segundo outro integrante do elenco, Fernando Peixoto, que enfatiza como “representar era um ato perigoso, implicava em risco físico e emocional. Uma atividade que nos esgotava porque se alimentava de tudo que possuíamos, mesmo nossos setores mais íntimos ou reprimidos” (*Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 79).

³⁹ SILVA, A.S. *Ibid.*, p. 188-189.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 184-5.

Encontramos aqui, portanto, o mesmo impasse que move o esforço crítico do professor Celso Favaretto, e que ele descreve tão bem: “A dificuldade e mesmo a impossibilidade de articulação de grandes projetos culturais propõe, necessariamente, a reorganização dos sistemas, para que a queda das utopias não redunde simplesmente na perda do desejo de transformação”; cumpre evitar o cinismo “que encobre a insatisfação e o imobilismo, [e] recobre as dificuldades com atividades supletivas”, mas mantendo a consciência de que “se, a rigor, os pressupostos modernos ainda não se realizaram suficientemente no Brasil, não se trata, entretanto, de reatualizar os projetos, pois eles não ficaram inacabados: são datados”.⁴¹ Coube ao Tropicalismo expor tais “polarizações e impasses a que tinham chegado as atividades artísticas e culturais, assim como a crítica e a análise política-social”, operando a “mistura e indistinção dos antagonismos e contradições” de modo a colocar “em xeque os processos de análise e de expressão da chamada ‘realidade brasileira’”, à medida que “deslocou as interpretações hegemônicas, colocou em recesso as formulações idealizadas, questionou as soluções artísticas baseadas tanto no mito universalista da cultura como as da ‘identidade nacional’ e do ‘popular’”, pois já “identificava o esgotamento da crença no poder imediatamente político das ações artísticas”.⁴²

Foi ao elaborar toda essa complexidade – muito mais (negativamente) dialética do que a maior parte do teatro de esquerda – que se produziu, segundo Armando Sérgio da Silva, “não o mais importante, mas sem dúvida o mais fascinante espetáculo encenado por José Celso”, considerado por Sábato Magaldi “uma das montagens mais criativas que já se fez em São Paulo por um diretor brasileiro”, e por Fernando Peixoto (importante nome do brechtianismo brasileiro) “o melhor espetáculo do Teatro Oficina”, que jamais produzira “um documento vivo, tão extraordinário de toda uma época, de todo um pensamento, de toda uma sociedade, de toda uma crise, como foi essa montagem”.⁴³ Não por acaso é de *Na selva das cidades* que o importante encenador e professor Marcio Aurélio Pires de Almeida lembrou ao se perguntar se a proposição por Hans-Thies Lehmann de um “teatro pós-dramático” permitiria ou não um “diálogo com o teatro brasileiro” e “onde começa esse percurso chamado novo teatro”.⁴⁴

Aqui, realmente, atinge-se a radicalidade e a ruptura. (...) lá além das palavras. Os silêncios falavam. Novo texto. A ruptura com o texto,

⁴¹ FAVARETTO, C. *Moderno, pós-moderno, contemporâneo*, op. cit., p. 19.

⁴² *Ibid.*, p. 165-166.

⁴³ Apud SILVA, A. S., op. cit., p. 69.

⁴⁴ ALMEIDA, M. A. P. A encenação no teatro pós-dramático *in Terra Brasilis*. In: Guinsburg, J. e Fernandes, Silvia. *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 71 e 74.

usado de forma autoral, da cenografia que era violentamente destruída todos os dias, dialogava com a destruição da cidade em processo de reurbanização. “A cidade que se humaniza” era o *slogan* da época. Esse era o texto. Plenamente colocado em cena em todas as suas contradições. Recolocava Brecht, que se renovava pela dimensão da associabilidade urbana de convivência social a cada cena mostrada. Não há fábula possível nesse processo demolidor. Só fatos. Só poesia do cotidiano expressa em cada ação violentamente mostrada.⁴⁵

Ali o diretor já via “toda nova gramática da cena”, seja “de forma incipiente” ou então reconhecendo “que já se fazia presente todo o quadro de transformações que vai ser construído nesse novo momento da história do teatro contemporâneo”.⁴⁶ Ora, se “o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico”,⁴⁷ a encenação de *Na selva das cidades* pelo Teatro Oficina realizou a autonomia do teatro em relação à literatura dramática (“novo texto” tanto quanto “ruptura com o texto”, como descreve Marcio Aurélio). Não obstante – ou, melhor dizendo, justamente graças a essa inovação formal – a peça esteve à altura da reflexão sobre a realidade social paulistana e brasileira de seu tempo: “Quando a personagem Garga encerrava o espetáculo dizendo: ‘O caos está consumido. Foi o melhor dos tempos’, explodia a contradição histórica daquele momento”.⁴⁸

Esse grau de engajamento e abertura para as contradições do momento fizeram de *Na selva das cidades* “uma discussão suicida” ou ainda “um beco sem saída” para o Teatro Oficina, que “nesse processo descobriu sua grande contradição”, qual seja:

como ser um grupo revolucionário em constante processo de ação e pesquisa rigorosa e continuar dentro de um teatro burguesmente instituído, com bilheteria e tudo? Como tentar destruir um “teatro morto”, ao mesmo tempo em que se vive e se pratica, de um modo ou de outro, exatamente esse tipo de teatro?⁴⁹

⁴⁵ Ibid., p. 76. Marcio Aurelio diz ainda: “não tenho como não lembrar de Heiner Müller, que disse: ‘fazer Brecht sem criticá-lo é traí-lo’. O Teatro Oficina já era uma práxis desse melhor aprendizado, em tempos onde nem se falava de Müller por aqui” (ibid.). Lembremos que Müller é a principal referência de Lehmann na formulação da teoria do pós-dramático.

⁴⁶ Ibid., p. 77.

⁴⁷ FAVARETTO, C. *Tropicália: alegoria alegria*, op. cit., p. 32.

⁴⁸ ALMEIDA, M.A.P., loc. cit.

⁴⁹ SILVA, A. S., op. cit., p. 191-2.

A crise levaria diversos atores a abandonar o grupo, que se viu em um itinerário “sem retorno” no sentido “do teatro não institucionalizado, da contracultura, uma espécie de marginalidade em relação ao profissionalismo”, em suma, “a destruição da própria ideia do teatro”.⁵⁰ No “te-ato” que se seguiu, como ademais no resto da produção tropicalista analisada por Favaretto, “a participação virou dispositivo psicológico, catártico, ficando longe da ação social consequente”; mas nem por isso a produção vanguardista deixou de “lev[ar] ao fim os seus pressupostos estéticos e ger[ar] o vulto de uma atividade em que a contundência social era indissociável da experimentação, pois exigida e permitida pelas condições históricas”.⁵¹ Ao levar ao limite “as possibilidades de se fazer música, de se fazer arte e, ao mesmo tempo, produzir significações que não eram imediatamente consumíveis”, os tropicalistas “tiveram consciência clara da importância de suas intervenções, e também das ambiguidades nelas contidas”, “sabiam que trabalhavam com sistemas e materiais culturalmente datados e socialmente localizados, mas escolheram correr o risco – uma aposta cujas repercussões são até hoje perceptíveis”.⁵² Para a montagem de Zé Celso de *Na selva das cidades* também vale a avaliação que Celso Favaretto faz do tropicalismo como um todo:

Ao mesmo tempo que as atitudes de vanguarda aí se manifestaram com intensidade e radicalidade típicas, considerava-se que a sua maneira de entender os processos artísticos e culturais já indiciava, em algumas proposições, um deslocamento da produção artística para um estado que, pouco tempo depois, foi identificado, por algumas tendências críticas, como pós-moderno, também entendido como de abertura do campo contemporâneo na arte brasileira, na criação e na crítica. (...) [Trata-se da] passagem das propostas da vanguarda brasileira das ideias e operações radicalmente modernas para uma outra posição, que embora mantendo a radicalidade experimental, até exacerbando-a, transfigurava, contudo, a significação cultural da arte – pois, na nova situação cultural, manifestava-se a perda da eficácia do valor do novo e da ruptura, com o consequente obscurecimento daquilo que distingue a modernidade, ou seja, a crítica.⁵³

Teatro em pós

⁵⁰ Ibid., p. 83 e 69, respectivamente.

⁵¹ FAVARETTO, C. *Moderno, pós-moderno, contemporâneo*, op. cit., p. 167.

⁵² Ibid., p. 234 e 230 respectivamente.

⁵³ Ibid., p. 7-8.

Em 1969, o Teatro Oficina erguia sobre o palco de *Na selva das cidades* uma grande faixa com os dizeres “São Paulo, a cidade que se humaniza”, slogan político da época apropriado ironicamente; em 2016, ao encenar mais uma vez *As bacantes*, peça-manifesto de seu retorno aos palcos nos anos 90, deu ao vilão Penteu o bordão do então candidato a prefeito João Dória, “Acelera São Paulo”. Em ambos os casos, fica explícito como “o moderno no Brasil” foi sempre, ou “desde pelo menos a década de vinte, um ‘imperativo’: precisávamos ser modernos”; ora, até meados dos anos 60, cumpria à arte de esquerda expressar justamente certa “confiança nos valores modernos, propugnados como antídoto às formações do passado, entronizadas, pelo conservadorismo renitente, como o destino do Brasil”.⁵⁴ Essa missão parecia perder seu sentido diante das “novas condições da sociedade”, isto é, sobretudo do “alinhamento do país à lógica cultural do capitalismo multinacional”.⁵⁵

Assim, pergunta Celso Favaretto em sua tese de Livre-Docência (inspirando-se na conhecida terminologia do sociólogo Zygmunt Bauman), “o que acontece quando uma ‘modernidade sólida’ se liquidifica, e, apesar disso, tudo, no fundo, permanece moderno? Eis aí o embaraço implicado na postulação do pós-moderno”.⁵⁶ Toda a reflexão do professor nesse período após sua tese de doutorado sobre Hélio Oiticica, se situa, afinal, “perante a propugnação das teorias pós-modernistas de um suposto ‘fim da modernidade’”, explorando teorias e designações que “pretendem explicitar a crise dos pressupostos e processos modernos” para esclarecer os atuais “estados de indeterminação da cultura e da arte”, ligados a uma “perda da confiança no futuro prometido pela ênfase moderna no progresso incessante em direção ao perfeccionamento do espírito e ao progresso da humanidade”.⁵⁷ Mas não se trata nunca de aceitar sem mais a ideia de uma arte ou uma situação pós-moderna. Há que, muito mais, tomar o surgimento e disseminação do termo como sintoma a ser investigado; tanto que, por vezes, ele prefere “falar de uma arte ‘depois das vanguardas’”, de modo a evitar equívocos, “pois não se trata de conceber a contemporaneidade artística como uma época que sucede a moderna” ou que teria em vista “a realização de possibilidades aventadas e não efetivadas na modernidade, e muito menos a superação da arte moderna”.⁵⁸ Assim, Favaretto coloca-se, por um lado, explicitamente contra diversas tendências “teóricas, críticas, artísticas, culturais” que, partindo de uma visão da crise do moderno como “resultado da perda de sua

⁵⁴ Ibid., p. 25-26.

⁵⁵ Ibid., p. 28.

⁵⁶ Ibid., p. 11

⁵⁷ Ibid., p. 6.

⁵⁸ Ibid., p. 23.

visada regeneradora fundada na aposta do progresso”, leem o pós-moderno “como reproposição de um passado, das promessas modernas (...) ou como realização do projeto moderno, ainda inacabado”; por outro lado, também não aceita as críticas generalizantes ao pós-moderno, propondo antes certa “aderência ao presente, positivando uma atualidade como âmbito de efetuações que se produziriam como mutações no pensamento, na sensibilidade e na linguagem modernas”.⁵⁹

Essas mutações, porém, se dão sob uma condição limitadora muito clara: “Na impossibilidade de apresentar outra coisa que ultrapasse o moderno, o mais das vezes esta arte manifesta o seguinte sintoma: ‘o desejo de atravessar a arte moderna ou, simplesmente, utilizá-la. Isto é, parodiá-la cética ou furiosamente, ou então consumi-la’”, como coloca Favaretto citando Ronaldo Brito; novamente temos no centro da produção artística contemporânea um “impasse: de um lado, pensando-se liberta dos imperativos e dispositivos modernos, esta arte quer valorizar as singularidades, por puro efeito da imanência expressiva; de outro, não consegue se afirmar senão através da reescritura do trabalho moderno”.⁶⁰ A questão, a partir desse diagnóstico, será compreender o sentido e as possibilidades de tal reescritura, uma vez que “o trabalho da rememoração é insuficiente para reativar os princípios”, de modo que “frequentemente apenas presentifica, resgatando, o recalcado da história, ou os cacos da experiência moderna, podendo assim apenas perpetuar o passado, nostalgicamente”; contra esse pós-modernismo conservador, seria o caso de vislumbrar em certas obras um outro, que parte igualmente da “impossibilidade do novo”, mas desta vez para passar “à reproposição e à análise dos princípios modernos, ainda ativos, para repotencializá-los segundo as condições presentes, do imaginário e da história”.⁶¹

É por essa via que Favaretto encontra uma de suas referências filosóficas centrais: o conceito freudiano de perlaboração ou *Durcharbeitung*, mais especificamente sua apropriação pelo filósofo francês Jean-François Lyotard (em polêmica contra a visão de Jürgen Habermas sobre a necessidade de continuar o “projeto inacabado” da modernidade, imaginando “uma unidade que lançasse uma ponte sobre a diferenciação e a multiplicidade das manifestações culturais, artísticas”); ora, esse conceito “se mostrou fecundo para entender e desenvolver um ponto de vista sobre o ‘depois do moderno’, ou seja, para pensar produtivamente a questão do

⁵⁹ Ibid., p. 6-7. Essa postura, que alia ao diagnóstico crítico da situação histórica chamada de pós-modernidade um olhar atento às exceções, às obras contemporâneas ou pós-modernas que *valem a pena*, coloca Celso Favaretto muito mais próximo ao rigor intelectual de um Fredric Jameson (a cujas formulações não deixa de se referir, embora não se detenha aí) do que a maior parte dos que se valem do nome do marxista americano para rejeitar de maneira regressiva qualquer traço de contemporaneidade.

⁶⁰ Ibid., p. 24.

⁶¹ Ibid., p. 13.

pós-moderno”, à medida que descreve como as experiências contemporâneas “navegam no indeterminado” ao serem, por um lado, “liberadas dos imperativos e projetos modernos, especialmente os vanguardistas”, e, por outro, comprometidas com o enfrentamento e a desidealização dessa mesma modernidade.

Ainda mais que no trabalho do Oficina, que ao reelaborar o projeto poético-político de Brecht, por vias de Artaud, ou mesmo o de Oswald de Andrade, assumindo plenamente o discurso antropofágico, ainda mantinha muito do horizonte vanguardista, será em uma peça estreada quase dez anos depois que, segundo Edécio Mostaço (pois o próprio Favaretto não a menciona), encontraremos “o marco instaurador da pós-modernidade no Brasil (...) associando códigos da intertextualidade, da paródia, da ironia, do humor” para criar tanto “uma nova face ao homem brasileiro” quanto “um renovado padrão de teatralidade”: *Macunaíma*, versão de Antunes Filho para o romance ou “rapsódia” publicado em 1928 por Mário de Andrade.⁶² Também o crítico Sábado Magaldi vê aqui “o marco da contemporaneidade” no teatro, marcando o “início da fase do domínio dos encenadores-criadores” e acompanhando “uma forte tendência do teatro contemporâneo em todo o mundo, com repercussão entre nós”, qual seja, “o reconhecimento do teatro como arte autônoma, embora devedora de várias formas artísticas, e não mera ilustração da literatura”.⁶³ Para isso, cabe destacar, como fez Silvia Fernandes, “a opção narrativa pelo romance de Mário de Andrade, em detrimento de um texto dramático”, que não apenas permitiu, mas obrigou o diretor a proceder pela transcrição ao invés da mera ilustração. Antunes teria mesmo duvidado, durante o processo de criação, do sucesso da empreitada e da possibilidade de estrear: “É muito difícil, não sei se isso dá teatro, é uma linguagem especial”.⁶⁴

O enfrentamento do desafio abriu “um território teatral até então pouco explorado nos palcos do país” ao tornar central e visível para o espectador a construção da ficção sobre a cena por um trabalho de imaginação, demonstrando um “poder de sugerir espaços e tempos”, explorando “a mais depurada teatralidade” (ou uma “essencialização do teatro”) “a partir da corporeidade do ator”, do “privilégio do espaço vazio” e da “simplificação dos elementos, sugeridos a partir de materiais simples”; promovia-se ainda “o uso da intertextualidade e a exploração de canais de

⁶² MOSTAÇO, E. Pós-moderno. In: GUINSBURG, J. et al. (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/Sesc SP, 2006, p. 250.

⁶³ MAGALDI, S. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. In: *Estudos Avançados* 10 (28), 1996, p. 277-289. Silvia Fernandes observa que “a maioria dos estudiosos” concorda com essa determinação, e “considera [*Macunaíma*] a matriz inaugural do contemporâneo nos palcos brasileiros” (FERNANDES, S. A encenação. In: *História do teatro brasileiro*, vol. 2, op. cit., p. 332).

⁶⁴ ANTUNES FILHO, J.A. apud MILARÉ, S. *Hierofania: O teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2010, p. 46.

enunciação plurais, além do recurso à montagem como procedimento construtivo”.⁶⁵ Poderíamos apontar aqui aquele “interesse, não pelos simbolismos da arte, mas pela função simbólica das intervenções”, o qual, segundo Favaretto, conteria, “talvez, a possibilidade de a arte contemporânea enfrentar os seus impasses”, uma vez que sua “densidade está exatamente na suplantação da imaginação pessoal, situando-se no horizonte de uma objetividade imaginativa”.⁶⁶ Criava-se, ademais, “uma plasticidade inédita em nosso teatro”, como colocou Sábato Magaldi, comparando a obra de Antunes à de outra referência maior do teatro pós-dramático: *Macunaíma* seria “apenas equiparável ao que nos mostrou, há dez anos, Bob Wilson”.⁶⁷ Não apenas essa fonte, mas muitas outras, eram explicitamente assumidas pelo diretor: “Além do teatro e do cinema, correntes como Arte Conceitual, Land Art, Body Art, Arte Povera, Minimalismo devem ser consideradas agentes influenciadores”, aliás “todo e qualquer dado que se levante pode de fato estar lá, mas transformado” numa “brilhante releitura da arte contemporânea possibilitando inusitadas relações poéticas”, realizando assim “o sonho da corrente antropofágica (...): estávamos devolvendo com a nossa expressão as formas que nos chegavam, depois da sua devoração ritual”.⁶⁸ O crítico madrileno Ignacio Eguigen avaliava: “*Macunaíma* é, para o teatro, o que *Cem anos de solidão* é para o romance”, com “uma modernidade formal que reúne todas as contribuições até onde a arte (não só a cênica) conseguiu chegar”, isto é, “desde o Fellini mais sofisticado ao Picasso de *Les Demoiselles d'Avignon*”, produzindo um verdadeiro “monumento teatral”.⁶⁹

Mas interessa-nos aqui sobretudo pensar como Antunes não apenas realizaria, numa continuidade sem maiores percalços, mas na verdade investiga criticamente o projeto moderno tal como encarnado na obra de Mário de Andrade. Pois o diretor não objetiva fazer “uma cópia idêntica da rapsódia ou uma fôrma para colocá-la, servindo aos interesses políticos da época”, antes se aproximando ou repetindo o “próprio ato de criação de Mário de Andrade” e quebrando “a muralha interpretativa que se instaurou ao redor do livro modernista” a partir de sua canonização por um

⁶⁵ FERNANDES, S. Loc. cit. A pesquisadora destaca ainda a “atuação coral do elenco revezando-se em várias personagens e na criação de coreografias semelhantes a blocos de escolas de samba. Solução plástica fundamental na peça, os coros estáticos ou em movimento compunham situações cênicas inesquecíveis” (ibid.). Se *Macunaíma* marca o início da era dos encenadores como autores individuais, já havia elementos que contradiziam essa tendência e prefiguravam a cena mais recente, nessa corporalidade coletiva tanto quanto no processo de criação, baseado nas improvisações dos atores, como “uma primeira experiência de processo colaborativo *avant la lettre*” (MOSTAÇO, E. Teatro brasileiro contemporâneo – um roteiro para perplexidades. *Revista Urdimento*, nº 9, dez. 2007, p. 164).

⁶⁶ FAVARETTO, C. *Moderno, pós-moderno, contemporâneo*, op. cit., p. 87.

⁶⁷ MAGALDI, S. apud ARAÚJO, C. B. C. *Macunaíma: da rapsódia ao palco*. In: *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, jan.-jul., 2011, p. 261.

⁶⁸ MILARÉ, S., op. cit., p. 53-54.

⁶⁹ Apud ibid., p. 55-6.

nacionalismo conservador.⁷⁰ Ao mesmo tempo, a situação não parecia propícia para esse trabalho:

Com a paulatina abertura política, seria possível retomar o rico teatro desenvolvido a partir dos anos 1950 (...). Mas (...) as impossibilidades históricas colocadas pela ditadura haviam contribuído para certo entorpecimento das consciências – também artísticas – o que foi reforçado pelo crescimento econômico dos anos do milagre, surgindo um teatro comercial em moldes tradicionais, que dificultava a retomada do projeto das décadas anteriores.⁷¹

Nesse sentido, diz muito sobre essa peça, e também sobre o sentido do pós-moderno tal como tentamos esclarecer aqui a partir do pensamento de Celso Favaretto, uma declaração do próprio diretor sobre seu trabalho: “Acho que o código teatral tradicional está esgotado, é preciso renová-lo. Como? Não sabemos exatamente, pois, como diz Macunaíma no espetáculo, ‘nossa cabeça está muito perturbada’”.⁷² Não nos é oferecido o tom afirmativo do Modernismo, “o movimento mais alegre e jovial da nossa literatura, manifestado no próprio comportamento dos seus protagonistas, na sua furiosa ânsia de diversão”, segundo Antonio Candido, do qual *Macunaíma* de Mário de Andrade seria “a maior obra do movimento”, aquela que “reflete bem esta condição” apesar de que “termina num quebranto de melancolia, que revela as correntes profundas da atitude modernista”.⁷³ São justamente essas correntes subterrâneas que a *Durcharbeitung* de Antunes trouxe à tona. Vale citar aqui o texto da atriz e assistente de direção da peça, Isa Kopelman, no programa da estreia de 1978, sobre a urgência de *Macunaíma* tal como os artistas o concebiam:

Macunaíma carrega consigo uma desgraçada civilização, a civilização dos trópicos que não resiste, que sucumbe porque é tecnologicamente mais fraca; ele vem de uma civilização que não comporta nem tem acesso à máquina dinheiro. Macunaíma nos aponta um enigma

⁷⁰ ARAÚJO, C. B. C., op. cit., p. 259.

⁷¹ PEREIRA, M. A. *De Mário de Andrade a Antunes Filho: A adaptação teatral de Macunaíma*. Dissertação (Mestrado em Letras), UEM, Maringá, 2012, p. 88-9. Sabato Magaldi ressalta, ao eger *Macunaíma* como marco do teatro contemporâneo brasileiro, que a peça estreia ao mesmo tempo que se dava o abrandamento da censura estatal com o fim do AI-5, dez anos depois de decretado (MAGALDI, S. MAGALDI, S. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro, op. cit., p. 277).

⁷² ANTUNES FILHO, J. A. apud PEREIRA, M. A., ibid., p. 69. Vale notar que a perturbação de Antunes faz dele paciente, e não analista, no trabalho freudiano de perlaboração (na psicanálise, afinal, quem trabalha é o analisando): “o artista contemporâneo, como um paciente”, diz Favaretto (*Moderno, pós-moderno, contemporâneo*, op. cit., p. 100).

⁷³ CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 171.

incômodo: nosso encontro coletivo, nossa utopia, esfacelada, destruída. Por não ter nenhum caráter, não pode resistir, perdeu o sentido. (...) O herói sem nenhum caráter revela-se trágico e toca nossa ferida aberta. Foi assim que tomamos a civilização indígena e sua extinção como modelo básico de comunidade, já tão distante de nossos valores mas vivo enquanto protesto urgente do que não pode ser destruído porque incorpora os valores que nos definem enquanto seres humanos, Civilização que se perde irremediavelmente. Inútil. O espectador poderá se perguntar por que então a crença numa humanidade em extinção; por que a retomada de valores distantes, tão simples e essenciais. Poderemos responder que somos teimosos e que estamos enfurecidos.⁷⁴

Assim, se o livro modernista apresenta a personagem-título como símbolo nacional, identidade positiva ainda que não romantizada, teremos na transposição para o palco a representação daqueles que vivem à margem dessa nação: “Macunaíma é uma figura estranha na cidade, quando volta à mata, de onde saiu, esta é estranha a ele”; representa-se, em tom trágico como propõe Kopelman, o brasileiro que é “vítima da condição social que ocupa na sociedade”: “O espectador é levado a refletir sobre a condição atual do índio” (mas também sobre outras populações marginalizadas), “sobre a situação econômica do país resultante da exploração colonial e da dependência financeira, sobre o quadro atual de injustiça social e descaso do governo com os problemas sociais”.⁷⁵ De todo modo, temos aí “um teatro politizado, mesmo que não político”, visando a “discutir o Brasil pela formalização estética de suas questões mais prementes” mesmo num “contexto bem mais regressivo e conservador” do que aquele dos anos 60.⁷⁶ Antunes teria abordado *Macunaíma* de modo mais “dessacralizante” (ou “desidealizante”, como diz Favaretto do contemporâneo em relação ao moderno) que reverente, e devolvido à obra “sua dimensão crítica” ao “trabalhar a partir dela e de suas potencialidades, colocando questões novas e outras não discutidas de nossa história literária e social, com novos materiais e linguagem”.⁷⁷

⁷⁴ KOPELMAN, I. apud PEREIRA, M.A., op. cit., p. 65.

⁷⁵ ARAÚJO, C.B.C., op. cit., p. 267.

⁷⁶ PEREIRA, M.A., op. cit., p. 68. Pereira está discutindo a avaliação do brasilianista David George, para quem *Macunaíma* “continuava a tradição do Teatro de Arena e do Teatro Oficina”, mostrando em cena que “era necessário esclarecer a noção de que o Brasil é um país despojado de sua identidade” (apud *ibid.*).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 58-59.

Uma série de escolhas cênicas expressa, cifrada ou explicitamente, o “momento específico em torno de 1978, com o domínio da indústria cultural americana, bem como a remissão à industrialização e seus efeitos sobre os trabalhadores em linha de produção”, atualizando a “crítica ao mundo do trabalho útil” já presente no livro de Mário na era do “milagre econômico” que fazia “crescer sem dividir o bolo do crescimento, ou seja, aumentando as desigualdades socioeconômicas já gritantes”.⁷⁸ O pesquisador Marcio Alex Pereira ressalta o começo da peça, situado por Antunes no “centro empresarial brasileiro, em São Paulo, que só apareceria mais tarde no livro, em outra chave”, e ao mesmo tempo “às margens do Uraricoera”, de modo que “são os trabalhadores da construção civil de um país em ‘constante progresso’ – conforme a propaganda militar – as testemunhas do nascimento do herói, que acontece no meio do palco, no meio da mata e, paradoxalmente, também no meio da metrópole”; isso porque, se o mundo do trabalho estava “a uma distância segura do Macunaíma de 1928”, não é o caso “do de 1978, quando o espectro da proletarização já assola as ruas e as consciências”.⁷⁹ Tal simultaneidade cênica, encarnada (como tudo nessa encenação) pelos atores, “índios pelo comportamento e disposição cênica, operários pelo figurino”, produz um curto-circuito que a sequencialidade do romance não parecia permitir, entre o espaço da floresta e “seu duplo trágico, a cidade e o mundo da indústria”, ou ainda entre realidade e mito.⁸⁰ São registros que “não se reforçam, mas se questionam”, graças à “montagem de registros contraditórios e ambíguos, sem uma síntese que dilua as contradições num arranjo progressista, deixando a história para trás”.⁸¹

É curioso notar que, aqui, são procedimentos estéticos contemporâneos (ou pós-modernos) que impedem que se deixe para trás a história, crime que justamente costuma lhes ser imputado. Se “a arquitetura da montagem, em todos os seus pormenores, aponta para uma dialética sem solução, para ambiguidades constitutivas, para choques violentos, não para a harmonização e articulação”, é para estar à altura de um momento de “dialética paralisada, tensão sem solução ou (...) uma dialética da derrota” que dá o tom do espetáculo, sintetizado em seu desfecho: “Se, no romance, após envenenar o rio para se vingar, [*Macunaíma*] ainda procura, em vão, a

⁷⁸ Ibid., p. 59 e 78 respectivamente.

⁷⁹ Ibid., p. 78 e 86. É sintomática a onipresença, na adaptação dramaturgica de Antunes e Jacques Thieriot, da palavra “máquina”: “Já instalado em São Paulo, o herói usa a palavra ‘máquina’ para descrever quase todas as coisas e relações urbanas (máquina-telefone, máquina-roupa, máquina-negócios, máquina-amor), vistas em sua frieza, tecnicidade e naturalização, gerando um comportamento maquinal” (ibid., p. 91). Isso apenas um ano depois de Heiner Müller escrever *Hamletmaschine*, mas um ano antes da estreia desse texto fundamental do teatro pós-dramático

⁸⁰ Ibid., p. 77.

⁸¹ Ibid., p. 74 e 82.

Muiraquitã, na encenação essa busca nem acontece”.⁸² Ora, a derrota não deve ser vista, aqui, como resignação pura e simples, mas como sensação incontornável e que precisa ser assumida e elaborada, e não escamoteada ou censurada por um moralismo disfarçado de politização.

Como explicita Celso Favaretto, “a controvérsia que anima a postulação do pós-moderno nas artes, na cultura, nos comportamentos, no saber, evidencia o desejo de articular (e mesmo conciliar) o cinismo e a razão crítica”, isto é, sem ceder ao primeiro em detrimento do segundo, e nem alardear o segundo esquecendo-se da objetividade histórica do primeiro.⁸³ A arte contemporânea é “onde vige o indeterminado, onde se materializa uma atmosfera que vaga entre a inquietação e a indiferença, entre a crítica e o cinismo”, e onde “ainda há quem se empenhe em afirmar discursos que buscam um sujeito (depois de Freud), uma razão (depois de Nietzsche), uma arte (depois das vanguardas)”, busca que só poderá ter sucesso se não ignorar essa condição de “pós”, por mais insuficiente que seja o prefixo, mas “elaborar o mal-estar” próprio a ela.⁸⁴ “Elaborar o tumulto presente”, insiste Favaretto, é a “única perspectiva possível – aquela que articula materiais, processos e procedimentos para liberar a produção presente dos impasses, compromissos e ambiguidades da época moderna”, *sem saber* de antemão qual será o resultado dessa busca: “essa arte não sabe como reinstaurar a sua capacidade de intervenção”, mas essa ignorância é ao mesmo tempo sua tragédia e seu trunfo, aquilo que a desobriga da parcela de quimera no trabalho das vanguardas no mesmo movimento com que a reúne a seu ímpeto transformador.⁸⁵

O teatro contemporâneo, ou a cena do vazio e do excesso

Como relata Sebastião Milaré, *Macunaíma* foi “o primeiro espetáculo brasileiro a obter efetiva consagração internacional”, apresentando-se em cerca de vinte países entre o continente americano e a Europa, e chegando até a ser levado à Austrália,⁸⁶ “tão

⁸² Ibid., p. 131 e 104. “É este sentido de elaboração e reelaboração que prossegue no trabalho contemporâneo, e ele é histórico”, adverte o professor Celso Favaretto (*Moderno, pós-moderno, contemporâneo*, op. cit., p. 90).

⁸³ FAVARETTO, C., *ibid.*, p. 75.

⁸⁴ Ibid., p. 36 e 75. Para uma discussão crítica a partir da proliferação do prefixo “pós” nas teorias do contemporâneo, e levando em conta as inestimáveis contribuições do professor Celso (que, à época, ainda não era meu orientador), ver as “Considerações finais” à minha dissertação de mestrado (KON, A. S. *Da teatrocrazia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 2017).

⁸⁵ Ibid., p. 76 e 87. O teatro pós-vanguardista como “tragédia da representação” que reflete o fracasso do projeto brechtiano é elaborado, em diálogo crítico com as propostas de Lehmann, pelo filósofo Christoph Menke (ver KON, A. S. *Tragédia e comédia em Christoph Menke: Teoria Crítica e estética contemporânea*. In: *Rapsódia: almanaque de filosofia e arte*, n° 12, 2018, p. 165-183).

⁸⁶ MILARÉ, S. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 268.

acusado por aqui de europeu”, nota o crítico, “fascinava lá fora [pela] brasilidade do espetáculo”, com cores e formas “tropicais, não exibidas em termos de folclore, porém como expressão de uma arte muito nova”.⁸⁷ Além disso, a peça foi “o primeiro passo para a formação de uma escola dramática”, o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), viabilizado pela parceria com o Sesc-SP em 1982, onde Antunes “desenvolveria de modo sistemático um processo de criação artística extremamente contemporâneo e conectado com as mais avançadas tendências das artes cênicas de todo o mundo”.⁸⁸ Nas entrelinhas dessa inequívoca celebração da montagem, vislumbramos o surgimento de um novo contexto de produção artística, um cenário de institucionalização e internacionalização, o qual, se está longe de poder ser aceito total e ingenuamente, também não deve ser ignorado ou menosprezado. Em meio às incertezas do contemporâneo, Celso Favaretto aponta a necessidade “de se atentar para o caráter institucional das experiências e obras, pois o lugar de aparição é por si só um critério distintivo do valor das proposições: se admitem categorias estéticas ou se são apenas ‘interessantes’, ou seja, maneiras ditadas pela moda”, pela qual “o interesse estético desloca-se dos objetos, obras ou proposições para concentrar-se nos comportamentos dos participantes de determinado acontecimento cultural”.⁸⁹

Em seus textos e falas mais recentes, o professor segue investigando os limites e complicações impostos pela situação atual da arte, onde parece cada vez mais rara a experiência que ultrapasse esse meramente “interessante”, “aquela experiência específica que a arte propicia” e que ele formula tão belamente: “a concentração da sensibilidade e do pensamento numa forma elástica que torna sensível o conceito”.⁹⁰ “Na cena contemporânea”, escreve Celso, “quando se pretende identificar questões artísticas e práticas culturais renovadas, inclusive com poder de transgressão, ou alguma eficácia crítica, percebe-se uma grande dificuldade”, à medida que “a arte fundida à vida acaba por evidenciar prioritariamente signos da arte dessublimada, da estetização generalizada da cultura das metrópoles, que tanto se afastam das categorias tradicionais quanto das modernas, do novo e da ruptura”, resultando em uma perigosa “indiferenciação”.⁹¹ É bem verdade que, para Favaretto, há valor no “princípio de incerteza e de indeterminação” que move a arte contemporânea, e mesmo na conseqüente frustração do público (“derrotado, irritado, imbuído de que o que vê é pura mistificação”) à medida que “talvez tenha aí uma oportunidade de se consagrar à especulação, de aceder a uma capacidade da

⁸⁷ Id., *Hierofania: O teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2010, p. 55.

⁸⁸ Ibid., p. 43 e 16, respectivamente.

⁸⁹ FAVARETTO, C. *Moderno, pós-moderno, contemporâneo*, op. cit., p. 100 e 93, respectivamente.

⁹⁰ Id. Arte contemporânea – opacidade e indeterminação. In: *Rapsódia: almanaque de filosofia e arte*, nº 8, 2014, p. 23.

⁹¹ Ibid., p. 20.

linguagem revelar a arte” e de perceber “que aí seja um lugar de nada concluir, mas de começar alguma coisa”; contudo, à pergunta constante e produtiva “sobre o que faz a arte e sobre os que a fazem” corre sempre o risco de ser respondida da maneira mais “fácil, corrente”, e que não deixa de ter também a sua parcela de correspondência à realidade, isto é, “que o que faz o valor da arte e dos artistas são as instituições, museus, bienais, galerias, o mercado”.⁹²

Nesse contexto, surge o problema de uma “estetização generalizada” ou “difusa, típica da sociedade de consumo”, pela qual “tudo se torna mostrável, em que tudo pode ser exposto”, isto é, “objetos e lugares, situações e gestos são estetizados pela projeção neles de uma referência artística”, resultando na “aceitação pura e simples das maneiras e das modas”.⁹³ Mas o tom apocalíptico cabe mal na boca de Favaretto, seu ímpeto parece ser sempre o de escarafunchar o vazio contemporâneo para descobrir os lampejos, por mais raros que sejam, cada intervenção do professor parece concebida para dizer: *apesar de tudo...*; compreende-se, pois, que ele busque ler até mesmo essa estetização generalizada “de outra maneira: como alargamento da experiência estética”.⁹⁴ Isso permitiria pensar, por exemplo, a chamada “arte pública”, tomando-a “não como uma arte na rua, mas uma arte da rua” capaz de mediar, ou trazer à tona, “uma experiência estética de certas realidades urbanas desagradáveis, como as cidades de São Paulo e do México”, lugares que, apesar de “monstruosos”, “são involuntariamente belos, posto que mágicos”, numa reminiscência confessa das célebres experiências do surrealismo.⁹⁵ Se essa beleza “não leva a arte em consideração”, nem por isso deixa de exigir “uma certa arte”, sendo “produzida por palavras e imagens, que artializando nossas estruturas perceptivas, mitologizam a cidade e produzem a sua magia”, isto é, precisa ser “mediatizada pelo cinema, pela fotografia, pela literatura”.⁹⁶ E, por que não?, pelo teatro. É o caso de um trabalho que, ao mesmo tempo, reinaugura o interesse do campo cênico pela “arte pública” e marca a cena pujante do “teatro de grupo” a partir dos anos 1990: o do Teatro da Vertigem. Como observa Silvia Fernandes,

A busca de um teatro público é evidente nos espetáculos do Teatro da Vertigem, dirigido por Antonio Araújo. A marca mais radical da proposta é a concepção do teatro como pesquisa coletiva de atores, dramaturgo e encenador em busca de respostas a questões urgentes do país,

⁹² Ibid., p. 21-22.

⁹³ Ibid., p. 22 e 24.

⁹⁴ Ibid., p. 24-25. Tomamos emprestada aqui a expressão tão cara a Georges Didi-Huberman (ver KON, A. S. *Apesar de tudo: Didi-Huberman, ética e estética*. In: *Paralaxe*, v. 4., n. 1, 2016).

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid.

especialmente das grandes metrópoles brasileiras, projetadas, porém, num pano de fundo amplo, retalhado de inquietações metafísicas, ligadas a uma tradição de teatro sagrado que, nesse caso, paradoxalmente, dramatiza a insegurança social e a criminalização sistemática das questões públicas. (...) Talvez por isso o grupo seja, ao mesmo tempo, herdeiro e profanador de tudo que o precedeu no teatro brasileiro recente. Certamente não é por acaso que as vertentes mais importantes da cena contemporânea no país, representadas por Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa e Gerald Thomas, de certa forma têm continuidade nesse trabalho, que é uma síntese e uma transformação daquilo que seus antecessores criaram nas últimas décadas.⁹⁷

Desde a muito celebrada “Trilogia Bíblica” (1992-2000), cujas partes foram encenadas em uma igreja, um hospital e um presídio, passando pela inusitada instalação de *BR-3* (2006) nas margens e no leito do rio Tietê, até alguns trabalhos mais recentes, os cenários escolhidos na cidade de São Paulo pelo Vertigem eram “filtrados pelo olhar coletivo e deformados por essa modalidade contemporânea de teatralidade, fragmentária e explodida”, de modo a tornar-se “lugares de ‘desvio’, irreconhecíveis em sua identidade original, e (...) propostos ao espectador como uma forma inédita de reconhecimento de sua cidade e seu país”.⁹⁸ E a imagem do país que daí resultava era, se possível, ainda mais negativa do que aquela apresentada em *Na selva das cidades* ou *Macunaíma*. As primeiras três peças do grupo pareciam corresponder ao olhar desencantado do pós-ditadura, quando a tão sonhada democracia se mostrava apenas uma máscara do capitalismo mais autoritário e agora aparentemente sem alternativas: da expulsão do homem do paraíso ao Apocalipse, passando pelos sofrimentos de Jó, ainda por cima pondo em dúvida o final feliz da narrativa original:

Mestre: E para os que creem Deus aqui se manifestou, desceu e habitou o homem.

Contramestre: E para os que não creem a doença enlouqueceu Jó desde o princípio de nossa narração. E Jó viveu sonho e delírio sem, até a morte, recuperar a razão.

⁹⁷ FERNANDES, S. A encenação, op. cit., p. 355-6.

⁹⁸ Ibid., p. 357.

Mestre: E para os que creem, depois desses acontecimentos, Jó ainda viveu.

Contramestre: E para os que não creem a história acabou.

E a mulher de Jó peregrinou

Por revoltado mar

E fez de si própria seu porto

Até naufragar.

*fim.*⁹⁹

Com a última peça da trilogia, segundo Edélcio Mostaço, o grupo chegava “próximo da síntese absoluta quanto ao equacionamento do Brasil, no momento da comemoração dos 500 anos do descobrimento”, dando materialidade ao “estado de perplexidade de uma nação convulsionada pelas contradições”.¹⁰⁰ “*Apocalipse 1,11* certamente se alinha ao coro dos que dizem que não há muito o que comemorar”, avaliava o crítico Kil Abreu.¹⁰¹ Poucos anos depois, navegando a imundice do rio que parece sintetizar a paisagem paulistana, passávamos a “territórios em que a ideia de pertencimento nacional era enfraquecida por noções de borda, margem e travessia, e identidades instáveis, processuais e híbridas, substituíam os sujeitos seguros da brasilidade”.¹⁰² Ademais, o fracasso como diagnóstico nacional parecia se transmitir para a própria experiência do grupo: das ameaças de morte ocasionadas pela instalação de *O Paraíso Perdido* na igreja Santa Ifigênia à interrupção prematura da temporada de *BR-3* (acompanhada do endividamento do coletivo), o lema do Vertigem poderia ser o beckettiano “tentar de novo, falhar de novo, falhar melhor”, ou o “erro como tarefa” de que falava Blanchot, ambos citados por Celso Favaretto para sintetizar o difícil lugar da arte contemporânea.¹⁰³

Porém, a esse pessimismo aparentemente total contrapõe-se algo que Zé Celso, depois de assistir a *BR-3*, nomeou “esta glorificação do poder humano de criação ao mesmo tempo que o máximo de desvalorização humana pratica-se no estado mais rico do Brasil, em massacres, tiroteios, guerra urbana, rural”; como se o Brasil de então (o final do primeiro governo Lula) chamasse “todas as energias de criação para as transformações que temos que fazer”.¹⁰⁴ Para Vera Pallamin, no

⁹⁹ ABREU, L. A. O Livro de Jó. In: NESTROVSKI, A. *Teatro da Vertigem: Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 177-178.

¹⁰⁰ MOSTAÇO, E. Teatro brasileiro contemporâneo, op. cit., p. 174.

¹⁰¹ ABREU, K. Apocalipse segundo a Criação. In: NESTROVSKI, A., op. cit., p. 313.

¹⁰² FERNANDES, S. A encenação, op. cit., p. 357.

¹⁰³ Na palestra “Ainda: Para além (ou aquém) da arte”, no IFCH-Unicamp, em setembro de 2019 (registro disponível em https://youtu.be/ZKLo_fTD8W0).

¹⁰⁴ CORREA, J. C. M. “BR3 conquista para o teatro o poder da grande arte”. In: FERNANDES, S e AUDIO, R. (orgs.). *Teatro da Vertigem: BR-3*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 2006, contracapa.

trabalho do grupo uma “plasticidade surpreendente” na espacialidade da cena possibilita “um domínio preciso da fusão entre sentidos, intervalos e escalas”, transfigurando “o espaço urbano num poderoso dispositivo artístico de crítica social, ao mesmo tempo em que opera com relações entre teatro e cidade, cultura e política de modo singularmente sofisticado”; diante disso, o espectador é “afetado em seu corpo pelas contingências de ser colocado em lugares em que a relação entre próprio/impróprio é questionada como fundamento mesmo da experiência artística”.¹⁰⁵ Essa elaboração estética evita que as formas, por mais “móveis, flutuantes” que sejam, modificando-se “na medida do encontro com o outro nas ruas”, “fiquem muito rentes à dita realidade existente – à voracidade da cidade – ao ponto de nela soçobrar”, como avalia Ricardo Fabbri, “preservando a distância entre arte e práxis vital”, o que seria fundamental para conseguir “pensar alternativas à realidade; algo que rompa, enfim, com o horizonte do provável”.¹⁰⁶

Nessa chave, a “estetização da realidade” promovida pela encenação urbana do *Vertigem* não merece reprovação, sendo antes um dispositivo político fundamental: estetizar é justamente aquilo que permite descolar do mundo a sua forma já dada, naturalizada a ponto de parecer inseparável dele. “Se o desígnio da arte é a conversão do real em imaginário”, observa Celso Favaretto, “o desejo da arte dita contemporânea é o de introduzir o imaginário no real, algo que o projeto moderno parece ter querido banir”.¹⁰⁷ O que nos leva a questionar se não haveria, nas peças do grupo, um grau de espetacularização que flerta com a mercantilização ou com “o caráter de evento”, que o professor diz que foi “assumido por boa parte da arte recente, nas poéticas da atitude, performances e instalações” como “exemplos das condições diversificadas do processo de estetização”.¹⁰⁸ A lógica do evento e do espetáculo parece, por vezes, fazer do *Vertigem* vítima do próprio ímpeto criador: depois de receber ameaças de morte na igreja, é preciso escandalizar com o sangue no hospital, depois disso há que apresentar uma cena de sexo explícito num presídio, em seguida levar o público para navegar no fétido Tietê... impossibilitado de continuar para sempre com essa autosuperação obrigatória (dentro da lógica do mercado), a produção do coletivo parece mesmo minguar, e Antonio Araújo tornar-se um encenador bissexto. Outro problema é que “o evento não propicia imediatamente a fruição dos trabalhos artísticos, mas a presença em um acontecimento”, isto é, tira “toda a sua eficácia do poder simbólico do espetáculo”, isto é, da instauração de uma ocasião “onde o tempo

¹⁰⁵ PALLAMIN, V. Espaço urbano e teatro político. In: FERNANDES, S (org.). *Teatro da vertigem*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p. 149 e 151.

¹⁰⁶ FABBRINI, R. A poética de risco do Teatro da *Vertigem*. In: FERNANDES, S., *ibid.*, p. 167.

¹⁰⁷ FAVARETTO, C. Arte contemporânea – opacidade e indeterminação, *op. cit.*, p.17.

¹⁰⁸ *Id.* *Moderno, pós-moderno, contemporâneo*, *op. cit.*, p. 25.

é intercambiável e consumível – um tempo pseudocrítico”.¹⁰⁹ Com isso, mesmo trabalhos artísticos “pretendendo, inicialmente, interferir, até mesmo dialetizar, o meio de arte (...), perdem o valor crítico pretendido, qual seja: provocar um acontecimento”.¹¹⁰

O Teatro da Vertigem parece se situar justamente na tensão entre esses dois campos. Por um lado, suas peças, “explorando a força do instante” e “signos de resistência” à mercantilização total (encarnada no espaço urbano mais degradado e monstruoso onde o grupo escolhe se instalar), alcança frequentemente a “explicitação da angústia provocada pela perda do próprio objeto da arte, em virtude do aprisionamento dos objetos e do desejo pelo consumo”; por outro lado, “convertem-se frequentemente em instâncias de comunicação”¹¹¹ devido ao descompasso entre o arrojado trabalho cênico e a dramaturgia por vezes insuficiente e até mesmo formalmente regressiva, à medida que adquire tons didatizantes na representação dos conflitos sociais. Se “é certo que o Teatro da Vertigem trabalha mais sensações do que ideias”, observa o crítico Luiz Fernando Ramos, ainda assim “esse hiato entre a materialidade cênica e o que efetivamente reverbera da estrutura dramática indica uma limitação”, além do mais “sintomática de uma fraqueza do grupo”: é “como se o mais se tornasse menos e apequenasse os ganhos obtidos”.¹¹²

Nesse sentido, os trabalhos do grupo parecem mesmo tanto menos dispensáveis quanto mais são sintomáticos da condição contemporânea: pois têm a coragem de expor ao máximo o vazio do nosso tempo, “reiterando, reatualizando, repetindo, citando, eles mostram a quase impossibilidade de articular imagens”, e ao mesmo tempo “preenchem o vazio deixado pela ausência de novo com o excesso (de imagens catalogadas, de matéria, de procedimentos) ou com retóricas”.¹¹³ Assim, correspondem a um “interesse crescente pelas coisas da arte, motivado talvez pela crença de que ela é um modo privilegiado de comunicação e de conhecimento da realidade, por vias transversas”, mas que “também obscurece a ideia de que a arte,

¹⁰⁹ Ibid., p. 94.

¹¹⁰ Ibid., p. 291.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² RAMOS, L.F. Realização impressiona e dramaturgia desaponta. In: *Folha de S. Paulo*, 17 fev. 2010, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1702201001.htm>. A avaliação se repete praticamente nos mesmos termos dois anos depois (Id., *Dramatização pobre não turva exímia encenação do Vertigem*. In: *Folha de S. Paulo*, 28 jun. 2012, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/51340-dramatizacao-pobre-nao-turva-eximia-encenacao-do-vertigem.shtml>). Discuti essa tensão no trabalho do Vertigem na introdução à minha dissertação de mestrado, onde faço um panorama desse momento de “teatro de grupo” (das lutas por políticas públicas no fim dos anos 90 e começo dos 2000, culminando com a Lei de Fomento em 2002, até certa inflexão ocorrida por volta de 2008; a dissertação em si avalia a produção realizada em São Paulo de 2009 a 2015), e apontei nas considerações finais um trabalho do grupo que superava tais limitações (KON, A.S. *Da teatrocracia*, op. cit.).

¹¹³ FAVARETTO, C. *Moderno, pós-moderno, contemporâneo*, op. cit., p. 86.

contrariamente ao que frequentemente se espera dela, não é para ser entendida, não é conhecimento, mas uma espécie de enigma, ou um acontecimento, de imediato impenetrável, que pede para ser elucidado”.¹¹⁴

Pós-escrito: *Theatrum Philosophicum*

Se “o lugar desta arte dita contemporânea é, acima de tudo, reflexivo”, isto é, se ela tem como tarefa autoimposta “uma reflexão completamente atuante, contínua, sobre essas transformações que vêm, efetivadas pela arte moderna” (“seja da modernidade mais recente, seja da modernidade mais do passado”), não admira que o próprio Celso Favaretto frequentemente demonstre as melhores qualidades que ele, como poucos (pois ele mesmo nota que são raros os lampejos, os hiatos no desencanto), sabe descobrir na arte do nosso tempo.¹¹⁵ Seu pensamento é fruto da mesma inquietude, da mesma insatisfação produtiva, que consiste em “recusar as promessas redentoras da arte e do pensamento, enfim da representação”, e, sem render-se “à tentação de colmatar o vazio”, apostar que

Inventar, pensar, fazer arte talvez signifique, cada vez mais, que temos que trabalhar nos interstícios do vazio, nas falhas e nas brechas. Na linguagem, no pensamento e na arte, trata-se, talvez, de assumir as coisas em sua singularidade, que, frequentemente, está na literalidade, antes da interpretação. Trata-se de descobrir, como na música, uma dicção, um timbre, uma tonalidade. Talvez seja esta a singularidade que melhor permite tratar as relações da arte com a política.¹¹⁶

E que alegria é ter encontrado a dicção do professor Celso, ouvir – inspirado pela sua própria capacidade de escuta – o timbre, a singularidade de seus textos. Com uma característica profusão de referências e citações, antropofagicamente apropriadas para formar mais um dialogismo bakhtiniano do que um diálogo dramático que preservasse o lugar de fala das personagens apagando o do autor (como mostrava Peter Szondi), seus escritos por vezes lembram mesmo aquilo que Foucault disse sobre os de Deleuze: que eles encarnariam “a filosofia não como pensamento, mas como teatro: teatro de mímicas, com cenas múltiplas, fugidias e instantâneas, nas quais os gestos, sem se verem, se fazem signo”; pois, “quando o acaso, o teatro e a perversão entram em ressonância, quando o acaso quer que haja entre os três uma tal

¹¹⁴ Idem. Por entre rastros e restos. In: *Cadernos benjaminianos*, Número especial, 2013, p. 70.

¹¹⁵ Idem. Arte como possibilidade política (ainda) (porém). Entrevista a Talita Trizoli e Letícia Botelho. In: *Revista-Valise*, v. 6, n. 11, jul. 2016, p. 163.

¹¹⁶ Idem, Arte contemporânea – opacidade e indeterminação, op. cit., p. 26.

ressonância, então o pensamento é um transe; e vale a pena pensar”.¹¹⁷ E é isso mesmo, uma combinação rara e particularmente viva de agudez crítica e generosidade alegre, que faz do trabalho sob a orientação do professor Celso Favaretto uma forma particularmente frutífera de *curtição e desbunde*.¹¹⁸

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Marcio Aurélio Pires de. A encenação no teatro pós-dramático *in Terra Brasilis*. In: Guinsburg, J. e Fernandes, Sílvia. *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 71-86.
- ARAÚJO, Cláudia Beatriz Carneiro. Macunaíma: da rapsódia ao palco. In: *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, jan.-jul. 2011, p. 257-270.
- BIO, Paulo. Remontagem de 'O Rei da Vela' realça metamorfose do Oficina. In: *Folha de S. Paulo*, 8 nov. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/11/1933651-remontagem-de-o-rei-da-vela-realca-metamorfose-do-oficina.shtml>. Acesso em 8 fev. 2021.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC-SP, 2013.
- FAVARETTO, Celso. *Moderno, pós-moderno, contemporâneo: na educação e na arte*. Tese (Livre-Docência em Educação). FE-USP, São Paulo, 2004.
- _____. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. Por entre rastros e restos. In: *Cadernos benjaminianos*, número especial, Belo Horizonte, 2013, p. 70-76.
- _____. Arte contemporânea – opacidade e indeterminação. In: *Rapsódia: almanaque de filosofia e arte*, nº 8, 2014, p. 11-28.
- _____. Arte como possibilidade política (ainda) (porém). Entrevista a Talita Trizoli e Letícia Botelho. In: *Revista-Valise*, v. 6, n. 11, jul. 2016, p. 145-166.
- _____. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: N-1 edições/Hedra, 2019.
- FERNANDES, S. *Teatro da vertigem*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- _____ e AUDIO, Roberto (orgs.). *Teatro da Vertigem: BR-3*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 2006.

¹¹⁷ FOUCAULT, M. “Theatrum Philosophicum”. In: *Ditos e Escritos, v. II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 251 e 254.

¹¹⁸ Como não poderia deixar de ser, termino com uma referência bibliográfica, remetendo ao mais recente livro do professor Celso. Ver FAVARETTO, C. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: N-1 edições/Hedra, 2019.

- FOUCAULT, Michel. *Theatrum Philosophicum*. In: *Ditos e Escritos, v. II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 230-254.
- KON, Artur Sartori. *Da teatrocracia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 2017.
- _____. Tragédia e comédia em Christoph Menke: Teoria Crítica e estética contemporânea. In: *Rapsódia: almanaque de filosofia e arte*, nº 12, 2018, p. 165-183.
- _____. Apesar de tudo: Didi-Huberman, ética e estética. In: *Paralaxe*, v. 4., n. 1, 2016.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MAGALDI, Sábado. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. In: *Estudos Avançados*, vol. 10, nº 28, 1996, p. 277-289.
- MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Hierofania: O teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2010.
- MOSTAÇO, Edélcio. Teatro brasileiro contemporâneo – um roteiro para perplexidades. In: *Revista Urdimento*, nº 9, dez. 2007, p. 161-174.
- _____. Pós-moderno. In: Guinsburg, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/SESC São Paulo, 2006, p. 249-252.
- _____. Na Selva (antropofágica) das Cidades – versão Oficina. In: *Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009*.
- NESTROVSKI, Arthur (ed.). *Teatro da Vertigem: Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PEREIRA, Marcio Alex. *De Mário de Andrade a Antunes Filho: A adaptação teatral de Macunaíma*. Dissertação (Mestrado em Letras), UEM, Maringá, 2012.
- RAMOS, Luiz Fernando. Realização impressiona e dramaturgia desaponta. In: *Folha de S. Paulo*, 17 fev. 2010, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1702201001.htm>. Acesso 10 fev. 2021.
- _____. Dramatização pobre não turva exímia encenação do vertigem. In: *Folha de S. Paulo*, 28 jun. 2012, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/51340-dramatizacao-pobre-nao-turva-eximia-encenacao-do-vertigem.shtml>. Acesso 10 fev. 2021.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.