

OS CACTOS:

ORDENS EM QUESTIONAMENTO

CARLOS AUGUSTO DE OLIVEIRA AZEVEDO FILHO - Graduado em Artes Cênicas pelo Centro Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Ceará (CEFET CE);
Graduando em Licenciatura em Teatro pelo Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Ceará (IFCE).

Resumo: O presente trabalho tem como meta desenvolver um estudo sobre a apresentação da peça *Os Cactos*, encenada pelo Grupo Expressões Humanas de teatro na cidade de Fortaleza, em abril de 2014. Tal estudo tem como orientação minha experiência enquanto público da apresentação mencionada, além da trajetória de manifestações artísticas vinculadas às intervenções sociais, assim como a relação entre teatro e política. Pesquisas de Ernst Ficscher (1987), Gerd Bornheim (1992) e Walter Benjamin (1994) exercem forte influência sobre o trabalho em questão. A avaliação levada a cabo ao longo desse estudo tem como ponto de partida a observação exercida na apresentação supramencionada, entretanto outras fontes foram adotadas para o engrandecimento desta pesquisa, como a visualização da encenação de trechos da peça, assim como gravação em vídeo de uma apresentação do espetáculo de modo integral. Acredito que este trabalho seja relevante para pesquisadores, profissionais das artes cênicas e para a sociedade em geral devido ao seu caráter investigativo e sua disposição crítica.

Palavras-chave: teatro épico, subversão e liberdade.

I. Apresentação

Na noite de 25 de abril de 2014, o *Grupo Expressões Humanas* de teatro apresentou a peça *Os Cactos*, de autoria de Emmanuel Nogueira, sob direção de Herê Aquino. Tal apresentação fazia parte de um evento promovido pela organização *Desaparecidos Políticos*, em memória de quem se doou na luta pela liberdade e em repúdio à ditadura civil e militar instaurada no Brasil em 01 de abril de 1964, permanecendo oficialmente até o ano de 1985.

Os Cactos traz em sua estrutura narrativa a dor e o desespero ocasionados pelo processo de privações de direitos decorrentes de uma ditadura, expondo o desalento de uma família que desconhece o paradeiro de um de seus membros, o jovem Pedro, que participava do movimento de resistência contra o governo ditatorial. Pedro passa por sessões de interrogatório nas quais é brutalmente torturado por um agente do Estado, que assume para si a responsabilidade de extrair as informações necessárias a fim de que as instâncias de repressão obtivessem avanço, ou seja, eliminassem qualquer grupo ou pessoa que se opusesse às ideias e práticas do governo ditatorial. A apresentação de *Os Cactos* em foco esbanjou ousadia. Com espaço cênico montado no meio da Rua Instituto do Ceará, no Benfica, bairro universitário da região central da cidade de Fortaleza, entre os muros de algumas residências, da sede da *Anistia 64/68* e do grupo *Desaparecidos Políticos* e da *FEAAC*¹, com uma lona preta e um grande manto da mesma cor, além de projeções de imagens relacionadas às pessoas que desapareceram durante a ditadura civil e militar² citada, compunham o espaço da apresentação. Vestidos com

¹ Faculdade de Economia, Administração, Atuárias e Contabilidade da Universidade Federal do Ceará.

² Insisto no termo ditadura civil militar, pois identifico neste uma maior proximidade com o que de fato aconteceu por aqui. A ditadura instaurada por meio de um golpe militar em 01 de abril de 1964 teve certo apoio popular, o que a caracteriza como uma ação militar com aprovação de parte da população, sobretudo as de situação mais abonada e de posição reacionária às conquistas dos trabalhadores; mas o que motivou esse golpe e conseqüentemente o apoio a ele? Para se ter a precisa noção de alguns estímulos que permitiram esse processo de privação de direitos e cerceamento da liberdade é necessário entender a conjuntura sócio política do Brasil e do mundo nesta época. O fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945 não representou apenas a derrocada do Nazismo alemão, do Fascismo italiano e das demais forças que compunham o Eixo. A vitória dos Países Aliados possibilitou um fenômeno relacionado a uma nova forma de imperialismo, em que os Estados Unidos da América do Norte pelo lado do ocidente e a União Soviética do lado oriental, saíram fortalecidas, sobretudo no sentido bélico. A partir daí a geopolítica mundial passou a ser interpretada pela divisão do globo em dois blocos econômicos: capitalista, liderado pelos os EUA e socialista liderado pela URSS. Tais blocos se esforçaram na garantia de acúmulo de poder e passaram a ser determinantes na situação econômica política dos países que influenciavam. Em janeiro de 1959 era deflagrada a Revolução Socialista de Cuba, devido sua relevância não só para

blusas e calças de cores mornas, o elenco após breve concentração em formato espiral em uma das esquinas da rua, sob o batuque de um bumbo introduz o público na peça cantando em coro a música *Pesadelo*³

A intenção de envolver o público com a encenação foi meritória, tanto é que em determinado trecho do espetáculo, como nas cenas de tortura, o público era convidado a ajudar o elenco a erguer o manto que representava as paredes do cárcere. A maneira hábil de trabalhar os ambientes distintos sem perda de ritmo é um dos pontos máximos da peça, pois apesar da situação de tortura física, moral e psicológica, assim como da aflição causada pela falta de informação sobre o paradeiro do ente familiar desaparecido ter a violência como foco, as energias empreendidas nos distintos ambientes se colocam como fundamentais para a compreensão e participação do público, que mesmo frente a uma obra teatral com denso conteúdo teve toda a liberdade para transitar e ver a peça de diversos ângulos ou até mesmo ignorá-la. “E o que é o Teatro, se não a organização das ações do homem no espaço e no tempo?” (BOAL, 2009, p. 116).

esse país, mas pra toda a América Latina este acontecimento, apoiado pela URSS, fez com que os EUA ampliassem sua política de intervenção militar nos países ocidentais, pois a possibilidade de modificação estrutural dos países latinos fomentava a pretensão e a perspectiva dos trabalhadores, ao mesmo passo que se apresentava como uma grande ameaça aos grupos/famílias de certa concentração econômica. Desde então os EUA ampliaram sua política de intervenção, intensificando e revitalizando o que era conhecido como propaganda anticomunista. O Brasil nos anos que antecederam o golpe militar, de sete de setembro de 1961 a primeiro de abril de 1964, foi presidido por João Goulart, (1919 – 1976), um político que no máximo poderia ser chamado de progressista, que dentre algumas características de seu governo, apontava um plano de reformas sociais que tinham como meta o crescimento sócio-econômico brasileiro. Somada a esse plano de reformas, Jango, como era mais conhecido, interveio no funcionamento de algumas empresas norte americanas que atuavam na área portuária de alguns estados brasileiros, por inadimplência e descumprimento de acordos feitos com o governo de seu país. O posicionamento hostil de Jango em relação à falta de compromisso e honestidade destas empresas norte americanas e sua abertura a determinadas camadas dos movimentos sociais fizeram os EUA dimensionar que ele não seria um político interessante para a manutenção imperialista que chefiava e logo passou a investir de todas as formas para a derrubada desse presidente brasileiro. Vale à pena ressaltar a existência do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – IPES – 1961, como recurso comunicativo de propaganda anticomunista e anti-Jango, e que através dos meios de comunicação, diariamente este instituto apresentava fortes acusações ao Governo Federal, relacionando-o como representação de organizações comunistas. Outro fator determinante para o acontecimento do golpe de 64 e a ausência de um contra golpe popular foi à posição confusa de personalidades da academia, da *cultura* e da política brasileira, que apoiaram o golpe com justificativas que perpassavam a necessidade de moralização do país. A postura da Igreja Católica, em promover a “*Marcha com Deus pela Família*” também pode ser analisada como decisiva para a deflagração do golpe.

³ De autoria de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro, gravada originalmente pelo grupo vocal *MPB4*, no álbum *Cicatrizes* de 1972.

O bairro do Benfica sofre com o inchaço relativo ao de toda a região metropolitana da cidade de Fortaleza nos dias atuais, onde os espaços são cada vez mais reduzidos e conseqüentemente mais disputados. Faço tais considerações a respeito da situação do bairro em questão devido à escolha do espaço a ser apresentada a peça, ao lado de um centro universitário, em uma rua que não costuma ser palco deste tipo de manifestação cultural, em que durante toda a apresentação ocorria a intromissão involuntária de transeuntes, à procura de entendimento do que aquilo ali se tratava; muitos até tentando ou de fato cruzando o espaço cênico, o que elevava o nível de concentração e domínio por parte dos atores.

Um dado curioso é que nesta mesma sexta-feira, através da imprensa, tomava-se conhecimento do assassinato do Coronel reformado do exército brasileiro, Paulo Malhães, que foi encontrado em sua residência supostamente vítima de crime de latrocínio, porém com a forte suspeita que este militar aposentado tenha sido eliminado por conta do grau de envolvimento que tinha com crimes de terrorismo de Estado durante a última ditadura⁴.

O conteúdo expresso na narrativa de *Os Cactos* remete a uma experiência de imposições políticas e de perseguição a quem enfrentasse as determinações referentes aos investimentos repressivos estabelecidos pelo governo ditatorial do Brasil de 1964 a 1985. É salutar a compreensão de que um processo de ditadura civil e militar, como o que ocorreu no Brasil entre os anos supramencionados implica em várias restrições às quais toda a população é submetida. A obra de Emmanuel Nogueira em estudo conta as dores de uma família separada em virtude das perseguições políticas instauradas no período em foco, transitando no universo das personagens que não se encontram fisicamente no decorrer das cenas, mas que estão ligadas por laços afetivos, atordoadas pela conjuntura política que assombrava qualquer lampejo de liberdade e sensatez.

Toda a carga de signos, símbolos e sentidos lançada pelo espetáculo me remetia, além da evidente proposta de uma obra cênica vinculada a um teatro ritualístico, às

⁴ Paulo Malhães em um de seus depoimentos à Comissão da Verdade, instância jurídica responsável por apurar crimes do período da última ditadura, tinha abertamente assumida a existência de prisões arbitrárias, torturas e morte de militantes políticos participantes do movimento de resistência à ditadura instaurada em 1964, relatando inclusive participação direta na prisão e assassinato do Deputado Rubens Paiva.

experiências do que passou a ser conhecido como “teatro popular”, “teatro proletário” e que chamaremos ao longo deste trabalho de *teatro político*, não somente a título de organização ou preferência semântica e sim porque faz parte desta iniciativa averiguar o conceito de teatro político, entendendo que a apresentação da peça *Os Cactos* na ocasião referida é uma considerável iniciativa em que podemos nos debruçar sobre a perspectiva de compreensão da relação entre política e arte. É imprescindível destacar que a peça *Os Cactos* já vem em processo de montagem desde o ano de 2007 e que também por isso a realização desta obra seja tão dotada de maturidade e amplitude. Porém, o que de fato faz com que a peça pudesse ser admitida como uma manifestação de teatro político? Como se fundamenta a conceituação de teatro político? A prática teatral não seria em si uma prática política?

II. Posições e oposições

Por muito tempo prevaleceu em plano ocidental, sob clara influência de Aristóteles (384 a.C–322 a.C), a teoria de que a atividade artística era fundamentalmente distinta e por isso, distante das atividades políticas. Analisando com atenção, podemos perceber que esta hipótese não se sustenta, não só pelas características que concebem o teatro como uma prática essencialmente política, mas pelos laços estreitos entre arte e política que apontam que toda atividade humana não isolada tem seu potencial político, e não será a arte exemplo de exceção deste quadro, assim como pela preocupação de Aristóteles⁵ em estabelecer distinções gerais entre política e arte. Entretanto, a partir de iniciativas teatrais na Europa, em especial na Alemanha, no começo do século XX foi concebido o conceito de *teatro político* que seria as manifestações cênicas vinculadas às organizações de trabalhadores em oposição ao Capitalismo, em que o teatro deixaria de ser uma linguagem meramente contemplativa e de entretenimento, passando a ser um recurso de conscientização e de propaganda política, contrapondo-se às tradições do drama burguês, atrelado a objetivos que o próprio Aristóteles atribuía à tragédia. “Se,

⁵ Sempre considerando que pouco nos chegou das obras de pensadores antigos como é o caso de Aristóteles.

portanto, a tragédia é superior por todos esses méritos, e ainda por melhor atingir o objetivo próprio da arte – pois produz não qualquer prazer, mas o indicado -, é evidente que, alcançando melhor sua finalidade, é superior a epopéia.” (ARISTÓTELES, 2000, p. 75).

O estabelecimento da tragédia como obra superior é, no mínimo, objeto gerador de suspeitas e que nos instiga a seguir adiante com nossas buscas.

A figura de Piscator (1893 – 1966) foi de suma importância para o desenvolvimento do dito teatro político europeu. Para ele,

O teatro não devia mais agir apenas sentimentalmente ao espectador, não devia mais especular apenas sobre a sua disposição emocional; pelo contrário, em plena consciência, voltava-se para a razão do espectador. Não devia tão-somente comunicar elevação, entusiasmo, arrebatamento, mas também esclarecimento, saber, reconhecimento. (PISCATOR, 1963, pág. 53).

Muitas vezes interpretado como teatrólogo que subjugava a arte em prol de um teatro funcional, Piscator, além de influenciar diretamente muitos trabalhos, instiga até hoje discussões a respeito da relação entre arte e política, pois dedicou-se a inovar espaços, adereços teatrais e demais recursos e elementos cênicos na tentativa de modificar a linguagem teatral, provando, inclusive para si, que em arte nenhum tipo de avanço ou propósito põe sua existência em segundo plano. O próprio Piscator foi responsável por esta impressão que expôs ao mundo parte de suas limitações de entendimento, com afirmações tais como: “A arte não passa de um meio para alcançar um fim. Um meio político. Propagandístico. Pedagógico.” (PISCATOR, 1963, p. 39).

A crítica a uma arte que se voltava contra as necessidades da vida em sociedade, sendo indiferente às relações humanas, está explícita no legado de Piscator, que não foi o único a notar esta perversão ou inversão da realização artística.

O pensador Ernst Ficscher (1899 – 1972), em seu livro a *Necessidade da Arte*

(1987), apropriando-se de contribuições teóricas de Karl Marx, elabora uma análise da relação da arte com a sociedade capitalista e apresenta uma série de questionamentos que considero indispensáveis para o andamento deste trabalho de pesquisa, consideramos que a partir do entendimento da relação entre arte e capitalismo é possível obter clareza nos impasses que envolvem esta discussão:

O produtor de mercadorias, a tudo estendendo a crescente divisão do trabalho, a dilaceração do trabalho, o anonimato de certas forças econômicas, destruiu as relações humanas diretas e levou o homem a uma crescente alienação da realidade social e de si mesmo. Em tal mundo, a arte também se tornou uma mercadoria e o artista um produtor de mercadorias. (FICSHER, 1987, pág. 59).

A afirmação acima ajuda a entender parte das mudanças implementadas pela ascensão do sistema capitalista e como estas afetaram a arte. O artista, para garantia de sua sobrevivência, passou a ter a obrigação de adaptar o seu processo de criação a uma forma de produção de mercadorias e pela nova lógica socioeconômica elaborada pela sociedade capitalista, toda a ação que não seguisse esse raciocínio estaria fadada ao insucesso e, conseqüentemente, à exclusão dos acessos aos bens gerados pela produção.

A mera orgia da novidade das dinâmicas visuais imediatas sem uma compreensão de suas origens e de sua direção de crescimento apenas nos impede de encontrar a saída de nossos caminhos cegos. Algumas tentativas de entender-se como o nosso mundo explosivo empacaram nessa saída fácil de excitação; o interesse central de muitos artistas foi absorvido pelo aspecto superficial mímico de nosso meio circundante. (KEPES, 1975, pág. 60).

Z. Barbu tenta situar as criações artísticas posteriores a arte medieval em relação ao aspecto funcional:

Tanto a arte primitiva quanto a medieval estão intimamente integradas com a totalidade da vida social, ou para colocar diferentemente e talvez mais acuradamente, elas são em grande medida (socialmente) funcionais do que é normalmente a arte moderna europeia. (1975, pág. 22 e 23).

No que se trata das expressões cênicas, sobretudo do teatro e dos seus elementos, chama-nos a atenção Denis Guénoun:

O teatro é portanto, uma atividade intrinsecamente política. Não em razão do que aí é mostrado ou debatido – embora tudo esteja ligado – mas, de maneira mais originária, antes de qualquer conteúdo, pelo fato, pela natureza da reunião que o estabelece. O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição “física”, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento. (2003, pág. 15).

Não à toa, membros do *Grupo Expressões Humanas*, incluindo a diretora Herê Aquino, participam ativamente do movimento *Todo Teatro é Político*.⁶

Entre todas as leituras em que encontro estreiteza no trabalho que vem sendo elaborado, o ensaio intitulado *Que é o Teatro Épico* (1931), desenvolvido pelo historiador e filósofo alemão Walter Benjamin (1892 – 1940), se destaca pela

⁶ *Todo Teatro é Político*, movimento da classe teatral do Estado do Ceará que se organiza em prol da valorização das artes cênicas, fiscalizando e sugerindo alternativas às instituições governamentais responsáveis pela cultura, fomentando discussões e lutando pela valorização das artes cênicas de um modo geral.

fluidez da análise e pela clareza nas definições que se colocam como essenciais para a compreensão da experiência do *teatro político* europeu do início do século passado. A partir da apresentação da peça *O Homem é um Homem* de Bertold Brecht (1898 – 1956), Benjamin realiza um valioso estudo a respeito do fenômeno do teatro épico e coloca que:

A dialética visada pelo teatro épico não se limita a uma sequência cênica no tempo; ela já se manifesta nos elementos gestuais, que estão na base de todas as sequências temporais e que só podem ser chamados de elementos no sentido figurado, porque são mais simples que essa sequência. (1994, pág. 88).

Benjamin enxerga no teatro épico de Brecht uma realização equilibrada, e por isso avançada, de um teatro essencialmente político em todos os seus aspectos. Diferente de outras tentativas de efetivação de um teatro político, o teatro épico de Brecht surgia para provar que uma pretensão dotada de ousadia deve ser abrangente e profunda, arrojada e preta de consciência ética e estética.

III. Aproximação com a obra: contato inicial com *Os Cactos*

A obra teatral exige contato direto para qualquer tipo de análise, pois diferente de outras linguagens artísticas, os registros de uma apresentação de teatro não se equivalem a sua execução em si; é preciso participação no rito teatral, mesmo enquanto público.

Tomei conhecimento de *Os Cactos* por meio de amigos ligados e entregues às práticas teatrais, a direção deste espetáculo é de responsabilidade de Herê Aquino, nome destacado dado meio artístico brasileira e que tive o privilégio de ser dirigido na peça *Rainha Lear* (2006), adaptação da tragédia de Willian Shakespeare (1564 – 1616) *Rei Lear*, em montagem de conclusão do Curso Superior em Artes Cênicas do

CEFETCE⁷. Porém meu contato direto com *Os Cactos* deu-se por meio da observação de fragmentos desta peça em um ato de repúdio à última ditadura civil militar brasileira, realizado na Praça do Ferreira, centro da cidade de Fortaleza, na tarde de 31 de março de 2014. A ocasião que permitiu meu primeiro contato com a peça merece relevo, pois enquanto várias pessoas, grupos e organizações políticas, expressavam indignação com todo o atraso e violência promovidos pelo golpe de 1964 e conseqüentemente pela ditadura que o seguiu em um dos lados daquele lugar, do outro lado desta mesma praça, outra aglomeração de pessoas, sob proteção do batalhão de choque da polícia militar e munida de um trio elétrico, comemorava o golpe e o pior: estas pessoas apontavam a conveniência de uma nova ditadura civil militar devido a insatisfações com o atual regime. O clima neste dia não era dos melhores, na medida em que alguns desfolhavam a dor que o processo de castração dos direitos gerou, em outra parte, o riso cínico ilustrava a promessa de moralização via força. Os fragmentos de *Os Cactos* que tive oportunidade de presenciar nesta tarde me trouxeram a certeza de que aquele trabalho cênico muito tinha a contribuir para com a abertura de novos horizontes; estava frente a uma obra teatral crítica e arrojada.

Quando tive a oportunidade de assistir à peça de modo integral, na apresentação destacada neste trabalho, muitas das inquietações surgidas em mim a partir da visualização do trecho que presenciei na Praça do Ferreira geraram conclusões, das quais considero de extrema relevância, como a constatação de uma proposta cênica com a clara intenção de acender reflexões a respeito da vida em sociedade, da liberdade de expressão, da precariedade estabelecida pela privação de direitos etc. A apresentação em foco, sob a minha perspectiva é um importante exemplo de uma realização artística disposta a provocar discussões, sem se perder na indução de uma arte meramente panfletária. Todo teatro é político, mas será possível um acontecimento cênico que leve em conta a intensificação das reflexões sociais sem cair na “cacimba” das tentativas de convencimento? Pode haver equilíbrio entre objetividade e subjetividade na arte? Ouso dizer que sim e *Os Cactos* prova isso.

⁷ Antigo Centro Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Ceará, atual Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Ceará – IFCE.

Analisando as origens do teatro épico alemão, Gerd Bornheim (1992) frisa a expressão *ação direta*⁸ mencionada por Piscator e identifica nesta expressão o norte da construção do teatro a qual este perseguia, totalmente distinto das montagens vinculadas à pretensão de entretenimento que dominava a Alemanha, assim como a Europa, desde o fim do século IX ao início do século XX, embora, como possamos comprovar com a passagem a seguir o próprio Piscator não mais tenha reproduzido este termo:

Num ensaio escrito a propósito de um espetáculo de revista, “político proletário” e revolucionária, cujo título era *Revue Rotes Rummel* (Revista barulho vermelho), aparece a expressão “ação direta”; como ela aparece entre aspas, é possível que tenha sido extraída de algum documento oficial ou oficioso de algo como o Partido Comunista, ao qual, evidentemente, Piscator era filiado; mas parece que a expressão não voltou a ser empregada. (BORNHEIM, Gerd. Brecht, A estética do teatro. 1992 Pág. 122,).

A negação da relação entre teatro e política sempre se mostrou pretensiosa, o que no entendimento de muitos já é por si só uma ação política. O exemplo da Grécia Antiga continua sendo um indispensável recurso para entender algumas questões deste campo. É sabido que, ao passo que o Estado interveio nas manifestações dionisíacas, o teatro passou a ter espaço oficial de realização e os cidadãos passaram a ter como obrigação comparecer às apresentações teatrais que constituíam os grandes festivais. Sem querer estabelecer nenhum tipo de determinismo, mas muitos dos textos que chegaram aos dias de hoje expressam considerável teor político em sua estrutura, como é o caso da comédia *Lisístrata* (411 a.C.), de autoria de Aristófanes (447 a.C. a 386 a. C.), que

⁸ O termo ação direta passou a ganhar espaço no final do século XX, sobretudo nas manifestações ocorridas em países das Américas e da Europa, que se contrapunham à mundialização da economia. Tendo como meta a intervenção no cotidiano das sociedades capitalistas, deflagrando críticas às relações do mercado e de Estado, as ações diretas passaram a ser concebidas como modo de atuação social apartado das formas desgastadas que os movimentos sociais institucionalizados teimavam em reproduzir. Foge ao escopo deste trabalho promover qualquer tipo de debate comparativo entre o termo ação direta, empregado por Piscator e o que passou a ser intitulado de ação direta dá década de 1990 até os dias de hoje, apenas acredito que seja útil salientar o termo em discussão para que não haja qualquer tipo de má interpretação.

narra as conseqüências de uma assembléia feminina em que as mulheres das cidades de Atenas e Esparta decidem iniciar conjuntamente uma greve de sexo até que seus respectivos esposos acabem com a guerra entre as duas cidades. Aristófanes expõe uma crítica à Guerra do Poleponeso, em que as duas cidades citadas, dando continuidade aos conflitos, ficariam cada vez mais débeis, tornando ambas vulneráveis a uma inevitável invasão persa. Independente da condição que ocupava em Atenas, temos que relevar o apelo crítico a qual essa sua comédia envereda, sugerindo a privação dos prazeres em prol da harmonia entre as partes em conflito. Aristófanes permite-nos a revelação de uma problemática que não se restringe à relação entre arte e política; levando em consideração os ideários sociais e filosóficos de Aristófanes, claramente reacionários, temos um exemplo que contraria a impressão de que o ato político é em si algo salutar à humanidade em sua essência. Até hoje os objetivos que podemos relacionar com a elaboração de *Lisístrata* fazem menção à carência do fim da guerra, mas não queria Aristófanes moralizar o sexo?

O estabelecimento de níveis de importância entre os gêneros de representação poética (MUNIZ, 2013, pág. 14) marca o empreendimento da negação da relação entre política e arte ao passo que assume a incoerência de uma nítida contradição.

Durante o período da última ditadura, os meios de comunicação e expressão passaram a ser sumariamente controlados, a censura estabelecida pelo governo golpista tinha o claro objetivo de restringir qualquer tipo de reflexão a respeito do regime que controlava o país; além disso, a ditadura cooperava inclusive financeira e logisticamente com ações de grupos que se dispusessem a contribuir para com o extermínio de organizações populares que resistiam as investidas dos golpistas como podiam.

O caso da invasão do Teatro Ruth Escobar em São Paulo por parte dos membros do CCC⁹ paulista foi um dos casos mais emblemáticos de ataque ao meio teatral, às artes e a liberdade em geral, em que os cinco membros do elenco da peça *Roda Viva* (1968), sob direção de José Celso Matinez Corrêa, foram covarde e brutalmente agredidos por cerca de 100 participantes do CCC, que também destruiu a cenografia da montagem,

⁹ Comando Caça Comunista. Grupo paramilitar de extrema direita da cidade de São Paulo, como a própria sigla expressa, seguia orientação anticomunista.

assim como figurinos e adereços. Pouco tempo depois, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul a peça sofreu novo atentado durante apresentação.

Roda Viva tornou-se um marco da resistência ao regime totalitário implantado pela ditadura, mas um fato curioso chama a atenção: chegou ao conhecimento do autor da peça, o poeta e compositor Chico Buarque de Hollanda que a invasão e as agressões ao elenco de *Roda Viva* até certo ponto se tratavam de um engano, pois as investidas do CCC eram inicialmente direcionadas ao elenco de outra peça intitulada *Primeira Feira Paulista de Opinião* (1968), sob coordenação de Augusto Boal. Porém, devido a um possível erro de horário, a peça que sofreu o atentado foi justamente a *Roda Viva*. Esta versão ganha sustentação quando o próprio Chico Buarque de Hollanda, em sessão de interrogatório prestada a um oficial de alta patente, representando o Estado Brasileiro é acusado de pretensão subversiva na figura de autor de texto com objetivos difamatórios ao regime vigente. Entretanto a cena utilizada por esse oficial como exemplo de incitação ao desrespeito pelo governo ditatorial não era da peça *Roda Viva* e sim da *Primeira Feira Paulista de Opinião*.

O que já era ruim passou a ser pior a partir da instituição do AI-5¹⁰ no final de 1968, mas o teatro brasileiro seguiu adiante, mesmo com toda a atmosfera inóspita inerente a um processo de ditadura civil e militar. Não foram poucos os trabalhos comprometidos com a continuidade das práticas teatrais no Brasil; é certo que muitas pessoas ligadas ao teatro, (entre atores, diretores, dramaturgos, etc.) foram exilados, assim como artistas de outras linguagens e opositores do regime militar em geral. As perseguições se acirravam e fazer arte no Brasil nesse período era cada vez mais difícil, porém a luta do meio teatral não se restringia a resistência à ditadura que assolava a sociedade brasileira, a luta em defesa do teatro sempre ocorreu a contragosto do Estado, que quando não jogava contra a existência das artes cênicas, negligenciando necessidades, sendo indiferente à precarização da cultura e da educação, incentivava o empobrecimento do teatro por meio de criação de instâncias de controle, nomeando pessoas para dirigi-las com o propósito de manter tudo sob as rédeas do governo

¹⁰ Ato Institucional número 05, expedido pelo então ditador Arthur Costa e Silva. Representou uma implacável perseguição a liberdade de expressão e comunicação no Brasil, enorme enrijecimento da censura e aumento das perseguições políticas; entre outros desmandos, oficializou a tortura como recurso de repressão às oposições.

golpista. Além das limitações impostas pela ditadura, o teatro brasileiro vivia em constante afirmação – como é até hoje – na perspectiva de ser compreendido e a partir daí valorizado. É neste incessante clima de afirmação sócio-artística que surge na cidade de Fortaleza o *GRITA*¹¹ (1973 – 1986).

Sendo um grupo de teatro amador o *GRITA* se projeta como uma tentativa de construção de teatro popular. Logo tal projeto ganha dimensões admiráveis, na certeza de que o teatro, sob a situação que passava o país precisava ser atuante em espaços outros, como assembléias de trabalhadores, reuniões de comunidades da periferia da cidade e até na luta em comunidades ainda em processo de ocupação, como foi o caso da Favela da Zé Bastos.

Desde o início de sua atuação, o Grupo demonstrava uma constante preocupação com a questão do homem diante do mundo, o homem e seu papel social, daí a conseqüente avidez pela função social do indivíduo e a sua inserção da sociedade brasileira. Essa questão foi abordada de forma existencialista em *Calígula* e aprofundada em estudos subseqüentes, na ocasião em que se deteve nos ensinamentos do criador do teatro épico e do teatro didático, Bertold Brecht, onde o homem era o centro das suas teorias artísticas. (SILVA, 1992, pág. 73).

Vale salientar que assim como outros grupos que destacavam a necessidade de um teatro em diálogo direto com os conflitos sociais, o *GRITA* realizou aprofundamento, passando a pesquisar estéticas ligadas ao teatro popular, estudando obras e técnicas como as de Bertold Brecht, rompendo com a alegação de que toda arte com empenho social, que prima pela reflexão da vida em sociedade, se esgotava no determinismo esquerdista, na agitação popular seca e alienada de princípios estéticos. Mesmo sendo muito criticado, inclusive por afirmações que davam a entender que os propósitos políticos suplantam a arte, o próprio Piscator foi responsável por uma série de implementações e inovações que modificaram o teatro. Talvez não o tenha sido clara a

¹¹ Grupo Independente de Teatro Amador. Teve como membros José Carlos Matos e Oswald Barroso, além de Eurotildes Honório dentre outros nomes.

necessidade de assumir que em arte todo objetivo requer a elaboração de técnicas que os permita alcançar suas metas. Brecht demonstrando nitidamente esse entendimento elaborou o conceito e as técnicas do que ficou conhecido como teatro épico – expressão usada por Piscator anteriormente a Brecht. Sobre tal teatro ele afirma:

O teatro épico interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobre tudo quando é um comportamento (típico) de significação histórico-social. Dá relevo a todas as cenas em que os homens se comportam de tal forma que as leis sociais a que estão sujeitos surjam em toda a sua evidência. E o fazê-lo, cabe-lhe descobrir definições praxísticas dos acontecimentos em processo, isto é, definições que, ao serem utilizadas, possibilitem uma intervenção nesses mesmos acontecimentos (BRECHT, 2005, pág. 228).

Assim como o *GRITA*, muitos grupos Brasil adentro efetivaram a transmissão de ideias e posições por meio das artes cênicas, apresentando para o povo uma possibilidade de uma arte popular, sem os paradigmas do populismo, sendo acima de tudo uma ação educacional. No entanto é preciso honestidade e admitir que as discussões em torno da relação entre política e arte rendem muitos debates, devido a impasses como, por exemplo os que se referem à questão das vanguardas. Sobre estas Ferreira Gullart nos alerta:

A identificação equivocada entre vanguarda e a criação artística conduz muitas vezes a se perder de vista o fato de que, por exemplo, os quadros cubistas de Braque e Picasso são, muitas vezes, obras de alto valor não por serem cubistas mas por sua qualidade estética intrínseca. (2006, pág. 11)

No ano de 1985, a ditadura civil militar implantada no Brasil em abril de 1964 oficialmente tem seus dias finais anunciados, muito por conta da imensa insatisfação popular observada em manifestações em prol das eleições diretas e à implementação

dos direitos civis. Mas para alguns, também por conta de demandas do próprio sistema capitalista, que assim como em toda a sua trajetória histórica acabara de passar por uma intensa crise no final dos anos 1970 e a manutenção de uma ditadura atrapalharia os anseios emergenciais do mercado.

E então, a necessidade da construção de um teatro crítico, de cunho popular estaria esgotada por conta da democracia que se firmava? Acredito que não e dois fatores são responsáveis por esta conclusão.

O primeiro corresponde à discussão em torno das necessidades de uma arte popular, comprometida com debates de suma relevância para a vida em sociedade. Teatro de entretenimento ou meramente contemplativo não são vazios ou supérfluos em si, predestinados ao nada. Toda criação artística tem sua parcela de contribuição para a humanidade e até mesmo na continuidade da arte. Entretanto, até os dias de hoje, e este não é um desprivilegio somente do teatro, a arte contemplativa ou de entretenimento, de certo modo, acaba reforçando, juntamente com os meios de comunicação de massa a alienação do ser humano sobre o meio que faz parte e sobre a sua própria existência.

Segundo porque o que se pode constatar no Brasil após o fim do governo golpista foi um modo de sobrevivência dos trabalhadores em geral extremamente comprometido pelos altos índices de inflação, desemprego, entre outras limitações. Muito se fala de conquistas e estas jamais devem ser renegadas, até por uma questão de justiça histórica, porém é percebível como o Brasil se mostra como um país frágil, cheio de carências estruturais e vícios administrativos, que tornam a sobrevivência nestas paragens um tanto quanto desalentador para boa parte de seus habitantes. Isso se comprova a partir de lacunas, como, por exemplo, nas áreas da saúde e educação, assim como na questão da segurança. Um dos piores legados deixados pela última ditadura civil militar está justamente na violência que aterroriza a população, se cronifica por razão da falta de resoluções e torna o futuro (sobretudo de crianças e adolescentes) incerto, pois a qualquer momento alguém pode ser vítima de atentados contra a vida que se deve pelo desenfreado consumismo ou mesmo pelo terrorismo efetuado pelo Estado através de suas instituições repressivas. Para além dos insucessos da política institucional brasileira, ainda submissa aos ditames do capital, o planeta demonstra cansaço e essa exaustão aliada ao desgaste das relações humanas que propiciam as

coisas como elas estão pode criar dimensões irreversíveis.

A experiência na observação de *Os Cactos* aponta para um empolgante e consciente horizonte no qual a praxe teatral se coloca como caminho revolucionário, como escreve a atriz e pesquisadora:

Percebemos no Grupo Expressões Humanas uma ativa participação política dentro do contexto do teatro cearense. Tem algo para discutir, reclamar, refletir, o Expressões Humanas ta lá, percebendo e analisando o contexto social, político e estético do qual estamos inseridos. (SALDANHA, Kelly Enne Merdra, 2014, pág. 04)

Talvez o que o universo das artes, não só no que concerne Brasil, nestes momentos de indecisões e afetações distorcidas, precise seja justamente de energias empreendidas aliadas a elaborações estéticas contundentes como a que *Grupo Expressões Humanas* efetiva em *Os Cactos*, dispondo uma experiência cênica crítica, indo além da esfera discursiva, profundamente compromissada com a vida e inteiramente humana.

Rememorar tempos tão difíceis como os vividos entre 1964 e 1985 no Brasil requer coragem e sensibilidade. O respeito ao período em que a narrativa é desenvolvida, reconhecendo que o que foi perseguido pela ditadura não fora apenas às ideologias que se contrapunham a sua permanência enquanto regime sócio político e sim todo esboço de luta por liberdade, é exposto ao público por meio de *ações* dotadas de imenso rigor estético e ético. *Os Cactos* não retrata apenas a dor, retrata o desespero de uma geração, que mesmo com diversos fatores desfavoráveis ousou se organizar e enfrentar o que se colocava como imbatível e intocável e não podemos perder de vista a relevância desse período para a compreensão do nosso presente. A abordagem exercida pela montagem do *Grupo Expressões Humanas* em *Os Cactos* de modo tão consciente lembra que é preciso coragem para celebrar a vida.

Referenciais bibliográficos

- ARISTÓTELES. Poética. São Paulo-SP. Editora Nova Cultura, 2000.
- BARBU, Z. Jean Creed. Zahar edições, rio de janeiro, 1975.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica. Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. São Paulo. Brasiliense, 1994.
- BOAL, Augusto. O teatro como arte marcial. Rio de Janeiro. Garamond, 2009.
- BORNHEIM, Gerd. Brecht, a estética do teatro. Rio de Janeiro, Graal, 1992.
- BRECHT, Bertold. Estudo sobre teatro. Rio de Janeiro- RJ. Nova Fronteira. 2005.
- FISCHER, Ernst. A necessidade da arte. Rio de Janeiro-RJ. Guanabara. 1987.
- GUÊNOUN, Denis. A exibição das palavras. Rio de Janeiro – RJ. Folhetins Ensaios. 2003.
- GULLAR, Ferreira. Sobre arte. Sobre poesia (uma luz no chão). Rio de Janeiro: José Olímpio, 2006.
- KEPES, Gyorgy. In Jean Creed. Zahar edições, Rio de Janeiro, 1975.
- SALDANHA, Kelly Enne in Jornal A Merdra, número 07. Grupo Nóis de Teatro. Fortaleza, 2014.
- MUNIZ, Cellina. Na tal cidade do humor. Sebo Vermelho. Natal, Rio Grande do Norte, 2013.
- PISCATOR, Erwin. Teatro político. Rio de Janeiro – RJ. Civilização Brasileira. 1968
- SILVA, Erotilde Honório. O fazer teatral: forma e resistência. Fortaleza- CE. UFC, 1991.