

Julia Guimarães Mendes

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo
juliatampa@gmail.com

As Teatralidades do Real no espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*

RESUMO

Este artigo analisa a dimensão crítica presente no tensionamento entre o real e o ficcional em *Esta Noite Mãe Coragem*, do grupo ZAP 18. Ao transpor a peça de Brecht para as periferias brasileiras, o espetáculo problematiza a questão da violência urbana através do relato de atores e público.

ABSTRACT

This article analyzes the critical dimension present in the tension between real and fictional in *Esta Noite Mãe Coragem*, created by the group ZAP 18. To transpose Brecht's piece for Brazilian peripheries, the spectacle discusses the issue of urban violence through accounts of actors and audience.



Como as estratégias de linguagens do teatro contemporâneo podem ser usadas para lidar com a complexidade da violência urbana no Brasil? Até que ponto a representação em seu sentido tradicional é suficiente para dar conta dessa complexidade? E como o teatro, cuja premissa básica é a presença mútua de atores e público, pode aproveitar seu caráter intrinsecamente relacional para problematizar as questões da violência através de atos de convívio?

Tais questões estão nas entrelinhas do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*, do grupo ZAP 18, de Belo Horizonte. Apresentado pela primeira vez em novembro de 2006, o trabalho oferece uma reflexão processual e colaborativa sobre o tema da violência urbana no Brasil, através do cruzamento entre diferentes vertentes de linguagem cênica. A partir da transposição da peça “Mãe Coragem e Seus Filhos”, de Bertolt Brecht, para o contexto das periferias brasileiras, a encenação entrecruza aspectos do teatro épico brechtiano e do teatro performativo, estabelecendo polos de tensão entre ficção e realidade.

Dessa linguagem híbrida, surgem novas possibilidades de se pensar um viés crítico para o teatro contemporâneo, que opera a partir de rupturas com o universo ficcional e instaura o que alguns autores conceituam como teatros do real ou teatralidades do real (FERNANDES, 2009; SAISON, 1998; SÁNCHEZ, 2007).

Neste artigo, interessa investigar especificamente de que maneira essas teatralidades do real, caracterizadas pelo tensionamento entre realidade e ficção no espetáculo, contribuem para construir uma abordagem da violência urbana que dê conta da sua atual complexidade. A partir dessa premissa, quatro eixos de investigação serão explorados na análise: os sentidos que emergem do cruzamento entre o teatro épico brechtiano e o teatro performativo; a estética da alteridade construída pela dimensão relacional do espetáculo; o caráter *processual* da dramaturgia como elemento responsável pela atualização temática do trabalho e o viés crítico da ruptura com a ficção.

Para iniciar esta análise, é importante contextualizar a forma como o texto original de Brecht, escrito em 1936, foi explorado na montagem da ZAP 18. Embora mantenha em sua estrutura a questão central da peça brechtiana, a respeito do preço a se pagar por quem lucra com a guerra (no caso, a vida dos próprios filhos), o espetáculo realiza uma reescrita dramática que busca incluir situações e reflexões próprias ao contexto do tráfico nas periferias urbanas. Nesse sentido, outra referência textual muito importante ao trabalho é o livro , que descreve e analisa a presença do tráfico de drogas

em comunidades periféricas do Brasil, além de tratar de relações entre violência e preconceito.

Do diálogo com o livro, surge uma importante metáfora para a dramaturgia de *Esta Noite Mãe Coragem*, cuja história se passa no hipotético ano de 2020: a existência, no enredo, de um muro responsável por isolar a comunidade onde a peça se passa do resto da cidade, sob alegação de supostas questões de segurança. Diversos elementos do espetáculo – como faixas, canções, cenário e algumas falas dos personagens – buscam explicitar que o muro referido não é apenas elemento do âmbito ficcional, mas uma metáfora que diz bastante sobre as relações entre preconceito e violência no país. Consequentemente, o espetáculo deixa claro seu posicionamento a favor da “derrubada do muro”, seja no plano ficcional, seja em relação à própria realidade social do país.

Em diálogo com essa metáfora, é possível reconhecer diversos princípios éticos presentes na criação do espetáculo que contribuem para operar a proposta da “derrubada de muro” nos contornos da própria linguagem teatral, o que não deixa de ser uma forma indireta de lidar com as questões subjacentes à violência no Brasil.

No que se refere ao processo de *Esta Noite Mãe Coragem*, é possível constatar que o elenco, heterogêneo em suas origens sociais, econômicas, de formação e de idade, já guarda, em si, uma tentativa de aproximar universos que, no cotidiano das grandes cidades, costumam manterem-se afastados. Atores do bairro Serrano, onde fica a sede do grupo, contratam com alunos do curso de graduação em artes cênicas da UFMG, além de integrantes da ZAP 18 e atores vindos de outras comunidades periféricas. Tal diversidade reverbera na própria construção dramaturgical do

espetáculo, como afirma o ator Gustavo Falabella. “(...) a riqueza do espetáculo também se deu (dá) pela contraposição de ideias e pelo estabelecimento do debate, adotado como uma prática antes mesmo da estreia da peça” (2010, p. 62).

Outro princípio de trabalho consonante com a metáfora da derrubada do muro foi a opção por realizar o espetáculo dentro da sede do grupo, situado no bairro Serrano, em região periférica da cidade. O próprio deslocamento do público rumo a um espaço que se distancia do centro da cidade, onde fica a grande maioria dos teatros em Belo Horizonte, pode ser visto também como parte do processo de construção de sentido do espetáculo, como elemento concreto que embasa a metáfora sobre a derrubada do muro, social e geográfica. Até mesmo porque uma parte dos espectadores de *Esta Noite Mãe Coragem* é usualmente formada por moradores da comunidade onde fica a sede, o que novamente simboliza o cruzamento de universos socioeconômicos distintos, a exemplo do que ocorre na formação do elenco.

A partir desse conjunto de elementos, é possível verificar que o tratamento da violência já estava intimamente relacionado com aspectos de convívio e alteridade entre distintos universos sociais desde o início do processo de criação de *Esta Noite Mãe Coragem*, o que irá reverberar também na reflexão sobre o tema dentro do próprio espetáculo. As relações imbricadas entre teatro e realidade são colocadas como eixo da criação..

O épico e o performativo

Embora a referência conceitual que norteia dos trabalhos teatrais da ZAP 18 esteja centrada na proposta de atualizar o teatro épico de Brecht, também há, em *Esta Noite Mãe Coragem*, uma dimensão performativa que atravessa algumas passagens do espetáculo. Em comum, ambas dialogam com a premissa do tensionamento entre teatro e realidade por atuarem a partir da quebra do contrato de ficção estabelecido com o espectador.

É possível perceber que a encenação, ao recorrer a tais quebras, ora se aproxima dos pressupostos brechtianos, ora do teatro performativo. Em conjunto, ela elabora uma forma particular de exploração dos teatros do real. Tal constatação dialoga, inclusive, com o entendimento da diretora Cida Falabella sobre o que define a linguagem do espetáculo.

No meu ponto de vista, que nem é exatamente o da ZAP, se tivesse que eleger duas maneiras para tratar a realidade como possibilidade ficcional, esses seriam dois caminhos que me agradariam: o teatro épico, porque ele constrói e desconstrói a sociedade para mostrar o seu funcionamento, do ponto de vista da luta de classes, da questão do capitalismo etc. [...] e a performance, que estaria ligada à questão da micropolítica. Porque, nesse caso, você tem um pequeno discurso ou pequena intervenção individual ou em grupo sobre questões que te afligem e vai usar seu corpo como veículo. [...] E, talvez, do cruzamento dessas duas nasça uma terceira coisa e é isso que aparece no *Esta Noite Mãe Coragem* (FALABELLA, 2011).

No decorrer da encenação, é possível encontrar exemplos desse cruzamento. Durante o primeiro ato, vários recursos sinalizam para uma aproximação com o teatro épico brechtiano. É o caso das canções que interrompem as cenas, das imagens e textos projetados no telão e das faixas carregadas pelos personagens (ainda que num contexto do 'teatro dentro do teatro') com questionamentos direcionados ao público. Alguns breves comentários dos atores a respeito de seus personagens também apontam para o efeito de distanciamento explorado ao modo como propunha Brecht.

Já em outras passagens, especialmente aquelas presentes no segundo ato da montagem, as cenas apontam para uma ruptura mais radical com a ficção, como no momento em que atores e público proferem relatos sobre a questão da violência. No que se refere ao desempenho dos atores, ocorre, nesse momento, uma nítida transição do personagem para a persona de cada ator e a representação se torna autorreferencial. Muitas vezes, o

depoimento inclusive possui um traço biográfico, pois fala de situações ocorridas com familiares e amigos dos integrantes do elenco.

Porém, o ápice da ruptura com a ficção ocorre nas últimas cenas do espetáculo, quando o público é convocado a dar o seu depoimento sobre a temática da violência. Embora seja inegável que o próprio ato de falar no contexto de uma apresentação cênica – com luzes, plateia e microfone – já signifique adotar um grau a mais de *representação*, no sentido de agir de forma diferente do cotidiano, o relato dado pelo público raramente surge de uma elaboração prévia. Normalmente, é construído de improviso, o que o distancia ainda mais de qualquer tipo de elaboração ficcional.

Para Antônio Hildebrando, dramaturgo de *Esta Noite Mãe Coragem*, tal recurso de abrir a dramaturgia a cada noite para novos depoimentos de atores e do público se relaciona ao intuito de criar uma fricção sobre esses relatos. Através desse atrito, o espetáculo busca oferecer uma visão mais complexa sobre o tema da violência urbana.

O esperado era justamente que o público refletisse e tivesse a oportunidade de perceber que essas questões são muito mais complexas do que ‘prende’, ‘mata’ ou ‘não prende’, ‘não mata’. E perceber que tais questões não são resolvidas numa peça de teatro, mas que uma peça pode ser o momento para você conhecer outras pessoas e ouvir espectadores que possuem um ponto de vista completamente diverso do seu (HILDEBRANDO, 2011).

Já para Cida Falabella, o atrito entre as falas dos atores e dos espectadores nas cenas finais do espetáculo sinaliza para a presença de um discurso político que já não pressupõe mais a existência de uma síntese, como havia no teatro épico brechtiano, influenciado pela teoria marxista e pelos ideais socialistas de seu período.

No caso de *Esta Noite Mãe Coragem*, a proposta de se elaborar uma resposta pré-concebida acerca de determinadas questões sociais cede lugar ao desejo de formular e partilhar perguntas com o público. “Acho que o espetáculo é como uma grande pergunta que estamos respondendo há cinco anos. (...) O teatro que a gente faz está mais para formular perguntas do que para dar respostas” (FALABELLA, 2011). Segundo a diretora, a própria opção de deixar a palavra final com o público seria uma estratégia para garantir ao espectador sua construção particular de sentido.

Aqui, não trabalhamos dentro de uma estrutura tão ortodoxa. Exemplo disso é que o pessoal mais engajado acha até que abrimos demais o discurso no final. Mas consideramos importante que as pessoas elaborem essa resposta a partir do

ponto de vista delas. Acho que está bem claro de qual lado nos colocamos. A gente faz uma análise crítica da situação, em hora nenhuma queremos ser ingênuos, isso é uma ideia geral. Mas, individualmente, cada um é afetado de formas diferentes pela violência [...] (FALABELLA, 2011).

Estéticas da alteridade

A apropriação não ortodoxa dos preceitos brechtianos destacada pela diretora da ZAP 18 joga luz, ainda, para a noção de *utopias da proximidade*, apontada por Cornago (2008) ao discutir a dimensão ideológica do teatro contemporâneo. Como explica o autor, no âmago das aspirações políticas da cena atual, estaria presente o vislumbre de uma “postura ética, uma vontade de ação frente ao outro, da qual se tenta recuperar a possibilidade do social em termos menores, não mais da ação revolucionária, com letras maiúsculas, mas sim da ação do eu em frente ao tu” (p. 25).

Esse desejo ético de promover uma aproximação entre diferentes contextos sociais e pontos de vista em *Esta Noite Mãe Coragem* – dentro da lógica conceitual de derrubada do muro – tangencia a dimensão relacional definida por Bourriaud (2009) como um eixo significativo da cena artística atual. A ideia de *encontro*, conectada em *Esta Noite Mãe Coragem* à noção de alteridade, é um dos motes que atravessa várias instâncias do espetáculo, uma vez que dialoga diretamente com as estratégias de “derrubada do muro”.

Nesse contexto, um importante elemento do espetáculo que perpassa a noção da estética relacional na montagem é a presença de um bar que se apresenta tanto como espaço ficcional



Cena de *Esta Noite Mãe Coragem*: Rose canta em frente ao seu bar, com a atriz Renata Andréa ao fundo.

Foto: Guto Muniz
Acervo da ZAP18

inserido no enredo do espetáculo quanto como espaço real onde o público pode, de fato, comprar cerveja, feijão tropeiro, salgados e refrigerantes. Administrado por uma moradora do bairro Serrano, Rose Macedo, o bar se mostra um potente espaço liminar que favorece ainda mais o tensionamento entre as falas dos espectadores e as dos atores no momento final do espetáculo. Isso porque, no segundo ato, parte da plateia é convidada a ocupar as mesas do bar e se inserir no interior do próprio território cênico. Assim, esse público adquire uma tripla função: a de espectadores, de consumidores do bar e de personagens ficticiais num enredo dramático.

Segundo Hildebrando (2010), a ideia de incluir um bar na encenação não veio, propriamente, do desejo de “rasurar a fronteira entre realidade e ficção” (p. 17), mas, antes, de uma própria “recomendação” sugerida por Brecht. Para o autor alemão, parecia interessante contrapor a tendência de se transformar o teatro em templo, ou num lugar onde os espectadores, “em seus melhores trajes (...) assistissem, como se olhassem por buracos de fechadura, a representação de verdades inquestionáveis” (HILDEBRANDO, 2010, p. 17).

No lugar disso, Brecht propunha uma encenação que levasse os espectadores a reagir como se estivessem num circo, pois assim, ficariam à vontade para externar suas opiniões e assumir uma posição crítica frente aos acontecimentos da peça. “Posicionando-se desta maneira em relação ao espetáculo, os espectadores ‘vão lembrar-se das suas próprias lutas da manhã do mesmo dia’” (HILDEBRANDO, 2010, p. 17).

Por meio de uma transposição que dialoga não só com a realidade da comunidade do Serrano, mas com um costume cultural muito característico de toda a capital belo-horizontina – a ideia do bar

como ambiente de convívio, como ágora contemporânea onde se debatem os mais diversos temas – o “teatro-circo” de Brecht se transforma em “teatro-bar” no espetáculo.

Na análise de Hildebrando, o “teatro-bar” cumpre sua função na medida em que consegue, de fato, suscitar a participação do público no momento dos depoimentos finais. É bom lembrar que, embora esse tipo de participação seja recorrentemente explorado em espetáculos teatrais, muitas vezes resulta numa recusa por parte do espectador, que se sente constrangido ou intimidado em expor sua opinião publicamente.

Na visão de Elisa Santana, é justamente a sobreposição de funções vivenciadas pelo público ao entrar em contato com o bar que garante sua disposição a participar do espetáculo.

O bar dá esse tempo às pessoas, um tempo para a ficha cair. A pessoa senta, toma uma coisa, encontra um amigo, ri, depois volta para a peça. Aí, às vezes, tem um grande insight e inclusive é onde ela começa a se liberar para depois falar. [...] Porque o bar é justamente isso, o lugar do prazer, da descontração, onde você pode relaxar e falar. E, muitas vezes, as pessoas ficam tensas ao assistir a um teatro, como se houvesse um “papel” de espectador pré-definido a ser seguido (SANTANA, 2011).

Como explica a atriz, é justamente a borradura entre universos – do teatro e do bar – que contribui para desconstruir uma suposta postura engessada do espectador e deixa-lo mais à vontade para participar no espetáculo e prestar seu depoimento.

Sob o ponto de vista da teoria dos teatros do real, o mecanismo do teatro-bar aponta para uma oscilação do público entre duas instâncias perceptivas – a ordem da representação e a ordem da presença (Fischer-Lichte in Borowski et Sugiera, 2007). Quando utiliza o bar como um estabeleci-

mento comercial – ao comprar uma cerveja e sentar nas mesas junto a outras pessoas – ele adentra a ordem da presença. Quando percebe o bar como espaço ficcional do enredo, está na ordem da representação. A sobreposição das ordens, rumo ao estado fronteiro batizado por Fischer-Lichte como “in-between-ness”, pode ser um elemento que favoreça a participação do público na medida em que ele já não se encontra mais nem só no lugar do espectador tradicional, nem somente no de um mero frequentador de bar. O trânsito pelos dois polos é elemento que parece favorecer o despojamento necessário para o espectador prestar seu depoimento, como atestam também as falas de Antônio Hildebrando e Elisa Santana.

As oscilações entre as esferas perceptivas da presença e da representação por parte do público sugerem, ainda, uma proximidade com outro princípio da estética relacional: a valorização do caráter “dialógico” da arte em detrimento à sua esfera puramente “artística”. Como afirma Bourriaud (2009), trata-se de uma estética que “toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009, p.19).

A ênfase no caráter “dialógico” e nas “interações humanas” é ressaltada pela opção do grupo por prorrogar o funcionamento do Bar da Rose para além das apresentações. Ao convidar músicos da região para tocar no local após o espetáculo e convocar o público a estender as discussões suscitadas pela peça no bar, o espetáculo favorece a transição do campo artístico para o dialógico. Tal transição já começa a ser instaurada na cena final da montagem, durante os relatos dos atores e dos espectadores. E, embora apenas uma parte do público aceite o convite de permanecer no espaço após os aplausos finais, existe uma linha de continuidade no propósito de manter o bar em funcionamento que também se conecta à noção de derrubada do muro.

Ao analisar o conjunto de ‘dispositivos de encontro’ explorados pela ZAP 18 no espetáculo, é possível perceber que a abordagem do grupo ajuda a construir um sentido peculiar à noção de estética relacional. Trata-se de uma abordagem que mira o tratamento social da temática da violência, porém, através do encontro entre pessoas heterogêneas, entre universos distintos, promovendo, através da arte, esferas de convívio e cruzamentos de pontos de vista cada vez mais raros no cotidiano daqueles espectadores.

Através desse mecanismo, o grupo desenha a possibilidade de uma dimensão política ao teatro contemporâneo ligada, em última instância, a uma ética – e uma estética – da alteridade. Trata-se de uma estratégia que explora

o real em cena para imprimir seu gesto político no contexto que Fernandes (2009) define como “a investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país”.

A anexação do real

Por outro lado, a estratégia de criar um espaço no espetáculo para que, a cada noite, ocorra um novo depoimento por parte do público – e, de tempos em tempos, por parte dos atores – sugere um diálogo com a premissa de que a inserção do real no teatro contemporâneo seria uma forma de elaborar a complexa crise das representações que perpassa as sociedades contemporâneas.

Como aponta Sánchez (2007), o questionamento sobre a eficácia da representação na arte estaria relacionado à própria dificuldade em dar forma a um mundo que beira o irrepresentável, devido às suas múltiplas contradições e incoerências. “Devendo renunciar a uma realidade inapreensível e caótica, o teatro tentaria renovar-se mediante a introdução do real, renunciando a construir a realidade” (SÁNCHEZ, 2009, p. 140).

A ideia de uma realidade “inapreensível e caótica”, cuja complexidade parece desautorizar as tentativas mais elaboradas de representação simbólica, alcança um nível ainda maior quando o tema a ser tratado artisticamente diz respeito ao contexto de violência urbana no Brasil. Seja pelos jogos de poder enviesados entre criminosos e autoridades, seja pela teia imbricada de relações que caracteriza o comércio de drogas ou pela crescente banalização da vida circunscrita nesse universo, o fato é que muitas tentativas de interpretação e

simbolização desse contexto resultam em abordagens limitadas.

Diante dessa “impotência para conectar teatro e realidade” (SÁNCHEZ, 2007, p. 140), alguns artistas optam por escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar sua anexação, ou melhor, ensaiar sua apresentação (FERNANDES, 2009, p.42). Tais recursos podem ser vistos em criações de grupos distintos da América Latina, como o Teatro da Vertigem, no Brasil ou o Yuyachkani, no Peru.

Já no trabalho da ZAP 18, até mesmo pelo fato de a temática da montagem estar diretamente relacionada à localização geográfica da sede do grupo, a existência de um campo de tensão entre teatro e realidade é aspecto que perpassa todas as temporadas e, de tempos em tempos, deságua no próprio espetáculo, principalmente através dos depoimentos dos atores.

Segundo relatos dos criadores, por diversas vezes situações ocorridas no campo exterior à esfera cênica contribuíram para ressignificar a ficção encenada e suscitar novos sentidos às questões tratadas na montagem. Isso era possível justamente pela existência de um espaço, na estrutura da peça, para que o real pudesse ser anexado à ficção. Tais anexações favoreceram o surgimento de novas camadas dramáticas no decorrer das temporadas, numa lógica de redimensionamento constante entre as instâncias do simbólico e do real no tratamento temático da violência.

Um exemplo emblemático desse campo de tensão ocorreu logo nas primeiras temporadas da montagem, em 2007. Na época, uma carta endereçada ao grupo foi entregue na sede da ZAP. Tratava-se do depoimento de Raquel, uma espectadora que assistiu ao espetáculo e identificou na própria avó

uma Mãe Coragem dos tempos atuais. Na carta, ela descreve o envolvimento de sua família com o tráfico, a reação da avó diante da perda de parentes e o medo de Raquel quanto à possibilidade de seus próprios filhos tornarem-se bandidos, como mostra um trecho:

Um dia, a avó deles, mãe do meu ex-marido veio nos visitar. Começaram a soltar um montão de foguetes e minha sogra ficou assustada. Meu filho chegou perto dela e disse: “Vovó não é tiro, não! É foguete. Tiro tem barulho diferente”. Ele tem 4 anos e na época tinha 3 anos. Eu adoraria que existisse um manual com o título “Como criar filhos sem que eles virem bandidos” (RAQUEL, 2010, p. 07).

Já em outra passagem, a espectadora identifica na relação da avó com o tráfico a contradição central existente na peça de Brecht sobre o preço a se pagar por quem lucra com a guerra. Ela afirma que os filhos honestos jamais conseguiram dar à avó as mesmas condições de vida proporcionadas pelos filhos traficantes. “Casa reformada, casa sendo mobiliada, mesa com fartura – o tráfico paga tudo” (RAQUEL, 2010, p. 07).

A carta evidencia, ainda, contornos de uma violência brutal que perpassa o universo do tráfico e dificilmente consegue ser recuperada por meio da simbolização, dada à sua dimensão traumática, além de jogar luz para a existência de paradoxos responsáveis por tornar ainda mais complexa aquela realidade descrita.

[...] Rany's foi assassinado brutalmente: teve o rosto todo apunhalado, orelha cortada, foi queimado com cigarro e teve seus órgãos sexuais cortados e só depois atiraram na nuca, o que vazou seu olho. Quando minha vó soube, precisavam ver sua face dura, não derramou nenhuma lágrima, parecia uma rocha de tão forte. Mas todos nós soubemos que ela morria por dentro, porque ele era seu filho mais carinhoso, amigo e a todo momento a beijava e falava “eu te amo mãe” (RAQUEL, 2010, p. 07).

Embora a existência de crimes violentos ligados ao tráfico seja uma informação amplamente divulgada na sociedade brasileira – seja por meio de noticiários, documentários, filmes e livros – o ato de expor os detalhes desse crime através de um depoimento real e emocionalmente envolvido com aquele contexto parece garantir um caráter de legitimidade e impacto a mais para a representação, ligado ainda à noção de testemunho desenvolvida por Saison (1998) e Diéguez (2010).

Tal afirmativa é ainda partilhada por Cornago (2009), ao discutir o ato confessional como estratégia cênica na arte da atualidade.

O que importa não é a palavra da testemunha, mas sim a presença desse corpo que esteve ali e agora está aqui, uma 'ponte' entre o que foi e o que é, o mito de uma recuperação 'real' do passado em tempo presente, a garantia física de uma verdade (CORNAGO, 2009, p. 102).

O relato de Raquel foi incorporado ao espetáculo durante algumas temporadas ao ser lido durante o depoimento da atriz Elisa Santana. Embora a espectadora não aparecesse de corpo presente em cena, sua escrita estava atravessada pela fisicalidade da experiência, o que garantia o impacto discutido por Cornago (2009) a respeito da narrativa confessional.

Lida em cena, a carta tinha a função de se sobrepor às diversas vozes já presentes na montagem, o que contribuía para dar à questão da violência um novo redimensionamento quanto à sua complexidade, principalmente no que se refere aos paradoxos presentes no contexto do tráfico de drogas. Um redimensionamento que dialoga ainda com os intuitos almejados pela dramaturgia da peça, no que se refere à estratégia de confrontar pontos de vista, além de conferir uma perspectiva ainda mais complexa à famosa personagem de Brecht.

Outro episódio que também suscitou novas equações entre o campo do real e do simbólico no espetáculo ocorreu no primeiro semestre de 2011. Pela quinta vez, a sede da ZAP 18 foi assaltada. O autor do assalto era um dependente químico que desejava trocar os produtos roubados por droga. A peculiaridade do ocorrido diz respeito justamente à relação irônica que ele suscita entre os polos do teatro e da realidade.

Por um lado, a ficção sugere que os muros sejam, na medida do possível, rompidos, o que aparece,

de modo implícito, em uma das canções do espetáculo, responsável por refletir criticamente sobre a existência de vários aparatos de segregação social nas comunidades urbanas atuais. "Cerca elétrica, caco de vidro, arame farpado... / Uns não entram, outros não saem / Quem, afinal, está cercado? / Foguetes, pipas, barreiras, olheiros... / Uns não entram, outros não saem".

Por outro lado, a realidade obriga o grupo a estabelecer uma lógica inversa em sua sede física, sob o risco de ser novamente assaltado. Colocar grades nas janelas e vigias noturnos foram opções encontradas pelos integrantes para tentar conter os assaltos. Ao perceber as contradições suscitadas pelo episódio, alguns atores optaram por anexá-lo à cena por meio de novos relatos, que tentavam elaborar a complexidade da questão.

Os dois exemplos citados jogam luz a uma forma de exploração do real que tem como premissa o fator *atualização*. Para dar conta da realidade "caótica e inapreensível" que permeia o contexto da violência, a estratégia adotada pela ZAP 18 mira a existência de territórios flutuantes na peça, que seguem a lógica da não-repetição (caso dos depoimentos do público), ou de uma repetição provisória (depoimentos dos atores).

Tal recurso favorece uma constante atualização da temática no espetáculo, o que dialoga, inclusive, com a valorização da efemeridade do acontecimento teatral e da dimensão "convocatória" inerente à atividade cênica. Para Saison (1998), o ato em si de convocar o público a confrontar sua presença com a dos atores no teatro já teria, nele mesmo, uma "dimensão fundamentalmente cívica e política", ressaltada no espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem* pelo depoimento partilhado entre atores e público na cena final.

Pela recondução “do gesto inteiro da convocação”, [...] o teatro se faz emblema da conexão essencial da arte e do político; o peso da convocação teatral torna a temática da obra ou da proposição cênica como secundários, em relação a essa dimensão ontologicamente política, na qual a política é o modo do teatro (SAISON, 1998, p. 08).

A potencialidade crítica da ficção interrompida

[...] a questão fundamental consiste em encontrar os meios artísticos através dos quais nós, os autores teatrais, possamos conseguir que o nosso público seja ativo no terreno social, que possamos proporcionar-lhe um impulso. Temos a obrigação de experimentar todos os meios, novos ou velhos, que nos possam conduzir a esse objetivo (BRECHT in HILDEBRANDO, 2010, p. 13).

Presente em um artigo que discute a dramaturgia de *Esta Noite Mãe Coragem*, a frase de Brecht destacada acima sintetiza bem a maneira como a ZAP 18 usualmente se apropria da teoria do autor alemão. A ideia de experimentar diferentes meios, “novos ou velhos”, que ativem o público no terreno social, pode ser traduzida pela própria linguagem adotada no espetáculo, que, como foi visto anteriormente, ora se aproxima do épico, ora do performático e, por isso, possibilita uma releitura particular das questões acerca da presença do real no teatro contemporâneo.

É interessante notar que a pesquisa da ZAP sobre as relações entre teatro e realidade desaguou na existência de diversos polos semânticos na encenação do espetáculo, cuja tensão busca contribuir justamente para gerar o “impulso” no espectador almejado por Brecht. É o caso, por exemplo, das tensões entre o artístico e o dialógico na montagem, que se aproximam da estética relacional; entre o real e o simbólico, no tratamento da violência; e entre as ordens da presença e da representação que atuam sobre o espectador, seja por meio do teatro-bar, seja pelo convite à participação. Todos esses elementos podem ser pensados como contrapontos à chamada crise das representações que se instaurou na esfera artística ao longo do século XX.

Como este estudo não adentra o campo da recepção propriamente dita, é impossível mensurar até que ponto esses polos de tensão seriam capazes de ativar criticamente o público. Mas a própria adesão dos espectadores à cena final da peça, através da sua participação com depoimentos – uma

constante em todas as temporadas da montagem – já indica a eficácia de um impulso suscitado pelo espetáculo quanto ao seu potencial de reflexão sobre o público.

Sendo assim, a ativação crítica da plateia por meio de sucessivas rupturas com a ficção surge como recurso potente do trabalho. Tal fator sugere, ainda, uma linha de continuidade entre o teatro brechtiano e seu efeito de distanciamento e as teatralidades do real. Como afirma Da Costa (2009), é nos entrelaçamentos entre o real e o ficcional que se encontra uma importante dimensão política do teatro contemporâneo.

No caso específico de *Esta Noite Mãe Coragem*, esse enquadramento acompanha, ainda, a valorização da noção de alteridade, uma vez que o eixo conceitual da peça diz respeito à derrubada metafórica de muros entre distintas realidades sociais. Ao distanciar-se da ficção, o espetáculo cria dispositivos relacionais que convergem para a premissa do encontro e da convivência, numa estética da alteridade que também aponta para a dimensão política da montagem.

Diante de todas essas constatações, é possível dizer que, embora a estratégia de oscilar entre as esferas do real e do ficcional não fosse uma premissa do grupo ao criar o espetáculo, ela se mostra como poderoso elemento crítico da montagem, inclusive no que se refere à atualização das premissas brechtianas. Com isso, abre-se um caminho frutífero de investigação sobre as possibilidades de se realizar um teatro político na atualidade, sem deixar de lado o legado teórico do século XX, mas em diálogo com as questões mais latentes da encenação contemporânea.

NOTAS

¹ Esse artigo é parte da dissertação de mestrado defendida no PPG Artes da UFMG (bolsa CNPq), sob orientação do Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha.

² Julia Guimarães Mendes é bolsista FAPESP.

³ Cabeça de Porco foi escrito pelo antropólogo Luis Eduardo Soares, pelo rapper MV Bill e por Celso Athayde, empresário do hip-hop e um dos fundadores da CUFA (Central Única das Favelas).

⁴ Cida Falabella é atriz, diretora da ZAP 18 e mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG. Entre seus trabalhos de direção, estão A Hora da Estrela, 1961-2011, Não Desperdice sua Única Vida e o infantil A Menina e o Vento. Considerada uma das mais importantes diretoras da cidade, foi também presidente do Movimento Teatro de Grupo de Belo Horizonte.

⁵ No espetáculo, o público pode optar por falar ao microfone ou não.

⁶ Antônio Hildebrando é ator, diretor, autor teatral e professor do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Entre os seus trabalhos para teatro, estão a dramaturgia e a direção de O Lustre, O Guesa Errante e o infantil Quem Pergunta Quer Resposta; dramaturgia de 1961-2011, também da ZAP 18.

⁷ No texto *Das Theater als sportliche Anstalt* (o teatro como instituição esportiva), escrito por Brecht em 1920 e citado por Hildebrando (2010).

⁸ A carta de Raquel foi digitalizada e publicada nas páginas iniciais do Caderno da ZAP 18 sobre Esta Noite Mãe Coragem. Na publicação, não aparece o sobrenome de Raquel.

⁹ As canções originais do espetáculo foram compostas por Maurílio Rocha - cantor, compositor, professor do Curso de Teatro e docente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG - em parceria com o dramaturgo Antônio Hildebrando.

Nossa tradução para “Par la reconduction ‘du geste entier de la convocation’, (...) le théâtre se fait l’emblème de l’ajointement essentiel de l’art et du politique; le poids de cette ‘convocation théâtrale’ fait alors immédiatement apparaître la thématique de l’oeuvre ou de la proposition scénique comme secondaire, par rapport à cette dimension ontologiquement politique, dans laquelle la politique est le mode du théâtre”.

REFERÊNCIAS

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- CORNAGO, Óscar. Teatralidade e Ética. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org.). *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, p.20-31. 2008.
- DA COSTA, José. Irrupções do Real no Teatro Contemporâneo. *Revista Subtexto*. Belo Horizonte, n.06, p. 13-26. 2009.
- FALABELLA, Gustavo. E se Eu Tivesse que Falar Hoje? *Caderno da ZAP: Esta Noite Mãe Coragem*. Belo Horizonte, v. 3, 2010. p. 62-67.
- FALABELLA, Cida. *Cida Falabella: depoimento*. Entrevista concedida a Julia Guimarães Mendes. Belo Horizonte, 03 mai. 2011.
- FERNANDES, Sílvia. Teatralidades do Real. *Revista Subtexto*, Belo Horizonte, n.06, p. 37-50. 2009.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Reality and Fiction in Contemporary Theatre. In: BOROWSKI, Mateusz; SUGIERA, Malgorzata (org). *Fictional Realities/Real Fictions: Contemporary Theatre in Search of a New Mimetic Paradigm*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, p. 13-28, 2007.
- HILDEBRANDO, Antônio. De Brecht à ZAP: breves apontamentos sobre uma dramaturgia compartilhada. *Caderno da ZAP: Esta Noite Mãe Coragem*, Belo Horizonte, n. 2, p. 13-21. 2010.
- _____. *Antônio Hildebrando: depoimento*. Entrevista concedida a Julia Guimarães Mendes. Belo Horizonte, 29 abr. 2011.
- SAISON, Maryvonne, *Les Théâtres du Réel. Pratiques de la Représentation dans le Théâtre Contemporain*. Paris-Montreal: L'Harmattan, 1998.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea*. Madrid: Visor, 2007.
- SANTANA, Elisa. *Elisa Santana: depoimento*. Entrevista concedida a Julia Guimarães Mendes. Belo Horizonte, 06 mai. 2011.
- SOARES, Luiz Eduardo. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2005