

# A PRODUÇÃO ESTÉTICO-POLÍTICA DE GRUPOS TEATRAIS BRASILEIROS: ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Renata Adriana de Sousa<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo relaciona a produção estético-política do grupo Ói Nós Aqui Traveiz como forma de desobediência na concepção de Steve Woolgar e a concepção de resíduo de Henri Lefebvre, averiguando no teatro sua capacidade de protesto e analítica social. Partimos do espetáculo *O Amargo Santo da Purificação*, do grupo Ói Nós Aqui Traveiz<sup>2</sup> encenado em São Paulo, no qual retrata a história de vida e morte do revolucionário Carlos Marighela.

**Palavras chaves:** Teatro Político, produção estética, resíduo.

## Introdução

A arte enquanto manifestação das expressões da subjetividade humana nos permite sentir, perceber e refletir de maneira diferente em relação a outras formas de conhecimento. Nesse artigo abordo o sentido da obra de arte e de sua atividade criadora e transformadora nas relações humanas, a partir da atuação do grupo teatral Oi Nós Aqui Traveiz da cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Para iniciar está reflexão cabe destacar que certa vez Henri Lefebvre (1983), analisou que o que está em jogo nessas questões não é o produto artístico em si, mas a *capacidade criadora*, que seria o seu sentido mais amplo. Ele parte da relação entre o ato criativo, a própria criação (produto) e o tempo e espaço em que ela se insere, ou o conjunto das relações sociais. Esta capacidade criadora faz da *obra* única, no sentido em que reuni uma multiplicidade de momentos em uma totalidade. Nela é possível encontrar “um momento técnico e um momento do saber, um momento do desejo e um momento do

---

<sup>1</sup>E-mail: [eleuterio.renata@gmail.com](mailto:eleuterio.renata@gmail.com). Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Brasil.

<sup>2</sup> O grupo Ói Nós Aqui Traveiz se configurou desde sua origem nos referenciais anarquistas, no qual obteve influência artístico-política do Teatro Oficina com a peça *Gracias Senõr*, e também na passagem do Living Theatre pelo Brasil. Sob as bases do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, tomam o elemento da palavra como um aspecto do fazer teatral, mas apenas como mais um elemento. Desse modo, o Ói Nós Aqui Traveiz irá constituir ao longo dos anos suas propostas estético-políticas como apresentado em seu manifesto por *Um teatro com pedra nas veias*: “Pedra nas veias para não fazer concessões ao esteticismo burguês nem aos pregões do teatro palavra. Pedra nas veias para ir um pouco adiante da cultura de resistência. Para ousar opor-se”. [SANTOS, 2005, p. 215].

trabalho, um momento do lúdico e um momento de seriedade, um momento do social e um momento do extrasocial” (Lefebvre, 1983, p. 221). Assim, o conceito de *obra* em seu sentido mais amplo, ainda de acordo com Lefebvre, reuni o “espaço planetário e da vida cotidiana a poesia” o que faz dela capaz de atravessar nossos sentidos e tornar extraordinário o cotidiano.

A produção artística nesse caso, seria a representação mediadora no conjunto da própria obra. De seu ato efêmero que muitas vezes pode ser, como é o teatro, ela “luta por durar contra o tempo de não ser paralisado ou contido, no sentido de que as barragens e represas, pode conter e reter o rio” (Lefebvre, 1983, p. 228), e luta por romper com o cotidiano de produção e reprodução da vida social que se desenvolve de modo alheio ao sujeito e sob relações reificadas. Portanto, ela enfrenta tanto a sua “durabilidade” quanto o próprio “público” no conjunto de suas relações sociais.

Ao conceitualizar a *obra* como o conjunto da produção artística, o ato criativo, a criação (produto) no tempo e espaço em que a mesma se insere, dialetiza a produção artística e a torna mais ampla, assim não somente sua produção é vista como potência no processo de transformação social, mas também todo o conjunto de relações que dela faz parte. Deve-se notar que o conceito de *produção* utilizado aqui trata-se, principalmente, pela assimilação feita por Lefebvre (1991, p. 37) no conjunto da obra Marxiana, a uma forma de *produção* que toma maior amplitude e não se restringe apenas a fabricação de produtos, mas também “designa, de uma parte, a criação de obras (incluindo o tempo e o espaço sociais), em resumo, a produção ‘espiritual’, e, de outra parte, a produção material, a fabricação de coisas”, o que envolve também “a produção do ser humano, por si mesmo em seu desenvolvimento histórico” como ocorrência da produção de relações sociais.

A potencialidade que tem a obra de arte em intervir no cotidiano, se relaciona pelo fato da mesma atravessar a representação, ou como ressalta Lefebvre (1983), ela as “atravessa, utiliza e as supera”. Mas essa potencialidade esta também ligada diretamente ao ato da *produção*, que pressupõe o rompimento com as estruturas dominantes, e a busca de novas formas de relação e atuação.

Pensando então a partir desses pressupostos sobre a *obra* e seu processo criador, o grupo teatral Ói Nós Aqui Traveiz originário da Cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, tendo iniciado sua trajetória em meados de 1978 e atuantes até os dias atuais, apresenta uma singularidade desse modo de fazer, o qual teve como base o rompimento com as estruturas da divisão social do trabalho e com a lógica mercadológica, ao incorporar um outro trato na sua forma de organização e relação no processo criativo. Na

produção estética, negaram o modo predominante de se produzir teatro em meados da década de 1960 e 1970, o que o fez partir em busca de um fazer teatral que ritualiza os espaços, ritualiza a rua. Essa negação e rompimento com as estruturas hegemônicas pode ser considerada uma *desobediência*? Partindo do sentido atribuído por Steve Woolgar (2005), que estabelece dois modos de desobediência, a primeira se caracteriza pela negação ao molde clássico de argumento, ao se rebelar para transformar um estado estável institucionalizado em um “estado estável alternativo”, o que significa usar a desobediência como meio para transformação em algo que no futuro pode ser a própria convenção. A segunda, assume a forma em que há uma perturbação constante no modelo de vida assumida, ao que se assemelha a uma “espécie de credo” ou religião. Outra questão que podemos levantar é se o grupo ao negar determinadas formas de realização, mesmo sendo pessoas de seu tempo, supera e transforma esse modo de ser? Suas produções conseguem intervir na vida cotidiana, ser mediadores de um processo de transformação histórica e social e alçar o voo no sentido mais amplo da *obra*?

Para responder essas questões sobre o grupo, partimos para análise do processo de produção e criação do grupo de teatro Ói Nós Aqui Traveiz e de seu espetáculo de rua *O Amargo Santo da Purificação*, o qual trata da vida e morte do revolucionário Carlos Marighella.

### **O processo de produção estética, política e espacial do grupo**

O grupo Ói Nós Aqui Traveiz desde seu nascimento fez a opção por uma produção artística que apresenta a temática social no bojo de suas peças, ao perceber a potência que esse teatro tinha em meados da década de 1970. Como ilustrado por Paulo Flores<sup>3</sup>, ao falar sobre o Teatro de Arena de Porto Alegre, nota que o teatro era o “espaço onde se respira mais liberdade e onde se discute temas importantes /.../ a temática social mobiliza muito, uma época de muito pouca informação, de censura e medo da repressão que a gente vivia”. E é a busca por um teatro como “um instrumento político de expressão de ideias” que leva ao nascimento do Ói Nós Aqui Traveiz. Apesar dessa opção, o grupo não se vê atraído pelo tipo de teatro em vigor na época considerado como “teatro de esquerda”, tampouco o “teatrão comercial” (também conhecido como teatro de elenco), este último foi negado imediatamente pelo grupo, pois se integrava a lógica

---

<sup>3</sup> Atuador fundador do Grupo Ói Nós Aqui Traveiz.

mercadológica e não apresentava nenhuma novidade estética, apenas se afirmava como mais do mesmo. Já em relação ao teatro de esquerda, a temática e o pressuposto da arte mediadora no processo de transformação social era o desejado pelo Ói Nóis, todavia o modelo estético até então apresentado, argumenta Paulo Flores que era muito baseado pelo uso da palavra e faltava um “trabalho mais aprofundado na questão da corporalidade, da experiência e do espaço”. Estes elementos fazem com que o grupo busque outras formas de se realizar enquanto artistas, rejeitam o naturalismo e passam a flertar com o surrealismo, o que de acordo com Flores “haveria mais liberdade para trabalhar a encenação”. E é aí que os referenciais artístico-políticos do Teatro Oficina com a peça *Gracias Señor*, e também do Living Theatre<sup>4</sup> em sua passagem pelo Brasil serão fundamentais para o Ói Nóis na busca por outras formas estéticas. Estes dois grupos são muito conhecidos pelas experimentações cênicas identificadas como “perturbadoras e agressivas” e pela tentativa de agregar fisicamente o público a encenação. Tal como salienta Anatol Rosenfeld (2008), o grupo “assimilou processos de Erwin Piscator, Bertolt Brecht e Antonin Artaud e de formas de comunicação ‘pré-lógicas’, num plano ritual em que o público deveria tornar-se uma espécie de congregação dirigida por atores sacerdotes” (Rosenfeld, 2008, p. 220).

Tendo como base estes dois grupos citados acima, isso fez com que o Ói Nóis se aproximasse também das concepções anarquistas de Antonin Artaud e de seu *teatro da crueldade*, o qual “acreditava que o teatro tinha essa força de abalo, de transformação dessa sociedade burguesa que está aí constituída” (SANTOS, 2005, p. 249). Desse modo, o Ói Nóis Aqui Traveiz irá constituir ao longo dos anos suas propostas estético-políticas como apresentado em seu manifesto por “Um teatro com pedra nas veias”,

Pedra nas veias para tentar criar uma demonstração coerente da barbárie. A selvageria como uma relação entre ‘civilizados’. A humilhação como coragem de suportá-la. Pedra nas veias para buscar um acontecimento teatral que negue a desumanização do indivíduo e denuncie a descaracterização consumista. Pedra nas veias para deformar aquilo que até ontem chamávamos teatro. Pedra nas veias para expor cruamente, no espaço cênico, uma figuração crítica do cotidiano. Pedra nas veias para encontrar no ator a sua desilusão, a sua frustração, a sua raiva, os seus pesadelos. Pedra nas veias para não fazer concessões ao esteticismo burguês nem aos pregões do teatro palavra. Pedra nas

---

<sup>4</sup> Living Theatre – grupo norte-americano - que faz sua passagem pelo Brasil no início dos anos de 1970, convidado por José Celso do Teatro Oficina, juntamente com dois outros grupos, o que de acordo com Rosenfeld (2008), tinham como finalidade a criação de um espetáculo “exportável para outros países da América Latina”.

veias para ir um pouco adiante da cultura de resistência. Para ousar opor-se. (Alencar, 1997, p.37).

Com essas referências o Ói Nóis, rejeita a palavra como “único” aspecto do fazer teatral, ao se contrapor ao modo operante no teatro no momento de seu nascimento que data de 1978, e toma o elemento da palavra como apenas mais um elemento do fazer teatral, sem que este se sobreponha a nenhum outro aspecto. O grupo também rompe com o palco italiano e busca um espaço “alternativo” que proporcione independência no processo criativo, distante do cerceamento do Estado que naquele momento tratava-se de uma ditadura civil-militar. Estabelece o seu *Teatro de Rua* que é o meio mais imediato de alcançar o público a quem destinavam seus espetáculos, os trabalhadores. E percorreu com apresentações em ruas, praças, portas de fábrica, sindicatos, centros comunitários, penitenciárias, assentamentos do movimento dos trabalhadores sem-terra, entre outros, para estabelecer relações com esses trabalhadores. Também desenvolve suas oficinas e sua escola de formação que tem por princípio ser um “instrumento de discussão social” no qual realizam um trabalho de reflexão sobre a realidade social e busca “incentivar a organização de grupos na periferia”.

Mesmo o Ói Nóis tendo feito uma escolha pelo teatro de rua, pela aproximação com os trabalhadores, também mantém a realização de espetáculos que são mais intimistas, chamado por eles como *Teatro de Vivência*, onde a relação com o público passa por um contato mais direto em espaços que podem ser desde um galpão até um presídio ou uma ilha.

O grupo que desde sua origem optou pela ocupação de um espaço independente para manter também independente seu processo de criação, alugou um espaço que ficou conhecido como o *Teatro do Ói Nóis Aqui Traveiz* no final da década de 1970 início da década de 1980, o espaço que foi alugado já na primeira montagem cênica do grupo, com muitas polêmicas, em menos de um mês foi fechado. Recorda Flores, “vivíamos a censura da ditadura militar, grande foi o esforço do grupo para reabertura daquele espaço”.

O Ói Nóis que buscou sua independência criativa em espaços alternativos e sempre preocupados com a “sobrevivência do trabalho” e conseqüentemente com a “sobrevivência do espaço”. Flores relata que o grupo sempre pagou aluguel ao longo de sua trajetória de 40 anos, o que fez vivenciar espaços distintos na Cidade de Porto Alegre. A partir do segundo espaço do grupo, ele se configurava de forma diferente, tratava-se de um local destinado a formação, debates, saraus, compartilhamento com outros grupos, entre outros, o que ficou conhecido como a *Terreira da Tribo*. Mas após 10 anos

desenvolvendo atividades em uma localidade central e boemia da Cidade, sofrem com os altos custos do aluguel, com o interesse da especulação imobiliária na propriedade que se valorizava e conseqüentemente sofreu com o despejo. Se, por um lado, tentam romper com a lógica mercadológica na sua produção artística, por outro, sem ter culpa disso, são produtos da lógica da especulação imobiliária e rentista que predomina nas cidades. Tendo em vista que o Estado ao investir em determinados locais, promove a valorização de localidades específicas, aspecto este que resulta na realocação de uma camada da população que não mais conseguirá arcar com os custos desta valorização. Tanto quanto, o poder de monopólio dos donos do capital imobiliário garante a eles o controle dos preços e da renda da terra, assim como a definição do endereço da classe trabalhadora e de sua produção cultural e artística que tenta ser um desvio dessa lógica capitalista. Dessa forma, o que se vê é a ampliação e reprodução da segregação socioespacial e do desenvolvimento desigual e combinado do espaço socialmente produzido, consequência da acumulação de capitais no processo de urbanização.

Nessa ótica, vemos que o problema de moradia e as péssimas condições de habitação oferecidas à classe trabalhadora como efeitos inerentes ao modo de produção capitalista. Pois, o capital assenta-se na propriedade privada dos meios de produção e do produto do trabalho, e a relação geral que estabelece entre os indivíduos é a relação de compra e venda, de modo que quem possui dinheiro suficiente para adquirir um imóvel ou qualquer outro bem pode tornar-se proprietário, ao passo que o desprovido será, dentro da lógica imperante, posto à margem. Também os artistas e grupos culturais vão sofrer com isso, sobretudo, se estão numa posição contrária ao capitalista. Ao arcar com os altos custos do aluguel definem o ramo de produtores que se deseja em cada parte da cidade, ao serem determinados por uma lógica da (des)ordem da cidade. Inseridos numa sociedade onde tudo se vende, ao mesmo tempo em que o salário pago à força de trabalho não contempla o custo de uma habitação adequada e de sua reprodução social, aos trabalhadores a única alternativa que resta é alojar-se nas áreas que não interessam ao capital fundiário. No caso dessa condição social seria diferente com a categoria de artistas trabalhadores? Ao que parece não. Uma sociedade como a brasileira, que apresenta um dos índices de maior desigualdade social em relação a distribuição de renda, tem na habitação, uma das expressões mais notórias da lógica capitalista que garante riqueza a alguns a partir da penúria econômica, política e social de uma imensa maioria.

Atualmente no galpão, em que o grupo ocupa sem saber até quando, foi atribuída uma proposta diferente em sua utilização: não se trata mais de uma espécie de “centro

cultural libertário”, desejado pelo grupo logo em sua origem, mas tem a ver com um espaço que se movimenta, que se molda as necessidades do grupo e de seus espetáculos. O Ói Nós ainda passou a desenvolver atividades de forma descentralizada, como é o caso das oficinas que realiza na periferia de Porto Alegre e em outras cidades na região. Se por um lado, eles o sofreram com a valorização dos espaços que ocupou, com aumento dos aluguéis, despejos e até mesmo perseguição política no afronto com a especulação imobiliária, por outro lado, possibilitou a circulação do grupo em outras territorialidades o que o fez transformar seus usos e necessidades.

Assim, ao longo da trajetória do grupo, os espaços em que são possíveis de serem ocupados, vão ficando cada vez mais longe da centralidade da Cidade, mas ainda assim, perto dela. Se um grupo que sempre buscou a classe trabalhadora, por seu posicionamento político, por sua temática social, ao viver as contradições da lógica capitalista que o leva cada vez mais para próximo desses trabalhadores, por que então não se assumem neste lugar? Por que em vez de ir buscar a classe trabalhadora, não se integram pertencentes a ela, no território e espaço que elas fazem parte?

O grupo que é bem conhecido na cidade, principalmente por sua atuação em ações e protestos e de sua forma de produzir teatro para a rua, também são bastante lembrados pela luta em torno do espaço da Terreira em que foram despejados, e de sua luta por políticas públicas para o teatro e para a cultura em âmbito nacional. É um grupo que se fez presente em várias pautas sociais, bem como participou dos conselhos participativos da cidade e do Fórum Social Mundial. O Ói Nós se tornou referência estética e política para o nascimento de outros grupos, se tornou uma incubadora de grupos. Estes por sua vez, como é o caso do coletivo Levanta Favela, ressaltam a importância do Ói Nós em sua formação, na opção pela temática social e mesmo dos elementos estéticos que incorporaram em suas atividades criadoras. Também comentam da dificuldade do coletivo no contato com a população em ser identificado por eles, não no sentido pejorativo, mas estes sempre os confundem com o Ói Nós.

Pela orientação do pensamento anarquista, o Ói Nós sempre se pautou por um processo coletivista e autogestionário. Na montagem do espetáculo, por exemplo, todos colaboram com a construção, criação artística, sem ter divisões de papéis como diretor, cenógrafo, figurinista, ator, etc. Desde o debate de qual tema irá tratar até carregar os materiais para o caminhão, montar e desmontar o cenário são assumidos por todos do grupo. Todos são criadores e atores em um processo que não se estabelece hierarquias, ou pelo menos procura não reproduzi-las. Ao discordar do modo de produção capitalista,

das bases estruturais que se sobrepõe nessa forma societária, buscaram no seu fazer teatral romper com essa estrutura e se contrapor a produção artística de cunho mercadológico. Essa atuação do grupo os leva a empregar o conceito de *atuadores*, o que de acordo com Rafael Vecchio (2007) trata-se da “junção do artista como ativista político, quer dizer, sua atuação não se reduz ao palco, a cena, mas é ampliada, na medida em que adota um posicionamento, comprometendo-se com a realidade que o cerca /.../ e isto resultaria na transformação da arte em vida e da vida em arte”. (Vecchio, 2007, p. 53). E também é desse momento que passam a se chamar como *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, ao se considerar como *atuadores* de um tipo de se fazer teatro, o *teatro de grupo*.

Assim sendo, o Ói Nós busca no desenvolvimento criativo produzir também a autogestão, o que para Maurício Tragtenberg (1989) “significa a integração do econômico com o político através do controle operário da produção e da democracia direta, substituindo assim, o tecnocrata administrador e o político profissional da democracia representativa”, ao tratar o processo autogestionário como uma luta por reconciliação entre trabalho manual e trabalho intelectual, entre direção e base, ao expressar a luta dos trabalhadores pelo controle do processo de trabalho. Karl Marx (2010), por sua vez, disse que é aí que começa “o reino da liberdade, só começa onde termina o trabalho imposto pela necessidade e pela coação dos fins externos”, em que o trabalho produzido e apropriado pelo grupo é a expressão de sua autodeterminação enquanto sujeito do processo produtivo, em que “o autogoverno dos produtores associados” seria a superação das formas de alienação, estranhamento e fetichismo presentes na produção da mercadoria no capitalismo. No caso da arte, sua produção ainda permite uma atividade relativamente autônoma, em que

O artista tende a dominar seu tempo e espaço e através da obra o espaço e o tempo de todos. Trabalha muitas vezes sem descanso, sem que pareça que trabalhe (como o poeta). A obra parece produzir seu tempo, seu espaço, sua afirmação e sua força. Mesmo se este for vendido, o trabalho não tem preço. Tem um valor inestimável. O preço não é determinado com base do desejo dos compradores. Mesmo se não houver mercado, a obra escapa ao econômico de forma sempre fictícia-real. O preço não se determina, mas do que sua função. O artista se realiza e realiza a obra apesar do econômico, social e político, se este for o caso. (Lefebvre, 1983, p. 229)

O artista realiza um trabalho que lhe permite espaço e o tempo necessário para o processo criativo sem amarras e controlado por sua criatividade e autonomia. Em síntese, o produtor faz o produto e faz a si mesmo, ou mais precisamente, “o produto produzido é inseparável do próprio ato de produzir” como ressalta Marx (2010).

Por isso que o Ói Nóis, ao longo de sua jornada, rompeu com o espaço clássico estabelecido para o teatro, buscou espaços alternativos tanto da rua quanto de galpões. Rompe com a hierarquia da divisão social do trabalho, busca uma horizontalidade em sua atuação onde todos são atores que se preocupam tanto com a cena como com todos os outros afazeres necessário para continuidade do grupo. E na forma, não será diferente o alinhamento estético, tendo como principal vertente do seu modo de fazer teatro Antonin Artaud, faz com que o grupo também ritualize a cena, proporcione outras possibilidades espaciais no lugar comum como a rua. Não por acaso que Artaud admitia que a “vocaçã do teatro não é servir de veículo a um sentido intelectual, mas ser o lugar e o meio de uma comoção catártica do espectador. A intelectualização do teatro ocidental desvitalizou-o, tornou anêmico, como um câncer faz” (ROUBINE, 1998, p. 64). Artaud se rebelou contra as hierarquias e valores estabelecidos na forma teatral e assimilou diversas concepções estéticas para fazer com que o seu teatro cause ofegância no expectador. Para compreender essa apropriação do grupo, passemos para a análise de uma de suas produções artísticas.

### **A obra de arte na arte da obra do Ói Nóis: O Amargo Santo da Purificação**

A produção artística sempre é composta por muitas referências de repertório do grupo e concepções estéticas distintas. Porém, neste caso tomamos para análise o que consideramos ser predominante no trabalho do Ói Nóis Aqui Traveiz, no tocante a sua referência estética artaudiana. A busca feita aqui, se relaciona principalmente no sentido de verificar a potencialidade artística como mediadora no processo de transformação social.

A encenação de rua *O Amargo Santo da Purificação*, tem seu início representado por uma espécie de procissão com dois grupos cada qual de oito a dez pessoas, vindo de lugares distintos e que vão ao encontro um do outro na centralidade demarcada pelo grupo para a encenação. Ambos cantam e realizam movimentos que lembram um ato ritualístico: de um lado manifestações relacionadas a cultura africana: vemos a referência de um orixá com uma atriz na perna de pau, tambores e a sonorização de um mantra; do outro, os traços de uma cultura italiana e meia máscara que lembram os personagens da comédia dell'arte. Ambos muito bem caracterizados com máscaras, maquiagem e um figurino marcante se encontram no centro e narram a chegada e ancestralidade de Carlos Marighella, que tem o pai um operário italiano e a mãe uma baiana filha de escravos. Aos

conhecedores da história do revolucionário Marighella, percebe-se que sua produção poética tornou-se musicada na boca dos atores e elas são o fio condutor da história apresentada, que traz sua relação com a capoeira, a cultura baiana (comida e musicalidade), mostram seu envolvimento amoroso e engajamento político com o Partido Comunista. Este último aspecto, será marcado principalmente pela representação da figura imagética de Josef Stalin em dois momentos: o primeiro no qual ele é considerado um “pai” e reverenciado principalmente por Marighella; e no segundo momento, quando das denúncias dos crimes de Stalin, Marighella chora e demonstra a decepção pelo infortúnio cometido num processo em que ele acreditava ser socialista e incapaz de tais delitos.

A vida de Marighella é apresentada em um espetáculo que se assemelha a um rito religioso, porém crítico. Tal como dito anteriormente, não há diálogos, todas as poesias são cantadas ou ditas de acordo com a ação realizada geralmente em coro. A construção do figurino, máscaras e maquiagem foram meticulosamente escolhidos e combinados com a diversificação vertical dos planos (altos, médios e baixos), bem como a simultaneidade das ações, deformação e ampliação dos objetos e alegorias vão garantir a grandeza dos personagens.

A referência estética está alicerçada principalmente pelo que denominou-se *Teatro da Crueldade* elaborado por Antonin Artaud (1986-1948), no qual tinha como pressuposto criticar o teatro tradicional e a racionalização da sociedade ocidental, a partir de um fazer teatral que assemelha-se a um ritual ou liturgia e que tem a função de uma espécie de cura no espectador, afetando-o no seu mais profundo ser. De tal modo que o teatro para Artaud (1999, p. 101), busca “despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado físico, e por exigir a expressão no espaço, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados”. E é desta forma que os personagens grandiosos ou objetos-máquina animado, chamados por Artaud de personagens hieroglíficos, na composição de uma vestimenta ritualística e sonorização, vão criar um espaço misto de realidade e fantasia. Os objetos são também utilizados como dotados de poderes mágicos que tem por finalidade exercer um efeito de choque no espectador. Como vemos nas cenas em que marcam o episódio histórico no país com o golpe de 1 de abril de 1964 e a instauração da ditadura militar. Vemos a entrada marcante de um carro gigante de ferro ao som de uma sirene, que traz à lembrança um carro tanque comandado por uma águia (símbolo do imperialismo norte americano), a sua frente os gorilas que vão abrindo

espaço e retirando as pessoas do meio da rua. A cena faz lembrar de alguns filmes futuristas como Planeta dos Macacos e Metrópolis. Os gorilas intimidam as pessoas, caçam os atores em cena, torturam nas rodas de ferro que são lançadas ao longo da praça, o carro se transforma em instrumento de tortura enquanto isso os atores cantam:

Tudo dó, dó, dó...  
E em todo o país  
Repercute o tom  
De uma nota só, só, só...

Os movimentos e alegorias são gigantescos, as pessoas que passam pela praça param para ver, é instantâneo o choque causado no público que permanece atônito esperando os próximos passos, as cenas de tortura vão acontecendo e não há espaço para palavras ou comentários. Em uma das cenas vemos como as pessoas foram caladas, a poesia de Marighella apresenta a transformação delas em eunucos, na demonstração cênica se transformam em avestruz sem rumo, desorientadas e alienadas. Marighella, mesmo à revelia do partido, vai para a luta armada demonstrando a partir da representação de Xangô (orixá africano) que convoca a todos a ficar de pé e lutar, na vocalização dos atores a poesia Rondó da liberdade: “é preciso não ter medo, é preciso ter a coragem de dizer /.../ não ficar de joelhos, que não é racional renunciar a ser livre”. Os ratos estão a solta, tramam, caçam, torturam até assassinar Marighella.

A concepção artaudiana tira o foco do texto teatral e busca-se através de gritos, ruídos, sonorizações vocálicas articular o texto com a mesma importância que elas aparecem no “sonho”, conjuminado com o trabalho corporal do ator buscam encantar o expectador de tal modo que possa criar uma espécie de transe que o envolva e o tome fisicamente. Ele nega a palavra, indagando que elas “pouco falam ao espírito”, assim questiona a predominância do texto literal nas encenações e quer torná-lo moldável pelo encenador, desbravando suas infinitas possibilidades cênicas que até então estão limitadas pela sujeição ao texto teatral. Nesse sentido, tal como ressaltou Jean Jaques Roubine (1998, p. 64) “o texto para Artaud, torna-se em primeiro lugar um instrumento, o veículo, o trampolim de uma materialidade sonora, de uma energia física”.

O espetáculo de rua *O Amargo Santo da Purificação*, foi apresentado em muitos estados brasileiros, teve grande repercussão pelas suas características que transformam o espaço da rua em uma espécie de rito religioso, ao mesmo tempo que traz uma figura histórica para o centro da encenação que é Carlos Marighella. Na encenação realizada em São Paulo em agosto de 2016, é perceptível a presença de um público específico que vem para assistir ao grupo formado majoritariamente por atores, diretores, cenógrafos e

estudiosos de teatro, admiradores jovens e brancos das camadas médias da sociedade. O grupo é muito conhecido em âmbito nacional no meio dos artistas e estudantes de teatro. A praça da República foi o maior cenário para a peça de rua que conta com a presença inconstante de trabalhadores informais (ambulantes, pesquisadores), moradores de rua, entre outros, entretanto estão ali não pelo espetáculo, mas sim principalmente pelo trabalho.

Nos dois dias de apresentação na capital paulista, se percebe que ao longo da peça outro perfil de público toma a plateia, são trabalhadores, negros, periféricos e imigrantes, principalmente, haitianos e nigerianos. Estes assimilam o que veem no espetáculo com a sua realidade, como na fala do público em geral escuta-se: “Eu vivi isso quando era criança e estou vivendo de novo, o feijão está caro, o leite não está na mesa, estou desempregada e um dos motivos é porque sou preta, podem falar que não, mas eu sei que é”; ou ainda, “esses gorilas vêm nos intimidar, assim é na vida real, a gente vive intimidado! ”. Entre esses e outros relatos feitos para os atores, nos faz perceber o movimento provocado pelo espetáculo, principalmente do momento social em que o país vive, que faz do público estabelecer o nexos entre o cotidiano e a história social. O espetáculo que foi produzido em 2008 se realiza há 8 anos e retrata um momento histórico na vida deste país a década de 1960, apresentado nos dias atuais na capital paulista, se configura como momento real, presente ainda na vida das pessoas.

Isso nos leva a apreender a potência que tem um espetáculo como *O Amargo Santo da Purificação* de romper (ou ao menos provocar rupturas) com a produção e reprodução social da vida cotidiana. O próprio Lefebvre (1991) havia percebido que o cotidiano se apresenta como o real, o empírico e o prático, como “o conjunto de atividades em aparência modestas”, ou seja, as atividades práticas mais imediatas necessárias para a manutenção de nossas vidas, como comer, morar, estudar, trabalhar (no caso de trabalhadores assalariados), sendo que o trabalho na sociedade capitalista em que vivemos se configura como a força criadora e geradora das outras necessidades. Assim, o cotidiano se caracteriza pelo lugar da produção e reprodução social da vida.

Partindo de uma das finalidades do grupo que era contar a história de vida e morte de Carlos Marighella, fazer denúncia a repressão e tortura cometida na ditadura civil-militar de um determinado momento da sociedade brasileira, expressa um momento importante do grupo nesse contexto histórico. Isso nos faz levantar as seguintes questões: se a narração realizada pelo grupo foi suficiente para permanecer no imaginário do público presente? O público genérico é capaz de distinguir o período histórico de que

trata a peça? Pelas falas avulsas do público, que pudemos presenciar, os quais não eram entendedores de teatro, mas trabalhadores de passagem pela rua e que permanecerem até o final do espetáculo, sim houve um salto histórico de apreensão do espetáculo e conexão com a realidade vivida e percebida. Porém, como não houve uma pesquisa sistematizada para apreender a recepção do espetáculo pelo público, então não podemos afirmar concretamente essas indagações, observadas apenas pelas manifestações realizadas durante a apresentação da peça.

Todavia, levantamos alguns pressupostos aqui, tendo em vista a concepção estética do espetáculo teatral, dado os seus aparatos alegóricos e a potência transferida para a manipulação dos objetos, interpretação e sonorização vocálica. Bem como a transição de pessoas que entram ou deixam a plateia durante sua apresentação, nos leva a identificar três pontos relacionais entre eles:

O primeiro ponto, diz respeito a transição do público na rua que se move alguns instantes para apreciar a encenação, seja pela curiosidade da multidão que acompanha o espetáculo, seja pelas cenas imagéticas criadas pelo grupo e que causam um deslumbramento pelos que passam e param para assistir. Mas este é um público que assimila as informações que necessita ou supre sua curiosidade e vai embora. O segundo, mostra que o público transeunte, seja pelo tempo e espaço social constituído, ou pelas necessidades em voga no momento do encontro com a encenação na rua, tem uma admiração e esplendor que não é suficiente para fazer com que o público permaneça e acompanhe a história. O terceiro e último ponto, contradiz o segundo ao identificar que sim: os objetos e personagens (alegorias) grandiosas contribui para que o público permaneça até o final do espetáculo, mas isso não significa a necessidade de apreender a totalidade da história, mas seu envolvimento se dá por uma comoção efêmera e superficial. Em todos os três pontos analisados, há uma convergência e consentimento pelo público no sentido do que é transitório, fragmentário e caótico, o que faz revelar uma comoção efêmera e superficial por parte desse público.

A contradição dessa afirmação se dá justamente pela permanência do público que se pôs do começo ao final do espetáculo. De certo que se trata de uma parcela do público total, todavia essa presença apresenta a possibilidade da mudança. Isso ocorre porque, de acordo com Lefebvre (1991, p. 25), o cotidiano se constitui de momentos das “necessidades, trabalho, diversão – produtos e obras - passividade e criatividade – meios e finalidade”. É também nestes momentos em que se desenvolve os conflitos entre o “racional e o irracional”, entendido por Lefebvre como o momento em que emerge a

“totalidade dos possíveis”, quando o movimento da reprodução entra em contradição para o ser social que a reproduz. Esse momento é caracterizado pelo autor em um duplo aspecto: “é o resíduo (de todas as atividades determinadas e parcelares que podemos considerar e abstrair da prática social) e o produto do conjunto social”. Dessa contradição, pode gerar uma negação da cotidianidade existente, e também a sua superação e transformação para uma nova cotidianidade. Mas a *obra*, ainda segundo Lefebvre (1983, p. 242), tem seus momentos de “contemplação, compreensão e apreensão”, o que exige dela um tempo, sem que possa ser determinada a priori. Também não se relaciona a ela resolver,

/.../ completamente as contradições que estimularam ou orientaram o movimento criador. Neste sentido, dentro de cada obra – que sem embargo constitui um todo – persiste um movimento dialético. A percepção e a recepção de uma obra não têm nada de imóvel. A mobilidade que tem lugar na consciência do receptor difere do movimento criador. Porém, podem ter isto em comum: as contradições e conflitos, os momentos críticos, se resume a dialética imanente. Esta não incumbe a nenhuma codificação ou decodificação. A supera ou foge. (Lefebvre, 1983, pp. 242, 243)

Neste sentido de superação, a arte se coloca como mediadora no momento do conflito e da contradição, subentendida aqui como uma dessas atividades parcelares. Ela abre o mar de outras possibilidades na relação com a vida, que pode gerar uma transformação. Não obstante que Lefebvre (1991, p. 39) chama esse processo metaforicamente de *Festa*. A obra propõe uma utopia, um estado de “felicidade e sofrimento grandioso, um estado de sonho”, para um novo possível que supere o cotidiano da sobrevivência e alce o sujeito que se transforma para uma nova vida.

Ao tentar estabelecer um diálogo entre Lefebvre e Artaud, percebemos que as ações preconizadas no *Teatro da Crueldade* por Artaud e revividas no espetáculo teatral *O Amargo Santo da Purificação* do Ói Nóis, priorizam o envolvimento do público, modificam o espaço habitual dos espectadores transformando-o em um local desconfortável e passível de mudanças a qualquer momento, ao mesmo tempo em que desvela as formas de opressão configuradas naquela forma tradicional e que estão ocultadas ao longo da história. Para isso o *teatro da crueldade* recorre a exaltação do terror e a procura pelo perigo constante, revivendo a busca pela “anarquia profunda que está na base de toda poesia” esta por sua vez coloca em questão todas as relações entre os objetos, as formas e suas significações. Neste sentido, Lefebvre argumenta que a “criação

é transformada em uma vontade louca de autocriação” e que Artaud conseguiu radicalizar a crítica inaugurada por Nietzsche no qual dizia que,

Para criar algo novo, para deixar o lugar da invenção total, começemos pela guerrilha dos signos; destruíamos o intercâmbio, a comunicação instituída, essas paródias, esses simulacros; suprimamos a ideologia; voltemos contra os símbolos e as imagens da lógica dos signos; revolucionemos o discurso, o corpo social dos significantes, a vida ilusória no seio dos signos; desmintamos a sua louca ilusão de aportar uma totalidade pelo vocabulário, a nomenclatura, o verbo; bombardeemos os canais das significações, os meios de comunicação massiva de todo tipo (Lefebvre, 1983, pp. 259, 260)

Lefebvre ressalta de que está tratando do “trabalho do sonho bem como de produção artística”, e que Antonin Artaud conseguiu inverter a lógica, da produção artística alinhada a “ideologia de acordo com as necessidades espirituais da sociedade atual (existente), capitalismo e socialismo de Estado” até um “ponto de perfeição negativa”, no sentido em que a *obra* deixa de existir diante de uma força “subjéctiva destrutiva tão forte que ela gostaria de ser total” (Lefebvre, 1983, p. 227).

Por sua vez, para Artaud (1999, p. 99), a poesia toma uma forma anárquica na medida em que tem como “consequência uma desordem que se aproxima do caos”, ao mesmo tempo em que insiste que o *teatro da crueldade* deve ser feito sob a “preocupação das massas, bem mais urgentes e inquietantes do que as de qualquer indivíduo”. E afirma que,

Tudo o que há no amor no crime na guerra ou na loucura nos deve ser devolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar sua necessidade” ./.../ O público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que eles os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade. Daí o apelo a crueldade e ao terror, mas num plano vasto, e cuja amplitude sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante das nossas possibilidades. (Artaud, 1999, pp. 96, 97).

A imaginação é fundamental nessa disputa e possibilita ampliar os horizontes do público, ao desloca-los do lugar comum do cotidiano para outras vivências nas relações. Nisso Lefebvre (1983, p. 242) destaca ainda que o artista tem essa potência de imaginar o “possível e o impossível”, que é proposto e transfigurado de outra maneira com intensidade. Chega a definir “uma liberdade ou um destino, uma razão ou um desatino, e, por conseguinte uma presença e ausência. ./.../ Projeta uma realização, uma plenitude” mesmo em tempos sombrios é capaz de arrancar o riso. Assim, a obra “restitui o valor de

uso. /.../ suplanta, desloca o real e parece engendra-lo. Propõe e sobrepõe uma realidade diferente. Neste sentido toda obra contém uma utopia”.

Diante desses conjuntos de elementos é possível dizer que o espetáculo *O Amargo Santo da Purificação* se define como *resíduo*, no sentido atribuído por Lefebvre, o qual o capital não consegue dominar e que ao se contrapor aos modos operantes apresentam as contradições no estado de coisas e salientam os conflitos na produção e reprodução da vida social cotidiana o que o torna mediadores no processo de transformação social. Como *resíduos* ante a hegemonia do capital, possibilita fissuras e provoca a percepção das contradições instauradas pelo movimento da história engendrado pelo modo de produção do capital.

### **Considerações finais**

Na exposição desse artigo procurei apresentar o conceito lefebvriano de *obra*, enquanto *atividade criadora*, articulado às noções de ato criador, produção artística, tempo e espaço, para realizar uma análise a partir da experiência da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Nesse trajeto, problematizei o papel e a função da arte restrita apenas ao entretenimento, e discuti a importância de ampliar a percepção de seu *ato criador* como parte do processo de produção e reprodução de outras formas de sociabilidades humana, ao entender a produção artística como representação mediadora da realidade com referência ao processo de trabalho, organização e intencionalidade política expresso na autogestão do grupo e em sua interação com o seu público.

Em tal discussão, vimos que a apreensão da arte passa pelo entendimento de sua forma de produção, sobretudo, de um teatro eminentemente político de um grupo que teve diversas referências em experiências teatrais engajadas, ao se contrapor as formas estéticas e políticas de ciclos anteriores e contemporâneas ao seu nascimento. Se o seu fazer teatral traz “*pedra nas veias*” para tentar criar uma demonstração coerente da barbárie e se apresenta por meio da “selvageria” como relação entre ‘civilizados’, é porque busca em sua estética provocar momentos que explicitem o movimento da contradição da realidade. A arte como mediação necessita contribuir com o desvelamento da realidade, ao mesmo tempo em que pode ajudar na humanização da espécie em meio a desumanização descontrolada do modo de produção do capital.

Por isso, e não por acaso, em seu espetáculo *O Amargo Santo da Purificação* que revive a saga de Carlos Marighella. Cujas inspiração artaudiana, nega-se a perpetuar as

convenções estéticas, essa peça pode ser considerada como um *rito teatral da desobediência*, ao priorizar o envolvimento do público, na praça ou na rua, modificando o espaço habitual dos expectadores e transformando-o em um local desconfortável e passível de mudança a todo instante. Desse modo, essa produção artística teatral, se propõe a correr o risco do perigo de arrancar o riso do rosto do público e tocar na vida “tal como ela é” para provocar a possibilidade do novo e da busca de saídas para esse cotidiano de opressão e sobrevida. De tal maneira, articula o espaço vivido e o tempo social no instante em que desmascara as estruturas de poder e repressão presentes. Para finalizar, a arte com esse espetáculo não só desmascara o cotidiano, mas também mostra outros mundos possíveis ao reforçar a utopia de sua busca incansável e necessária.

### **Referência Bibliográfica:**

ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1997.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução: Teixeira Coelho – 2º ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ed Ática S, 1991.

\_\_\_\_\_. *La presencia y la ausencia – Contribución a la teoría de las representaciones*. Traducción: Óscar Barahona y Uxo Doyhamboure – 1º Ed. en español – México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1983.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl; FRIEDRICH, Engels. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. Tradução: José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. – 1.ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2010.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

(2008),

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*; tradução e apresentação, Yan Michalski. – 2º ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SANTOS, Valmir (Org.). *Aos que virão depois de Nós – Cassandra in Process: O desassombro da utopia* – 2º ed. – Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

TRAGTENBERG, Maurício. *Administração, poder e ideologia*. – 2º ed. – São Paulo: Cortez, 1989.

VECCHIO, Rafael. *A Utopia em Ação*. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2007.

WOOLGAR, Steve. *Ontological disobedience - definitely!* In Stephen P Turner and Alan Sica (eds) *A Disobedient Generation* - Chicago: Chicago University Press, 2005.