

Fazendo teatro em tempos difíceis

Doing Theater in Difficult Times

Claudia Orenstein¹

Tradução: Mayumi Ilari
Universidade de São Paulo

Resumo: Apresentado como *Palestra Internacional sobre Teatro - 2019* na Faculdade St Thomas em Thrissur, Kerala, na Índia, em 7 de janeiro de 2019, este ensaio examina uma grande variedade de modos com que artistas de teatro vêm reinventando suas formas artísticas de maneira a remeter às circunstâncias econômicas, políticas, sociais e críticas de seu tempo. De *the Brig* do Living Theatre em 193 em Nova Iorque, a *Esperando Godot* de Susan Sontag em 1993, encenada na cidade sitiada de Sarajevo, a *Rainhas da Síria* de Omar Abussada, na Jordânia em 2013, com um elenco de 50 mulheres refugiadas sírias, o teatro permanece uma forma infinitamente mutável e relevante, servindo aos cidadãos em situações de crise de múltiplas maneiras, por vezes por meio de protesto, outras através do riso, às vezes dando voz própria aos povos, ou ainda refletindo a falta de esperança de sua realidade. Nos Estados Unidos, em seguida às eleições presidenciais de 2016, quando uma sensação de choque e desespero acometeu boa parcela da população, parte de seu teatro mais relevante, em vez de romper com formas tradicionais, explorou as bases da história estadunidense, permitindo aos seus cidadãos confrontar seu passado com o caminho que os conduziu ao momento presente. Ao invés de encenar protestos violentos, expansivos ou irados, o teatro de protesto desse momento enfatizaria, necessariamente, o restabelecimento do discurso civil.

Palavras-chave: Teatro político. Teatro de protesto. Teatro moderno e contemporâneo.

1 Hunter College, CUNY.

Abstract: Presented as the 2019 International Theatre Lecture at St Thomas College, Thirssur, Kerala in India, on 7 January, 2019, this essay looks at a wide range of models of how theatre artists have reinvented their artform to speak to the critical social, political, and economic circumstances of their times. From the Living Theatre's 1963 *the Brig* in New York, to Susan Sontag's 1993 *Waiting for Godot* in the city of Sarajevo under siege, to Omar Abussada's 2013 *Queens of Syria* in Jordan, with its cast of 50 Syrian women refugees, theatre has remained an infinitely mutable and relevant form, serving citizens in crisis in a myriad of ways, sometimes through protest, sometimes through laughter, sometimes by offering people a voice of their own, and sometimes by reflecting the hopelessness of their reality. Following the 2016 U.S. presidential election, with a feeling of shock and despair gripping a large swathe of the population, some of the most relevant theatre, rather than radically breaking down traditional forms, explored the foundations of U.S. history, allowing Americans to confront their past and the path that led them to the present. Instead of staging angry, vocal or violent protest, the protest theatre for this moment necessarily emphasized reestablishing civil discourse.

Keywords: Political theatre. Protest theatre. Modern and contemporary theatre.

Primeiramente, gostaria de parabenizar a Faculdade St. Thomas em seu centenário, um marco auspicioso para esta importante instituição. Gostaria também de agradecer ao Professor C.S. Biju pelo convite para a presente palestra. Conhecemo-nos há cerca de dezoito anos, quando da primeira vez em que estive em Hunter College, com uma bolsa *Fulbright*. Sou afortunada em ter tão maravilhoso amigo e gentil colega, que promoveu diversos intercâmbios acadêmicos entre nós. Quando me sugeriu, há apenas cerca de duas semanas, que falasse sobre o tema do teatro no mundo em tempos difíceis, decidi aceitar a sugestão, na crença de que seria certamente um assunto que lhes interessaria muito.

Assim, espero que esta apresentação seja útil em suas atuais reflexões. Não posso dizer que falarei sobre o teatro de todo o mundo, mas tratarei de assuntos de minha própria perspectiva estadunidense e, certamente, nova-iorquina. Espero que este compartilhar de minhas observações lhes ofereça caminhos relevantes em assuntos com que estejam lidando. Não sei quantos dos exemplos que darei lhes serão familiares, mas revisitando-os pela lente deste tema, espero poder oferecer um material para reflexão e discussão que nos seja útil. A maioria dos exemplos é conhecida, e ao retomá-los espero sublinhar a diversidade de réplicas que o teatro pode oferecer em tempos conturbados, e sua contínua flexibilidade e relevância em responder aos diferentes momentos históricos. O teatro mantém-se como um recurso criativo, vital, em nosso arsenal cultural, político, social e comunitário.

Em setembro de 2001, trabalhava com minha codiretora, Ruth Wikler, e um elenco de jovens atores na preparação de uma peça teatral chamada *Brueghel Triptych*. A ideia da montagem adviera do fato de que minha irmã, então curadora do *Northern European Prints* no *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque, preparava uma mostra de trabalhos do mestre da pintura holandesa do século XVI, Pieter Bruegel, o Velho. Ela me mostrara inúmeras imagens dessas pinturas e gravuras que continham elementos altamente teatrais: artistas e festividades no período do carnaval, por exemplo, ou personagens excêntricos e muito cômicos. Observá-los me fez pensar nos contrastes entre os mundos culturais das artes visuais e performativas. Enquanto os amantes das artes visuais admirariam essas magistrais imagens nas salas calmas do grande museu, quão verdadeiramente chocados ficariam, se qualquer desses personagens indomados e suas atividades efetivamente viessem à vida. Eram tão estridentes e desregrados, que derrubariam as estátuas e obras de arte caríssimas, criando um caos completo. Onde o museu valorizava o silêncio e o comedimento, essas figuras carnavalescas expressavam exuberância,

explosão física e emocional, o tipo de espírito animado e popular que eu amava no teatro. E assim, em relação a essa mostra no museu, embarquei com meus colaboradores na criação de uma peça teatral que traria essas obras à vida, e a apresentá-las simultaneamente à mostra em exibição, de modo que os amantes das artes plásticas pudessem animar-se a assistir a ambos o espetáculo e a mostra, e pensá-los um em relação à outra.

Após trabalhar durante todo o verão na criação de nossa peça, estávamos, no dia 11 de setembro, iniciando os ensaios técnicos para a estreia que se aproximava. O dia 11 de setembro de 2001 foi, como se sabe, o dia em que membros da *Al-Qaeda* sequestraram quatro aviões comerciais, arremessando dois deles contra as torres gêmeas do Complexo *World Trade Center*, em Nova Iorque, e um contra o Pentágono, em Washington D.C. Um quarto avião, com destino a D.C., foi desviado por passageiros que sabotaram os planos dos sequestradores, e caiu na Pensilvânia. Os eventos desse dia, com as icônicas torres desmoronando em chamas, enquanto bombeiros desesperadamente tentavam salvar pessoas presas entre os 110 andares do prédio, deixaram cerca de 3.000 mortos e mais de 6.000 feridos. De um dia para o outro, nosso mundo se transformou, bem como o sentido de cada atividade em que estávamos envolvidos, quer fosse essa atividade teatral ou de qualquer outra natureza.

Esses eventos puseram um claro foco em algo que sempre tentei transmitir em minhas aulas de história do teatro: o teatro fala a seu público em um momento histórico e cultural específico. Pode-se hoje recriar cada pilar e degrau do teatro *Globe* de Shakespeare, usando materiais e técnicas precisos, e montar as peças shakespearianas com elencos exclusivamente masculinos, como se fazia em seus dias, com figurinos exatos do período, como se tem feito no novo Teatro *Globe* de Shakespeare em Londres. Mas o que nunca se poderá recriar é o público daquele momento, o que lhe passava pela mente ao ver o espetáculo e o que dele retinham como significativo naquele momento. É este, em essência, o lugar onde o teatro

acontece, na relação da plateia com a obra. Nada do estilo teatral ou dos valores da produção do nosso espetáculo sobre Bruegel tinha mudado naquele dia. O que mudou foi que todos, artistas e espectadores, estavam agora pensando e refletindo, em outras palavras, sobre tudo o que estava em questão, na tentativa de confirmar se um evento teatral seria um feito relevante ou não.

Em minhas aulas de História do Teatro Mundial, frequentemente me sinto encabulada pelo fato de que, à medida que acompanhamos o desenvolvimento de movimentos e estilos teatrais importantes em face de seus momentos históricos e culturais, vejo-me fazendo referência a eventos catastróficos, como a Segunda Guerra, e pensando em “como isso afetou o teatro”? É porventura perturbador que meu trabalho me estimule a olhar toda a história mundial tendo em vista seu impacto no teatro. Em comparação com tão grandiosos eventos históricos, a arte da performance ao vivo não tem como não parecer trivial. Como se pode pensar em teatro em face da guerra, do terrorismo, dos tiroteios em massa, da ascensão de regimes fascistas, de crises de refugiados em alta escala, da pobreza global, ou de enchentes catastróficas? Os últimos anos ofereceram ao mundo um excesso de tragédias, catástrofes, crises ambientais e políticas, e a ameaça iminente de aquecimento global não nos isenta da ameaça de tempos difíceis, em qualquer momento próximo. Qual o papel do teatro nesse contexto? De que modo e que tipo de teatro vale o nosso tempo, nessas circunstâncias?

No dia 12 de setembro de 2001, todas as ideias interessantes e criativas que tínhamos sobre a exploração da obra de Bruegel, e a relação entre os mundos das artes visual e performativa pareceram-nos extremamente inconsequentes. Eu estava na parte alta da cidade, longe do foco dos acontecimentos, mas a cidade que nunca dorme estava vazia e silenciosa, na medida em que as pessoas mantiveram-se longe das ruas, sem saber que novas tragédias possivelmente se seguiriam. O ônibus

que tomei para o ensaio, passando por Manhattan, estava sinistramente vazio, exceto por cinco outras pessoas, que desembarcaram no hospital. Juntamos o elenco para uma discussão de grupo. Deveríamos continuar com a produção, ou não? Em caso positivo, de que modo? Se o fizéssemos, alguém viria? Minha codiretora, que morava no Brooklyn, do outro lado do rio em relação às torres, tinha assistido aos eventos do alto de seu prédio, e estava bastante traumatizada. Senti necessidade de voltar para a casa da família em Wisconsin, e deixou a produção em minhas mãos. O elenco, contudo, achou que seu verdadeiro trabalho como atores estava apenas começando com as apresentações, e se dedicou à continuidade. Um dos atores foi muito eloquente ao expressar que, diante da tragédia, sentia que atuar – dedicar-se à arte pela qual tinha paixão – era um ato de afirmação da vida. Ele e os outros precisavam atuar como forma de suportar e de se fortalecer ante os eventos. Ele nos convenceu. Desse modo, realizamos o espetáculo e doamos todo o dinheiro arrecadado para as famílias dos bombeiros que perderam as vidas naquele dia.

Embora nosso espetáculo não fosse o evento mais relevante para aquele momento, curiosamente, as críticas à mostra do museu enfatizaram o quanto a arte de Bruegel falava a seu tempo igualmente turbulento, um período de discórdia religiosa e política, e que os eventos do 11 de setembro deram grande relevo a esses temas. Segundo o crítico Michel Kimmelman, do New York Times:

Bruegel viveu em tempos duros e loucos, mas a beleza, lembra-nos sua obra, traz uma ordem reconfortante em quase tudo que toca... a boa arte é um reino em si mesma, com suas próprias regras e fundamentos, e felizmente podemos escapar rumo a ela, de tempos em tempos, quando precisamos nos reencontrar. (KIMMELMAN, 2001, p.31)

Enquanto Kimmelman essencialmente louvou a mostra como

uma atividade quase escapista, este não é, obviamente, o único tipo de resposta que a arte e o teatro podem oferecer em tempos sombrios. O teatro pode também apresentar caminhos que nos ajudem diretamente com assuntos do dia e, como disse meu ator, ter atitudes de afirmação da vida no mundo. O teatro, enquanto atuação viva, pode manifestar visões, ideias, desejos do que queremos ver no mundo. Investir energia nesse trabalho é um modo positivo de lutar contra eventos turbulentos, afastando-nos do desespero, em direção a como podemos, por meio da arte, afetar o mundo. O teatro, reduzido à sua essência, usa nossos corpos, nossa presença no mundo e nossa capacidade de agir de modo a fazermos algo do vazio, a compartilhar histórias que precisam ser contadas, a dizer a verdade ao poder, e a ensaiar como desejamos remodelar o mundo. Esses são feitos poderosos e explicam por que a história do teatro inclui a história de sua censura.

O teatro sempre foi uma ferramenta vital para o engajamento nos assuntos do presente, enquanto crítica, resistência, reflexão, resposta ou catarse emocional. Todas essas podem ser formas válidas de responder a diferentes necessidades humanas. A antiga peça grega *Édipo Rei*, de Sófocles, foi escrita quando a cidade de Atenas estava em guerra e assolada pela peste. As odes do coro aos deuses certamente refletem os próprios rogos dos cidadãos atenienses aos céus naquele momento sombrio, e a ação da peça, através por meio da qual o mundo mítico de Tebas se livra de seu próprio contágio agudo, embora altamente trágica, deveria remeter a alguma necessidade da população naquele momento de ver uma história cuja praga pudesse ser dizimada e em que as preces aos deuses fossem atendidas. Se a peça obviamente não eliminou a praga, deve ter oferecido consolo ou ao menos alguma perspectiva aos atenienses, que são também tarefas importantes do teatro.

A busca do teatro por modos de afetar realidades sociais e políticas decisivamente levou artistas criativos a elaborar novos modelos teatrais

que se expandiram, eles próprios, e transformaram nossa definição e prática do teatro, suas possibilidades estéticas, e seu senso de propósito. O modelo do teatro épico de Bertolt Brecht desenvolveu-se de sua experiência de ter vivido entre duas guerras mundiais, testemunhando o colapso econômico da Alemanha, a ascensão de Hitler, e a perseguição política disseminada. Tais elementos o levaram a conceituar o teatro não como um espelho a refletir o mundo tal e qual, mas como um martelo a remodelá-lo. Ele requisitou ao palco a exposição das falhas nos sistemas político, social e econômico dominantes, levando os membros da plateia a pensarem nas opções possíveis para uma mudança positiva. Suas peças podem não ter transformado o mundo, mas a expressão pública de suas visões ameaçou o suficiente para que ele precisasse fugir da Alemanha nazista.

O teórico, ativista e diretor brasileiro Augusto Boal levaria as ideias de Brecht um passo adiante, ao criar o Teatro do Oprimido. Boal reimaginou o teatro ao tornar espectadores em espect-atores, que não se sentavam passivamente assistindo ao espetáculo, mas usavam o teatro como ferramenta para pensar problemas difíceis, encenando diversas possibilidades de resposta, como ensaios de fortalecimento para a revolução. Tal uso radicaria ao exílio. Fora do Brasil, Boal continuaria escrevendo e desenvolvendo seus métodos teatrais, e inspiraria gerações teatrais subsequentes a usar o teatro de maneiras profícuas entre populações em conflito, auxiliando-as a contar suas próprias histórias e a buscar suas próprias soluções de problemas através de encenações teatrais próprias. Os modelos teatrais de Brecht e Boal continuariam a se desenvolver e sua influência no teatro e na cultura sobreviveram aos regimes que os suprimiram, ainda que hoje vejamos uma assustadora reemergência das ideologias que guiaram tais regimes.

Nos Estados Unidos dos anos 1960 e 70, a explosão do Movimento de Direitos Cívicos e o ativismo contra a guerra do Vietnã foram expressos necessariamente por meio de novos modelos de atividade

teatral, que transformaram tempos difíceis em oportunidades para a ação política criativa. Em 1963, o *Living Theatre* produziu *The Brig*, que criticava o complexo militar-industrial ao mostrar as ações repetitivas e desumanizadoras da vida cotidiana em uma prisão militar, usando uma cerca de metal separando público e plateia. Quando as autoridades chegaram para expulsar a trupe do seu próprio teatro, o grupo se trancou dentro da gaiola sobre o palco, desafiando a polícia a vir pegá-los, e, ao fazê-lo, elaborou uma declaração visual e simbólica de suas perspectivas: a cultura dominante e suas imposições autoritárias eram sua prisão. Em sua montagem de *Paradise Now*, em 1968, os atores do *Living Theatre* gritavam com o público, confrontando-o, denunciando as estruturas sociais que os aprisionavam, e então convidavam os espectadores a, juntos, no palco, criar uma comunidade alternativa de liberdade no presente. A companhia continua a encenar *Not In My Name*, uma peça de rua de 15 minutos, contra a pena capital, no atarefado distrito de *Times Square* em Nova Iorque, toda vez que alguém, na fila da morte, é executado pelo estado. “Os atores celebram a vítima na hora de sua morte, então se dirigem aos espectadores, tocam-nos, olham em seus olhos e dizem: Juro para você que nunca vou te matar. Você pode me prometer o mesmo?” (BOXER, 1998, 7)

A companhia *San Francisco Mime Troupe*, também nos anos 1960 e 70, levava seus espetáculos diretamente ao público em suas apresentações em espaços abertos, mas usavam comédia, teatro musical, e atuação estilizada para expressar suas visões políticas, apresentando no palco modelos de ativismo alegres e geradores de empoderamento. O teatro de bonecos e máscaras em grande escala da companhia *Bread and Puppet Theater* também saiu às ruas, acrescentando impacto visual e expressão artística às marchas de protesto.

Embora os anos 1960 e 70 tenham sido um período de grande ativismo político e social, por vezes situações difíceis pedem um tipo de teatro menos relacionado com protesto e mais voltado ao oferecimento de

apoio emocional às pessoas. Em 1993, quando a cidade de Sarajevo estava sitiada pelas forças sérvias, e a população sob fogo de franco-atiradores e sem comida e eletricidade, a escritora e ativista norte-americana Susan Sontag quis oferecer à comunidade em sofrimento algo mais do que reportar os eventos, e foi à cidade em guerra para encenar uma produção da peça absurdista *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Segundo Amber Massie-Bloomfield, “Notadamente, o teatro estava florescendo na cidade. Dois teatros, o Chamber Theatre 55 e o Sarajevo Youth Theatre, continuavam a funcionar, e cerca de cinquenta montagens foram realizadas durante o conflito.” (MASSIE-BLOOMFIELD, 2008, s/n)

Izudin Bajrovic, um dos atores, lembra que “Cada espetáculo estava lotado. O público queria ir: eles não tinham eletricidade, não tinham televisão, tinham apenas o teatro” (MASSIE-BLOOMFIELD, 2018, S/N). Tempos difíceis podem tornar o teatro mais vital. Os atores da produção de Susan Sontag, enfraquecidos devido à pouca comida disponível, deitavam-se durante os intervalos de ensaio, e um ator foi morto na rua alvejado por franco-atiradores durante o período de ensaio. Mas o grupo, em luto, decidiu continuar seu trabalho. A peça foi cortada e alterada para se adequar às necessidades do momento, e criou-se um elenco múltiplo para permitir que mais atores do que o originalmente previsto no *script* pudessem participar. Gordana Knezevic, editora substituta do jornal da cidade no período, avaliou a importância do espetáculo, afirmando que “*Esperando Godot* era uma metáfora de Sarajevo, pois Sarajevo estava esperando um milagre [...] ninguém podia definir o que estava esperando. Mas havia uma crença de que alguém pararia aquilo” (MASSIE-BLOOMFIELD, 2018, s/n).

Esperando Godot também falou a Nova Orleans em 2007, quando a cidade foi devastada pelo furacão Katrina, um outro momento e local em que o absurdo pareceu realismo. O artista e diretor Paul Chan, trabalhando com os grupos *Creative Time* e *Classical Theatre* de Harlem, encenou a

peça de Beckett em diversas locações distintas em Nova Orleans, usando a cada vez a cidade devastada como pano de fundo. De modo a garantir que a peça falasse às necessidades dos locais e não fosse apenas uma mera imposição teatral de fora, Chan seguiu o conselho recebido: “Você tem que gastar tempo e você tem que gastar grana” (KROEBER, s/d). Em outras palavras, ele e seus colaboradores precisavam tornar-se parte da comunidade e ouvir as necessidades locais, de modo que ele não atuasse apenas como um “artista privilegiado de fora” que “vem a uma cidade atingida, faz um gesto dramático pelo qual ganha crédito e parte sem deixar nada de útil.” (KROEBER, s/d). Sontag também estava aberta à crítica. Mas, como afirmou Knezevic sobre Sontag e sua montagem em Sarajevo,

“Essa foi a coisa mais significativa que ela poderia ter feito. Era necessário permanecer são, e preservar um sentido de normalidade. E para fazer isso é preciso preservar a cultura. É preciso manter o teatro vivo. Foi assim que resistimos à ocupação: enviando a mensagem de que, não importava quantas mortes houvesse, éramos ainda humanos.”(KNEZEVIC, s/d)

No caso de Chan, ele ficou em Nova Orleans e deu cursos antes e depois da montagem para melhor se integrar à comunidade. Ouviu com cuidado as contribuições locais para a montagem e ofereceu o espetáculo de graça. A equipe e muitos do elenco eram locais, e, valorizando o espírito de Nova Orleans, uma banda de metais levou o público a seus assentos, e a produção serviu gumbo e outros pratos prediletos locais.² Ao visitar seu trabalho, pensando no que poderia ter feito diferente, Chan escreve sobre os sucessos da montagem, afirmando:

“Ainda estou estarecido ao pensar que as pessoas embarcaram numa peça de Beckett, alguns

² Kroeber, s/d.

chegando seis horas antes, com cadeiras de jardim e coolers para garantir um lugar, ou que, quando os ingressos acabavam, e pessoas que tinham ficado esperando (talvez por horas) eram dispensadas, elas efusivamente agradeciam à mesa de ingressos” (KROEBER, s/d, 4[150]).

Com um trabalho mais alegre, o *Clowns Without Borders*, uma organização criada em Barcelona em 1993, e que hoje tem filiais em 15 países, leva apoio teatral e emocional a pessoas em condições graves, transportando seus espetáculos de *clown* e suas oficinas mundo afora. Como indica o nome, eles homenageiam teatralmente o trabalho dos *Doctors Without Borders* (Médicos Sem Fronteiras), propondo como vitais na recuperação e cuidado do corpo o riso e a apresentação cômica a serviço das necessidades do espírito humano. Como define seu código de ética, os principais beneficiários de seus projetos são “as crianças que vivem em situações de crise e suas respectivas comunidades.”³ Os muitos projetos dos *Clowns Without Borders* incluem a *Turnê de Emergência do Vulcão da Guatemala* e a *Brigada do Riso do Terremoto do México*, de 2017.

Outros modelos de produção vital oferecem a indivíduos pobres oportunidade de contar suas próprias histórias enquanto arte criativa, terapêutica. *Queens of Syria*, dirigida por Omar Abussada, foi montada inicialmente na Jordânia em 2013, nascida de uma oficina que reuniu 50 mulheres sírias refugiadas na montagem da peça antiga *As Troianas*, de Eurípides. Essa produção amalgamava suas próprias histórias de guerra com os escritos antigos do tragediógrafo grego Eurípides. O autor usou a épica guerra grega para expressar sua própria crítica a Atenas de seu tempo que conquistava a ilha de Melos, matando os homens e vendendo as mulheres e crianças como escravas. A eterna realidade da crueldade humana e do sofrimento por ela gerado atravessou o tempo nesse projeto.

3 <http://www.cwb-international.org/our-ethic/>

Participar de um projeto criativo deu às mulheres envolvidas um caminho novo e criativo para que lidassem com a dor e o desalojamento.

O diretor sino-americano Ping Chong também ajuda atores não profissionais a compartilhar suas histórias. Desde 1992, ele vem criando, junto a várias comunidades distintas, uma série de espetáculos intitulados *Undesirable Elements*). Nesse trabalho, reúne membros de um grupo com problemas, que contam suas experiências pessoais. Inicia com longas entrevistas e oficinas com os participantes, e intercala seus contos em uma partitura dramática oferecida num cenário similar a um concerto, que denomina “uma peça de câmara de contação de histórias”, uma “ópera sentada para o mundo falado”. Alguns exemplos de montagens recentes incluem *Inside/Out... Voices from the Disability Community* (2008), *City for Peace: Voices from the Congo* (2010) e *Beyond Sacred: Voices of Muslim Identity* (2015).

Combater um regime opressivo pode demandar uma forma de auto-expressão mais forte e gráfica do que o modelo de ópera sentada de Ping Chong. O Belarus Free Theatre oferece talvez o exemplo mais marcante na atualidade. A revista *American Theatre* resumiu da seguinte forma o seu trabalho:

O incansável Belarus Free Theatre [...] é, possivelmente, um teatro de primeiros: a primeira companhia contemporânea a sobreviver, funcionar e florescer tanto no exílio como em casa, a despeito da repressão; a primeira a se basear na internet para dirigir e criar sua arte; a primeira a realizar campanha global pelos direitos humanos e pela liberdade artística básica; a primeira a encenar para o parlamento do Reino Unido⁴

A companhia iniciou em março de 2005 a apresentação de

4 <https://www.belarusfreetheatre.com>

montagens underground gratuitas em apartamentos particulares, como resistência ao governo autoritário do Presidente Lukasheno e sua censura aos artistas. Em 2007, a polícia atirou em um de seus espetáculos com metralhadoras. Alguns dos membros foram presos, mas a companhia recebeu apoio internacional e frequentemente se apresenta no exterior, tendo vários membros residindo no exílio. Seu estilo é desgarnecido e brutal. Em *Trash Cuisine*, por exemplo, apresentam descrições das torturas bárbaras usadas ao redor do mundo como se fossem receitas caseiras.

A crítica Verity Healy assim descreve o espetáculo:

[...] em *Trash Cuisine*, a companhia vai ainda mais longe, usando o corpo – ou nossa ideia deste, de como funciona e de suas necessidades – para abordar execuções de estado e mortes legalizadas pelo mundo... Frente a isso, o espetáculo parece bastante simples. Há uma série de vinhetas que detalham execuções globais horrendas. A estória verídica de um marido Hutu que mata seus três filhos pequenos e costura seus restos cozidos na barriga de sua esposa Tutsi durante o genocídio em Ruanda é a pior (se pode haver um pior). Para compensar tais graves atrocidades criadas pela Guerra civil e a morte na cadeira elétrica ou por injeção letal, tal como sancionado por estados nos EUA e na Bielorrússia, no embarque usado pelo exército britânico na Irlanda do Norte (que vemos no palco), observamos duas algozes que, usando verso shakespeariano cantado, trocam anedotas sobre seus métodos de execução culturalmente distintos (a Tailândia tentando ser mais humana, por exemplo), enquanto deglutem morangos, creme e champanhe. (HEALY, 2015, s/n)

Alaksandra Dynko afirma, sobre o mesmo espetáculo,

Os atores do BFT mostram diferentes tipos de assassinatos usando uma linguagem corporal

sofisticada, e pode-se ver nesses movimentos precisos e ensaiados que as pessoas põem seus corações, fantasias e tradições nacionais no procedimento de tirar a vida alheia, como ao cozinhar seus pratos prediletos.(DYNKO, 2015, s/n)

Cada um desses exemplos de teatro responsivo que mencionei anteriormente está aberto à crítica e a uma maior discussão sobre sua real eficácia na promoção de mudanças sociais e políticas, bem como a considerações éticas quanto ao modo como os grupos usam e talvez mesmo abusam dos participantes que atuam (especialmente nas comunidades carentes) e de sua plateia. Por anos, os praticantes percorreram essas questões, procurando maneiras de serem, a um só tempo, responsáveis, artísticos e eficientes. Mas o que me parece mais inspirador é a variedade de modelos que os artistas pelo mundo criaram para redimensionar o teatro de modo a responder às crises confrontadas, comunicar-se, e para expressar problemas e dificuldades. Inspira-me a flexibilidade do próprio teatro e sua capacidade de ressoar em tantos registros emocionais.

Nos EUA, temos tido nossos próprios tempos difíceis. A eleição de Donald Trump como presidente há dois anos criou um estado de crise permanente para a maioria dos cidadãos, o qual continua a causar danos à democracia e estabilidade global, à medida que o presidente adota políticas que negam o aquecimento global, solapam a educação, saúde e proteção ambiental, persegue imigrantes, intensifica tensões nas relações internacionais e encoraja racistas internos. No dia seguinte às eleições, boa parte do país estava em estado de choque com os resultados e ainda mais horrorizada com o tipo de ódio que surgia, liberado contra imigrantes, minorias e outros.

Mesmo antes da posse de Trump, já havia sinais de que o teatro poderia ser um local de resistência. Dia 19 de novembro de 2016, Mike Pence, o vice-presidente eleito, assistiu à apresentação do sucesso musical

da *Broadway Hamilton*, que já era um fenômeno nacional que lotava as sessões, tendo alcançado o cobiçado recorde de 11 prêmios *Tony* e um recorde ainda mais impressionante de 16 indicações, entre suas muitas distinções. O espetáculo inspirava as plateias precisamente por seu contraste à retórica racista de Trump, na medida em que conta a história da Revolução Americana e a vida do personagem histórico Alexander Hamilton usando *rap*, *hip hop* e outros estilos populares de música, com um elenco totalmente multicultural nos papéis dos pais fundadores. Por exemplo, o autor do musical, Lin-Manuel Miranda, de descendência porto-riquenha, interpretava o Hamilton original, e o número de abertura, trazendo fatos biográficos verídicos, escalou-o como um imigrante das Índias Ocidentais chegado a Nova Iorque, como tantos imigrantes estadunidenses, determinados a iniciar uma nova vida e encontrar fama e fortuna em uma terra prometida. O artista de rap afro-americano David Diggs encarnava o papel de Thomas Jefferson, principal autor da Declaração de Independência. Desse modo, o espetáculo abarcava necessariamente a diversidade cultural étnica e racial do país, e o papel importante dos imigrantes em sua cultura, incluídos na narrativa da fundação da nação. Na noite em que Pence foi ao espetáculo, a plateia o vaiou, bem com a sua comitiva, quando entravam no teatro, e ao fecharem-se as cortinas, Brandon Victor Dixon, o ator afro-americano que fazia o papel de Aaron Burr, dirigiu-se a Pence do palco, dizendo de maneira direta quais eram as implicações éticas do musical:

Nós, senhor — nós — somos a América diversa que está alarmada e temerosa de que sua nova administração não nos proteja, nem ao nosso planeta, a nossos filhos, nossos pais, nem nos defenda ou preserve nossos direitos inalienáveis. Esperamos verdadeiramente que este espetáculo tenha lhe inspirado a manter seus valores Americanos e a trabalhar em prol de todos nós. (MELE, 2016, s/n)

Embora Pence tenha ficado para ouvi-lo, a fala rendeu tuítes raivosos de Trump no dia seguinte, sinais premonitórios de que esse presidente governaria o país pelo *Twitter*. Ainda assim, foi importante, nesse momento, que o próprio espetáculo explicitasse seus valores, e que o encontro face a face entre atores e plateia, que é o coração do evento teatral, tenha permitido essa troca, essa ação direta de liberdade de expressão.

Assim, é interessante agora perguntar, desde a eleição, que tipo de teatro reagiu a este momento nos Estados Unidos? Para que tenhamos uma perspectiva maior do assunto, tomei a liberdade de perguntar a colegas e amigos do *Facebook* quais tinham sido as montagens mais impactantes que haviam assistido no ano anterior, aquelas que eles mais acreditavam ter representado o momento e por quê. As respostas, mesmo nesse pequeno grupo, foram reveladoras.

Gwen Orel (2019), crítica teatral, apontou duas peças de Martyna Majok, *The Cost of Living* e *Ironbound*. Diz ela,

[...] ambas as peças têm muita compaixão por pessoas “por um fio” - mostrando pessoas lutando contra um sistema difícil e no entanto mantendo sua humanidade. Seria tão fácil mostrar o final da batida do carro, o assassinato súbito. Ao invés disso ela faz algo muito mais difícil, mostrando as pessoas se conectando, embora seja difícil ou improvável.

O tema da revelação de nossa humanidade atravessou as respostas que obtive. Enquanto um grande número de norte-americanos foi às ruas protestar em diversas ocasiões nos últimos dois anos (sendo a Marcha das Mulheres e a Marcha pelo Clima os dois eventos mais observados), num momento em que observamos uma escalada do ódio e intolerância em todos os lugares, mais que um teatro de protesto irado, as pessoas têm valorizado o teatro como um lugar onde somos lembrados de como

podemos agir humanamente para com os outros, independentemente das circunstâncias ou de nossos pontos de vista distintos. O teatro molda o restabelecimento do discurso civil.

Duas respostas que me pareceram particularmente interessantes indicavam críticas de musicais populares icônicos dos Estados Unidos. O teatro musical estadunidense é possivelmente a coisa mais próxima que temos de uma forma de arte nacional. E as montagens que meus respondentes enfatizaram eram de dois dos mais amados e conhecidos musicais norte-americanos, espetáculos que são montados regularmente em escolas de ensino médio pelo país, com novos contornos. Uma era uma nova versão em língua ídiche de *Fiddler on the Roof*, montada na *Jewish Heritage Society* e a outra, uma montagem de *Oklahoma!* no St. Ann's Warehouse.

Sobre a montagem de *Fiddler on the Roof*, Elyse Singer (2019), (pesquisadora acadêmica e diretora, que é tão politicamente engajada que tem ligado a seus representantes políticos diariamente, nos últimos dois anos, para que saibam o que pensa sobre cada assunto importante), assim explicou porque a montagem a afetou:

[...] em parte o cenário, passando pela Estátua da Liberdade e atravessando a segurança até o Jewish Heritage Museum, em parte por causa da plateia, em parte pelo ator fazendo Tevye, eu solucei e solucei e foi tão certo para este momento.

Este espetáculo, que conta a estória de Tevye e suas cinco filhas nos velhos *shtetls* judaicos da Rússia e de como a família confronta a infiltração de ideias modernas em suas vidas e os pogroms russos contra os judeus que, ao final do espetáculo, os levam para deixar suas casas rumo à América, responde ao antissemitismo que ressurge no país, e às lutas que

se encontram por trás de tantas estórias de imigrantes.

Oklahoma! É o musical icônico norte-americano, se é que há um, e se passa no momento em que Oklahoma deixa de ser um território para se transformar em estado. O cenário desta montagem evocava a sensação de um salão comunitário informal em que o público se reunia assim como o fariam os cidadãos reunidos para um evento da comunidade. O pesquisador acadêmico e artista de teatro Ryan Donvan, cuja especialidade é o teatro musical, resumiu o espetáculo afirmando que “‘Oklahoma!’ de Daniel Fish, apresentado no *St. Ann’s Warehouse*, desfez profundamente a mitificação americana através de um musical que parecia destinado a receber tais mitos.” O elenco incluía uma atriz afro-americana, Rebecca Naomi Jones, como protagonista feminina e a atriz Ali Stroker, em cadeira de rodas, no papel cômico auxiliar de Ado Annie. O espetáculo trazia uma abordagem nova de cada canção já conhecida e, como Ben Brantley (2015) afirmou em sua crítica da estreia do espetáculo no *Bard College’s Fisher Center*, a peça “pede que ouçamos com ouvidos virgens o espetáculo que mudou o curso do musical da Broadway. E o que ouvimos? Ora, o canto da América, é claro, em toda sua insolência e inocência, otimismo e ansiedade, em seu caráter gregário e seu resguardo.” Essas qualidades de caráter contrastantes continuam a lutar entre si no interior de nosso sentido de identidade nacional.⁵ Houve ainda dois espetáculos mencionados que julgo importante apontar. Um foi a indicação da professora, dramaturga e diretora Kathy Nigh, do espetáculo-maratona *24 Decades of Popular Music*. Nesse espetáculo, Taylor Mac, um ator e cantor assumidamente gay, passa, em 24 horas, pela história Americana através da música, uma hora para cada década. O espetáculo é um feito ousado, para o ator e a plateia, de diversas formas. Nigh (2019) indicou um aspecto que se destacou, na sua percepção:

5 Ambos os espetáculos agora se transferiram para casas de espetáculo na *Broadway*, as respostas de meus amigos de *Facebook* tendo ecoado em muitos mais

Ele faz a plateia interagir entre si e se mover pelo teatro – o que significa que alguém que pagou 200 dólares por um ingresso próximo à orquestra pode ter de se mover até o *foyer* e que pessoas que não poderiam pagar por aquele ingresso e estão no fundo da frisa podem acabar sentadas nas primeiras cadeiras em frente à orquestra. O próprio espetáculo é altamente político, mas para mim foi a experiência global que nos lembrou de que somos humanos com corpos e que precisamos interagir uns com os outros.

Como os outros exemplos aqui mencionados, é uma dissecação da história e do caráter americanos, um questionamento de como nós, como americanos, em toda nossa diversidade, nos encontramos no interior de nossa história.

O último espetáculo que mencionarei foi o que teve o maior número de menções de meus amigos, que o elegeram como favorito enquanto teatro relevante e impactante para nosso tempo. É um espetáculo que eu também indicaria e ecoa alguns temas similares aos demais. Trata-se da peça *What the Constitution Means to Me*, com Heidi Schreck, e também estrelado por ela [Essa montagem também acaba de se transferir à *Broadway*]. Na infância, Shreck participava de torneios de debates em que as crianças viajavam pelo país fazendo discursos que haviam escrito sobre a constituição, debatendo sobre quais seções ou emendas julgavam mais fortes e significativos, e por quê. No espetáculo, Shreck revisita sua infância e os torneios e discursos de que participara, revelando, no processo, sua própria história familiar e o efeito direto ou indireto de aspectos da Constituição em sua própria vida. Meu colega, ator, diretor e acadêmico Tim Cusack (2019) resumiu a montagem de modo eloquente, da seguinte maneira:

Acho que o que era tão poderoso na peça de Heidi

era o modo como ela claramente ligou sua própria história de vida às proteções oferecidas pela Constituição e os modos como esta foi interpretada e moldada por diversas decisões da Suprema Corte através da história. Ela evocou de modo vívido os traumas vivenciados por todas as mulheres na sua família de classe operária e o quanto a lei ofereceu ou não proteção às mulheres em termos de violência doméstica, estupro pelo cônjuge e escolha sobre reprodução. Ela tornou o que nos é apenas material seco e desconcertante em algo pulsante de vida, de modo brilhante [...] o fim da peça é *umtour de force*, um debate vivo entre ela e a debatedora adolescente afro-americana sobre a questão de a constituição dever ou não ser abolida, e tentarmos começar de novo, por um documento mais justo. Um membro do público é escolhido para falar por todos nós, e decidir quem ganhou. E tudo ocorre naquele mesmo momento, e é tão emocionante. E você realmente entende que NÓS temos de refazer a Constituição, a cada dia. Não está garantida. E, é claro, ela também traz referências ao agón do teatro grego e ao voto para premiação, e você percebe que essa ânsia e esse processo em direção à democracia têm milhares de anos e ainda não entendemos direito. E, puxa, estou às lágrimas ao digitar isto.

Honestamente. Qualquer outro espetáculo de teatro americano que vi ano passado pareceu estúpido e sem razão, se comparado a este. Ao sair do teatro, pensava: “OK, é por isso que ainda precisamos desta forma. Nenhum outro meio pode reproduzir o que ela fez esta noite.”

As palavras de Tim, de fato, sintetizam o que temos em mente neste momento nos Estados Unidos, e como o teatro pode ser uma resposta vital nestes tempos difíceis. Todos os espetáculos mencionados por meus amigos, e que foram também aclamados pela crítica e agora estão sendo encenados na *Broadway* e em outros locais estão cutucando a necessidade

de voltarmos a analisar o que significa ser norte-americano, como chegamos a este momento complicado de nossa história, quais são os nossos valores, e como nos engajamos em formatar ou reformatá-los. É uma resposta teatral diferente de outros modelos que mencionei aqui, mas que se ajusta a nosso momento. Quem teria previsto que a história norte-americana e a nossa constituição se tornariam nossos temas mais emocionantes? E que promover discurso civil poderia estar entre as ferramentas mais poderosas no teatro de protesto?

Em Thrissur, vocês lutam à sua própria maneira com a conformação dos eventos atuais e encontrarão seus próprios modelos teatrais significativos com que abordá-los. O teatro, é claro, não pode resolver tudo. O teatro politicamente engajado é com frequência criticado por uma inabilidade em efetuar mudanças no mundo real. Mas não creio que devemos culpar o teatro por ser um instrumento imperfeito quando ele é capaz de cumprir uma imensa gama de funções, desde que seus profissionais atentem para as escolhas que fazem ao falar do momento em questão. O teatro é apenas um entre muitos parceiros que moldam o clima cultural de um período, o que não o torna inconsequente. Que sorte a nossa estarmos envolvidos com o teatro ou o ensino de teatro, engajados em um trabalho que *pode* contribuir em momentos de crise, que *pode* falar às necessidades do espírito humano, numa importante resposta às situações desumanizadoras de toda ordem.

Referências

BOXER, Sarah. Enter, The Audience; Trying to Gather Everyone In. *The New York Times*, New York, Aug. 29, 1998, Section B, p. 7. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1998/08/29/theater/enter-the-audience-trying-to-gather-everyone-in.html>. Acesso em: 03/01/2019.

BRANTLEY, Ben. Review: *Oklahoma!* Preserves a Classic While Adding Punch. *The New York Times*, New York, Jul. 5, 2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/07/07/theater/review-oklahoma-preserves-a-classic-while-adding-punch.html> Acesso em:03/01/2019.

CUSAK, Tim. Disponível em: <https://www.facebook.com/claudia.orenstein/grid?lst=602135002%3A602135002%3A1590676597/> Acesso em 03/01/2019 (Post do Facebook) em: DYNKO, Alaksandra. Trash Cuisine – Belarus Free Theatre – Rare Meat, Naked Actors, Vladslav Kovalev’s Child Photos. *Ministry of Counterculture*, December 28, 2015. Disponível em: <https://moc.media/en/276> Acesso em: 26/12/2018.

HEALEY, Verity. Trash Cuisine – Belarus Free Theatre – Staging a Revolution – New River Studios. *Ministry of Counterculture*, Nov. 26, 2015. Disponível em: <https://moc.media/en/257> Acesso em: 26/12/2018. KIMMELMAN, Michael. Bruegel the Elder Explains It All for You. *The New York Times*, New York, Sept. 28, 2/001, Section E, p.31. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2001/09/28/arts/art-review-/bruegel-the-elder-explains-it-all-for-you.html> Acesso em: 26/12/2018.

KROEBER, Gavin. *Producing Waiting for Godot in New Orleans*. Waiting for Godot in New Orleans: A Field Guide. Disponível em: http://gavinkroeber.com/content/project/producing-waiting-for-godot-in-new-orleans/kroeber_godot.pdf Acesso em: 27/12/2018.

MASSIE-BLOOMFIELD, Amber. How Susan Sontag staged Waiting for Godot during the brutal Siege of Sarajevo. *The Stage*. London, Aug. 15, 2018. Disponível em: <https://www.thestage.co.uk/features/58148>. Acesso em: 28/12/2018.

MELE, Christopher and Patrick Healy. *Hamilton* had some unscripted lines for Pence. Trump Wasn’t Happy. *The New York Times*, New York, Nov. 19, 2016. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/11/19/us/mike-pence-hamilton.html> Acesso em: 28/12/2018.

NIGH, Kathy. Disponível em: <https://www.facebook.com/claudia.orenstein/grid?lst=602135002%3A602135002%3A1590676597> Acesso em: 03/01/2019 (Post do Facebook). OREL, Gwen. Disponível em: <https://www.facebook.com/claudia.orenstein/grid?lst=602135002%3A602135002%3A1590676597> Acesso em: 03/01/2019 (Post do Facebook).

SINGER, Elyse. Disponível em: <https://www.facebook.com/claudia.orenstein/grid?lst=602135002%3A602135002%3A1590676597> Acesso

[em: 03/01/2019 \(Post do Facebook\).](#)

Artigo recebido em: 31/10/2019

Aprovado em: 18/05/2020