

“Pavilhão 5” e “Babilônia”

processos de trabalho do grupo teatral Folias d’Arte na reflexão cênica da exclusão e da marginalidade

Maria Sílvia Betti

Nos dias de hoje e numa cidade como São Paulo, pensar sobre os recursos de que o teatro dispõe para representar a exclusão e a marginalidade significa pensar sobre os recursos de que o teatro dispõe para lidar com o próprio mundo que o cerca. A crescente e irreversível desagregação do mundo do trabalho, a virtualização da economia, o crescimento do capital especulativo e o desmonte do Estado são apenas alguns dos fatores diretamente ligados à crescente exclusão social e marginalização. No espaço urbano da megalópole, bolsões de miséria estabelecem-se ou deslocam-se entre as áreas habitáveis, seja no centro velho, seja nos bairros e na periferia, de acordo com os interesses dos empreendimentos imobiliários e as determinações das políticas públicas. Constatar o elevadíssimo contingente de pessoas desprovidas de habitação e emprego só não é mais assustador ou alarmante do que verificar que uma parcela absolutamente majoritária dessas pessoas não voltará a reintegrar-se ao mercado de trabalho, se é que alguma vez o esteve.

Dentro desse cenário, a idéia de uma prática teatral de caráter dialógico e intersubjetivo fica inegavelmente comprometida do ponto de vista de um teatro que se deseja crítico e auto-crítico: se já no último quartel do século XIX o drama burguês havia se revelado ineficaz e defasado diante das lutas sociais de seu tempo, essa defasagem só veio a aumentar, no decorrer do século XX, culminando, em seu final, no momento que coincide com a crise do socialismo e das perspectivas revolucionárias de militância política. Nesse terreno histórico, num mundo dominado pela sofisticação da mídia informatizada e da cultura do consumo, a própria idéia da representação de um sujeito e de sua integridade subjetiva resiste mal à crescente fragmentação e desagregação observadas, seja do ponto de vista psicológico, seja do social. O que prevalece é a expressão

multifacetada e performática das identidades, das imagens e dos videoclips, e as formas mais lineares e convencionais de efabulação dramaturgica parecem, cada vez mais, arremedos de formas a esta altura já incorporadas à telenovela ou à indústria cinematográfica e esvaziadas de fôlego crítico ou investigativo.

Por outro lado, conforme nos alerta Roberto Schwarz¹, as próprias formas épicas de dramaturgia e encenação não escaparam totalmente incólumes à voragem amalgamadora do sistema: a revelação técnica de efeitos especiais pode ser tão fetichizadora e espetacular quanto os próprios (o que ocorre, por exemplo, nos chamados “making of”), relativizando o alcance crítico do distanciamento e impondo a necessidade constante de um exame das suas condições de utilização.

Diante desse quadro, a representação da exclusão social e da marginalidade pelo teatro apresenta implicações diversas daquelas praticadas por tantos grupos teatrais dos anos 60 e 70: a precariedade das condições políticas torna particularmente difícil a realização de um trabalho nos moldes do realizado pelo teatro de esquerda daquela fase. Ao mesmo tempo, submetido a políticas culturais que o colocam à mercê de patrocinadores e empresas, o teatro enfrenta hoje uma luta constante e árdua pela sobrevivência, o que originou em São Paulo, no final dos anos 90, a articulação do movimento Arte contra a Barbárie.

Dentro dessa conjuntura, o papel a ser exercido pelo teatro não é claro e nem simples: o processo de reflexões e de troca de experiências com as gerações anteriores (a do CPC da UNE, principalmente) foi inevitavelmente truncado com o golpe de 64. Paralelamente, o mundo institucional da escola passou por um sensível esvaziamento de sua função formadora e por um crescente atrelamento ao mercado, numa estratégia que o discurso neoliberal alardeia como renovadora e “otimizadora”: em decorrência, o setor estudantil, potencial interlocutor de um teatro de reflexão crítica, deixou de exercer o papel que antes exercera nas décadas de 60 e 70, o que sem dúvida contribuiu para empobrecer e isolar ainda mais os setores teatrais mais politizados.

Em face de todos esses fatores, a representação dramaturgica e cênica da exclusão e da marginalidade é, sem dúvida alguma, desafiadora: o teatro, tal como exercido profissionalmente, pertence ao mundo dos privilegiados, ou seja, daqueles que dispõem de acesso à educação, à cultura e ao entretenimento. A formação educacional e cultural, assim como a própria produção de conhecimento, encontra-se cada vez mais sob a jurisdição de instituições que aferem a pertinência e a qualidade do trabalho segundo seu grau de inserção no mundo da captação de subsídios e das parcerias empresariais. Nesse

contexto, onde a própria cultura é item do mercado, a exclusão e a marginalização tornam-se tacitamente aceitas, e os procedimentos especulativos do mundo dos capitais passam a ser aceitos como naturais e inerentes aos novos tempos, de chamada globalização.

“Pavilhão 5” e “Babilônia”, ambos textos de Reinaldo Maia, são trabalhos visceralmente ligados à discussão dessas questões e às premissas que embasam o trabalho do grupo teatral Folias d’Arte. Fundado em meados da década de 90, o Folias estabeleceu-se, há cerca de três anos, num antigo galpão no bairro de Santa Cecília, no Centro Velho de São Paulo. O local não poderia ser mais significativo: trata-se de uma área em franco processo de depreciação imobiliária, situada a poucos metros de um elevado que abriga, junto a seus pilares, um número enorme de moradores de rua. Cercado de prédios antigos e mal conservados, o teatro conta, na esquina com a decadente Avenida São João, com a vizinhança de um edifício ocupado pelo Movimento dos Sem Teto do Centro, cuja orientação política segue a do movimento análogo existente no âmbito rural.

Todos esses fatores, sem dúvida problemáticos do ponto de vista da sobrevivência comercial, deram origem a uma série de atividades culturais e teatrais de caráter amador e comunitário (oficinas de interpretação, de artes e de música e voltadas tanto a adultos como a crianças, debates e criação de grupos de estudo e pesquisa), que vieram a consolidar o espaço do Folias como um território essencialmente formativo e voltado à reflexão. O processo de interação assim implantado acabou trazendo ao grupo a possibilidade de aprofundar a discussão crítica das questões relativas não só à marginalidade e à exclusão, mas aos papéis cabíveis da cultura e da criação artística.

“Pavilhão 5” e “Babilônia” representam duas perspectivas distintas de trabalho e de reflexão crítica relativas a essas questões. “Pavilhão 5” é fruto de um trabalho desenvolvido pelo autor durante seis anos na comunidade de Monte Azul, na região da favela do mesmo nome, localizada no bairro do rio bonito, na zona sul da periferia de São Paulo. O trabalho contínuo e interativo ali desenvolvido despertou a necessidade de discutir dramaturgicamente as falsas percepções geradas pelo voluntarismo individual diante das dimensões e da complexidade do problema da marginalidade e da exclusão.

Nem a aparente simplicidade estrutural nem a expressão dialógica e discursiva de Pavilhão 5 são casuais: trata-se de uma peça preocupada em discutir os limites e contradições da ação do indivíduo, seja dentro do sistema social vigente, seja à margem dele. A discursividade e o caráter dialógico do texto atuam, assim, como forma de reprodução, para efeitos críticos, das

características da forma de pensamento a ser examinada e discutida: aquela que vê no próprio ato do diálogo com os excluídos o primeiro passo de uma ação transformadora, sem avaliar em que medida esse pressuposto reproduz características da própria ordem social vigente e do assistencialismo social que a caracteriza .

A ação de “Pavilhão 5” passa-se em uma instituição para menores infratores e os personagens colocados em cena vivenciam de forma exemplar as condições de realização desse diálogo: Valdiney, estudante pobre da periferia de São Paulo, abandona os estudos e é preso por envolvimento com o narcotráfico; Ariadne, a professora bem intencionada e desejosa de exercer seu papel de educadora, vai visitá-lo, ciosa de exercer seu papel de educadora progressista e bem intencionada. Nos dois pólos dessa relação, os limites do mundo institucional se tocam significativamente: escola e casa correcional reproduzem, cada uma a seu modo, o sistema social instituído, no qual a ação formativa (representada por Ariadne) é esvaziada e sabotada pelas próprias condições impostas à sobrevivência de alguém na situação de Valdiney, e a ação repressiva (representada pelo Inspetor) expõe a forma tácita com que a condição da marginalidade é tratada.

No primeiro bloco do enredo, Ariadne, tendo tomado a iniciativa da visita, apresenta-se desejosa de cumprir um papel regenerador: resiste à postura refratária, à frieza e às críticas de Valdiney, insiste em manifestar solidariedade e desenvolve exemplarmente o discurso politicamente correto de quem prega o estudo e a abstinência como alternativas à droga e ao sexo sem precauções. O jogo de discurso e contra-discurso que se estabelece só se quebra quando Valdiney, lançando mão dos mesmos raciocínios e procedimentos argumentativos de Ariadne, reverte o sentido dos valores defendidos por ela.

A reversão é precedida pela tentativa ostensiva de abordagem sexual de Valdiney: a explicitação do desejo despe a professora do papel social por ela idealizado e expõe a fragilidade dos argumentos que a levaram à iniciativa da visita. O ato de Ariadne encontra-se impregnado da ideologia de uma classe média desejosa de desempenhar um papel socialmente transformador, mas que é politicamente inócuo e intrinsecamente impregnado de uma postura catequética e moralista.

Os valores pregados por Ariadne (importância da família, do diploma e do trabalho) não resistem à contra-argumentação de Valdiney: “ter uma boca” pode não representar necessariamente “ser do crime” quando é alternativa de sobrevivência diante do poder paralelo do narcotráfico; “ter um diploma” pode ter grande valia pelo fato de assegurar o direito a prisão especial; a “qualificação”

é importante num sistema e num país onde “ser bandido” requer talento e conhecimento técnico. Quem olha o mundo da droga e do roubo como resultante da ação de “coitados” que caíram “nas garras” da contravenção, no fundo, exime-se de sua própria responsabilidade e assegura a si próprio uma boa consciência individual. O mundo dos privilegiados não tem lugar para os excluídos, a não ser para os atos execráveis, o “serviço sujo” que lhes é reservado na perpetuação da ordem social estabelecida.

A reversão das posições defendidas por Ariadne culmina, no final desse primeiro bloco, com um blecaute que domina o espaço do parlatório da instituição e o tempo presente da visita da professora: *flashes* recentes do passado vão se mesclando a sons do presente, e durante vários minutos a escuridão reinante faz ressoar as vozes de Valdiney e de Ariadne entremeadas aos comandos truculentos das falas do Inspetor. A voz de Valdiney no passado, ouvida no black out, contrasta com o diálogo interrompido: quem fala é o aluno aplicado, líder dos colegas, e que os incita a estudar e ficar longe das drogas, numa fala não diversa daquela postulada pela jovem professora.

O segundo bloco abre-se com nova visita de Ariadne. Valdiney traz no corpo a mancha roxa resultante de uma tentativa de estupro, mas rejeita e reverte qualquer possível postura assistencialista de Ariadne valendo-se do beijo que lhe dá à revelia. O jogo de acusações desencadeado é interrompido com o toque das sirenes que anunciam uma rebelião. A partir desse momento, Ariadne torna-se refém da condição real de Valdiney. O momento é de crise, e a situação coloca-os, pela primeira vez, num plano horizontalizado de relação. No desejo comum de tentar uma fuga, o que ocorre a Ariadne é desafiar os limites estabelecidos e aproveitar-se da confusão para sair, juntamente com Valdiney, pelo portão principal, numa tentativa ao mesmo tempo ingênua e desafiadora. Valdiney sabe que essa prerrogativa lhe é vedada: o fechamento automático dos portões assegura a manutenção dos limites do mundo da exclusão e da marginalidade, e a única chance de sobrevivência e de fuga que vislumbra é cumprindo o papel social que lhe é reservado, na simulação de uma tentativa de estupro e da tomada de Ariadne como refém.

A precipitação de acontecimentos envolvendo a rebelião traz, novamente, a desagregação da linearidade causal dos fatos, e coloca em cena o que a rubrica designa como “o recapitular agônico de uma vida”. Ariadne, cujo nome remete ao da personagem bíblica que adentrou o labirinto de Creta, vivencia a condição experimentada por Valdiney: não, porém, no plano da interação desejada por sua consciência cristã reprimida e ansiosa por manifestar-se. Vivencia-a no plano da exclusão propriamente dita, onde a imagem bíblica de

Móisés liderando os escravos através do deserto inverte-se e desestrutura as expectativas redentoras. Não há caminho de volta do labirinto adentrado pela professora: é Ariadne quem passa pelo processo de transformação; é seu o aprendizado diante de um senso de realidade que, nas falas e na postura de Valdiney, aponta para o desejo da manutenção da vida como valor mínimo inquestionável no universo da exclusão.

Se “Pavilhão 5” coloca no foco central do debate as formas de representação dramaturgica da condição marginal, “Babilônia”, por sua vez, volta-se sobre a necessidade de não apenas expandir e aprofundar essa discussão, mas de torná-la artisticamente mais complexa e eficaz. Produto de um processo de criação que Maia considera quase que coletivo, o esboço inicial foi sendo discutido e recebendo inserções a partir de sugestões do elenco, que resultaram em sua configuração final.

“Babilônia” coloca em cena é a imagem (mais do que a história) de um percurso: trata-se do itinerário truncado e incompleto de uma caravana de despossuídos rumo à cidade de Babilônia, cidade da fartura em todas as suas acepções. Imagens prototípicas da exclusão, os personagens da peça são menos personagens no sentido convencional do termo do que criaturas cênicas de outra ordem, como observa Iná Camargo Costa no ensaio intitulado “Na confusão de Santa Cecília”², dedicado à análise dramaturgica da peça.

Em termos formais, “Babilônia” utiliza-se de três recursos centrais de criação: em primeiro lugar, a utilização do procedimento brechtiano de superação da originalidade autoral como preceito de criação. Três das personagens, com efeito, remetem ao teatro de Brecht sob o ponto de vista de sua origem ficcional: Galileu, o intelectual, associado ao protagonista da peça que leva seu nome, “Vida de Galileu”), Courage, a cafetina (remetendo à vivandeira que protagoniza “Mãe Coragem e seus filhos”) e Keuner, o prestidigitador de raciocínios, autor fictício de um livro de aforismas fundamental para a discussão das formas brechtianas de construção do pensamento (“O livro de Keuner”).

Em maior ou menor medida, também as demais personagens remetem a referências exteriores à ação, corroborando um preceito típico da forma épica de dramaturgia: é o caso de Silvério, cujo nome evoca a figura histórica do delator de Tiradentes, e do Monge Excelso, também designado de Zé Celso, numa provocativa e bem humorada alusão ao criador do Teatro Oficina de São Paulo.

Em segundo lugar, dentro da apresentação dos recursos formais de que se vale Babilônia, tem-se a própria estrutura de que se constrói seu enredo: trabalhando com um fio factual bastante tênue e fragmentado, a peça constrói-

se a partir de uma linha de ação que poderia ser reduzida ao próprio ato alegórico do percurso rumo a seu destino. A idéia do local de destinação constitui-se no elo que liga entre si os membros da caravana de deserdados: o desejo de atingir a terra da plenitude arregaça as personagens e lhes dá, na diversidade que as caracteriza, um sentido e uma identidade. Significativamente, é Silvério quem os conduz na direção de Babilônia, e é lá que, sintomaticamente, deverá participar de uma eleição que escolherá “o rei dos mendigos”.

No processo de construção cênica do espetáculo, o aspecto da incompletude do percurso foi materializado na imagem da circularidade física do espaço, como frisou Iná Camargo Costa no já mencionado ensaio sobre a peça: a reestruturação interna do galpão transformou seu espaço numa espécie de arena, onde a interminável perambulação de Courage e seu séquito de deserdados descreve a imagem concreta da ausência de perspectivas dentro do universo da marginalidade e da exclusão. A idéia de confinamento sugerida pela circularidade é simbolicamente reiterada pela utilização da música minimalista de Philip Glass extraída à ópera “Civil Wars”.

De alguma forma, todos os componentes da caravana personificam aspectos do mundo da exclusão: Dagmar, o travesti, evoca a condição marginal da homossexualidade; Courage, que no passado foi dona de um bordel, associa-se à marginalidade da decadência financeira, Galileu evoca a intelectualidade aprisionada no exercício solitário e distorcido de seu saber; Zé Celso liga-se às elocubrações falsamente libertadoras, e Keuner apresenta-se como o cínico cuja sabedoria é destituída de poder transformador, o que o relega à condição ambígua sugerida no radical alemão de seu próprio nome: ao mesmo tempo “todos” e “nenhum”.

Em terceiro lugar, e novamente corroborando o roteiro de procedimentos épicos que lhe serve de orientação, “Babilônia” lança mão da intertextualidade e do lirismo como forma de intensificação de seus processos criativos no âmbito da linguagem: é o que se verifica através da inserção de poemas de Manoel de Barros, e das canções de Dagoberto Feliz, assinalando a necessidade de um trabalho de caráter expressivo elaborado e rico a fim de que se dê conta da complexidade contida no campo de discussão abrangida pela peça.

Desde os debates associados às primeiras versões do texto, “Babilônia” suscitou a discussão acerca da pertinência da utilização de personagens que remetem a Brecht, e que, aparentemente, falariam só aos iniciados na leitura dos textos brechtianos. O conhecimento da fonte inspiradora, entretanto, não é condição *sine qua non* para o diálogo crítico com o trabalho: assim, Courage poderia ser Coragem ou apenas Maria, e Keuner poderia, entre outros, ser

Pedro Malazartes ou Macunaíma.

Para Maia a idéia da criatividade como obrigatoriamente original é característica do mundo da mercadoria, no qual também a cultura é um produto; daí a necessidade de nomeá-los em conformidade com o procedimento que evocam.

Courage, Galileu e Keuner, diante desse pano de fundo, revelam um estofo criador que os compõem: o material brechtiano evocado neles não apaga e nem anula as marcas da criação de origem, mas repropõe a sua funcionalidade dentro de novas relações e resguarda, potencialmente, para quem lê ou assiste, a possibilidade da (re)leitura das fontes inspiradoras. O impulso empreendedor de Courage expressa-se recorrentemente através da idéia de tornar-se empresária de um “peep show”. Sua condição marginal presente não a deixa esquecer o passado de cafetina, e a idéia obsessiva do “peep show”, mais do que a carroça de badulaques (traço tomado à criação homônima de Brecht), é o traço essencial que a caracteriza dentro do conjunto de figuras cênicas da peça. Da mesma forma, Galileu traz, em comum com a personagem em quem se baseia, o traço de representação do intelectual: não de um intelectual específico, mas do intelectual contemporâneo em termos amplos, que vê o mundo a partir dos debates de idéias e não das relações concretas: esse traço é materializado na montagem através da entrada em cena de Galileu, através dos urdimentos do teto, pendurado pelos pés e enxergando a realidade a seu redor pelo prisma invertido do idealismo e da alienação.

Também Keuner, a exemplo da criação homônima à qual remete, é ineficaz sob o ponto de vista da efetiva transformação da situação em que todos se encontram: a habilidade intelectual inegável faz dele um criador surpreendente e sutil aos olhos de todos; ironicamente, porém, a criatura dourada e nua que faz surgir de um monte de despojos chama-se Nada e torna-se um verdadeiro pomo da discórdia entre os companheiros de jornada.

O procedimento criador utilizado em “Babilônia” requer, porém, que se tenha cuidado para não fazer dela uma leitura reducionista, que a transforme no resumo equacionado das equivalências alegóricas e intertextuais. A forma e a construção, na peça, não são meros arcabouços de conteúdos, mas parte constitutiva da construção desses conteúdos. Por isso mesmo, é impossível reduzir “Babilônia” à síntese de um enredo de base. O que se tem, é, antes, um painel de fios situacionais de uma narrativa que se esgarça constantemente, e que não chega a constituir uma intriga no sentido dramático convencional. A composição desses fios se faz pela ativação de traços simbólicos essenciais de cada personagem (ou figura cênica, como frisou Iná Camargo Costa):

Silvério conduz seus companheiros de jornada rumo a “Babilônia”, a terra da fartura, onde haverá a esperada eleição. Significativamente, Silvério, que traz no nome a marca da traição e que tem nostalgia de seus tempos de algoz, é quem conhece o caminho e impulsiona a viagem. O que se pode esperar de uma iniciativa propelida por um algoz decadente, saudoso de um passado em que vitimava os oprimidos?

Em meio à escassez reinante, é Keuner, intuitivo e cínico, quem cria e pode, potencialmente, produzir alguma transformação, e não Galileu, que detém o saber formal e institucional do intelecto e da cultura. A criatura de Keuner, apesar de ser Nada, desencadeia planos e desejos entre o grupo: Courage deseja-a no “peep show”, forma pseudo-artística na qual se imagina como empresária, com o apoio de Keuner; Galileu deseja casar-se com Nada e disputa-a. A criatura repudia a cafetinagem de Courage e dispõe-se a ir embora com Galileu.

A ironia dos confrontos desencadeados pela disputa de Nada entre os companheiros de jornada culmina com o assassinato de Keuner, cujo cinismo perturbador não é perdoado quando revela aquilo que ninguém deseja encarar: o beco sem saída e a condição desoladora em que todos se encontram.

Potencialmente Keuner é, dentre todos, o que chega mais perto de uma percepção menos distorcida e mais capaz de produzir transformações concretas. Sua análise dos fatos, porém, associada à ausência de expectativas estratégicas de renovação, coloca-o numa situação indefensável diante dos demais. Para Keuner não há salvação diante do grupo de lumpens companheiros, desprovidos de outras perspectivas, pelo fato de expor a nu diante deles a perplexidade contida na noção de que “o abuso é a regra”.

Os diferentes fios de enredo esboçados na peça, assim, esgotam-se sem chegar a constituir motivos efetivamente propulsores da ação: disputa, procura, desejo de poder e riqueza, e sedução sexual não se constituem em formas desencadeadoras de conceitos e nem de relações sólidas. A continuidade da jornada não indica necessariamente o seu término, e a circularidade descrita em cena sugere o aprisionamento em um processo interminável em que as relações estabelecidas entre as personagens continuam a reproduzir-se inevitavelmente.

O contexto de “Babilônia”, embora marcado pela atemporalidade e a ausência de indicações espaço-temporais explícitas, é o contexto contemporâneo do capitalismo no seu estágio de fragmentação do mundo do trabalho e da individualidade. A subjetividade e suas representações encontram-se relativizadas, assim como as expectativas de construção de um futuro a partir

das condições vigentes de existência. A tradição cultural (Galileu) e política (Silvério) herdada do passado é ineficaz e falsificadora, e as condições presentes trazem mais e mais à produção da exclusão.

Diante dessas constatações, Babilônia coloca-se, como diz o diretor Marco Antonio Rodrigues, como uma “declaração de estupor”³, como uma constatação de que “não sabemos para onde vamos”. A carga programática da agenda política das décadas de 60 e 70 já não se aplica diante das novas condições de vida e de exercício artístico. Por outro lado, a crescente alienação do caráter criador e reflexivo do teatro vai sufocando as perspectivas dos realizadores diante de políticas culturais que privilegiam determinadas formas de exercício mais facilmente atraentes ao mundo dos patrocínios e do consumo.

Em face dessas premissas, o teatro apoiado nos expedientes dialógicos e discursivos hoje absorvidos pela televisão, torna-se desprovido de condições de efetivamente esboçar um raciocínio crítico a partir da realidade. Para Maia a questão da reflexão e da análise tem, no momento que atravessamos, uma urgência indiscutível: o tempo da reflexão requer mais do que aquilo que é facultado para essa finalidade no interior da mídia em geral. Torna-se, assim, urgente, para o teatro atual, desencadear essa reflexão procurando desenvolver e aplicar os processos formais que lhe são afins, o que significa, essencialmente, pensar e discutir acerca do tempo indispensável ao seu exercício⁴.

Os processos de construção de um pensamento criador dotado de capacidade analítica encontram, nos dias atuais, uma série de desafios: as instituições surgidas para a organização do mundo burguês do indivíduo acham-se em processo de desagregação. A crise desencadeada com a queda do muro de Berlin e os desafios enfrentados pelas formas de militância política registram-se paralelamente a um processo de expansão e de sofisticação das formas e dos recursos técnicos de processamento de imagens e de criação virtual e televisiva.

Num mundo onde os próprios processos que regem o capital são virtuais e especulativos, e onde a velocidade e a fragmentação da informação somam-se à desagregação do conceito orgânico e uno de sujeito, abala-se irreversivelmente a noção de uma subjetividade norteadora dos processos de reflexão crítica e de representação artística.

As formas dramáticas lineares e apoiadas na idéia da individualidade subjetiva perdem eficácia para as formas conceituais e construídas sobre os procedimentos fragmentários, simbólicos, alegóricos e dotados de uma elaboração conceitual e estética mais densa, que lhes permita desmascarar o sistema em que se insere e a si próprio, e proceder à crítica dos mitos construídos

a partir dessa subjetividade.

“Pavilhão 5” e “Babilônia” são textos construídos a partir da utilização do conceito brechtiano de que, a fim de lidar com todos esses desafios, a arte teatral deve radicalizar a idéia de que é essencial tratar de seu tempo, e de que, para fazê-lo, deve valer-se da procura estética e da diversão como formas de construção do conhecimento e do pensamento crítico.

Para que isso aconteça, o teatro terá que atuar como “usina de conceitos”, na expressão de Reinaldo Maia, e procurar lutar contra a situação em que se encontra, de isolamento e destruição progressiva.

Tanto “Pavilhão 5” como “Babilônia” apresentam-se como propostas de trabalho de inegável representatividade dentro desse contexto e dessas condições de trabalho no setor profissional do teatro. Propondo-se a suscitar o pensamento crítico e a elaboração estética, os textos colocam-se como expressões de um trabalho de natureza investigativa e que não se exime do auto-questionamento. Sem buscar respostas prontas ou a perspectiva de um ativismo facilitador, os dois trabalhos apontam para a urgência de se superar, dentro do pensamento criador e crítico, as estruturas de raciocínio que até bem pouco tempo orientavam a colocação de premissas para um teatro não desejoso de corroborar o papel que lhe é atribuído dentro das políticas culturais vigentes.

Trilhando os caminhos da dramaturgia, o Foliás d’Arte tem, nos dois textos de Reinaldo Maia, elementos de indiscutível importância no sentido da abertura de novas premissas para a discussão e a representação dramaturgicamente das condições sociais e das contradições que envolvem o desejo de construção de um pensamento crítico real na representação dramaturgicamente da exclusão e da marginalidade.

Notas

¹ Schwarz, Roberto. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, em *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Jorge Zahar, 1999.

² Costa, Iná Camargo. “Na confusão de Santa Cecília”. Ensaio inédito a ser lançado no próximo número da revista *Literatura e sociedade*, da Universidade de São Paulo.

³ Debate realizado no Teatro Galpão do Foliás a 18 de fevereiro de 2002.

⁴ Maia, Reinaldo, Debate realizado no Teatro Galpão do Foliás a 18 de fevereiro de 2002.

Maria Silvia Betti - “‘Pavilhão 5’ e ‘Babilônia’: processos de trabalho do grupo teatral Foliás d’Arte na reflexão cênica da exclusão e da marginalidade”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, pp. 93-103.