

# O TEATRO DIALÉTICO DO COLETIVO DE TEATRO ALFENIM: HISTÓRIA E NARRAÇÃO EM *MILAGRE BRASILEIRO*

**Alexandre Villibor Flory** (alexandre\_flory@yahoo.com.br)  
Universidade Estadual de Maringá (UEM)  
Maringá, Paraná, Brasil

**Karyna Bühler de Mello** (karyna.m.buhler@gmail.com)  
Universidade Estadual de Maringá (UEM)  
Maringá, Paraná, Brasil

**Resumo:** O presente artigo discute alguns procedimentos artísticos desenvolvidos pelo Coletivo de Teatro Alfenim, da Paraíba, na peça *Milagre Brasileiro* (2010). A peça em questão remonta ao período da ditadura civil-militar brasileira, buscando formalizar acontecimentos históricos pela perspectiva dos desaparecidos políticos, levando o espectador a interrogar-se sobre tal período, abafado pela historiografia oficial. Dessa forma, importa observar como o coletivo procura entender e questionar, por meio da forma estética, o Brasil e os pressupostos da modernização conservadora que marcam nossa formação subjetiva volúvel e sem-caráter. A peça desenvolve três planos que se articulam em sua proposta de teatro dialético: a apropriação do mito de Antígona, a representação do papel da família burguesa e dos farrapos de história dos desaparecidos políticos.

**Palavras-chave:** Teatro e sociedade. *Milagre Brasileiro*. Materialismo dialético.

## THE DIALECTICAL THEATRE OF *COLETIVO DE TEATRO ALFENIM*: HISTORY AND NARRATION IN *MILAGRE BRASILEIRO*

**Abstract:** This article discusses some artistic procedures developed by *Coletivo de Teatro Alfenim*, from Paraíba, in the play *Milagre Brasileiro* (2010). The aforementioned play dates back to the Brazilian civil-military dictatorship period, seeking to formalize historical events from the perspective of the political missing people, taking the spectator to wonder himself about that period, suppressed by official historiography. Thus, it is important to observe how the group *Coletivo* attempts to understand and question, through formal aesthetic devices, Brazil and the assumptions of conservative modernization which mark our subjective, volatile and unscrupulous formation. The play develops three levels which articulate themselves in the proposal of a dialectical theatre: the appropriation of the myth of Antigone, the representation of the role of the bourgeois family and the historical scraps of political missing people.

**Key words:** Theatre and Society. *Milagre Brasileiro*. Dialectical Materialism.

Artigo recebido em 30 jun. 2015 e aceito em 24 jul. 2015.

## Introdução

O presente trabalho pretende discutir alguns procedimentos artísticos desenvolvidos pelo Coletivo de Teatro Alfenim, da Paraíba, na peça *Milagre Brasileiro*, com estreia em 2010. Para isso, faremos considerações sobre como a peça mencionada formaliza um momento conturbado da história nacional, a partir de uma concepção materialista de história. No início do século XXI, estamos em um momento de intensa discussão no Brasil a respeito da Lei da Anistia de 1979, ainda não abordada tanto histórica quanto esteticamente de modo contundente – um símbolo disso é a negação do pedido de sua revisão feito recentemente, em 2010, pelo STF. Uma rápida comparação nos faz ver com clareza a distância dessa posição reacionária e negacionista em relação aos nossos vizinhos sul-americanos como Chile, Argentina e Uruguai, países nos quais os responsáveis foram devidamente julgados.

Pode parecer estranho que comecemos um artigo sobre teatro com uma breve apresentação da conjuntura histórica, mas isso é proposital. Isso porque nos interessa discutir um grupo que faz da mediação entre teatro e sociedade o seu ponto de partida e de chegada, para uma revisitação crítica tanto de nossa história quanto das formas teatrais, a partir de uma perspectiva materialista, que procura compreender as práticas sociais e estéticas como discursos com pronunciada carga ideológica, permitindo a exposição dos pressupostos que os sustentam – e que podem ser mudados. Grupos como o Alfenim adotam uma perspectiva que se aproxima da concepção benjaminiana de história, colocando-se na posição do materialista histórico interessado em juntar os destroços e dar sentido ao passado a partir das catástrofes contemporâneas, sendo uma delas nossa incapacidade de aceitar e elaborar nosso passado histórico, por conta de um discurso dominante obtuso e violento.

Esse projeto de arte engajada, que não se furta da discussão sobre a inovação estética para uma arte popular e não se deixa levar por palavras de ordem fáceis e sectárias, pode ser acompanhado no teatro épico brasileiro nos últimos anos com clareza. Basta lembrar de peças como *Ópera dos vivos*, da Cia do Latão, *Morro como um país*, da Kiwi, *Viúvas – Performance sobre a ausência*, do Ói nós aqui traveiz, *Três movimentos*, da Cia Ocamorana, *Armadilhas brasileiras*, da Cia do Feijão, além de *Milagre Brasileiro*, para citar apenas algumas,

que procuram entender o Brasil e os pressupostos de nosso atraso, de nossa modernização conservadora e da “dialética rarefeita entre o não-ser e o ser outro” (GOMES citado em PASTA, 2010, p. 15) que marca nossa formação subjetiva volúvel e sem-caráter, sem deixar de pisar o chão histórico.

Assim, salvo engano, e sabidamente forçando a comparação, estamos em terreno análogo ao materialismo dialético que Benjamin constrói para entender (e expor criticamente) os fantasmas e os mitos da modernidade que penetram e configuram a razão capitalista na Paris capital do século XIX **pela obra de Baudelaire**: desse modo, a arte como um *médium-de-reflexão* potente supera o campo da mera especulação intelectual e se materializa em trabalhos que pedem atenção crítica.

*Milagre Brasileiro* adota a perspectiva do desaparecido político e das famílias que esperam por respostas do Estado Brasileiro, e para dar conta dela precisa se expandir para outros campos da vida social e histórica, como a família burguesa que vive supostamente à margem da violência e da arbitrariedade, mas que, de fato, a subsidia, justifica e se beneficia dela. Além disso, sentiu-se a necessidade de um núcleo que tratasse especificamente da função social da arte e da exigência de se conferir dignidade e respeito aos mortos, com o que nada menos que Antígona é chamada para a cena – aqui ecoa a tese benjaminiana para a qual, enquanto o inimigo não deixar de vencer, nem os mortos estarão a salvo. O inimigo, no caso, não se restringe à ditadura civil-militar brasileira, mas, também, a do nosso capitalismo e da nossa inserção periférica no concerto das nações, com nosso desenvolvimento desigual, mas combinado, ponto de fuga de nosso processo (in?)escapável de modernização conservadora.

Gostaríamos de frisar esse ponto, fundamental para nossa análise sobre a atualidade dessa peça e dessa discussão: a ditadura não pode ser encarada como um ponto fora da curva de nosso desenvolvimento histórico, mas como um momento representativo desse processo, no contexto amplo da guerra-fria no início dos anos 1960. Assim, não se trata de nos remeter a um processo acabado de desmandos e abusos antidemocráticos, cuja expressão apenas relembra algo que fomos, mas não somos mais. Citando a contrapelo uma fala do falido e desnudado patriarca Joaquim na excepcional peça *A moratória*, de Jorge Andrade, “nós ainda somos o que

fomos”: o processo não está acabado, a ditadura caiu porque não era mais necessária política e economicamente, e o desprezo pela história é parte de um projeto de suposto “fim da história” pela democracia representativa ocidental. A lógica do capitalismo não foi abalada em nenhum momento, e por essa via é preciso compreender como se deu o processo de apagamento também dessa história.

Estes questionamentos apontam para a necessidade de uma reavaliação da nossa própria visão de história e de arte, já que, segundo Benjamin (1994), em suas teses “Sobre o conceito de história”, o historicismo não nega a sua identificação com os vencedores, propositalmente se esquivando de reconhecer que todo documento de cultura é, também, documento de barbárie, pois adota uma visão que não é absoluta, mas parcial, conivente com o discurso dos vencedores e, portanto, comprometida com uma história que abafa os crimes cometidos contra a humanidade em favor da naturalização desse estado de coisas. É contra este historicismo de caráter servil que Walter Benjamin defende a importância de se olhar para a história “a contrapelo”, o que significa “a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre daqueles que jazem por terra” (LÖWY, 2005, p. 73).

## **1 Apontamentos sobre a história e a estética do Coletivo Alfenim**

O Coletivo de teatro Alfenim surge no cenário teatral brasileiro, mais especificamente paraibano, em 2008 com a peça *Quebra-Quilos*, que trazia como tema a revolta popular ocorrida na Paraíba em 1874 devido à instalação de uma nova forma de medidas imposta pelo governo. Para a realização dessa peça, os integrantes iniciaram um projeto teatral em regime colaborativo que partia, como pressuposto histórico e estético, da retomada desse episódio em vertente dialética. O interesse do grupo era dar expressão à revolta ocorrida naquela província em chave crítica, e para isso era necessário uma nova organização formal. Para estar à altura de sua escolha temática, que envolve uma situação histórica de grande alcance, o Alfenim não poderia se valer de enunciados formais já sedimentados. Por isso, não se encenou os conflitos em torno de um personagem que estava no centro dos acontecimentos, como um herói ou um anti-herói, em notação dramática, nem se procurou fazer um épico que colocasse no centro do

palco diretamente o conflito. O público acompanha uma série de personagens marginais que vivem os efeitos daquele quadro, mas não têm condições de mudá-lo e, nem sequer, de compreendê-lo adequadamente. Já está claro qual a perspectiva que o Alfenim empresta à sua montagem: a classe baixa, a arraia miúda, esteja ela do lado da suposta ordem ou nas franjas dessa sociedade desigual. Elas nos dão notícia da exploração e dos desmandos a que aquelas pessoas são submetidas, construindo um painel da situação, das forças materiais e ideológicas em jogo, e da dinâmica de um mercado administrado com mão de ferro por um poder central.

A ênfase da peça é colocada sobre as personagens que estão à margem do conflito em questão; não há a intenção, por parte do grupo, de marcar um personagem histórico como indivíduo que entre em situações dramáticas às quais ele tem capacidade de decidir, o que acabaria acarretando na manipulação da história, fazendo dela uma simples moldura, como aponta Costa (1998). Todos fazem parte de um determinismo histórico que está além de suas forças. Aliás, quando a revolta é colocada em cena, isso se realiza por meio da narração, ou seja, por meio de um recurso épico. Como aponta Maciel (2008), assim a peça não caminha na oposição entre a força da ordem contra a força da desordem, mas se concentra no que existe à margem dessa relação.

Em *Milagre Brasileiro*, segunda peça do Alfenim, surge mais uma vez como ponto de partida a necessidade de retomar um período em aberto da história nacional, os “anos de chumbo” da ditadura militar, dispondo da fragmentação cênica e da memória coletiva como elementos estéticos. Sua coerência estrutural está justamente na recusa pelo dramático, mesmo no caso da crítica aos generais ou da empatia com o sofrimento – tanto um como outro poderiam, de fato, desembocar no indivíduo, na responsabilidade subjetiva, redundando numa limitação histórica. Vale notar que essas categorias da peça foram estudadas com rigor e pertinência por Maciel (2014), o que o leva ao conceito de impersonagem (SARRAZAC) para a expressão do desaparecido político e de um “des-enredo” para o questionamento da fábula (que se volta sobre seus próprios pressupostos), culminando numa discussão sobre o próprio teatro intimamente relacionada à perspectiva do teatro épico brechtiano. Nosso artigo parte de suas considerações instigantes para novas discussões a partir de Benjamin.

Um recurso fundamental nessa peça é a alegoria, seja na apropriação do mito de Antígona, seja pela representação da família burguesa (como alegoria da caveira, da morte), bem como aos farrapos de história dos desaparecidos, a quem os atores **emprestam** seus corpos, com envolvimento emocional, mas, ao mesmo tempo, marcando uma distância crítica necessária, que vem da não-identificação entre ator e personagem, o que se faz questão de explicitar para o público. Afinal de contas, não se pretende que os atores assumam o lugar das vozes caladas e dos discursos esquecidos, mas expor esse vazio do modo mais eloquente possível, até com certa urgência. Dessa forma, o grupo reconstrói dialeticamente um período da história sem a pretensão de documentação do mesmo (MACIEL, 2015); o sentido, afinal, está sempre numa interpretação, que cria o fato, não o contrário. Logo, na peça, a história aparece como movimento e, portanto, em diálogo com uma concepção de história que não pretende dominar nem hierarquizar os acontecimentos. O segundo passo é realizar o que Antonio Candido (1970) chamou de “redução estrutural” dos acontecimentos da vida social para a forma literária.

Ainda podemos afirmar a coerência artística do grupo em busca de soluções formais para discutir as contradições históricas e sociais do nosso país por meio de sua peça *Deus da Fortuna*. Saíndo do âmbito de um evento histórico localizado, a peça faz uma alegoria da modernização conservadora no Brasil a partir dos efeitos da ideologia do capitalismo por aqui, via relação entre capital e trabalho, em especial pelo conceito decisivo do fetiche da mercadoria. Para isso, passa pelas relações de trabalho no campo e chega à especulação financeira, perfazendo um amplo espectro. Há uma exposição didática de como se dá, entre nós, a dinâmica do Capital, especialmente desnudando as relações contraditórias que se colocam na nossa formação histórica. O Capital aparece alegorizado como o Deus da Fortuna, que ganha vida na encenação e aparece montado no Tigre como alegoria do trabalho. Para Iná Camargo Costa (2012) há, na peça, uma representação da nossa burguesia que, ao mesmo tempo que massacra, também é massacrada, mantendo uma relação de dependência e medo tanto do capital financeiro, quanto dos trabalhadores. Aqui também a história brasileira é revista a partir de uma perspectiva materialista dialética.

O percurso exposto até aqui intencionou apontar que as opções estéticas do Alfenim não visam à invenção e replicação de uma forma única, mas que busca, caso a caso, expressões específicas. Dessa forma, o Alfenim apresenta desde a sua primeira peça um compromisso com a arte que, como aponta Filho (2015, p. 154), “é maior com a arte ao passo que é mais intenso com as classes e grupos sociais subalternos”. A seguir, nos deteremos na análise de alguns elementos presentes na peça *Milagre Brasileiro*, tendo em vista que

os desafios e deveres que as sociedades que emergem do autoritarismo ou da violência armada enfrentam não são, somente, os relativos à conquista de uma transição efetiva em termos de institucionalidade política; são, também, e, centralmente, tarefas referidas à provisão de medidas de justiça frente às vítimas de violações de direitos humanos, ao esclarecimento e ao reconhecimento coletivo e crítico dos fatos do passado e, em última instância, à criação de condições para uma paz sustentável. (REÁTEGUI, 2011, p. 36)

## **2 O teatro dialético em *Milagre Brasileiro*, do Coletivo de Teatro Alfenim**

O título *Milagre Brasileiro* traz ambiguidades que valem a pena expor. Em primeiro lugar, remete ao início dos anos 1970, sob ditadura política implacável, referindo-se a um momento de grande crescimento econômico – acepção que prefere deixar de lado que esse “milagre econômico” só era expressão da verdade para as elites, pois a desigualdade social aumentou sensivelmente, com arrochos salariais, enfraquecimento dos sindicatos e de qualquer movimento social, resultando num capitalismo predatório. Já aqui temos, portanto, duas perspectivas diante desse título. Outra é entender como esse período histórico continua uma chaga aberta para a constituição de uma memória nacional, como se fosse inexplicável (um milagre) tal falta de capacidade crítica. Evidentemente essa acepção está profundamente marcada pela ironia, pois essa blindagem histórica (jurídica, política, social, etc.) não ocorre na ordem de algum plano metafísico (religião, essência ontológica), mas no plano material mais baixo dos abusos da ditadura e a manutenção no poder das forças que a sustentaram, a tal ponto que não suportam o seu julgamento. Como já vimos nesse artigo, não há nada de

ufanismo patriótico com essa expressão, antes, justamente, o ataque dessa concepção idílica do Brasil da ditadura (que já levou a Folha de São Paulo, em editorial, a chamá-la pelo neologismo reacionário “ditabranda”), para expor os abusos e a violência em todos os âmbitos e propor uma revisitação do período, e ao fazê-lo questionar o processo de seu abrandamento e apagamento. Não é por acaso que, com a crise generalizada instaurada em 2015, com o segundo mandato de Dilma Rousseff, muitos grupos não tenham pudor em defender a intervenção militar, resultado da falta de um acerto de contas com nossa própria história que resulta num desconhecimento profundo das entranhas daquele regime.

A peça, portanto, aponta para a crítica de um período marcado tanto pela massiva onda de torturas (especialmente após o Ato Institucional nº 5, de 1968) bem como pela suposta euforia econômica causada pelo desenvolvimentismo, irrompendo no cenário teatral brasileiro próximo ao macabro aniversário de 50 anos do golpe militar. Em 2009 é instaurada no Brasil a Comissão da Verdade, que tem como objetivo analisar os crimes cometidos, identificando-os e esclarecendo-os – mas sem poder para julgá-los ou de indicar sua punibilidade. Isso porque o Supremo Tribunal Federal declarou, em 29 de abril de 2010, válida a Lei da Anistia de 1979, diante de uma arguição que questionava a legalidade da interpretação dessa lei.

Diante da recusa do nosso poder jurídico de julgar os crimes cometidos contra a humanidade durante a ditadura, bem como da nossa inação em relação a esses poderes, o Coletivo Alfenim introduz no cenário teatral uma discussão que vai além da tentativa de compreensão de um momento específico da história, mas perpassa todo um movimento de repressão que, segundo Seligmann-Silva (2003, p. 38), diz respeito a “um processo de sistemático bloqueio da memória dos oprimidos”, que no Brasil está presente desde a sua descoberta, passando pela escravidão até o atual estágio do capitalismo. Por tudo o que já foi dito, vemos que existe aqui a tentativa do Alfenim de articular historicamente o passado apropriando-se de “uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Como apresentado, há na peça três planos que se articulam para a composição de algumas cenas que ajudam a compreender a sua proposta de teatro dialético: o plano mítico (com a presença da personagem

Antígona); o plano familiar (uma leitura crítica da família burguesa para desvendar suas contradições históricas); o plano dos desaparecidos políticos (das atrizes que emprestam sua voz para os silenciados, torturados, desaparecidos). Existe aqui a clara posição crítica do grupo em relação à impossibilidade de constituição do sujeito diante do seu aniquilamento físico e histórico, razão pela qual ele não aparece expresso na mesma.

## **2.1 O desaparecido político: o aniquilamento do sujeito físico e histórico**

O cenário da peça é composto por um palco retangular, em forma de arena, demarcado como um campo de futebol, um ambiente planejado para a diversão da família que estaria reunida para um momento idílico de prazer. No entanto, essa leitura é confrontada pelo tema de abertura: fugitivos e terroristas da ditadura têm seus rostos colocados em cartazes acompanhados dos seguintes dizeres: “Terrorista – Para o seu bem estar e o de seus familiares, denuncie”. Mais adiante saberemos que a peça tenta dar expressão ao “desaparecido político”, personagem que assombra o dia-a-dia de familiares e amigos que ainda hoje perseveram para obter das autoridades uma resposta satisfatória sobre seu paradeiro. Seus nomes (retirados do livro “Brasil nunca mais”) são invocados pelo *coro* e *contracoro*, com o acompanhamento de uma luz que pende de um lado para o outro do palco. A estrutura em arena contribui para a ruptura com o discurso que proviria do palco italiano tradicional (de cunho identificatório e ilusionista) criando um espaço propício à teatralidade e à diminuição da distância estética apaziguadora da arte como entretenimento. Como se verá, essa opção de palco se articula com o tema e a forma da peça.

O espetáculo abre mão de uma fábula e, ao fazê-lo, se abstém de um juízo de valor fácil sobre os acontecimentos, reconhecendo, assim, o caráter múltiplo e contraditório da história. O que podemos observar no decorrer da peça são a justaposição e a fragmentação das cenas, bem como a despseudologização dos personagens com o objetivo de dificultar, e mesmo de impedir, que algum caráter dramático se sobreponha à exposição crítica da situação. A desdramatização ajuda a fugir da sentimentalidade típica de cenas trágicas como a morte por tortura. Embora os nomes precisem ser lembrados, não há espaço para o mergulho empático em uma subjetividade

que poria em risco a distância crítica necessária. Como aponta Márcio Marciano (2010, p. 52), “o que recusamos é a dramatização dos fatos. A dramaturgia ‘desdramatiza’ os fatos para colocá-los numa chave de estranhamento, exatamente para que o público se posicione hoje em relação àquele passado”.

Os atores emprestam a voz aos desaparecidos políticos e narram episódios curtos que remetem à tortura, angústia e sofrimento. Eles não vivem em cena a tortura, mas a expõe, em distância, o que não elimina o sentimento, mas o perspectiva. Em outras palavras, a expressão não se dá pelo presente dramático, tal como concebido pela forma do drama puro, mas sim por meio do presente histórico, cumprindo a função de “historicizar a dor”:

Atriz 3 – Pressinto a luz do dia. O frio me faz acreditar que ainda estou viva. Punhos atados me empurram pelas costas. (...) Tento manter o equilíbrio, a paciência. Esbarro em algo e desmorono, me ponho de pé mais uma vez. Socos nos rins. A paciência. Engulo gritos de dor. De raiva. De compaixão por mim mesma. Uma obsessão permanece a obsessão de saber. O que faço aqui? (MILAGRE BRASILEIRO, 2009)

Essa intenção de fugir de todo tipo de individualidade com a utilização da narrativa fica evidente na presença das quatro vozes, distribuídas entre quatro atores, que narram a experiência de tortura daqueles desaparecidos. Ao falar dessa cena em entrevista para o caderno de apontamentos da peça, Márcio Marciano revela a sobriedade das escolhas formais do grupo, tendo em vista a representação de uma identidade que fora destruída e que ainda hoje tem sua existência negada:

Aí a gente começa a tentar a forma a partir do conteúdo. Não é porque eu achei formalmente interessante abrir a voz em quatro, não. É porque eu queria fazer com que o público percebesse o estilhaçamento dessa identidade a partir da tortura. A gente chegou a essa forma porque o conteúdo exigia, o assunto exigia. (MARCIANO, 2010, p. 36)

Ao conceber essa forma fragmentária e impessoal, obtém-se a reconstrução da experiência desses desaparecidos em chave crítica. Afinal, ao falar de suas experiências de tortura, o texto não cai no subjetivismo das emoções líricas. Para Rosenfeld (2010), essa despersonalização do indivíduo vai se intensificar durante a última metade do século XIX e ao longo do século XX, ocasionando a busca por soluções épicas e líricas a fim de expressar as novas relações a partir da crise do sistema de valores da burguesia. Relações estas que, no Brasil, ganham feição própria, já que nem podemos falar em formação de um sujeito burguês entre nós, assunto desenvolvido com profundidade por Schwarz (2010).

Todas essas questões fazem parte do escopo do Alfenim, que se espraia do estudo da sociedade brasileira à pertinência de sua expressão por processos artísticos contemporâneos, ou em especial sobre como fazer essas inovações formais se articularem com nossa realidade social e nosso modo específico de atualização do capitalismo. De fato, há uma contradição evidente entre formas que, alhures, relacionam-se objetivamente com determinadas conjunturas e sua apropriação imediata pelas correntes estéticas “avançadas” em nossas terras. Assim, o torcicolo ideológico de nossa vida social ganha expressão fidedigna, a despeito dos esforços por nos colocar à altura dessas renovações estéticas, soando irônico que alguns dos nossos artistas desejem colocar seus nomes na história do teatro ocidental – para isso, é claro, qualquer processo histórico precisa ser redimensionado para o plano metafísico, em grau ainda mais intenso do que ocorre nas matrizes. Nesse sentido, um dos campos de batalha formal do Alfenim diz respeito ao desfiguramento pós-dramático.

Para o grupo paraibano, é essencial compreender como realizar esse processo formal de desumanização sem perder de vista sua localização histórica tanto no capitalismo quanto no Brasil. Sendo assim, o desfiguramento mencionado não tem estatuto ontológico, mas ôntico; ele é resultado de alienação, objetificação, exploração, violência, esvaziamento e apagamento que não têm a ver com destino ou decadência biológica, mas com processos históricos. A fragmentação constitutiva, a ausência de fábula, a falta de necessidade das cenas e a despseudologização não apontam para o sujeito (nível intrasubjetivo) ou para alguma metafísica ou sistema fechado (nível extrasubjetivo e autocentrado), mas para as relações entre

sujeitos (nível intersubjetivo) perspectivados histórica- e coletivamente. Esses fatores levam a um registro mediado por instâncias narrativas. Portanto, na peça, os atores, ao encenar os desaparecidos políticos, vão dispor de atitudes épicas para obter o efeito de distanciamento desejado, um narrador do teatro épico:

O ator épico deve ‘narrar’ seu papel, com o ‘gestus’ de quem mostra sua personagem, mantendo certa distância dele [...] não se metamorfoseia por completo ou, melhor executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento, jogo que pressupõe a metamorfose [...] na medida em que o ator, como porta-voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios da ação. (ROSENFELD, 2010, p. 161)

Há uma tentativa, por parte do Alfenim, de dar voz ao desaparecido político, para que este, por meio do seu testemunho, também se constitua historicamente. Para Penna (2003), nesse tipo de testemunho existe uma circularidade entre subjetivação e objetivação, já que é o poeta quem fala a partir da boca dos explorados e oprimidos; no entanto, por outro lado, são as massas silenciadas que falam pela boca do poeta. Essa relação é desnudada na presença dos atores que dispõem de seus corpos para o testemunho daqueles desaparecidos durante o processo da Ditadura. Segundo Franco (2003) a violência do aparato militar durante e depois do regime foi tão grande que acabou, pela censura, suprimindo a voz da sociedade, exigindo desta um rompimento entre arte e política, como já apontamos mais acima. Diante disso, para ele o papel desse narrador se faz imprescindível:

Reconstruir essa história – salvá-la do esquecimento – é, no entanto, também um formidável ataque ao inimigo, uma vez que ela abrange tanto a denúncia da barbárie e das atrocidades por ele cometidas como a reconstituição do rosto desfigurado dos mortos, os quais tentaram no passado, construir uma vida diversa da do atual presente. Narrar as ruínas dessa tentativa é um modo de atualizá-las. (FRANCO, 2003, p. 362)

Podemos observar que o grupo, ao fragmentar a voz desses desaparecidos em quatro, também o faz devido às dificuldades que se tem, ainda hoje, de contar algo sobre aquele período, já que o mesmo é negado por nossas autoridades. Para Seligmann-Silva (2003), a impossibilidade que existe, no Brasil, de constituição de uma narrativa sobre a ditadura está relacionada ao fato desta nunca ter sido reavaliada por nossos poderes jurídicos. Ao se remeter à ditadura brasileira, a peça visa discutir como o Estado colabora com a violência do bloqueio dos discursos discordantes; desse ponto de vista, a peça realiza a desconstrução das estruturas tradicionais do teatro dramático por meio de uma recusa formal, o que indica uma função formadora para a arte. Há na peça monólogos em farrapos que não visam ressaltar a subjetividade de algum indivíduo, mas de construir um drama fragmentário marcado por narrativas que se voltam à questionamentos coletivos.

Portanto, questionar as contradições no âmbito dos conteúdos e não fazê-lo no nível formal também é uma forma de reafirmar os pressupostos sociais e estéticos subjacentes à forma utilizada, como aprendemos da lição de Szondi (2011) a respeito do “enunciado da forma”. Como aponta Walter Benjamin, “abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária” (BENJAMIN, 1987, p. 129). Dessa forma, qualquer cena que adere à perspectiva do indivíduo enquanto herói, assumindo uma postura dramática para tratar de questões históricas e sociais, acaba por negligenciar a observação dos processos sócio-históricos aos quais estes indivíduos estão submetidos.

### **3 O papel da família burguesa como categoria estética**

Em *Milagre Brasileiro*, o único plano que adota a sucessão temporal é o plano da família burguesa – embora também aqui fragmentário. Nos outros dois, o mítico e o dos desaparecidos, apresenta-se a sobreposição de imagem e tempo que se explicam pela impossibilidade de desenvolvimento temporal nesses níveis, já que a história aí foi interrompida de forma brutal. É por essa família que acompanharemos o desenrolar dos acontecimentos durante o período mais sombrio da ditadura. Enquanto

o narrador aponta para as “necessárias” medidas do governo militar, como, por exemplo, a instauração do AI-5, diante da “massiva onda de atos subversivos” vindos de setores da política e cultura que podem atrapalhar os planos da revolução, a família burguesa, ligada aos mandamentos cristãos, se prepara para as fotos do álbum de família.

Claramente podemos observar a intertextualidade com o *Álbum de família* de Nelson Rodrigues, que nos apresenta uma família disfuncional entregue às taras sexuais e às perversões das mais diversas ordens, mas mantendo um plano narrativo que apresenta as cenas e as pinta como momentos-chave da idealização da vida familiar. O Alfenim faz um diálogo crítico com a peça de Rodrigues, desvelando a oposição entre o teatro épico e o teatro que se fecha em torneios subjetivos das mais diversas ordens, numa clara redução da discussão ao nível individual. Na peça do Alfenim como na de Rodrigues, os retratos são realizados em momentos significativos, a ponto de se configurarem como alegorias, mas o entorno é muito diferente.

Em *Milagre Brasileiro*, “retrata-se” a família no ano de 1968 (da instauração do AI-5) com o pai presenteando as filhas gêmeas com um teatrinho de mamulengo; na primeira comunhão das meninas, que cai no dia 7 de Setembro; por fim, no dia da final da Copa do Mundo de 1970, futebol que foi cooptado pelo discurso patriótico. O narrador apresenta essa família formada pelo pai, Araújo, que governa com ternura o reino familiar e que assume um bom cargo público (suspeita-se, inclusive, que seja informante das altas patentes); pela esposa benemérita; pelas gêmeas virgens e puras, além do filho mais velho sobre quem não é feita nenhuma observação inicial; por fim, pela sogra viúva e mentecapta.

ATOR 2 – Naturalmente há fotos anteriores. Por exemplo, a tradicional foto do casal no dia do matrimônio, quando os filhos eram só um dever bíblico. Mas são fotos amareladas pelo tempo, e em branco e preto. Esta, não! É colorida. Tirada na sala de jantar pelo filho mais velho. Com máquina própria, que o Pai de Família acabou de comprar. Estamos em tempos promissores, em pleno milagre econômico. Faz quatro anos que a Revolução Redentora trouxe de volta a ordem e a paz aos lares do país. Seu Araújo é um bom funcionário público. Na repartição, todos o têm em alta estima.

Observador. Dizem que é informante das altas patentes. (MILAGRE BRASILEIRO)

Logo, a família é colocada pelo Alfenim como representação da violência histórica, agindo de forma conivente com a ditadura civil-militar; também se conhece, por meio dessa apresentação, o desnudamento da violência do capitalismo e de sua dinâmica de alienação pela mercadoria, que acaba ocasionando crimes tão bárbaros como os expostos pela peça. Dessa forma, o Alfenim faz de seu teatro épico-dialético um posto avançado em relação ao drama de Nelson Rodrigues; afinal de contas, é impossível não perceber a tentativa de desvendar o silenciamento sobre os pressupostos que sustentam a concepção de história da família burguesa brasileira no caso do Alfenim, enquanto a peça de Nelson Rodrigues se limita ao drama psicológico e individual. Isso merece ser melhor desenvolvido.

Em primeiro lugar, não há a intenção, em *Milagre Brasileiro*, de particularizar aquela família, apontando para os seus dramas individuais, o que ocorre apenas em parte em Nelson Rodrigues. Neste, o narrador tipifica e narra, mas os conflitos conduzem ao nível individual. Na peça do Alfenim, não há o desenvolvimento de uma fábula, mas apenas do nível narrativo, que aponta não apenas para situações neutras do calendário da vida burguesa, mas também para a ditadura (tempos promissores, milagre econômico, revolução redentora, ordem, paz, informante das altas patentes). O narrador, aliás, como se vê por essa lista, defende a revolução, toma partido. Assim, a questão histórica, em tempos sombrios, é o ponto de fuga também desse plano. Além disso, o uso das máscaras cadavéricas serve tanto para despersonalizar quanto para identificar, novamente, essa fixação histórica, em que fazem o papel de carrascos e coniventes, como as mãos sujas de sangue de Lady Macbeth. Para reforçar ainda mais essa leitura, o plano dos desaparecidos políticos já conferiu uma perspectiva à peça que não pode ser abafada ou eliminada. Em suma, o núcleo da família em *Milagre Brasileiro* não cria **apenas** uma contradição entre o falso discurso idílico burguês e a vida familiar efetiva (o que a de Nelson faz com brilho), pois ele localiza historicamente a situação e sua dialética específica; perde-se a generalização que aponta para uma contradição necessária ao sistema burguês (e portanto insuperável) e se ganha uma crítica feroz ao próprio sistema, visto como

resultado resistível de processos reversíveis, sendo o primeiro passo a consciência crítica e a reescrita da história, tarefas para a arte e para o crítico pela via do materialismo dialético.

Como se viu até aqui, não há campo neutro ou a salvo da crítica do teatro dialético: do teatro tradicional à desfiguração pós-dramática, passando pela crítica do mundo burguês reduzida à salvação pelo recurso ao nível da psicologia individual, tudo o que refluí para uma atitude conservadora é questionado, sem que se abra mão de nenhuma inovação estética, numa mediação necessária entre cultura e política. Para isso, o artigo que tem essa relação como título (*Cultura e política 1964-1969*), de Roberto Schwarz, é muito esclarecedor. Segundo ele, havia antes do golpe uma força de oposição ao imperialismo, mas o capitalismo, no entanto, não era questionado; essa confusão histórica acabou dando origem, pela mediação do Estado, a uma perspectiva nacional e paternalista, combinando a integração imperialista internacional (defendida pelo setor agrário e, portanto, arcaico do país) e a ideologia burguesa centrada no indivíduo, nas tradições e na unidade familiar. Daí tem-se que a modernização de traços libertadores torna-se opressiva, com Schwarz (2008, p. 71):

ressurgem as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs, frases que não mais refletem realidade alguma, embora sirvam de passe-partout para a afetividade e de caução policial-ideológica a quem fala.

Dessa forma, ao dialogar com a peça de Nelson Rodrigues e atualizar questões relativas à conjunturas da época da ditadura e que não foram superadas, o Alfenim indica como um teatro que se pretende crítico deve agir numa visada anticapitalista. Vale ressaltar que importa questionar a nossa realidade atual, que tem afinidades com aquela, e novas marchas da família retomam aspectos daquele discurso, mesmo que não haja mais a contrapartida de esquerda.

#### 4 A personagem Antígona e o teatro como fórum político

Por fim, voltaremos a nossa atenção ao plano que chamamos de mítico, que perpassa toda a peça e que é fundamental para sua estrutura. Como vimos, cada plano traz uma nova dimensão de sentido, de questionamento formal e da relação entre arte e sociedade, e não poderia ser diferente nesse caso. Já se impõe, portanto, que não estamos diante de um mito fechado sobre si mesmo, absoluto e universal, mas de uma atualização histórica de longo alcance. Diante de um contexto marcado pela ruína material e espiritual, no século XXI brasileiro e mundial, em que a arte já não pode se furtar de sua condição de mercadoria sob pena de se tornar parte de um processo de compensação simbólica catártica, o Alfenim busca no teatro grego a mediação constitutiva entre arte e política, necessária para se posicionar criticamente frente às imposições da indústria cultural hoje. Em suma, visa construir uma mercadoria que exija o questionamento de seus próprios pressupostos, de sua posição ideológica e da sua força social. O espírito é utilizar-se do prefixo meta-, em sentido de refluxo crítico como em metateatro, que tenha como ancoragem o mundo material, e não uma reflexão autocentrada. Como se percebe, há uma recorrência à discussão formal em todos os planos, o que mostra como o projeto é consequente e se subtrai às tentativas de ser neutralizado por uma leitura classicizante, petrificada.

Essas anotações concordam com a argumentação de Maciel (2014) que faz um estudo da peça a partir da relação entre mito e história na estrutura da mesma, relacionando o mito à estrutura fragmentada da peça, instituindo, assim, uma reflexão em torno dos anos de chumbo da ditadura militar e da (im)possibilidade de representação estética desse momento, que como vimos é abafado pela nossa historiografia oficial. Para ele, o mito da Antígona aparece, na peça, como síntese do debate em torno da arte teatral e do seu papel diante de um palco vazio. Dessa forma, ao se aproximar das discussões realizadas por Sarrazac, sua análise se centra nas possibilidades que o grupo desenvolve a fim de relacionar assunto e forma de maneira a compreender que as mudanças nos paradigmas dramatúrgicos se dão na peça de forma crítica, numa mutação do drama que não condiz com o fim do drama defendido por alguns (nem com o fim da história, poderíamos acrescentar).

Na segunda cena de *Milagre Brasileiro* tomamos conhecimento do diálogo com a peça de Sófocles: a personagem Antígona se insurge contra o público, numa exortação que não teria lugar numa tragédia grega, que pressupõe outras concepções de arte, política e história:

ATRIZ QUE REPRESENTA ANTÍGONA *ao público* – O que fazem aqui? O que pretendem? Neste lugar não há nada a não ser a Morte. Vão embora. Tudo foi destruído, aniquilado, não há indícios, não há lembranças. Nenhuma lição moral, nenhum alento, nenhuma esperança. Vão embora, já disse. Não existe possibilidade de reconhecimento, os espelhos foram espedaçados, as histórias deslembadas. Só os vermes sobrevivem. Não há memória, nenhum vestígio. Vão embora, eu peço, em nome dos mortos, em nome das vítimas, em nome daqueles que se perderam dos outros, de si mesmos. Vão embora. (...) Este lugar não tem lugar. (...) Os mortos não devem acordar os vivos. (MILAGRE BRASILEIRO, 2009)

Em primeiro lugar, faz sentido notar que estamos diante da atriz que representa Antígona, não a própria; o tom oscila entre a proximidade da atriz que fala a interlocutores imediatos e a distância histórica e do universo ficcional da personagem, que inspira respeito. Em segundo lugar, ela já antecipa o tema da morte e do esquecimento, da falta de esperança, e mesmo da ausência de lição moral, questões derivadas da memória vilipendiada e esvaziada. Em terceiro, e este é o aspecto decisivo e novo, a ruptura parcial com o universo ficcional, que já era matéria social bruta, porém formalizado em notação não-realista. Agora Antígona, o ápice da distância histórica, é quem interpela os espectadores. Seu assunto é justamente a função social da arte na indústria cultural, que não abre espaço para a formação pelo teatro. Há uma afinidade eletiva com o *Fausto I* de Goethe, que já dera uma visão desse quadro no início do século XIX, no ‘Prefácio no teatro’. Em suma, o ator bufo de Goethe posiciona-se contra uma arte que seja mero entretenimento (submetida completamente ao mercado) e também contra o seu suposto antagonista (uma arte que se subtrai ao mundo material, ao público contemporâneo, em busca da arte pela arte, da arte absoluta): ele propõe uma arte que vise a formação para a ação, que seja materialista e crítica; que se configure como um verdadeiro *medium-de-reflexão*, na expressão de Walter Benjamin, grande intérprete desse espírito romântico.

Antígona coloca essa ordem de questões em *Milagre Brasileiro*: pressupondo que o público do século XXI, afinado com as lições que o drama burguês vêm martelando desde meados do século XVIII, aqui se apresenta protegido pelo que Adorno chamou de “distância estética” apaziguadora (que faz com que a arte nada tenha a ver com a vida social), ela o ataca justamente nesse ponto. Não se trata apenas, embora também se trate, do desprezo com a história dos desaparecidos políticos e da ditadura brasileira, mas também de uma concepção arraigada de arte que a faz socialmente regressiva, conservadora, reacionária, que contribui pelas frestas da (in)consciência alienada com a manutenção do *status quo*. Noutras palavras, como a arte é supostamente neutra em relação à vida social, seu forte e perigoso discurso é incorporado sem questionamento.

Antígona não aceita essa concepção e procura salvar os mortos: os desaparecidos de hoje e de ontem, e uma arte que seja também política, que se reconheça como o que é – parte da vida social e, como expressão dela, acaba refluindo sobre o mundo material de modo decisivo. Em *Milagre Brasileiro* espera-se que isso ocorra para criar um espaço possível para o pensamento crítico.

Guardadas as proporções, o teatro grego exercia função social tão clara que isso nem se colocaria como questão: o teatro era religioso, político, formador – tanto a tragédia quanto a comédia. Com faz questão de apontar Rosenfeld (2010, p. 40), é curioso o fato de Aristóteles ter baseado sua *Arte poética* em uma dramaturgia que “de modo algum é modelo de pureza absoluta”, já que naquela a presença do coro é formal, o que “mostra que a tragédia não se preocupava exclusivamente com obter efeito dramático, mas pretendia servir outros fins, além do mero entretenimento” (HAUSER, 1998, p. 86). Para Hauser (1998), a tragédia só obtém êxito quando se constitui como experiência de massa. Por serem os trágicos bolsistas e fornecedores do Estado, as tragédias só podem assumir uma postura tendenciosa, tratando de questões políticas. Portanto, “a tragédia grega era, *stricto sensu*, ‘teatro político’” (HAUSER, 1998, p. 87). Hoje, diante do nosso pano de fundo, o qual apresenta a arte como mercadoria, é mais que necessário que o ator se posicione em relação ao seu objetivo de fazer uma arte na contramão do projeto da indústria cultural. Só assim o teatro atual, que tem a pretensão de dialogar com um clássico, consegue retirar o pó

depositado em sua obra que a torna universal, sem qualquer caráter crítico que, segundo Brecht (1978), só é possível por meio do estudo do conteúdo ideológico original da obra, apreendendo a conjuntura histórica a qual ela se insere.

Mas não podemos nos esquecer que, ao mesmo tempo, Antígona remete também à ditadura brasileira e, de modo mais amplo, à ditadura do capital, pois não é só o Brasil que não quer saber de sua história: o processo no qual isso se ancora é mundial, da ordem do já mencionado “fim da história” que cativa a ideologia burguesa. Quando Antígona aparece recolhendo poeira do chão com as mãos, depositando-a em um vaso, podemos perceber a sua angústia em relação à situação imposta pelo sistema. Portanto, ao dialogar com a peça de Sófocles, o Alfenim não tem a pretensão de evocar o espírito da antiguidade mítica universal por meio da personagem – solidarizando-se com uma perspectiva de história como patrimônio cultural imutável – mas sim torná-la útil para as discussões atuais, ou seja, “como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Para Brecht (1978), existe um perigo que ronda aqueles que se propõem a atualizar um clássico, o de submissão à letra fria de uma tradição dada; há de se tomar cuidado para que o processo cultural vivo ganhe expressão. Como sabemos, essas peças clássicas não podem ser lidas sem levar em consideração a sua atuação política naquela sociedade, embora muitos dramaturgos ignorem esse fato, substituindo a emotividade dessas grandes obras por um “mero temperamento dramático” (BRECHT, 1978, p. 95).

A Antígona de Sófocles resolve enterrar seu irmão Polinices, morto em batalha fratricida, mesmo ante a determinação expressa do rei (e tio) Creonte, que o considera traidor da pátria. Ela está ancorada no ritual religioso sancionado pela tradição, Creonte na lei dos homens. Antígona decide sepultar o irmão sabendo que sofreria severas consequências, o que de fato ocorre, sem que Creonte saísse ileso da situação. Durante a peça *Milagre Brasileiro*, a personagem aparece sempre enchendo um pote com pó, em registro algo distanciado dos outros núcleos, mas em grande sintonia com eles, no sentido de mostrar resistência ao poder instaurado.

Em uma outra passagem, enquanto a atriz-Antígona pergunta se é crime desejar ao irmão um funeral, um dos atores explicita a sua condição na peça do Alfenim:

Ator 2 – Não dêem ouvidos às lamúrias daquela velha. É uma pobrecoitada. Pensa que é atriz e anda por aí, gemendo mitologias. Está num outro tempo, um tempo abissal em que o Teatro tinha pretensões pedagógicas e revolucionárias. (MILAGRE BRASILEIRO)

Estamos diante do negativo do negativo: a personagem Antígona tem justamente a função de questionar como seria possível ao teatro retomar suas pretensões pedagógicas e revolucionárias, e um dos caminhos é justamente trazer essa questão para o nível temático. Podemos observar claramente que o *Coletivo* se compromete, então, a questionar a mercantilização da cultura, esta que nega o papel social e político das representações artísticas.

Ainda temos, por meio dessa personagem, uma discussão histórica em torno da questão do insepulto, que podemos relacionar com a negação da reconstrução do nosso passado político e social. Adorno (1995) aponta que elaborar o passado não significa colocar uma pedra em cima das questões que envolvem a história, na tentativa de tudo esquecer e perdoar – situação essa que geralmente nos é colocada por aquele que praticam a injustiça – mas sim, levá-lo a sério, “rompendo seu encanto por meio de uma consciência clara”. Só é possível seguir adiante quando é dada a dignidade e o devido respeito ao passado. Nas palavras de Adorno: “O passado só estará plenamente elaborado no instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou. O encantamento do passado pôde manter-se até hoje unicamente porque continuam existindo as suas causas” (ADORNO, 1995, p. 49). Ainda para Adorno (1995), essa dificuldade de elaboração do passado tem relação com a introjeção dos princípios burgueses, no sentido que a troca, nessas relações, não pode deixar restos nem rastros, naturalizando-se. Essa relação vai redundar na produção industrial moderna, por sua procedência em “ciclos idênticos e pulsativos”, eliminando a necessidade das trocas de experiências, da aprendizagem no ofício.

## Considerações finais

Para Seligmann-Silva (2003), a reconstrução de nossa identidade depende da nossa disposição em enfrentar a história, não a partir da adoção de uma visão linear, mas sim recompondo os seus cacos. O Alfenim formaliza essa condição por meio do teatro dialético, abrindo para o público seus questionamentos em torno do teatro e qual a sua função na contemporaneidade. Essa, aliás, é uma questão que vai perpassar todo o processo artístico do Alfenim, como já apontamos.

Seligmann-Silva (2003) aponta que a pós-modernidade traz consigo uma ideia de “fim da história”, de “fim da temporalidade” que deve ser combatida a fim de se fazer justiça aos mortos. No entanto, ele também entende a impossibilidade da existência de uma tradução total do passado. Na esteira de Walter Benjamin, este crítico acredita que “a apropriação integral do passado só seria possível após uma redenção política e messiânica da História” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 64). Para Brecht a atualização constante do teatro deveria partir da compreensão dos mecanismos de sujeição ao capital, dimensão essa que deve organizar a tarefa para uma concepção de história e de estética que faça justiça ao mundo contemporâneo, sem se perder no irracional, pelo contrário; justamente uma nova aceção do racional. Brecht acreditava na necessidade da manutenção da racionalidade diante de uma visão de caos, predominante nos idos dos anos 1930 do nazismo como a partir dos anos 1990 do neoliberalismo desenfreado. Ele, na mesma linha de outros intelectuais da época, tal como Walter Benjamin e Theodor Adorno, acreditava que só através do esclarecimento e da racionalidade seria possível ordenar o mundo exterior.

Essa discussão pode ser atualizada no campo do teatro, em decorrência da tendência da cena teatral em direção ao chamado teatro pós-dramático – que, ao romper com uma suposta dependência textocêntrica, leva a discussão sobre a função do teatro para dentro dos sujeitos, para o nível do gosto pessoal e da sensibilidade aguçada do presente, com pendor para o gozo diante do esfacelamento do sujeito, como se isso fosse um desenvolvimento metafísico e não coletivo, social e histórico. Como observamos, ao adotar a fragmentação cênica e a narratividade o Coletivo Alfenim subscreve uma proposta da cena contemporânea com o intuito de

sua desnaturalização, “de modo a revelar a condição de classe dos envolvidos, ator e público, mesmo que não mais nos termos clássicos designados por Marx” (LUCIO; SOUZA, 2010, p. 66).

É possível trazer essa discussão para a análise da peça em questão. Se a mera justaposição dos três planos apresentados já os coloca necessariamente em relação, há passagens em que essa sobreposição se completa, como um acorde único e contraditório, denso e repleto de “agoras”. Há uma cena de tortura em que o pai de família retira sua máscara mortuária e coloca “máscara e figurino que sugere vagamente um pai de família pequeno-burguês” (MILAGRE BRASILEIRO, 2009), como anotado na rubrica. Esse novo pai de família exige em francês que duas mulheres torturadas, Antígona e Ismene, bebam urina. Nessa passagem, não é a mesma atriz que assume o papel de Antígona, mas um homem, com o que temos também uma nova Antígona. Em francês, este pai de família ordena que elas vedem seus olhos e, depois, que bebam urina. O ator que representa Antígona na cena diz então:

Irmã da mesma terra / conhece algum mal que ainda não caiu sobre nós? / Imenso é o inventário de nossos infortúnios: / Dor, flagelo, afronta e humilhação / Esta é a procissão de nossos milagres / A paisagem de nossas misérias / Irmã da mesma terra tem notícia do ato sanguinário? (MILAGRE BRASILEIRO, 2009)

Essa cena faz convergir os três núcleos: da ditadura, da família e da mitologia. Tudo é e não é, pois os papéis são invertidos pelos personagens. Aqui se vê materializada a atualização da história que se preconiza, quando os três núcleos e tempos se articulam e contribuem para o sentido um do outro, como acúmulo de registros, de tempos e de ruínas históricas. A atriz que faz Antígona ao longo da peça já tinha dito os versos acima, que estão agora na boca dessa nova Antígona, numa espécie de dor secular da exploração de vários tempos históricos sobre os subjugados. A perspectiva que anima esse amontoado de ruínas de sofrimento está próxima daquela da mãe da peça *Café*, de Mário de Andrade. Este explica em rubrica que a mãe da peça não diz as falas combinadas com o filho deputado, que queria

uma defesa do Estado e de suas instituições, fazendo em seu lugar uma exposição de uma dor entranhada dos séculos: “apenas movida por um martírio secular que a desgraça transmite a seus herdeiros, ela se põe a falar. Não são dela as palavras que movem-lhe a boca, são do martírio secular” (ANDRADE, 2004, p. 196).

Também na peça do Alfenim: a tortura da ditadura, uma Antígona que se nega a seguir o que a força da lei dos homens exige dela, o típico pai de família pequeno-burguesa que sustenta esse estado de exceção que se torna a regra, índice da institucionalização da barbárie no capitalismo – a democracia livre desmascarada como ditadura do capital. Não há o acúmulo irracional, mas uma sobreposição que revela analogias estruturais profundas contra as quais é preciso lutar. Deste modo, além da fragmentação, seriação e justaposição, temos também a relação de sobreposição, todas elas necessárias para que se crie o espaço da atitude crítica dos espectadores. São questões do âmbito da forma, portanto estéticas, que têm um enunciado radicalmente confrontador também no campo da vida social, praticamente anulando os espaços para uma fruição estética descompromissada. Para Carvalho (2009), dramaturgo e diretor da Cia do Latão – e do qual o diretor do Alfenim, Márcio Marciano, foi diretor até 2005 – o artista que se pretende crítico a esse sistema deve,

em algum nível, descobrir formas novas de representar o irrepresentável: uma sociedade com particularidades locais em conexão profundas com os processos mundiais do capitalismo, em que a desumanização se impõe a todos (...) em que a mercantilização da vida se expande sem freios em todos os níveis subjetivos e objetivos. (CARVALHO, 2009, p. 304)

Dessa maneira, o Coletivo Alfenim se insere na linha de pensadores que compreenderam a forma como conteúdo sedimentado. Inserindo-se, assim, em uma linha de teatro épico dialético que, percebendo os movimentos da cena contemporânea, cumprem o papel de questionar e desnaturalizar as relações sociais em chave crítica, por meio de um processo de retomada histórica.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Educação e emancipação*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1995.

ANDRADE, Mário de. Café. In: TONI, Flávia. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada*. Tese de livre-docência. IEB-USP, São Paulo, 2004, p.164-252.

BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1978.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (USP), São Paulo, n. 8. p. 67-89, 1970.

CARVALHO, S. *O drama impossível*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002. 234 f.

COSTA, I.C. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. 1ª Ed. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

\_\_\_\_\_. *Sinta o drama*. São Paulo: Editora Vozes, 1998

\_\_\_\_\_. *Figurações do fetichismo*. Disponível em: <http://coletivoalfenim.com.br/figuracoes-do-fetichismo/>. Acesso em 06 jun. 2015.

FILHO, E. *Lâminas de corte: sobre três estratégias para o encontro com o “humano”*. In. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 60. São Paulo, jan./abr. 2015. Epub Abr-2015.

FRANCO, R. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In. SELIGMANN-SILVA, M. *História memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003. p. 59-88.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LÖWY, M. *Walter Benjamin – Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo, SP: Boitempo, 2005

LUCIO, A.C.M.; SOUZA, A.C. (Orgs) *Milagre Brasileiro* – Teatro Alfenim: Caderno de apontamentos. Campina Grande, PB: Bagagem, 2010.

MACIEL, D. Entre dramático e não-dramático: a relação entre texto e encenação no espetáculo “Quebra-Quilos”. In. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*, 2008. USP – São Paulo, Brasil  
\_\_\_\_\_. *Um coração que ferve pelo que faz gelar*: história a mito no espetáculo *Milagre Brasileiro*. In: Repertório: Teatro e dança. Salvador. n. 22, p. 20-27, 2014.1.

MARCIANO, M. *Milagre Brasileiro*, a longa procissão de nossas misérias. In: LUCIO, A.C.M.; SOUZA, A.C. (Orgs) *Milagre Brasileiro* – Teatro Alfenim: Caderno de apontamentos. Campina Grande, PB: Bagagem, 2010.

MILAGRE BRASILEIRO (primeira versão do roteiro). Inédito. Cópia mimeografada. 2009, 18 f.

PASTA, José A. *Trabalho de Brecht*: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2010.

PENNA, J. C. Este corpo, esta dor, esta forme: notas sobre o testemunho hispano-americano. In. SELIGMANN-SILVA, M. *História memória e literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003, p. 297-350.

REÁTEGUI, F. (Org.) *Justiça de transição*: manual para a América Latina. Brasília: Comissão de Anistia, Ministério da Justiça; Nova Iorque: Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SELIGMANN-SILVA, M. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: *História memória e literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003. p. 59-88.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2000.

\_\_\_\_\_. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 70-111.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: CosacNaify, 2001.