



RESENDE, Flávia Almeida Vieira. *Ópera dos Vivos*: politização pela memória. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais; UFMG; Mestranda; FAPEMIG; Orientadora Sara del Carmen Rojo de La Rosa. Atriz.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo fazer uma análise da peça “Ópera dos Vivos” (2010), da Companhia do Latão, entendendo que ela que se constitui como uma experiência viva, capaz de ativar e construir memórias que levem a uma crítica política da sociedade brasileira atual. Trata-se de um “espetáculo estudo” de quatro atos que passa pela história da Indústria Cultural no Brasil da década de 1950 até hoje. Ao longo da peça, os espectadores são confrontados com cenas historizadas: um grupo de teatro político que faz uma representação das ligas camponesas; um filme em que a força do capital burguês funda uma rede televisiva e financia o golpe militar; um show de música pop, em que o ideal político é abafado pelo caráter supostamente libertador da mercadoria; e um estúdio de televisão atual, em que a fetichização da mercadoria é extrema e qualquer menção política parece soar anacrônica. A possibilidade de representação e crítica desse estado de esmagamento do sujeito está na criação e ativação de uma memória ao longo das quatro horas de duração do espetáculo, que se manifesta no último ato – o que corresponde ao presente – como ausência e reminiscência do olhar politizado.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Político. Memória nacional. Indústria Cultural. Companhia do Latão.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the play “Ópera dos Vivos” (2010) of Companhia do Latão, understanding that it’s a living experience, which is able to activate and build memories that lead to a political critique of Brazilian current society. The play is a kind of a “study play” consisted of four acts that passes through the history of Cultural Industry in Brazil from the 1950s until today. Throughout the play, viewers are confronted with historicized scenes: a group of political theater that makes a representation of peasant leagues; a film in which the strength of bourgeois capital founds a television network and finances the military coup; a pop music show, where the political ideal is muffled by the character supposedly freeing of the goods; and a television studio today, where the fetishization of the commodity is extreme and any mention of politics seems to sound anachronistic. The possibility of representation and criticism of this state of subject crushing is the creation and activation of a memory during the four-hour spectacle, that manifests itself in the last act - which corresponds to the current time - as absence and reminiscence of the politicized point of view.

KEY-WORDS: Political theater. National memory. Cultural Industry. Companhia do Latão.

A presente leitura da obra *Ópera dos Vivos*, da Companhia do Latão, parte de uma ideia basilar: a memória enquanto campo do político. Não é novidade que a memória tem uma função politizadora, no sentido de resguardar imagens fundamentais de um

passado, especialmente um passado de opressão, no intuito de que ele não volte a acontecer no presente. Não se trata de uma afirmação do passado que permaneça no registro da queixa e do julgamento, nem um apelo a comemorações solenes, como nos lembra Jeanne Marie Gagnebin, mas uma “exigência de análise esclarecedora que deveria produzir – e isso é decisivo – instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente.” (GAGNEBIN, 2006, p. 103). Trata-se de uma leitura que passa, fundamentalmente, pelas teses sobre a história formuladas por Walter Benjamin, em “Sobre o conceito da história” (1994). Nas palavras de Benjamin,

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. (BENJAMIN, 1994, p.224-225).

Benjamin afirma essa possibilidade de lampejos e irrupções do passado no presente, em detrimento de uma falsa ideia de um “continuum da história” (BENJAMIN, 1994, p. 230) rumo ao progresso. E seria justamente essa possibilidade que permitiria uma esperança em relação ao presente, já que o materialista histórico seria capaz de fixar, pelo trabalho da memória, um momento decisivo na história, em que ela poderia – e pode, enquanto esperança do presente – tomar novos rumos. Para Benjamin, a única possibilidade de olhar criticamente para o passado é, portanto, com um olhar distanciado, capaz de ver os destroços acumulados por baixo dos panos da história dos vencedores, sem estabelecer com esta história um olhar de empatia. Trata-se de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Entendemos que a peça *Ópera dos Vivos*, da Companhia do Latão, estreada em 2010, empreende uma dupla tarefa que se relaciona a essa visão de história proposta por Benjamin: buscar uma politização do olhar pelo reavivamento de uma memória dos últimos anos do Brasil, especificamente no que diz respeito à indústria cultural, e, com isso, representar o “irrepresentável” (ADORNO, 1993): o estágio atual de desenvolvimento dessa indústria que tudo coopta e a fetichização máxima da mercadoria. Buscamos, ao longo deste texto, compreender alguns dos mecanismos que tornam possível essa tarefa.

Primeiramente, é necessário pensar na estrutura mesma da peça: *Ópera dos Vivos* é dividida em quatro atos, relativamente independentes entre si, cada um representando um estágio da indústria cultural no Brasil, através do teatro, de um filme, de um show, de um estúdio de televisão. Entendemos que são momentos decisivos da história da indústria cultural, que podem ressignificar o presente por meio de irrupções de suas reminiscências e ausências. O grau de dependência dos quatro atos se dá justamente pelo fato de eles, juntos, permitirem a reconstrução de uma memória coletiva capaz de historicizar e relativizar o presente, no último ato. É uma peça que, portanto, como as outras da Companhia do Latão, segue os princípios de historicização de Bertolt Brecht, que afirma que:

O ator deve interpretar os processos como processos históricos. Os processos históricos são processos únicos, efêmeros e relacionados com determinadas épocas. O comportamento das pessoas neles não é simplesmente humano, monolítico, mas possui determinadas características,

devido ao passo da história ter aspectos superados e superáveis e estar submetido à crítica a partir do ponto de vista das épocas seguintes. (BRECHT, 2004, p. 137)

Os quatro atos de *Ópera dos Vivos* trazem esse olhar histórico sobre o processo de intensificação das relações entre cultura e capital, no contexto específico do Brasil, a fim de provocar essa crítica.

O primeiro ato, “Sociedade Mortuária”, representa as Ligas Camponesas e suas articulações políticas – nomeadamente, as sociedades mortuárias e as jornadas de alfabetização de Paulo Freire –, num estilo formal correspondente ao tradicional teatro político, à maneira de um CPC ou Teatro de Arena. O ato se passa na década de 1960, compreendido no período da Guerra Fria, em que havia a iminência de uma revolução social e a crença no socialismo como alternativa possível em relação ao sistema capitalista, ao mesmo tempo em que o alerta geral sobre essa iminente revolução trazia um clima de contrarrevolução direitista e burguesa¹. É uma época em que o discurso político era forte e bem marcado entre duas ideologias opostas, e que a representação desses discursos em cena era feita de maneira direta e didática. A Companhia do Latão reconstitui em cena essa forma do fazer teatral.

O segundo ato, “Tempo Morto”, é um filme, estilo Glauber Rocha em *Terra em Transe*, em que um banqueiro, Paulo Funis, financia um grupo de teatro político enquanto tem interesses pessoais na atriz Julia. Ao mesmo tempo, ele negocia o financiamento da fundação de uma emissora de televisão, assumindo os interesses de sua classe burguesa. Com o acirramento da contradição das alianças – visível talvez mais para o espectador, que vê Julia com Funis e em discurso contra o capital – e o rompimento da relação com Julia, Funis opta por sua classe e financia a emissora, que está ligada também com os interesses do golpe de 64. Este ato, para além de mostrar a contradição das relações entre as classes no Brasil, que gerou uma paralisia das classes revolucionárias, evidencia a aproximação entre os interesses midiáticos, financiados pelo capital burguês, e o golpe de 64. É um momento decisivo da história do Brasil e da história da Indústria Cultural. Trata-se de jogar uma nova luz – à esteira de Roberto Schwarz em “Cultura e Política, 1964-1969” – sobre esse momento de estreita ligação entre cultura e política, e que vai ressignificar os momentos seguintes.

“Privilégio dos Mortos” é o terceiro ato de *Ópera dos Vivos* e apresenta um show de música feito em homenagem a Miranda, cantora que acaba de sair de um coma e que já havia aparecido no ato anterior. É um show de música pop, vinculado ao Tropicalismo, que expõe o caráter supostamente emancipador da mercadoria. Segundo Schwarz,

O tropicalismo opera com os resultados do golpe de direita. Então ele: a) constatava que a situação tinha se congelado, b) contribuía com sua formação para esse congelamento. Mas como apresentava esse congelamento como um absurdo, como um escândalo, uma coisa ridícula, grotesca, não era unilateral. Era uma coisa que era metade crítica, metade conformista. Indicava o escândalo, de forma interessante e importante, mas não buscava formas de superação. (SCHWARZ, entrevista publicada no programa da peça, 2010).

A nosso ver, esse terceiro ato é um momento decisivo de virada da indústria cultural e do fetichismo da mercadoria. Ele expõe a contradição entre as velhas formas politizadas da arte, crenças em uma revolução, e as novas formas que acreditam na mercadoria como meio de libertação. Essa contradição, à maneira de Brecht, é evidenciada pelo anacronismo da personagem Miranda, que, voltando do coma após 3 anos, não compreende em que se transformaram seus amigos e a arte que faziam. É por meio dessa contradição, que provoca um estranhamento, que o Latão pode possibilitar um olhar crítico do espectador sobre esse momento histórico.

O quarto e último ato, “Morrer de pé”, corresponde ao tempo presente e se passa em um estúdio de televisão. De acordo com o programa da peça, “Morrer de pé” inclui “nas motivações das personagens uma crise ideológica advinda do passado que, em sua inoperância, serve para evidenciar as contradições de uma produção artística reduzida ao formalismo técnico.”. Neste ato, é evidenciada, no ambiente da emissora de TV, a relação de produção especializada e veloz, digna das grandes indústrias de produção em massa. Isso aparece principalmente na contradição causada pelo personagem Perene, um ator vindo dos teatros da década de 60, que não consegue se conformar com a morte de seu personagem, e não tem possibilidade de discutir isso com a equipe de trabalho. Além disso, o ato traz uma relação com a memória dos tempos de ditadura, pela figura de Anita, uma jovem que quer esquecer o desaparecimento da mãe, a atriz Julia (do segundo ato), que insiste em ser lembrado por Perene, que trabalhou com Julia. Anita é o símbolo de uma juventude que esquece, por não saber lidar com esse passado. Como afirma Gagnebin (apud NAKAMURA, 2011, s/p), “esse passado que insiste em perdurar de maneira não reconciliada no presente, que se mantém como dor e tormento, esse passado não passa. (...) O silêncio sobre os mortos e torturados do passado, da ditadura, acostuma a silenciar sobre os mortos e os torturados de hoje”.

Talvez mais do que sobre o perigo do esquecimento, essa peça trata de um esclarecimento sobre o presente por meio de uma iluminação do passado. Esse último ato, o ato das ausências – de memória, de uma politização da arte, da coletivização do trabalho, e do próprio sujeito na produção – é, por isso mesmo, um ato que aponta possibilidades. Embora corramos o risco de terminar a peça com um tom fatalista, compreendendo a história e concordando com as críticas levantadas, mas sem perspectivas, acreditamos que isso não acontece. A nosso ver, a representação do fetichismo da mercadoria e do esmagamento do sujeito, enquanto estética crítica, representação considerada impossível por Adorno (1993), aqui só pode ser vislumbrada pela iluminação histórica e pelas reminiscências dos três atos anteriores no último ato. A revolução do tempo presente está em perceber os momentos cruciais da história em que houve a possibilidade de tomar um ou outro rumo, e que essas possibilidades ainda relampejam no presente, pelas contradições nas relações sociais e de trabalho, e, principalmente, pela memória.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996. P. 222 – 232.
- COMPANHIA DO LATÃO. *Ópera dos Vivos*: estudo teatral em 4 atos. Dir: Sérgio de Carvalho. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. Programa da peça.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O significa elaborar o passado?. In *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. P. 97-105.
- NAKAMURA, Danilo Chaves. *Encenar o impossível* – Uma interpretação da peça Ópera dos Vivos da Companhia do Latão. Texto publicado em 26 de setembro de 2011. Disponível em <<http://interludium.com.br/2011/09/26/encenar-o-impossivel-uma-interpretacao-da-peca-opera-dos-vivos-da-companhia-do-latao-por-danilo-chaves-nakamura/>>. Último acesso: setembro de 2012.

Aqui é importante ressaltar que, no Brasil, essa “revolução” socialista nunca teve ares realmente revolucionários, nos termos marxistas, porque os Partidos Comunistas se serviam da classe operária não numa luta antiburguesa, mas antilatifundiária, devido à disputa da época ser entre um industrialismo dito “nacional”, promovido pela burguesia, e os latifúndios agrários. Isso gerou uma aliança estranha entre a classe operária, via Partido Comunista, e a classe burguesa. Isso parece escapar nas ligas camponesas, que não entravam no jogo populista nacionalista, mas lutavam por igualdades de condições imediatamente. Cf. NAKAMURA, 2011.