

## **Entre o Teatro Épico e a Desmontagem cênica: uma análise sobre o espetáculo *Ledores no Breu*.**

LAÍS JACQUES MARQUES

■ 462

Laís Jacques Marques é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina na área de Teatro, Sociedade e Criação Cênica. Mestra em Teatro (UDESC, 2021). Graduada em Artes Cênicas - Habilitação em Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Santa Maria (2017) e Licencianda em Teatro pela mesma instituição. Atua principalmente nos seguintes temas: Pedagogia do Teatro; Teatro em privação de liberdade; Teatro e juventude.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2423056898714162>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5554-4177>

## ■ RESUMO

O presente artigo trata-se de uma análise do espetáculo teatral *Ledores no Breu*, da Companhia do Tijolo (São Paulo - SP), e parte, além do texto dramaturgical da peça, das modificações da apresentação presencial até a chegada na apresentação transmitida ao vivo, pela internet. Para tanto, aproximarei as linguagens teatrais partindo do conceito de Desmontagem cênica, de Diéguez (2014), de maneira a perceber os enlaces dessa vertente com o Teatro Épico – aspectos presentes na dramaturgia da peça. Pretendo ainda criar um olhar aprofundado sobre a relação entre a poética cênica do espetáculo e os contextos sociais em que o trabalho está inserido em cada uma de suas versões - evidenciando a montagem virtual -, bem como penetrar na relevância do espetáculo para a discussão das áreas teatrais supracitadas.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

*Ledores no Breu*, desmontagem cênica, teatro épico, teatro virtual.

463 ■

## ■ ABSTRACT

This article deals with an analysis of the play *Ledores no Breu*, by Companhia do Tijolo (São Paulo - SP), and starts, besides the dramaturgical text of the play, from the modifications of the face-to-face presentation to the presentation transmitted live over the internet. To this end, I will approach the theatrical languages starting from the concept of Dismantling, by Diéguez (2014) in order to perceive the links of this aspect with the Teatro Épico. I also intend to create an in-depth look at the relationship between the scenic poetics of the show and the social contexts in which the work is inserted in each of its versions - highlighting the virtual montage - as well as to penetrate into the relevance of the show for the discussion of the aforementioned theatrical areas.

## ■ KEYWORDS

*Ledores no Breu*, scenic disassembly, epic theater, virtual theater.

## Preâmbulo

A escolha por analisar apresentações da peça *Ledores no Breu*<sup>1</sup> se deu a partir de questionamentos surgidos sobre as modificações do trabalho enquanto sua apresentação ao vivo e a transmitida pela plataforma Youtube, no canal Em casa com Sesc<sup>2</sup>. Ao considerar a segunda modalidade, virtual, pretendo apontar como determinadas soluções de cena puseram o espetáculo em diálogo com o que hoje entendemos por Desmontagem, mesmo sem ser este, em princípio, o intuito do ator ou da Companhia do Tijolo, a qual o espetáculo integra. Pretendo ainda situar o trabalho e o conceito de Desmontagem em relação ao campo do Teatro Épico, apontar suas características em comum e seus distanciamentos com esta vertente.

O estudo tem como referência central a dramaturgia da peça, e, a partir dela, transponho às duas apresentações aqui propostas, mas destaco a virtual por perceber nela maiores aspectos de Desmontagem. Como desdobramento, indico a liminaridade entre as linguagens espetaculares, suas fronteiras e entrelaçamentos, além de minhas percepções enquanto espectadora presencial e a distância do espetáculo *Ledores no Breu*.

■ 464

### Sobre Ledores: como ler uma peça de teatro?

A tarefa de transformar o concreto não é possível sem a cooperação da palavra. (BENJAMIN, 1934, p.131)

Sob a luz do pensamento de Benjamin<sup>3</sup> inicio os estudos sobre a peça analisada, primeiramente no âmbito presencial. *Ledores no Breu*, de atuação e dramaturgia de Dinho Lima Flor e direção de Rodrigo Mercadante, estreia no ano de 2015 em São Paulo - SP. Inspirada em obras brasileiras como a do poeta Zé da Luz<sup>4</sup>, do escritor e ativista Frei Betto<sup>5</sup> e das práticas alfabetizadoras do pedagogo Paulo

<sup>1</sup> A peça solo é inspirada em obras como as de Lêdo Ivo, Paulo Freire, Luis Fernando Veríssimo, Cartola, Zé da Luz e Jackson do Pandeiro. A dramaturgia baseia-se em episódios organizados em ordens diversas, através de relatos e canções dos autores já citados. Na cena inicial, há a história de um homem que assassina a mulher movido pela ignorância de não saber ler. Tal cena desmembra-se do início ao fim da peça e seu desfecho nos é apresentado ao final. Há também a narração do caso de outro personagem que se emociona ao aprender a escrever sua primeira palavra: um nome feminino. Há também a história da alfabetização feita às escondidas de uma jovem que era proibida de frequentar a escola para trabalhar. Entre cordéis e poesias da região norte e nordeste brasileira, a obra suscita questionamentos como a falta de acesso ao letramento nos sertões e, de certo modo, denuncia a violência ocasionada por más administrações públicas. Como público, vemos personagens ganharem corpo em Dinho Lima Flor, que nos convida para cantar, dançar e escrever, junto dele, novas histórias.

<sup>2</sup> A peça compõe a programação do canal Fique em casa com SESC. Apresentado ao vivo e transmitido online pela plataforma do Youtube, a proposta do SESC pretende aproximar espectadores de espetáculos teatrais, que, em meio a pandemia ocasionada pelo coronavírus, foram impossibilitados de se manterem em circulação. *Ledores no breu* foi ao ar na noite de 12 de junho de 2020 e sua gravação encontra-se ainda disponível online no link: <https://www.youtube.com/watch?v=Gdd3qs1UFbs>.

<sup>3</sup> Walter Benjamin (1892 - 1940) foi ensaísta, crítico literário, sociólogo e filósofo, judeu alemão. A obra citada aqui é O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934, encontrada no livro *Magia e técnica, Arte e política*, datada do mesmo ano.

<sup>4</sup> Severino de Andrade Silva (1904 - 1965), o paraibano Zé da Luz, ganhou destaque por seus poemas e cordéis, que registram em sua maioria figuras nordestinas brasileiras.

<sup>5</sup> Carlos Alberto Libânio Christo (1944), ou somente Frei Betto, é um frade, jornalista e escritor de Minas Gerais. O brasileiro e ativista humanista é autor de mais de 60 livros, dentre os quais os de temáticas libertadoras recebem destaque mundialmente.

Freire<sup>6</sup>, a obra chega ao público como um elogio à leitura, às leitoras e leitores que tateiam na escuridão das margens de nosso país.

O público é recebido pelo ator - que apresenta e ambientaliza o universo da peça através da palavra *palavra* - antes de se abrirem as portas de acesso ao palco. Quanto ao texto dramaturgico proferido por Flor, segundo Almeida (2020) sabemos que “[...] a palavra *palavra* é escolhida como geradora da dramaturgia e dela é construído o enredo a ser desenvolvido no espetáculo [...]” (ALMEIDA, 2020, p. 257, grifo do autor). A *palavra* é desmembrada pelo atuator a fim de que percebamos, enquanto espectadoras(es) o que nela cabe, o que ela carrega e o que há de potente em quem a pronuncia.<sup>7</sup> Com um cartaz em que se lê NINA em mãos, Flor nos convida a conhecer o letramento, a ausência e a chegada dele no sertão pernambucano.

Na cena em palco, após a entrada do público, há a adaptação do cordel de Zé da Luz, *Confissão de um Caboclo* (LUZ, 1979), cordel este em que o protagonista, em uma delegacia, se entrega à polícia por ter assassinado sua esposa, Rosa Maria. O caboclo do cordel de Luz confessa ao delegado tê-la assassinado por presumir a traição de sua companheira e entrega ao delegado uma carta que a falecida havia dado ao suposto amante. Carta essa, que, para o Caboclo, era a prova maior do suposto adultério. Por não saber ler, presume ter sido enganado por Rosa Maria. No entanto, ao final do cordel e na cena final do espetáculo, uma voz em *off* - a voz de Rosa Maria - lê a carta. Com a leitura, percebe-se que a jovem, em verdade, solicitava ao rapaz que parasse com suas investidas, pois ela era fiel ao seu marido. O Caboclo interpretado por Flor retorna na última cena da peça com a seguinte passagem:

Doutô, doutô me arresponda, / O qui é qui eu tô ouvindo. / Vosmicê leu a carta, não leu, Ou tá... tá me iludindo? / Doutô, meu Deus, doutô, Maria tava inucente... / Mi arresponda, pru favô. / Matei Maria inucente... Pruquê, seu doutô, praquê? / Matei Maria somente, Pruquê num prindi a lê, / infeliz de quem não lê uma carta de abc. / Mangine agora o doutô, quanto é grande o meu sofrê. / Sou duas vez criminoso. / Que castigo seu doutor, que miséria, que horrô! / Que crime não saber lê. (FLOR, 2019, p.13)

Além da interrupção de cenas - como no exemplo trazido acima, em que da segunda cena da peça, suspende-se o cordel para somente no final do espetáculo retornar a ele - é possível observar, tanto ao analisar o texto dramaturgico quanto durante a apresentação presencial, que o autor passeia por histórias, as apresenta ao público evidenciando suas transições.

Noto que as interrupções se dão ora entre uma cena e outra, ora no decorrer da própria cena. Quanto a esta característica, de separações das cenas

<sup>6</sup> Paulo Reglus Neves Freire (1921 - 1997) foi um educador pernambucano de suma importância mundialmente. Além de ser patrono da Educação Brasileira, Freire, em seus processos de alfabetização, visava a emancipação de educandos, motivado pelo contexto de opressão que cada pessoa vivencia, e para além do letramento.

<sup>7</sup> Localizei, a partir do texto dramaturgico de Flor em que o atuator une diversas obras, um escritor brasileiro, Eugenio Santana. Segundo consta no endereço eletrônico do escritor é quem compôs o texto *Pá/lavra*, recitado por Flor em Ledores. Sua postagem foi feita no ano de 2010, cinco anos antes da estreia de Ledores no Breu, e pode ser lido no link, acessado em julho de 2020: <https://asasdamemoria.blogspot.com/2010/05/palavra.html>.

que interrompem o fluxo do espetáculo, sabemos ser comum nas obras do teatrólogo Bertolt Brecht<sup>8</sup>. Para Brecht, a interrupção agia enquanto truque formal, e servia à compreensão das forças formadoras sociais que fazem parte da fábula, e assim, atravessavam necessariamente a construção da narrativa. A fragmentação age aqui como modo operativo organizacional da ação cênica, e visa distanciar o espectador da atmosfera do tempo presente e deslocá-lo dos enlaces ficcionais (BENJAMIN, 1934). Tal característica, apesar de comumente associada ao Teatro Épico, nos aproximam também do conceito de Desmontagem, assunto de investigações relativamente recentes em se tratando das vertentes do Teatro.

### O que se sabe sobre Desmontagem?

Ao desvelar o processo criativo, o artista estabelece uma estratégia única de apresentação dos afetos que teceram o processo de criação e revela o modo de fazer e o percurso de seu movimento criador. (SANTOS, 2015, p. 68)

■ 466 Ao pesquisar a Companhia do Tijolo e o espetáculo já mencionado, noto que em fevereiro de 2020 Flor apresentou a peça em formato de Desmontagem, em São Paulo - SP.<sup>9</sup> Após assistir novamente o trabalho e, dessa vez, a distância, chego à reflexão de que a apresentação *online* deste ano pode ter sofrido influência, mesmo que não diretamente, da prática de Desmontagem. A constatação prematura me levou ao desejo de compreender melhor do que se trata esse conceito teatral, presente, em sua maioria, em espetáculos solos.

Primeiramente, destaco o caráter pedagógico inerente à prática da Desmontagem. No “desmontar” de um espetáculo, apresentamos os caminhos percorridos durante o processo cênico, desvelamos o fazer artístico e convidamos o público para que faça parte da trajetória teatral (SANTOS, 2015). Ao comparar o conceito da técnica ao espetáculo *Ledores no Breu* - em que o tema da alfabetização é central -, notamos de antemão suas aproximações. A pedagogia de Paulo Freire, em *Ledores*, encontra terreno fértil na suposta Desmontagem apresentada por Flor, para conduzir o público por caminhos que interpelam o letramento e a linguagem teatral.

O conceito de Desmontagem sabemos ter surgido na América Latina, nos anos de 1980. Fruto de demonstrações de trabalhos (SANTOS, 2015), a Desmontagem visa romper os limites da técnica para dar a ver a quem assiste poéticas criadoras inerentes ao processo cênico. Permite abranger, ainda, o compartilhamento do percurso da Companhia e/ou da atriz/ator que a apresenta: "São esses caminhos de busca, experimentação, resultados, dúvidas, reflexões, onde se integram saberes culturais, aprendizagens espirituais e intelectuais, riscos corporais e confrontações humanas, que o grupo de artistas decide compartilhar

<sup>8</sup> Bertolt Brecht (1898 - 1956) foi dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Precursor do Teatro Épico, cria esta vertente teatral por perceber que as montagens dramáticas burguesas da época não dialogavam com os avanços e misérias trazidas com a guerra. Seu trabalho visava borrar os limites entre o palco e a plateia, evidenciando as engrenagens do fazer teatral. No entanto, neste estudo, tratarei do Teatro épico de modo a evidenciar aspectos em que a vertente se aproxima da Desmontagem cênica - foco de investigação.

<sup>9</sup> Localizei o cartaz anunciando a desmontagem no perfil da rede social facebook da Cia do Tijolo, mas quanto a apresentação desta, não há registros.

de maneira ampla ou restrita." (DIÉGUEZ, 2014, p. 6). A nova abordagem consiste em evidenciar diálogos que até então eram suprimidos, numa tríade composta pelo fazer, pelo “desfazer” e pelo compartilhar em andamento, em constante devir:

Na desmontagem de um espetáculo o que está em evidência é a análise e investigação sobre o próprio processo de criação, e não uma apresentação técnica sobre seus resultados. Não é a obra em si em sua forma completa, mas a trajetória revelada através do compartilhamento do trabalho, através de escolhas e seleções do que se entende por importante para a compreensão do processo criativo e não apenas o resultado final. (SANTOS, 2015, p. 67)

Aqui, gostaria de destacar que ao falar em Ledores, o que se pretende mostrar ou desmontar são os aspectos sociais que atravessam o artista em questão, os objetivos e também o algo a mais (talvez subjetivo) da montagem, bem como estes aspectos se entrelaçam ao longo da nova obra. A Desmontagem em diálogo com o Teatro Épico só se delinea quando a(o) artista revela a si e sua trajetória como um processo íntimo que ganha seus contornos na relação com o social.

De volta a Ledores, agora enquanto apresentação virtual e entrecruzando o trabalho teatral aos escritos de Diéguez (2014), em palestra transcrita por Santos, encontramos certo atravessamento no arcabouço etimológico que compõe, para a autora, o processo de Desmontagem. Tais frases, curtas, resumem a relação entre a peça analisada e o que supostamente a ligaria ao conceito de Desmontagem. São elas: "procedimento artístico pedagógico"; "poéticas do avesso"; "desnudamento"; "exposição dos afetos"; "não é colocar-se em cena, é colocar-se em jogo". (DIÉGUEZ, apud SANTOS, 2014, p. 70) O jogo a que Flor generosamente nos convida para participar durante a apresentação transmitida ao vivo, chega mesmo a gerar interação (aqui, imaginária). De casa, me peguei respondendo às questões que o ator levantou no espetáculo, cantei com ele as canções trazidas como se de algum modo minha participação distanciada pudesse ser ouvida ou assistida por Flor.

No texto dramaturgico, a relação do ator com o público não é mencionada, por isso tomo a liberdade de evidenciar, nas deixas que me couberam, o diálogo que identifiquei durante as apresentações, em especial na apresentação virtual:

Ô de casa [na apresentação virtual, o chamado dava a entender que o diálogo era direcionado ao público, já que a proposta do SESC era a de levar teatro para a “casa” das pessoas, durante o isolamento social], Maria, abre que eu aprendi uma coisa e quero te mostrar. Convidei a comadre Sebastiana / Pra cantar e xaxar na Paraíba / Ela veio com uma dança diferente / E pulava que só uma guariba [2x] / E gritava A, E, I, O, U... [aqui o ator, tanto virtual quanto presencialmente, aguarda até que o público responda com ‘Y’, continuação da letra da música] A E I O U, São as vogais, Maria que a gente aprendeu. (FLOR, 2019, p. 8)

Apesar da relação do ator com o público não se anunciar literalmente no texto dramaturgico, as brechas para que o diálogo se efetive são destacadas principalmente pelo contexto de cada cena. *Ledores no Breu* não tão somente apresenta a realidade de uma parcela da população ignorada pelas autoridades, mas visa também modificar a estrutura em que está inserida. Recorro ao teatrólogo brasileiro Augusto Boal (1931 – 2009), que, em *A estética do oprimido* (2009), aprofunda discussões sobre o acesso à produções artísticas e prevê uma tomada dos meios de se produzir um Teatro que dê conta de modificar a realidade opressiva:

Não leva a *cultura ao povo*, mas oferece meios estéticos necessários para o desenvolvimento da sua própria cultura, com seus próprios meios e metas. Não apenas educa nos elementos essenciais do *como se pode fazer*, mas, *pedagogicamente*, estimula os participantes a buscarem seus caminhos. No caso particular do teatro, a peça deve conter a ação dramática e sua clara crítica. Não realismo, mas *realidade* que busque alternativas. Não a *vida como ela é*, mas como não queremos que continue sendo. Todo espetáculo, em cena ou na vida real, é uma estrutura de poderes que devem ser revelados (BOAL, 2009, p.166, grifos do autor)

■ 468

Assim como Boal, sabemos que Benjamin lutou incessantemente por uma nova objetividade. Walter Benjamin defendeu uma tomada de decisões em prol do proletariado, referente aos posicionamentos políticos desejáveis de autores como produtores de uma Nova Objetividade. Para ele, que aqui refere-se à obra do teatrólogo Bertolt Brecht: “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” (1934, p. 128).

Boal e Benjamin eram admiradores da obra de Brecht, e, em Benjamin, vimos que “Brecht [...] renunciou a ações complexas. Conseguiu, assim, modificar a relação funcional entre o palco e o público, entre o texto e a representação, entre o diretor e os atores.” (1934, p. 133). A partir das análises até então apresentadas, podemos pensar em Brecht também como o precursor da Desmontagem, para além de ser o maior nome do Teatro Épico? Bem, por hora voltemos a Desmontagem.

A sensação de que a apresentação virtual de *Ledores* tratava-se, em algum aspecto, de uma Desmontagem se deu justamente pela democratização, pelo acesso que o ator proporcionou ao público sobre os fios que compõem a peça. Ao assistir virtualmente *Ledores* ocorreu-me que o intuito de Flor era o de nos presentear com os meios que se utilizou para a construção do espetáculo. Crítico e não necessariamente pessimista, *Ledores no Breu*, a meu ver, atinge a reflexão de que a arte não se propõe educacional em sua origem, mas que, quando atrelada à realidade e interessada por modificações estruturais concretas, ela é sim capaz de educar. Percebo mais uma vez o caráter crítico, propositivo, em *Ledores*, quando me encontro com os seguintes fragmentos retirados de uma mesma cena do texto:

Foram lhe provocando por toda a vida. Não pode ir à escola porque tinha que ajudar na roça. Tudo bem, gostava da roça. Mas aí lhe tiraram a roça. [...] Na cidade, para aonde teve que ir com a família, era provocação de tudo que era lado. Resisti a todas. Morar em barraco. Depois perder o barraco, que estava onde não podia estar. Ir para um barraco pior. Ficou firme. [...] Estavam lhe provocando. [...] Passou anos ouvindo falar em reforma agrária. Em voltar à terra. Em ter a terra que nunca tivera. Amanhã. No próximo ano. No próximo governo. Concluiu que era provocação. Mais uma. [...] Aí ouviu que a reforma agrária não era bem assim. Talvez amanhã. Talvez no próximo ano... Então protestou. Na décima milésima provocação, reagiu. E ouviu espantado, as pessoas dizerem, horrorizadas com ele, violência, não! Mais amor por favor! (FLOR, 2019, p. 6)

Provocação é também um excelente verbo para definir o espetáculo - se é que, ao defini-lo não o limitamos. A presença constante de provocações não esgota o desejo de tornar a realidade igualitária, mas pelo contrário, apresentam um universo de potências criadoras. O aspecto provocativo em *Ledores* também chamou a atenção de Almeida (2020), que, sobre sua dramaturgia, nos diz que ela “[...] é fragmentada, não seguindo assim uma linearidade no enredo ou uma evolução da personagem, formada por diferentes ‘provocações’ reúne textos de Paulo Freire, Lêdo Ivo, Zé da Luz, Patativa do Assaré, Luiz Fernando Veríssimo, Frei Betto, canções de Cartola, Jackson do Pandeiro e Chico César” (ALMEIDA, p.253). Ler a peça ou assistir as apresentações nos dá a impressão de ver florescer esperança de um futuro igualitário.

Paralelo ao estudo, me deparo com uma notícia que bem poderia ter sido invenção de *Ledores*: em meio ao isolamento social e cientes de que a educação a distância seria um empecilho para escolas rurais, municípios como Serra Negra do Norte e Caicó - RN, optaram por lecionar através das rádios da cidade. A saída para o abismo social, nas múltiplas realidades que o Brasil enfrenta, foi a de conduzir o saber pelas ondas sonoras, visto que o acesso a internet e a computadores é limitada nessas regiões.

Acredito serem estes alguns dos meios de reinvenção a que o espetáculo se propõe. *Ledores no Breu* evidencia provocações e dá a ver, sob a intensa luz do sol a pino dos sertões brasileiros, estratégias para a aproximação de saberes:

Cada palavra dita, cada palavra escrita, cada pedaço dessa história é uma provocação. Cada passo desletrado é passo sem destino, chicoteando o lombo dos meninos e das meninas pretas e pobres com o bico agudo das canetas bic. O zoom analfabeto, analfabeto bruto carvão, gente riscado dos cadernos, gente corroída no escuro. Meu Deus apesar de tudo essa gente ainda brinca nos terreiros cutucando a esperança. (FLOR, 2019, p. 7)

A esperança é posta à prova na medida em que as estruturas se solidificam. Até mesmo na arte da cena e por todos os lados, as hierarquias se estabelecem a



ponto de nos exigirem reinvenções e tomadas de posicionamentos. A luz do pensamento de Diéguez (2014) sobre Desmontagem, percebemos que determinadas posturas políticas e questionamentos referente ao resultado do produto artístico são fatores que justificam a aproximação da peça com o conceito de Desmontagem, visto que

[...] pretender desmontar os discursos e estruturas entronizadas se tornou um deslocamento político das hierarquias representacionais, pois sem dúvida, tal fato implicava em desmontar o sistema da prática oficial e o próprio corpo da representação legitimado por modelos dramáticos e cênicos”. (DIÉGUEZ, 2014, p. 8)

Destaco que apresento a Desmontagem também como possibilidade de enfatizar os traços épicos de um processo criativo. Nesse desmontar de discursos nos encaminhamos para o próximo tópico, a discussão do Teatro Épico.

## O Épico em Ledores

■ 470

O teatro épico [...] não reproduz as condições, ele as descobre. A descoberta das condições se efetua por meio da interrupção das seqüências. Mas a interrupção não se destina a provocar uma excitação, e sim a exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel. (BENJAMIN, 1934, p. 133)

Longe de pretender esgotar as possibilidades de leitura da peça analisada, tratarei aqui dos aspectos épicos das apresentações do espetáculo partindo de seu texto dramático. Para tanto, se faz necessário apontar algumas características deste Teatro, iniciado na Alemanha da segunda guerra mundial. O teatro burguês enfrentava certa crise com relação ao modo como retratava seu período histórico. Percebia-se no drama o desejo de ocultar sua arte para criar uma ilusão da realidade<sup>10</sup>. O surgimento dos elementos épicos da cena pressunha o desvelar das engrenagens teatrais, oportunizando ao espectador certo distanciamento entre a representação e a realidade. De acordo com Benjamin (1934), essa característica poderia ser comparável ao do autor como produtor de uma nova ordem, que contemplassem lutas proletárias. O autor apresentou o Teatro Épico como um forte aliado político:

O teatro épico [...] não se propõe a desenvolver ações. Mas representar condições. Ele atinge essas condições [...] na medida em que interrompe a ação. A interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como épico, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público. Essa ilusão é inutilizável para um

<sup>10</sup> Para aprofundar a discussão, ver: DESGRANGES, F. A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental. (BENJAMIN, 1934, p.133)

Uma das características técnicas deste teatro que poderia ser encarada também como um progresso político com relação ao teatro que vinha sendo desenvolvido na época, um alicerce das interrupções, é a narração. Capaz de deslocar o espectador do tempo presente - já que este acompanha uma história já ocorrida, ao mesmo tempo em que é situado quanto ao que assistirá -, a narração tem como princípio devolver ao espectador os rumos de sua própria vida<sup>11</sup>. Ao contrário do que se via no gênero dramático, em que os conflitos se davam entre os diálogos dos personagens, e que o espectador tinha a impressão de imersão no contexto ficcional, agora, no épico, o personagem tanto narra em diálogo com o público (há a quebra da parede imaginária que até então os separava) quanto dialoga com demais personagens em cena.

A narração serve tanto para evidenciar o distanciamento entre personagem e história, quanto para enfatizar que a cena em questão se trata de um momento já vivido. Como apontado pelo teatrólogo brasileiro Flávio Desgranges (2017, p. 99): “no gênero épico, o autor relata uma história já ocorrida e, em geral, uma história que aconteceu com outra pessoa. Portanto, o narrador fala no pretérito (a história foi assim) e na terceira pessoa do singular (aconteceu com ele)”. Essa técnica que compõe *Ledores no Breu* é nítida nas duas apresentações, a presencial e a virtual. No fragmento a seguir o caráter narrativo configura ainda a presença de um personagem, que aqui, só será anunciado ao final da cena:

471 ■

Seu nome era Joaquim, quando eu o conheci tinha aproximadamente 50 anos. Foi aqui nessa sala que Joaquim se levantou um dia durante o processo de alfabetização, foi ao quadro, ao quadro negro; apanhou o giz e escreveu sua primeira palavra, NINA e quando acabou de escrever Nina, ele deu uma gargalhada nervosa que quase não terminava. Era como se tivesse sacudindo pra fora uma pedra de cima dos ombros, que há séculos repousava nele. Sai pedra, eu embarco sozinho, é o fim do caminho. Eu percebi nos olhos dele, na cara dele, nos beijos dele, uma espécie de alívio centenário, percebi o gosto pra briga, o gosto pra lutar pra sair de dentro do labirinto. E eu disse: Joaquim que passa que há contigo? Ele riu, olhou pra mim e disse: Puxa, professor Paulo Freire, Nina é o nome de minha mulher. (FLOR, 2019, p. 7)

Em se tratando de *Ledores*, espetáculo em que o trânsito de personagens e histórias é livremente assumido já na cena inicial (ora é Flor quem nos revela o acontecimento, ora são personagens que nos contam seus causos através do ator) a técnica da narração pode surpreender, pois o ator não evidencia a transição - de Flor até Freire - corporalmente. A cena comprova que a técnica da narração, se aplicada ao contexto da personagem, enleva o público e o conecta à história de

<sup>11</sup> Ibidem.

modo quase íntimo. O ator estabelece, através da narração, uma sensação de cumplicidade entre si e a plateia.

O que destaco, no entanto, é a característica organizacional épica a serviço da relação do artista com seu período histórico. Se organizam, então, os discursos, em proveito das urgências sociais em que o artista se vê inserido. A narração penetra nos “comos”, através e em prol de uma relação dialógica entre plateia e palco. Dialogismo esse que é também característica inerente aos processos de Desmontagem. Portanto agora, discutiremos ambas as linguagens teatrais no contexto de Ledores.

### **Entre o Épico e a Desmontagem: *Ledores no Breu***

Um escritor que não ensina outros escritores, não ensina ninguém (BENJAMIN, 1934, p. 132).

Ao considerar um disparador os escritos de Benjamin (1934) acerca da necessidade de se criar uma nova objetividade e ao atrelar essa luta aos princípios do Teatro Épico (familiares ao teórico), uma questão se sobressai: é possível unir também, junto aos alicerces do épico, os motes da prática de Desmontagem? Na tentativa de responder a pergunta junto a Benjamin, percebo que “o autor como produtor, ao mesmo tempo que se sente solidário com o proletariado, sente-se solidário, igualmente com certos outros produtores, com os quais antes não parecia ter grande coisa em comum” (1934, p. 129). Entendo a Desmontagem como uma vertente partidária de trocas na medida em que é utilizada para dar vazão aos processos de criação de artistas. A Desmontagem aproxima o diálogo entre grupos e companhias teatrais em convergência ampla e profunda (SANTOS, 2015).

A poética do avesso (SANTOS, 2015), desnudada, que não prevê um deslocar do espaço teatral nem do tempo presente - não pressupõe uma imersão ao plano ficcional - nos conduz ao enlace entre a Desmontagem e o Teatro Épico. Tomo a palavra de Diéguez (2014) quando a autora se refere ao desconforto por parte do público frente ao posicionamento político da(o) artista na presença de opressões - considerando Ledores uma peça ode ao movimento da luta por letramento e por direito a terra: “quando um criador se assume também como ativista se enunciam limites ou interstícios incômodos” (2014, p. 10) A já mencionada provocação, presença constante na obra de Flor, reforça o posicionamento político do artista:

O primeiro lápis de Maria foi uma tabica, uma madeira magra ferindo o chão para extrair letras e sentidos, o caderno de Maria foi o caderno terra para mais tarde cutucar a pátria. [...] um dia perguntaram a ela: Dona Maria, o que é comunismo pra senhora? - Comunismo pra mim é o comum comigo, comum contigo, comum com nós todos. - A senhora é comunista, Dona Maria? - Se for assim, eu sou. Escreve aí, se é assim eu sou. (FLOR, 2019, p. 8-9)

Ao estabelecer o significado de comunismo para Dona Maria, Flor evidencia o propósito de seu trabalho: comungar histórias de lutas vivenciadas pela população apartada dos privilégios legados em sua maioria aos estados eixo. A comunhão ocorrida entre ator e espectador(a) é elo crucial não só da discussão de Desmontagem e de Teatro Épico, mas também do espetáculo em questão.

### Considerações que não findam

É necessário que todos os homens e mulheres reconheçam que são artistas, produzam arte como artistas, e que todos os artistas reconheçam que são cidadãos e, na sociedade, atuem como tais. (BOAL, 2009, p. 139)

Situar *Ledores no Breu* nos âmbitos do Teatro Épico e da Desmontagem, isto em 2021, ano em que ser chamado de “cidadão” pode soar como uma ofensa, é também repensar, além do acesso à arte, o que se entende por cidadania. Indivíduos que comungam direitos e deveres, por vezes apartam-se de discussões políticas muito por desacreditarem em modificações sociais concretas. O sentimento coletivo de impotência aumenta a cada dia e nos distancia de um Estado sem desigualdade social. Trazer Ledores ao debate teatral é devolver ao Teatro um “Brasil que deu certo”. Brasil de Marias, de Rosas, de Paulos, de Bettos, de Zés...

473 ■

Longe de esgotar o debate sobre *Ledores no Breu*, objetivei, ao longo do texto, apontar faces da peça que evidenciam sua relação com a Desmontagem e com o Teatro Épico, e da própria Desmontagem com o Teatro Épico, vertentes que ao longo de minha investigação se apresentaram como aliadas políticas, além de artísticas.

Percebi ainda, ao analisar as características de processos de Desmontagens, duas possibilidades de leituras da referida vertente: a primeira, camada marco do épico, é o diálogo aberto com os fatores organizacionais quanto às interrupções que deslocam o espectador da dimensão ficcional e que visam, principalmente, enfatizar as problemáticas presentes no período referido da obra com relação ao seu contexto histórico e social. Já a segunda, apesar de não excluir possibilidades políticas e dialógicas da(o) artista que a(o) apresenta, priorizam aspectos inerentes às trajetórias e opções estéticas que a(o) levaram ao material artístico. Sem excluir a segunda, evidencio que o que está em questão no trabalho de Flor em *Ledores*, segundo minha análise, é o teor coletivo do trabalho, não se tratando de levar ao público opções pessoais do percurso que o conduziram ao resultado da obra.

Como destaca Almeida (2020) em análise feita sobre *Ledores*, “Na dramaturgia do espetáculo, se faz uma denúncia indireta ao sistema capitalista que preocupado com o capital, procura meios de sempre se manter no poder e aumentar cada vez mais o seu lucro, produzindo meios para tornar pessoas menos instruídas e alienáveis” (ALMEIDA, 2020, p. 258). Flor, além de relacionar casos que permeiam o letramento, as ausências e as chegadas dele ao nosso momento histórico e social, o faz de modo a promover debates, diálogos, aprofundamentos e provocações, bem como foi meu intuito com o escrito em questão. Promover debate sobre a obra, mas principalmente, sobre vertentes teatrais que nos possibilitam questionar os padrões vigentes e modificar as estruturas opressoras do fazer artístico.

## Referências

ALMEIDA, R.G. (2020). **O crime de não saber ler**: Ledores do Breu e a pedagogia freireana. Revista OuvirOUver, 16 (1), 248-269. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-48263> Acessado em 19 de agosto de 2020.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, Arte e política**. Capítulo O autor como produtor. p.120 - 136. São Paulo, SP: Editora Brasiliense S.A., 3ª ed. 1987.

BOAL, A. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

DESGRANGES, F. **A pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

DESGRANGES, F. **A inversão da olhadela**. São Paulo: Hucitec. 2017.

DIÉGUEZ, I. Desmontagem cênica. **Revista Rascunhos**, Uberlândia, v.1 n.1, p.5-12, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/RR-v1n1a2014-01>

FLOR, D. L. **Ledores no Breu**. Texto dramaturgico não publicado. 2019.

LUZ, Zé da. **Brasil Caboclo**. O Sertão Em Carne e Osso. Rio de Janeiro – RJ: Editora Graal, 1979.

SANTOS, J. F. B. **Desmontagem cênica**: investigações das poéticas do ator em teatro de grupo. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal de Uberlândia, 2015.

Links de divulgação do espetáculo e da companhia, acessados entre 12 julho e 22 de agosto de 2020:

<https://www.usp.br/tusp/?portfolio=ledores-no-breu-espetaculo>

<https://teatrojornal.com.br/2015/10/ledores-no-breu-pedra-papel-e-tesoura/>

<https://www.youtube.com/watch?v=Gdd3qs1UFbs>

<https://revistacult.uol.com.br/home/no-reino-da-falavra/>

<https://www.youtube.com/watch?v=a3DwQc9XiTo>

<https://asasdamemoria.blogspot.com/2010/05/palavra.html>

<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2015/12/inspirado-no-poeta-ze-da-luz-ledores-no-breu-aborda-o-analfabetismo.html>.

Recebido em 30/11/2020 - Aprovado em 25/08/2021

#### Como Citar

Jacques Marques, L. (2021). Entre o Teatro Épico e a Desmontagem cênica: uma análise sobre o espetáculo Ledores no Breu. *OuvirOUver*, 17(2), 462-475.  
<https://doi.org/10.14393/OUV-v17n2a2021-58356>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.