



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i2p162-170

Resenha crítica

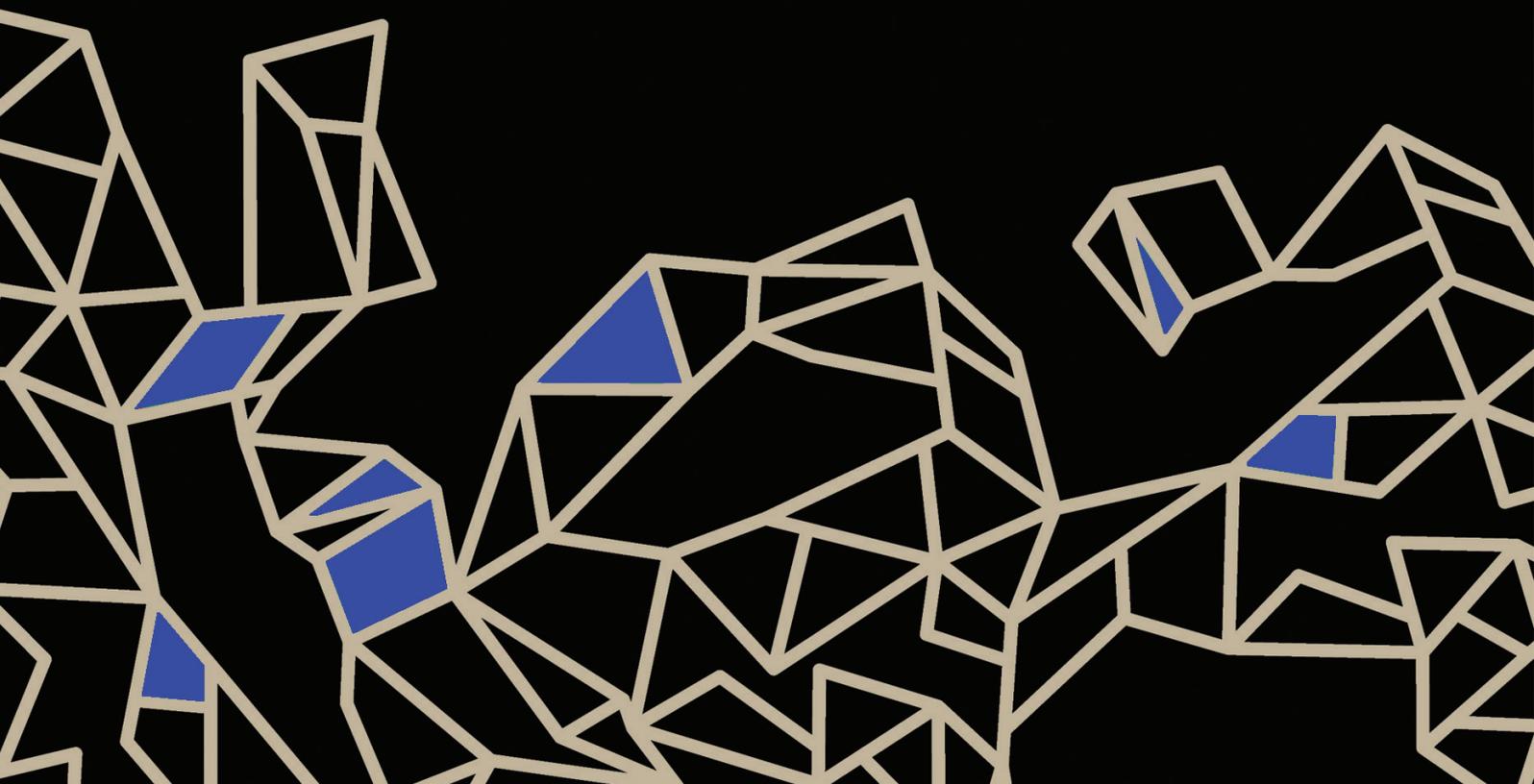
Quando quebra queima: a irrupção do sujeito político coletivo

*Quando quebra queima:
the collective political subject`s emergence*

Ines Bushatsky

Ines Bushatsky

Mestranda em Teatro e Educação pela Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo (ECA/USP). Artista e professora de teatro



Resumo

Neste artigo lançamos algumas hipóteses para analisar em uma obra teatral a potencialidade de um acontecimento político, que quando vem à tona pode transformar os sujeitos que nele estão implicados. Nossa intenção é propor um campo de ideias a partir da leitura teórica da peça teatral *Quando quebra queima*, realizada pela Coletiva Ocupação, à luz da noção de sujeitos e seus corpos políticos e do conceito de teatro da multidão de José Sánchez.

Palavras-chave: Política, Teatro, Multidão, Coletiva.

Abstract

In this article we present some hypotheses to analyze the potentiality of a political event in a play, which can transform the subjects that are involved in it when this event comes to the surface. Our intention is to propose a field of ideas based on the theoretical critic of the play *Quando Quebra Queima* performed by Colectiva Ocupação in the light of the notion of subjects and their political bodies and José Sánchez's concept about a theatre of the crowd.

Keywords: Politics, Theatre, Crowd, Collective.

Os corpos vivos

A peça teatral *Quando quebra queima*, apresentada na Casa do Povo em maio e no Teatro Oficina em junho de 2018, nos revela algumas possíveis consequências estéticas de um processo político – mais especificamente, a ocupação das estudantes secundaristas em São Paulo nos anos de 2015 e 2016, que se espalhou pelo país inteiro. O que nos chamou atenção na peça em questão foi como, a partir de suas escolhas cênicas, nos é revelada a construção e a criação de corpos políticos. São atrizes e atores que estão diante de nós, mas, imantados da vivência histórica que lhes proporcionou a experiência nas ocupações e se colocando a partir da reinvenção estética desses acontecimentos, eles adquirem a característica de corpos vivos, corpos políticos, que vão além da mera mimese do ato político, mas que, pelo próprio fato concreto de existirem ali na nossa frente, munidos de uma conquista



histórica para contar, vêm à cena armados da organicidade de quem viveu o que conta e de uma apropriação completa da realidade e das narrativas. Uma das cenas que nos chama atenção, por exemplo, é quando as atrizes recriam o momento de pular os muros da escola, porém fazem essa ação a partir da construção do muro com seus próprios corpos. Elas se ajudam a pular com alguns suportes, enquanto são mostrados em uma projeção os nomes de todas as escolas que foram ocupadas.

O que destacamos aqui é a escolha formal da recriação de uma ação histórico-política com o uso dos corpos, e não de outras matérias concretas como cadeiras, mesas etc. A cena é realizada com o mesmo corpo vivo que viveu aquela situação – na ocasião, diante de um muro de concreto – e com a mesma ajuda de suas colegas que ali estão novamente. Óscar Cornago, em seus pensamentos sobre a proximidade entre teatro e política, a partir da organização de um sujeito coletivo, nos orienta nesse sentido: “Não se trata de mostrar o que já está feito, mas sim o que estamos fazendo. Este fazer produz um sujeito coletivo”¹ (CORNAGO, 2015, p. 265, tradução nossa). Essa ação simples e dinâmica da reconstrução do muro reaproxima os corpos de seus atos originais a partir da movimentação repetida; o que se revela ali não é uma tentativa de metaforizar o muro em outro objeto qualquer, mas de compreender a ação como coletiva, suplantada e lograda apenas pela força de um grupo de pessoas que se une para realizar uma tarefa comum. Na coreografia dos corpos há também a construção de um sujeito coletivo: todas “fazem” o muro, todas o pulam, uma a uma. Simbolicamente, essa ação se dá logo no início da peça, dando-nos indícios de que nós, como espectadoras, podemos também pular alguns muros para conhecer a história de dentro, a partir daqueles depoimentos colocados por corpos que viveram a realidade de uma guerrilha política. À parte as secundaristas presentes na plateia, a maioria de nós teve um acesso distante do evento em questão, ou do outro lado do muro ou pelas mídias, alternativas ou não. É-nos apresentada, então, uma ótima chance, como espectadoras, de podermos ser tocadas por essas coreografias políticas daquele que talvez tenha sido um dos eventos centrais no período político que se deu após junho de 2013.

1 No original: “No se trata de mostrar lo que ya está hecho, sino lo que estamos haciendo. Este hacer produce un sujeto colectivo.”

Além das coreografias e das cenas, também podemos entrar em contato com as documentações guardadas pelas próprias atrizes: fotos, vídeos, cartazes etc. Como peças de um museu vivo, podemos ver os vestígios de alguns dos momentos vividos por esses corpos políticos antes, durante e depois do acontecimento que os marcou e os transformou. Em algum sentido, esses objetos de memória auxiliam-nas para contar essa história, porque também fazem parte do universo simbólico das ocupações. Os cartazes eram as bandeiras políticas possíveis naquele momento; os registros audiovisuais, uma forma de resistência para o futuro (já foram feitos pelo menos três filmes sobre o caso); as fotos, para lembrá-los de quem eram e perceberem as mudanças concretas para os sujeitos que são hoje, em um ato de comparação e transformação da própria imagem.

Conhecer a própria história é um ato político

Não se trata pois de dizer que a “História” é feita apenas das histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a “razão das histórias” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. (RANCIÈRE, 2009, p. 59)

Já passados alguns anos da ocupação das escolas públicas do estado de São Paulo, a peça *Quando quebra queima* nos aparece como uma das formas artísticas possíveis de dar conta de uma narrativa histórica e política de nosso país. A narrativa que nos é apresentada não é completa, são selecionados alguns dos acontecimentos mais relevantes e, ao que nos parece, acontecimentos da ordem da expressão física – pular um muro, fazer sexo, correr da polícia etc. São esses trechos de história que nos são apresentados sem a necessidade de revelar a totalidade de um processo histórico, por vezes contando com a memória e a vivência política da audiência que os assiste – no caso, em um Teatro Oficina lotado, no qual muitas pessoas eram/são secundaristas e se relacionavam intimamente com as cenas, as músicas e as histórias. Além de a ordem cronológica dos fatos não ser uma preocupação da peça, isso é, não há no espetáculo uma ambição documental propriamente dita, sua dramaturgia também foi construída revelando apenas



as potencialidades dos atos políticos, mesmo que, contidas nessas potencialidades, nos fossem revelados grandes momentos de confusão e discussão entre as integrantes do movimento, como a organização das tarefas no interior da ocupação, as estratégias de guerrilha ou as decisões a serem tomadas quando a polícia aparece em peso na frente da escola para o ataque brutal em um processo de reintegração de posse pública.

Arriscamos traçar um pequeno paralelo entre a dramaturgia da peça e o que chamamos, na nossa pesquisa, de **narrativas da descolonização**, as quais pressupõem que, de modo geral, a dimensão cotidiana que não possui uma reminiscência histórica não adquire potência de aproximação com o comum, com o coletivo. Explicamos: no caso da peça em questão, na maior parte do tempo são reveladas ações de cunho coletivo, quase nada é feito de forma individual, não há protagonismo entre as atrizes, não há histórias que se superam; o que existe ali é uma cumplicidade de corpos políticos que viveram situações bastante semelhantes. E mesmo que esses indivíduos tenham sido transformados de diferentes formas, ainda assim a peça carrega consigo uma potência de transformação e uma intensidade estética na medida em que se trata de uma narrativa histórica, coletiva e comum. Tentar dar conta de um evento ou de um momento político apenas a partir de narrativas pessoais e intransferíveis pode vir a ser uma receita para antipatia quando pensamos na relação entre formas teatrais e o público que as elegem como potencialmente funcionais. É claro que um depoimento pessoal pode ser muito revelador e potente cenicamente, mas para que haja de fato uma reconfiguração dos sujeitos, uma destruição das estruturas de opressão, uma mensagem efetiva, deve haver alguma dimensão de pensamento coletivo, alguma origem ou atravessamento que envolva algum fato da História. Por mais que na peça haja depoimentos pessoais, eles são inevitavelmente indissociáveis de um acontecimento coletivo. Quando pensamos aqui no conceito de coletivo e coletividade, estamos alinhadas com o pensamento de Óscar Cornago, que nos auxilia com sua proposição:

As formas de sentir e pensar o coletivo, os modos de se organizar como grupo e as possibilidades de atuação que se apresentam a partir daí, são a base comum sobre a qual se organizam o teatro e a política, o

ponto de partida e de chegada². (CORNAGO, Op. cit., p. 268, tradução nossa)

A peça em questão nos apresenta um belo exemplo da organização de um coletivo e da demonstração de uma coletividade real. Por vezes o teatro ainda é pensado como a arte do coletivo, mas nos últimos tempos temos visto o crescente número de solos autobiográficos ou até mesmo de companhias inteiras em que cada artista pesquisa sua história pessoal e a traz como única potencialidade comunicativa para com a audiência. Não estamos declarando aqui que essas peças teatrais não possuem o seu valor estético. Porém, quando pensamos a urgência de um teatro-ágora, de um espaço de criação de debates, de um espaço de destruição e reconstrução de novas ideias, *Quando quebra queima* nos apresenta novas possibilidades para o encontro teatral, tanto com aquelas que participam ativamente do labor do teatro como com as que dele se aproximam por acaso, como aconteceu com algumas das secundaristas. Curiosamente, elas, as secundaristas, não solicitam do teatro que ele seja um espaço de denúncia – durante a peça, são poucas as que aparecem –, mas sim que se estabeleça ali a criação de um campo que possibilite o surgimento de novas narrativas. Não há o papel principal, há um coro; não há monólogos, há partes da mesma história sendo contadas de diferentes pontos de vista, entre outros detalhes que nos aparecem e se modificam de acordo com o espaço em que a peça é apresentada. No caso do Teatro Oficina, elas passeavam por entre os níveis do teatro, escalavam as escadas laterais, corriam pela enorme passarela. Cada espaço possibilitava novas lembranças de ações físicas já antes realizadas, são narrativas que se adaptam para contar uma mesma história e, assim, abrem espaço, destroem os muros, modificam as estruturas do espaço teatral.

Há um depoimento pessoal

Ao final da peça, as atrizes estão entre o público, com fotos de outras atrizes da companhia, e nos contam algumas histórias sobre elas, ou sobre

2 “Las formas de sentir y pensar lo colectivo, los modos de organizarse como grupo y las posibilidades de actuación que a partir de ahí se presentan, son la base común sobre la que se organiza el teatro y la política, el punto de partida y de llegada.”



suas relações com elas. É criada então uma dimensão de jogo em que elas vão passando adiante essas fotos e finalmente as atrizes recebem seu próprio retrato e iniciam um depoimento falando sobre quem eram e quem são no dia de hoje, o que mudou, como pensavam, o que faziam de diferente. Existe nesse jogo a concretização – depois de já termos visto alguns trechos da história das ocupações – da transformação concreta do sujeito em sujeito político. É como se ali, naquele depoimento pessoal (mas que está intrinsicamente ligado a um fato político), elas nos revelassem: “Eu era um sujeito antes das ocupações, e esse evento, em que meu corpo foi literalmente implicado em ações políticas, me transformou em um sujeito político”. E por ações políticas retomamos aqui a necessidade de pensá-las sempre do ponto de vista da expressão física, corporal. Nada do que é descrito ou demonstrado para nós é passivo e estático, não encontra paralelos com o web-ativismo, não se trata de corpos parados, e mesmo nas descrições do medo, da angústia, os corpos nos contam da contingência no ato de agir; uma vez iniciada uma ocupação, uma mediação política com o Estado, não era mais possível retroceder. Esse tipo de pensamento limite transformou os corpos, nascem ali os corpos políticos de uma juventude, nasce ali uma confusão política que lidou com ações extremas de uma polícia militarizada assassina e genocida. Os corpos quebram, como por necessidade, pela garantia de direitos básicos às cidadãs; eles inevitavelmente quebram, queimam e acabam renascendo como corpos mais preparados, mais experientes para a luta, que compreendem o ativismo a partir de outras perspectivas de pensamento. Na terminologia do pensador Vladimir Safatle, essas novas perspectivas são chamadas de **afetos**; ele explica: “Há momentos em que os corpos precisam se quebrar, se decompor, ser despossuídos para que novos circuitos de afetos apareçam” (SAFATLE, 2016, p. 36).

Nossa definição de sujeito político para fins desta análise é a de um sujeito que foi transformado por um acontecimento. As transformações que nos são reveladas também são de ordem estética e, adequando-se aos novos padrões do empoderamento pela estética visual, as atrizes também falam e agem sobre seus diferentes estilos, desde a forma de se vestir ao penteado do cabelo e à música que escutam. Há uma dimensão na transformação do sujeito que é concreta e visual; quando ela se olha no espelho, ela vê que algo

mudou: a cor do cabelo, a libertação do cabelo, a transformação de um corpo passivo em um corpo de luta, corpo cicatrizado de memórias. Não tratamos aqui apenas de processos subjetivos e abstratos: aquilo que está ligado de forma muito próxima ao nascimento de um sujeito político na maioria das vezes se relaciona com um processo de transformação visual e estética. Essa hipótese encontra muitos paralelos ao longo da história. Sempre foi possível identificar movimentos e ideais a partir das vestimentas ou estilos de seus militantes. No caso desses jovens não foi diferente; com a experiência e o ganho da maturidade política, ganham também uma autonomia sobre seus corpos, que é um processo que as instituições de ensino insistem em oprimir. Há muitos relatos das estudantes do ensino fundamental e médio em escolas públicas sobre a ordem de não se usarem *shorts* e saias muito curtas. Até mesmo em uma perspectiva espacial, a maioria das escolas públicas do Estado possui uma arquitetura cheia de portões com grandes cadeados entre as alas e **grades** nas salas de aula. O cerceamento dos corpos jovens é evidente para qualquer uma que já tenha entrado em um aparelho escolar público.

A multidão que chama

Gostaríamos de construir nossa consideração final a partir das palavras de José Sánchez em seu texto “Nosotros: marcos para instituir el plural”, no qual ele escreve: “A multidão é o novo sujeito político a se construir nessa fase histórica pós-colonial e pós-socialista [...] as novas concepções sociais baseiam-se na articulação das singularidades”³ (SÁNCHEZ, 2017, p. 44, tradução nossa). Consideramos aqui que a peça *Quando quebra queima* é um perfeito exemplo do que seria um **teatro da multidão**. Ali estão representadas quase todas as minorias políticas, levando em conta as singularidades das participantes da peça. Pensamos aqui como uma possibilidade para aquelas que ainda pensam o teatro como espaço-ágora – possível de ser um uma fenda no espaço-tempo que suspenda o ritmo frenético da vida para mirar a atenção em alguns dos focos de urgência de nossa sociedade – que ele seja

3 No original: “La multitud es el nuevo sujeto político a construir en esta fase histórica poscolonial y postsocialista [...] las nuevas concepciones sociales se basan en la articulación de las singularidades.”



construído a partir da multidão e para a multidão e que conte com ela como força motriz para o seu desenvolvimento. Não há a necessidade de um apagamento do indivíduo; pelo contrário, as subjetividades e as singularidades de cada uma são de extrema relevância para a construção de um corpo político múltiplo e diverso, como demonstra a peça, capaz de pensar por diferentes pontos de vista, capaz de golpear as violências sistêmicas da sociedade por vários ângulos, somando a força de muitos vetores. Nossa aposta para a ampliação dos assuntos da arte e para a reconfiguração dos sujeitos – dos que assistem e dos que atuam – são a inclusão, sempre, da dimensão histórica de uma vida, por menor que seja o fato que a envolve, e o pensamento de multidão como a força política que está na ordem do dia. Quando o sujeito político coletivo fala no teatro, a ideia é que milhões fazem seu eco, são todas um só coro. Como aprendemos com as secundaristas, na hora de dar um aviso, na hora do alerta, dizemos: “Pessoal, jogral!”

Referências bibliográficas

- CORNAGO, Ó. La teatralidad de los dispositivos de participación: Desplazamiento del Palacio de la Moneda, de Roger Bernat. In: _____. **Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia**. Madrid: Abada Editores, 2015. p. 265-268.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SAFATLE, V. **Circuitos dos afetos**. São Paulo: Autêntica, 2016.
- SÁNCHEZ, J. Nosotros: marcos para instituir el plural. In: PEREZ ROYO, V.; AGULLÓ, D. (eds.). **Componer el plural: escena, cuerpo, política**. Barcelona: Mercat de les Flors; Institut del Teatre; Ediciones Polígrafa, 2017. p. 31-56.

Recebido em 08/09/2018

Aprovado em 05/12/2018

Publicado em 29/12/2018