

Machado virou Latão: em torno de uma adaptação épica para um conto

Doutorando: Rodrigo Malheiros PPGLI-UEPB
Orientador: Diógenes Maciel
E-mail: beradero25letras@hotmail.com

Resumo:

Trata-se de um estudo da peça *Visões Siamesas* (2004), da Companhia do Latão, construída como um processo adaptativo do conto de Machado de Assis *As academias de Sião*. Nesse caso, chama a atenção do leitor de ambos os textos, em especial do texto dramático em questão, a contextualização de uma construção artística que se baliza em torno de uma perspectiva épica, inscrevendo uma nova discussão, oriunda de uma situação histórico-político-social implementada pela contemporaneidade. Propõe, então, de como os elementos épicos presentes em *Visões siamesas* contribuem para a formalização de um conteúdo que almeja estabelecer uma crítica aos intelectuais, cujo ofício principal é esnoabar o conhecimento que não é gerado pelo meio acadêmico.

Palavras-chave: teatro épico, literatura comparada, crítica social, gêneros literários.

Introdução

O uso do termo **adaptação** vem sendo utilizado em diversos estudos para definir os processos de transformação dos textos, seja ele uma criação pautada sob o código verbal escrito ou qualquer tentativa de representação, em qualquer suporte, como bem sinaliza HATTNER (2010). No entanto, além do processo de transformação, esconde-se por trás desse desenvolvimento, formalizado artisticamente, uma gama de argumentos, oriundos de uma leitura cuidadosa e historicizada sobre a obra fonte, capaz de gerar, em alguns casos, um novo conteúdo crítico, questionador do contexto de sua criação. É a partir dessa interpretação da obra fonte e de seu cotejamento em relação às novas perspectivas estéticas, historicamente formalizadas, que o autor comprometido com a adaptação começa a construir seu texto.

Nessa perspectiva, a Companhia do Latão- grupo teatral de São Paulo que visa, em sua atuação estética, a uma reflexão crítica sobre as dinâmicas sociais e suas contradições no contexto brasileiro, mediante uma intersecção com uma perspectiva política e histórica- estabelece em *Visões Siamesas* um diálogo com a obra *As academias de Sião*, de Machado de Assis, que aponta para um contexto e tema específico da contemporaneidade. No repertório de suas atividades estão as apresentações de peças, atividades pedagógicas, discussões sobre dramaturgia e teatro para produção dos textos e montagens dos espetáculos, a edição da revista *Vintém* e uma série de experimentos artísticos, fruto das discussões sobre teatro, quase em sua totalidade, oriundas do teatro épico de Bertolt Brecht. Sendo assim, não é diferente em *Visões Siamesas*, que a partir da narrativa machadiana, a companhia discute questões relativas à nova ordem mundial e como o homem se insere nessa configuração social, erigida principalmente pela promessa de uma vida melhor, cuja promessa nunca se

realiza para as classes subalternas. Portanto, para entendermos com maior clareza as peças do Latão é de fundamental importância buscar maiores informações sobre o teatro épico, já que a Companhia do Latão se vale dos elementos do teatro épico para a construção da dramaturgia em questão.

Segundo Maria Sílvia Betti,

a principal característica do teatro épico como perspectiva de trabalho artístico é a de tratar, sob o prisma das classes exploradas, das lutas políticas coletivas locais e mundiais, das quais extrai seus critérios estéticos e expedientes formais. (BETTI, 2010, p.175)

Iná Camargo Costa, em sua obra *Nem uma Lágrima*, afirma ser o teatro épico

[...] a forma teatral encontrada, num processo de aproximadamente 40 anos, por dramaturgos e encenadores de alguma forma ligados às lutas dos trabalhadores, para expor o mundo segundo a experiência dos trabalhadores, que constitui o mais complexo dos focos narrativos até hoje experimentados pela cena contemporânea. (COSTA, 2012, p.91)

Sarrazac, explica que

A epicização brechtiana não seria senão uma intensificação do que há de narrativo em *todo teatro*, a fim de permitir a um teatro dialético, filosófico e político desabrochar e dar conta, por meio das fábulas que fustigam a memória e exigem a interpretação do espectador, de um mundo moderno de história complexa, que a forma dramática tradicional não é mais capaz de captar. (SARRAZAC, 2012, p. 79)

A forma dramática tradicional aqui enfatizada é o drama bem feito, tão bem analisado por Szondi, em *Teoria do drama Moderno* (2011, p.120), que busca a perfeita harmonia entre o enunciado da forma e do conteúdo, sobre o qual repousa a relação sujeito/objeto. Szondi afirma que, para o teatro épico, “a ação é objeto do que o palco narra, e este (palco) com ela (ação) se relaciona como o narrador épico com seu objeto”. A sociedade, portanto, transforma-se na grande personagem do teatro épico, e toda a estrutura teatral contribui para o divórcio entre “a unidade do sujeito e do acontecer objetivo”, como bem frisou Bornheim (1992, p.154). Para um novo conteúdo, torna-se necessário que a forma dramática busque novos expedientes formais e critérios estéticos, como já observou Maria Sílvia Betti, capazes de representá-lo artisticamente, daí o teatro épico.

Feito esse breve esclarecimento sobre qual perspectiva dramatúrgica a Companhia do Latão se filia, falaremos um pouco sobre a narrativa machadiana *As Academias de Sião*. Texto composto por quatro capítulos, que conta a história do rei Kalaphangko e da bela Kinnara, que a partir de um ritual mágico, trocam de almas, experimentado assim, cada um, o ponto de vista do outro. Longe de ser um dos textos mais analisados de Machado de Assis, o conto configura-se pelo obscurantismo de sua conclusão, que de fato, é menos um fechamento e mais uma abertura para uma discussão: como quatorze acadêmicos reunidos eram a claridade do mundo, e separadamente eram uma multidão de camelos? Eis o questionamento que inquieta o rei Kalaphangko.

No que se refere à técnica da narrativa, Machado constrói uma espécie de parábola, cujo propósito é questionar seu próprio tempo e as contradições apresentadas em sua época. É interessante notar que o narrador inicia o texto declarando que não há academias em Sião. A ilusão é rompida, a partir do momento em que o próprio narrador afirma que seu texto é construído sobre uma suposição, uma ficção. Nesse aspecto, o realismo machadiano desenvolve um alicerce muito mais confiável para se discutir algo que extrapola o universo da ficção e alcança o terreno das dinâmicas sociais, tecendo assim, a partir de uma linguagem irônica e bem humorada, uma crítica a todos que se dizem “arroz da ciência e luminária do universo”, mas que sua claridade não se projeta além das paredes acadêmicas.

É a partir dessas indagações que a Companhia do Latão- cuja proposta de trabalho é sempre discutir aspectos contraditórios presentes em nossa sociedade, tendo como método de representação, por em cena, de maneira historicizada e em chave dialética conteúdos que interessam às classes trabalhadoras- irá tecer a sua dramaturgia.

À peça

Visões Siamesas estreou no Teatro Sesqui-Anchieta, São Paulo, em 21 de outubro de 2004, pela Companhia do Latão. Fruto de um trabalho coletivo, o argumento da peça é inspirado no conto de Machado de Assis *As Academias de Sião*, valendo-se também do repertório da literatura oriental, sobretudo da literatura japonesa e chinesa. Trata-se de uma história, cuja narrativa, a partir de um olhar convencional, conta a história de Kinara (mesmo nome da personagem do conto de Machado) que, expulsa de sua terra por questões de ordem socioeconômicas, é forçada a ir para a capital em busca de trabalho: atendente em uma taberna (garçonete à prostituta); catadora de objetos industrializados num Lixão; noiva de encomenda; oficiante do templo que cultua a Nova Ordem Mundial, até caminhar pelo deserto, com destino à fronteira para buscar uma nova vida em outro lugar. Toda a trajetória de Kinara é marcada por suas visões, que se baseiam em um livro que ela ganhou quando criança sobre a história do rei Kalafanko, em contraponto com a realidade, cuja palavra que melhor se adéqua para resumi-la é a exploração.

Pensando de acordo com BETTI (2010), que entende a peça como a síntese simbólica da história da classe trabalhadora brasileira¹, acompanhemos a trajetória de Kinara, bem como a maneira que a peça, estruturalmente, tematiza a questão. Os 18 quadros que organizam a dramaturgia- ao contrário do que propõe a dramaturgia aristotélica, não se organiza a partir da obediência das três unidades, privilegiando o efeito da causalidade no desenvolvimento da ação- deixa a narrativa mais liberta das amarras da causalidade, dando aos quadros uma independência aliada a uma contiguidade temática. A personagem, no caso Kinara, é parte integrante desse eixo temático, que não se encerra na personagem, pois sua ação é relativizada e por vezes

¹ A estrutura de trabalho criador desenvolvida pela Companhia do Latão decorre diretamente da aplicação prática dessa linha de ação e pensamento: seus processos colaborativos apoiam-se em pesquisa e constante discussão do material histórico-crítico, político ou filosófico relacionado ao assunto ou recorte estabelecido. A dramaturgia resultante é fruto das diversas etapas coletivas de trabalho atravessadas na composição de conteúdos e de elementos gestuais e corporais depurados e definidos na sala de ensaios. (BETTI, 2010, p.179)

interrompida, mas a partir dela, do particular, é possível alcançar o universal. Essa relativização da ação, objetiva enfatizar que há, além do “teatral”, um aspecto extrateatral, a saber, a vida social concreta, que está representada na ação dramática. Esse conteúdo complexo é concretizado a partir da representação cênica e historicizado, de modo que se torne objeto de estudo crítico, sem perder de vista a sua tez artística, pois é na forma que se precipita o conteúdo, como afirma Szondi.

Em *Visões Siamesas*, a relativização da ação pode ser vista durante toda a peça a partir da intromissão do coro, das narrativas, dos atores que explicam ou descrevem algumas questões formais e temáticas da peça, e principalmente com a interrupção da ação dramática promovida pelas visões de Kinara. No segundo quadro da peça, por exemplo, Kinara é forçada a sair de seu lugar à capital, em busca de trabalho. Sr. Tchong e Sra. Calan, representantes da antiga estrutura econômica, também estão partindo. Nesse quadro, o ator que representa a Figura Risonha explica para o público que a nova configuração econômica obrigou Sr. Tchong a abandonar seus arrozais e viver de saudade da época “em que o trabalho se media pelo suor do rosto” (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 275), à procura de novas formas de exploração. Kinara, ainda apegada às suas lembranças de infância, em que Sr. Tchong acompanhava suas leituras, tem sua primeira decepção ao vê-lo roubando dinheiro da estátua da Figura Risonha. O terceiro quadro é marcado pela interrupção da progressão dramática, promovida pela visão de Kinara. A mudança de luz, assinalada pela rubrica, suspende a ação dramática e o efeito de causalidade. O plano real e o plano onírico revelam um dismantelamento estrutural, capaz de enunciar numa nova perspectiva formal a desestruturação da velha ordem social por uma nova ordem erigida pelas forças atávicas do capital.

No quadro 4, o coro dos camponeses expulsos expõe aquilo que está além da visão de Kinara. “Ratazanas, ratazanas/Não comam nossa colheita!/Por três anos labutamos/E vós nem sequer notastes...”². É desse confronto de visões contraditórias, hora vislumbrando sonhos que podem ser cultivados, hora semeando a dor e a opressão das relações de trabalho, próprias do capitalismo, que a narrativa parte do particular para o universal e instaura uma reflexão sobre uma realidade além do texto. Visão e realidade põem-se sempre em estágio comparativo e carregam em si uma contradição clara imposta por um contexto bem maior. As visões de Kinara, por vezes, parecem desejos reprimidos por uma realidade bem mais cruel, que, ao interromper o curso da ação, formaliza dialeticamente a garantia da liberdade prometida pelo capitalismo e a impossibilidade dessa liberdade, que historicamente se comprova nas relações de trabalho. Prova disso é o quadro 5, em que Kinara consegue um trabalho numa taberna.

Kinara, em sua peregrinação infundável em busca de sua felicidade, chega em uma estalagem próxima à capital. A dona da estalagem orienta as camponesas para o trabalho, entre elas, Kinara e Ganan (sua mãe). Kinara, além de atender aos homens nas mesas, é instruída para atendê-los no quarto.

TABERNEIRA [RI] É uma moça bonita, vai aprender outras artes.
Vocês, camponesas, vêm para a cidade sem entender os novos tratos.
Escute com todo o seu corpo. [*Levanta Kinara*] Aqui você mesma é

² Poema chinês em Escadaria de Jade.

seu patrão. Vai ganhar pelo que fizer. Se agradar aos nossos hóspedes, vai ser por eles recompensada. Saiba, eu detesto dar ordens. Até porque certas coisas não se ensinam, não é? (2008,p. 282-283).

É posto aqui, de maneira dialética, a transformação do sujeito em objeto de troca, uma vez que Kinara é em si, o produto a ser vendido e a vendedora, mas sem perder de vista que o seu trabalho está sendo explorado pela taberneira que posa de patrão cordial. No entanto, enquanto Kinara atende a um Marinheiro, escutam-se gritos vindos do quarto de Chin³, sua companheira de trabalho, que estava com dois comerciantes. A tensão da cena aumenta, uma vez que o Marinheiro está decidido em investigar o que está acontecendo no quarto de Chin. Nesse momento Kinara desmaia, a luz transforma e as imagens e tempos se distorcem⁴. Há mais uma vez a interrupção da cena, provocada pela visão de Kinara, que em sua visão transforma a estalagem num palácio, o Marinheiro no Rei Kalafanko e a Taberneira em Cortezã. A cena volta ao plano real e Kinara segue em frente, caminhando em busca de algo melhor, mesmo que suas experiências lhe diga o contrário. Como afirma LIMA (2007, p.49) em um ensaio na revista *Vintém* 6, Kinara é “uma figura tentando reinventar a si mesma com o auxílio do mito do rei que tudo pode”. Sempre de mãos dadas com uma ambiguidade própria do texto machadiano, a Companhia do Latão estabelece a dialética que move o sujeito convertido em objeto de troca e consumido pelas leis do capital, mas que não perde de seu horizonte a miragem de uma vida melhor. Após a cena, o coro dos trabalhadores avulsos, no quadro 7⁵, problematiza as relações entre patrão e empregado, abrindo chave para uma reflexão sobre a exploração do homem pelo homem representadas no quinto e sexto quadros.

Forçada a sair de sua terra, trabalhando como atendente de taberna e atendente, em seu quarto, dos homens do porto que chegavam cansados, Kinara vê-se impelida a trabalhar catando restos urbanos e submetida às investidas da mãe, que tenta arranjar-lhe um casamento. Nos quadros 8,9 e 10, referentes ao cenário do Lixão e toda a estrutura comercial que o envolve, cria-se uma hierarquia de explorados, a qual revela um sistema que se alimenta de suas contradições, pois como pode alguém que sofre a exploração mediante às leis do capital e que sente na pele a degradação humana pode escolher oprimir o seu semelhante da mesma forma. A sra. Falcão explora o trabalho do Cobrador, que por sua vez explora Mamuang (seu tio) e Jung, que exploram Kinara e

³ Chin é uma personagem em que se revela o plano capitalista de prometer a liberdade sem nunca a oferecer de forma legítima. O seu sofrimento físico e emocional revela sua situação de classe oprimida, ao mesmo tempo em que se apoia no sonho de ter um dia uma casa, justificando assim todo sofrimento.

⁴ A distorção das imagens e ações revelam uma relatividade de espaço/tempo própria do épico que, à exemplo da narrativa, intercala por muitas vezes, em um mesmo capítulo, cenas em lugares diferentes em situações distintas e em épocas distintas.

⁵ CORO [canta] Dentro de mim habita um patrão/Mas nossas ânsias nunca coincidem./Enquanto um de nós rejeita o fracasso/O outro se alegra sempre na preguiça./ Proprietário e mão de obra/Nos desprezamos mutuamente/Em mundos incompreensíveis/Modéstia, conformidade/Estúpida sabedoria rastejante. CORO-GARÇON [fala] Sejamos cínicos! CORO [canta] Sejamos cínicos e orgulhosos/Somente assim: sobreviventes/ Escuta empregado-patrão/Empregado, patrão/Empregado,patrão [...] Patrão! (CARVALHO, MARCIANO, 2008, p. 294-295).

Ganan, apesar de todos representarem uma classe social historicamente oprimida. O individualismo, tão “importante” para alcançar uma melhor condição econômica é também responsável por reproduzir uma cadeia de relações de conflito àqueles que estão sendo, constantemente, oprimidos pela classe hegemônica. O momento crucial para cena é quando o Cobrador, sob ordem da sra. Falcão, oferece mais um prazo para Mamuang para sua dívida, contanto que ele entregue a pele de seu macaco de estimação como garantia.

COBRADOR Ela deu mais uma semana de vida para sua vida...

MAMUANG Obrigado sra. Falcão [fala na sua estranha língua] Bebaios esticetiritial.

COBRADOR Mas como garantia, ela exige a pele do macaco.

MAMUANG Constantino? (2008, p.302).

A cena a seguir é a tomada de decisão de Mamuang, que opta por rachar a cabeça de seu macaco, no entanto, quando se ergue o cajado para matar Constantino, a cena é congelada pela visão de Kinara. Essa suspensão da progressão da ação dramática, torna a cena um grande tribunal. De quem é a culpa então de uma cadeia de injustiças praticadas pelo indivíduo contra o próprio indivíduo? Mamuang aponta para o cobrador, que aponta para sra. Falcão, que esclarece que “tudo pertence à grande cadeia das dívidas que sustentam as dívidas num labirinto infinito” (2008, p.304).

É a partir daí, que o conto machadiano oferece com mais notoriedade seus elementos temáticos. Há a troca das almas entre o rei Kalafanko e Kinara, assim como no conto. E os acadêmicos, que ironicamente no conto machadiano eram a claridade do mundo, e ao mesmo tempo uma multidão de camelos, na dramaturgia, são os responsáveis por teorizar sobre a questão da causalidade sistêmica, a qual inocenta a todos e, ao mesmo tempo, não resolve a questão da exploração praticada, há muito, contra a classe trabalhadora. Segundo Maria Sílvia Betti

A estrutura crítica da peça focaliza a representação dos intelectuais e a maneira como formulam e divulgam teorias que encaram a desgraça social como fruto de fatores imutáveis ou transcendentais. (BETTII (2010, p. 193)

Para Marciano, em seu artigo *Visões Siamesas: uma dramaturgia do limite*, publicado na revista *Vintém* 6, afirma:

O que fica evidenciado é o processo pelo qual a imaterialidade do capital se impõe, por intermédio da ação ideológica, como forma transcendente de opressão, procedimento desmascarado pela comicidade grossa dos sábios conselheiros do soberano, ocupados em dar sentidos às injunções da ordem econômica mundial. (MARCIANO, 2007, p. 45)

Quando analisadas as personagens, fica clara a força da opressão do capital imaterial sobre suas vidas, erigindo-se da ilusão de liberdade. A cena do PRÓLOGO une-se ao quadro 11, em que os sábios entoam a canção da causalidade sistêmica. Sai-Baba, Sai-Bile e U-Tong convertem suas falas em canção, a qual demonstra que a desgraça social provém de uma série de causas, levando à conclusão de que não há

alternativa, a coisa a se fazer é aceitá-la. Paralela a peregrinação de Kinara em busca de sua felicidade, os acadêmicos elaboram seus pensamentos, que representam uma espécie de explicação cabível ao conjunto de fatos ocorridos, que se ajusta muito bem às suas necessidades⁶. No quadro 12, os acadêmicos, ao fim da canção decidem “descer das esferas” e participar da história.

A terceira visão de Kinara, que marca a troca de almas, conserva algo que ainda não tinha acontecido. Kinara, a partir do final do quadro 10, em que ocorre a troca de almas, mesmo depois de desfeita a visão, ainda acredita está no corpo do rei Kalafanko. Essa consciência alterada funde-se com a descida dos acadêmicos para a esfera dos homens comuns, ou melhor, aqueles que não são a claridade do mundo. Agora, no universo dos acadêmicos, Kinara age como da mesma forma que todos que a oprimiram, apesar de dizer que se fosse ela o rei do mundo “toda a sujidade seria soprada como um papel para a província mais longínqua da alma” (2008, p.296). Kinara e a estátua da Figura Risonha se confundem de tal maneira na peça que, a um certo momento, a fala de Kinara é representada gestualmente pela estátua, como ratificação de tudo que está sendo dito. A conquista individual de Kinara é também a sua ruína, pois quando se desfaz o delírio a atriz que representa Kinara fica na posição da estátua e a Figura Risonha fica no chão com a atitude de Kinara, a ponto de sua mãe se dirigir para a Figura Risonha pensando que é Kinara.

O corpo de Kinara é levado para bem distante do Sião, junto com emigrantes que procuram trabalho. Na fronteira, em busca de uma nova vida, espera junto de outros emigrantes o coioote que os atravessará, mas ele não aparece. A sujeição do homem às piores opressões chega ao limite. No quadro 18, a atriz que representa Kinara e o ator que representa Kalafanko estão à frente e ao fundo um grande coro. A última cena é responsável por um questionamento feito pela atriz que representa Kinara: “Por que só me ensinaram a sonhar no singular?” (1998,p.225). Não só Kinara, mas todos que sofreram na peça algum tipo de exploração pensaram no singular, por isso se tornaram competidores de si mesmos. A pergunta perpassa toda a narrativa, de modo que se torna imperativo analisar todos os quadros e olhar com desconfiança os argumentos que ratificam a ideia de um sistema imutável, forjado por uma teoria da causalidade sistêmica.

Bornheim, em sua obra *Brecht: a estética do teatro* (1992)⁷, em seu capítulo sobre a estrutura da dramaturgia não aristotélica, enfatiza, dentre outros, dois pontos

⁶ É sempre bom lembrar que para a elaboração de um tema tão complexo (o capital imaterial e sua capacidade de promover a desgraça social) as relações intersubjetivas, elemento central do drama clássico, não oferecem elementos suficientes. Daí a necessidade de elementos épicos como a narração; canto; ruptura da ação dramática, a partir das visões de Kinara e os coros, que funcionam como uma espécie de elemento síntese problematizador. O desmantelamento do desenvolvimento da ação, a partir desses elementos, instiga o leitor a refletir sobre o tema que alcança patamares maiores que o da ficção, daí o caráter realista da peça.

⁷ Nesse capítulo, Bornheim, a partir da observação analítica de quatro textos de Brecht, considerados paradigmáticos em termos de maturidade estética, estabelece 5 pontos fundamentais: 1-relativização da

fundamentais na obra de Brecht: a ação instigadora de tomada de decisões e a continuação da ação. Em todas as visões de Kinara- que sempre acontece no auge da ação dramática, num momento decisivo, no caso da peça em questão na representação da exploração do trabalho em suas últimas consequências- as cenas são congeladas, rompendo assim com o desenvolvimento das relações inter-humanas, por conseguinte relativizando a ação dramática e proporcionando um efeito de distanciamento da ação que tem por finalidade romper a empatia e causar um afastamento que propicie reflexão. O público é levado para uma espécie de tribunal, em que sua tomada de decisão diante dos acontecimentos, e não o fluir dos acontecimentos, é o que interessa. Nesse caso, são os elementos épicos assinalados nesse estudo, que rompem com a velha noção de drama e que irão promover um diálogo muito bem definido entre aquilo que é representado e aquilo que interessa ao público e que diz respeito a um contexto ético-social.

Um exemplo formal dessa investida épica na peça está presente em uma das últimas rubricas. Tem-se a informação que a atriz que faz Kinara deita-se no chão indicando a morte da personagem. Mais do que isso, o ato de indicar a separação entre personagem e atriz, quebrando a ilusão cênica, o que é próprio do teatro épico, revela que a peça é instigadora de tomada de decisões não só por dirigir ao público um tema que lhe é de interesse pela sua dimensão social.⁸ A atriz, enquanto ser social, em uma forma de entendimento mais ampla, também está inserida no grande público e a partir da cisão entre personagem e atriz, num efeito de distanciamento, formaliza o conteúdo épico, a fim de, também, entender seu contexto, ao contrário do ator que se une ao personagem, de maneira a ser entendido como um só, que é levado pela sucessão das cenas como quem é levado por um destino imutável e irreversível. Antes de deitar no chão, simbolizando a morte do seu personagem de maneira semelhante à Kinara, o ator que faz o rei Kalafanko diz “É o prelúdio imediato do fim de todo o mundo e a emergência explosiva de um novo sobre seus fragmentos e ruínas” (1998, p. 326). Apesar de sua divisão em quadros, a peça tem um prólogo, mas não tem um epílogo. O que o ator que faz o rei Kalafanko aponta é uma emergência por um novo começo e não o término. A palavra de ordem é erigir o novo a partir dos escombros, numa perspectiva histórica, portanto crítica.

É partindo daí que a última fala da peça converge a necessidade da tomada de decisão por parte do sujeito social com a continuação da ação.

ATRIZ-KINARA Conta a lenda que, para se quebrar a feitiçaria e desfazer o sortilégio, toda peça deve ser representada de trás para adiante.

O ator se levanta também e se põe ao lado dela. Olham para frente. Para o nada. (1998, p. 326)

ação;2- a interrupção da ação;3-o distanciamento da ação;4- a ação enquanto instigadora de tomadas de decisões; 5- a continuação da ação (no sentido de que ela não termina com o fim da peça).

⁸ Bornheim afirma que a ação dramática nunca vale por si mesma, não deve ostentar sinais de auto-suficiência: ela deve ser transcendida e apontar para a realidade social. (1992, p.326)

Em *Visões Siamesas*, fica a proposta de apresentar a peça de “trás para adiante”, no sentido de inverter, de ver por outro ponto de vista tudo aquilo que parece fazer sentido- apesar de possuir argumentos vazios, fundamentados em um sistema de causalidade, que mais inocenta a injustiça do que descortina as reais engrenagens perpetuadoras dessa estrutura excludente- a fim de quebrar o sortilégio. A proposta faz repensar o que foi dito, desde o início, atentando para a reflexão de tudo o que foi representado.

Da narrativa machadiana, o texto dramático utiliza a tensão ambígua da escrava e do rei e os dois lados da moeda representados nas relações de trabalho, “a jocosa imagem dos acadêmicos, produzindo cosmogonias ajustadas às suas próprias necessidades” (VINTÉM 6, 2004, p. 47), acrescendo-lhe, na figura de Kinara, os infundáveis deslocamentos que atingem os trabalhadores, construindo uma síntese da história do trabalhador do Brasil, e porque não dizer do mundo, em conflito com intelectuais que procuram justificar em teorias vazias a perpetuação de um modelo econômico injusto e opressor. Dos elementos formais provenientes da narrativa, dos efeitos de distanciamento presente tanto na estrutura épica como na separação ator/personagem, da relativização da ação dramática, na ruptura da ação que leva à reflexão de um contexto ao qual o ser social está inserido e da proposta da continuação da ação, a partir de uma re-significação, é que se formaliza um conteúdo que já não cabe na forma dramática tradicional, a saber, a forma que se sustenta pela relação inter-humana, no presente. Eis a função do teatro épico/dialético: descortinar as contradições sociais experienciadas pelos trabalhadores inseridos em uma dinâmica social pautada pela exploração do trabalho e todas as suas implicações, em perspectiva crítica e histórica, a partir de uma estética em que os elementos épicos formalizem artisticamente os conteúdos assinalados.

Referências Bibliográficas

- ASSIS, Machado de. Contos: uma antologia, Volume 1. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ATUAÇÃO CRÍTICA. Entrevistas da Vitém e outras conversas/ Sérgio de Carvalho e outras conversas. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.
- BENJAMIM, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertold. **Teatro dialético**: ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima**: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012, 152p.
- CARVALHO, Sérgio; MARCIANO, Márcio. **Companhia do Latão**: 7 peças. Prefácio de Iná Camargo Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.

_____. **Literatura e Sociedade:** estudos de teoria e história literária. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000. (Biblioteca de letras e Ciências Humanas- Série 2, Textos;9)

_____. **Dialética da malandragem:** caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*, *Revista do Instituto de Estudos Avançados* [IEB/USP], São Paulo, n.8, p.67-89, 1970.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página:* publicar teatro na época moderna – séculos XVI-XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

DICIONÁRIO do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima, (orgs.). São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

HATTNER, Alvaro Luiz. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 16, p. 145-155, 2010.

LIMA, Mariângela Alves de. *Companhia do Latão ganha ao unir Machado e Brecht.* In: *Vintém 6*. São Paulo. Ed. Hucitec, 2007.

MARCIANO, Márcio. *Visões Siamesas:* uma dramaturgia do limite. In: *Vintém 6*. São Paulo. Ed. Hucitec, 2007.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **A arte do teatro:** aulas de Anatol Rosenfeld (1968)/registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

Leio Teatro. André Luís Gomes (organizador)- São Paulo, Editora Horizonte, 2010.

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

Pesquisa em dramaturgia: exercícios de análise. Diógenes André Vieira Maciel (Org.). João Pessoa: Ideia, 2010.

Léxico do drama moderno e contemporâneo. Jean-Pierre Sarrazac (org.). São Paulo, Cosac e Naify, 2012, 224 p.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno.** (1880-1950). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena.** Trad. Rogério Betoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Cultura.** Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.