



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS

PRISCILA CRISTINA DOS SANTOS

**O MÍTICO E O CONTEMPORÂNEO EM “APOCALIPSE 1.11”, DO
TEATRO DA VERTIGEM**

Salvador

2017

PRISCILA CRISTINA DOS SANTOS

**O MÍTICO E O CONTEMPORÂNEO EM “APOCALIPSE 1.11”, DO
TEATRO DA VERTIGEM**

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado ao Instituto de Letras da
Universidade Federal da Bahia como requisito
para a obtenção do título de Bacharel em
Letras.

Orientador: Profa. Dra. Denise Carrascosa
França

Salvador

2017

RESUMO

O Teatro da Vertigem, com sua primeira formação no ano de 1990, tendo como integrantes alunos da Escola de Comunicações e Artes (ECA) e Escola de Arte Dramática (EAD) e atores que vinham de outras formações, tem como característica a apresentação de seus espetáculos em espaços não convencionais e com apresentações fortes e impactantes. Aqui pensaremos de que forma o *Apocalipse 1.11*, espetáculo que teve a sua estréia em um presídio desativado do Hipódromo, localizado na região do Bráz, que fica na zona leste de São Paulo, no dia 14 de janeiro de 2000, aborda a nossa realidade/contemporaneidade e o sistema prisional, tendo como ponto de apoio o Massacre do Carandiru e narrativas de ex-presidiários, através da linguagem teatral.

Palavras-chave: Teatro da Vertigem; Prisão; Massacre do Carandiru; Testemunho; Apocalipse 1.11.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO 1: O TEATRO DA VERTIGEM.....	8
CAPÍTULO 2: LITERATURA CARCERÁRIA E TESTEMUNHO	15
CAPITULO 3: APOCALIPSE 1,11 E A ALEGORIA DA CATÁSTROFE	23
Encaminhamentos Finais	32
REFERÊNCIAS	33

INTRODUÇÃO

O intuito desse projeto foi o de discutir as questões da atualidade, procurando mostrar a sua importância tanto no espaço das artes e nas questões políticas, no sentido de usar a arte como meio de contestação. Assim, o estudo do Apocalipse 1.11 se torna importante, enfatizando como se dá o encontro entre o arcaico e o contemporâneo, omito e a história concreta do presente. Um serve para ler o outro, o presente iluminando um passado do mito, as narrativas bíblicas ressoando no tempo atual, problematizando-o.

O título do trabalho pensa no apocalipse como algo que traz medo e, ao mesmo tempo, esperança, tanto em tempos passados como na nossa contemporaneidade. O fim dos tempos pode ser visto como algo que possibilita um novo recomeço, a destruição de uma etapa para o início de uma nova. Assim como na peça, que termina sem uma resposta – essa “função” de pensar no que pode ser feito com a aquilo que lhes foi apresentado é dada ao espectador que deixa a prisão ao final do espetáculo – pensar simplesmente no apocalipse dá medo, mas não existe uma resposta certa para o que acontecerá depois, daí o medo e a esperança: o mundo realmente vai se tornar um bom lugar?

Centrado no Massacre do Carandiru, em 1992, quando 111 presos foram assassinados pela PM, o texto e o espetáculo procuraram pensar, através de uma mensagem metafórica, uma forma de traduzir, à sua forma, para a linguagem teatral aquele episódio catastrófico.

Como um dos objetivos específicos, analisar de que maneira e com qual intuito a peça reformula as referências míticas para representar a história brasileira atual, apontar a importância de trazer à tona o papel do teatro político como forma de denúncia à sociedade, compreender e discutir a contribuição do teatro e da literatura para a visibilidade de questões de cunho social. A partir de uma análise do texto literário e do espetáculo a que ele deu origem, intenta-se refletir na seguinte questão: como, a partir de um texto bíblico, se pode fazer uma leitura da contemporaneidade, problematizando as mazelas sociais, tomando como base referências míticas, presentes no livro do Apocalipse.

Acredita-se que a peça teatral Apocalipse 1.11, a partir de uma estética do choque e da violência, procura discutir temas profundos sobre a situação da sociedade brasileira, tocando em feridas abertas na sociedade, apresentando recursos repletos de uma teatralidade vigorosa e violenta, tornando cruelmente atual a passagem bíblica que relata a chegada do apocalipse, do fim dos tempos, trazendo-a para a contemporaneidade.

Intui-se compreender de que maneira o grupo se apropria, nessa peça especificamente, das referências míticas e religiosas do imaginário Judaico-Cristão, e de que forma se utiliza disso para representar o presente da história brasileira de maneira crítica, discutir sobre a realidade de uma sociedade violenta e contraditória.

Iniciaremos com um capítulo que fala um pouco sobre o trajeto do Teatro da Vertigem, apresentando o grupo através de alguns de seus trabalhos: *O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1.11*, que fazem parte da Trilogia Bíblica, *BR-3*, *História de Amor*, *A Última Palavra é a Penúltima*, *Dido e Enéias*, *Kastelo*, *Leituras Dramáticas (A Procura de Emprego*, de Michel Vinaver, *Edite*, *Pescoço de Cisne*, de Bernardo Carvalho, *Fome de Notícia*, de Evaldo Mocarzel, *A Guerra Santa*, de Luís Alberto de Abreu), *Cidade Submersa*, *Novos Encenadores*, *Cartas de Despejo*, *Mauismo*, *Bom Retiro 958 Metros* e *Orfeu e Eurídice*, não esquecendo de fazer uma referência ao teatro do oprimido e Augusto Boal.

No segundo capítulo intenta-se, através de referências musicais e literárias, trazer um pouco sobre a escrita de si. Houve um resgate de narrativas carcerárias de pessoas que iniciaram suas escritas a partir de uma experiência traumática: a prisão. Aqui cito *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)* (2002), *Memórias de um sobrevivente*(2001),de Luiz Alberto Mendes, *Diário de um Detento: o livro*(2001),de Jocenir, *Pavilhão 9: paixão e morte no Carandiru*(2001)de Hosmany Ramos e Marques Viana e Racionais MC's. Além disso, uma reflexão sobre o sistema carcerário é feita e, a partir de Michel Foucault e sua obra *Vigiar e Punir*, é possível perceber que o sistema prisional já foi criado dentro de uma lógica que, de fato, não falha ou fracassa.

Por fim, apresento um estudo breve sobre o objeto principal de análise, *Apocalipse 1.11*, do Teatro da Vertigem. Apresento um resumo e reflexão sobre o que foi encenado, a peça como uma forma de se refletir sobre nossa contemporaneidade, a sociedade em que estamos inseridos e suas possibilidades de linhas de fuga, se é que existem.

O trabalho permitiu me dar acesso a assuntos que não tive a oportunidade de ter muito contato na graduação: pensar no cárcere e a forma como esse sistema anula a individualidade daquele que tem que ser submetido a essa experiência traumática,ter acesso aos testemunhos de ex-detentos e refletir em como essa escrita tem o poder de mudar suas vidas, em como o teatro e a literatura, juntos, podem ser uma forma de contestar assuntos que nos angustiam. Poder estudar e refletir sobre isso me moveu a escrever essas muitas linhas, moveu angustias que ainda não consegui acalmar e quero mover mais sentimentos para continuar escrevendo e mover aquilo que me move. A curiosidade e a vontade de aprender mais, pensar na nossa sociedade e nas pessoas que a

constroem e refletir em formas de tentar modificar o meio em que vivemos para um lugar mais justo, menos desigual.

O trabalho também conta com assinaturas teóricas que foram de extrema importância para a construção do presente texto: Denise Carrascosa, Eneida Leal Cunha, Christopher B. Balme e Márcio Seligmann Silva.

CAPÍTULO 1: O TEATRO DA VERTIGEM

O grupo o Teatro da Vertigem, originário de São Paulo, é um dos mais importantes do cenário teatral contemporâneo. Surge na década de 1990 trazendo uma proposta diferente para a cena, com as montagens encenadas: *O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1.11*, que fazem parte da Trilogia Bíblica, *BR-3*, *História de Amor*, *A Última Palavra é a Penúltima*, *Dido e Enéias*, *Kastelo*, *Leituras Dramáticas (A Procura de Emprego*, de Michel Vinaver, *Edite*, *Pescoço de Cisne*, de Bernardo Carvalho, *Fome de Notícia*, de Evaldo Mocarzel, *A Guerra Santa*, de Luís Alberto de Abreu), *Cidade Submersa*, *Novos Encenadores*, *Cartas de Despejo*, *Mauismo*, *Bom Retiro 958 Metros* e *Orfeu e Eurídice*.

Seu início é marcado por encontros de um grupo de amigos que eram da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, que se juntavam para se dedicar aos “*estudos da mecânica clássica aplicada ao movimento expressivo do ator*”, com encontros que aconteciam pela manhã e leituras de textos de Galileu e Newton eram feitas e, como disse Antônio Araújo em uma entrevista:

[...] montamos uma programação de estudos, fazíamos na prática a pesquisa científica e, depois, íamos para uma pesquisa expressiva de como aquele conceito da mecânica clássica poderia ser explorado de uma forma específica. Alguns meses depois é que, diante do material que foi aparecendo, pensamos em juntar e fazer um espetáculo. Na origem do grupo, essa questão da pesquisa está colocada em primeiro lugar. (ARAÚJO, 2012).

Daí, a partir desses encontros e estudos, eis que nasce *O Paraíso Perdido*, que foi o primeiro espetáculo da companhia. Como características presentes no Teatro da Vertigem, a utilização de espaços não convencionais na estruturação e criação das obras se apresenta como uma constante, além do seu caráter político dos espetáculos. O trabalho do grupo está muito ligado às concepções pessoais de cada integrante, a busca pela construção de um teatro que seja igualitário e que una os atores, o diretor, a equipe de uma forma geral, buscando fazer uma ligação entre ficção e realidade, encontrando em ambientes como presídios, hospitais e igrejas, locais que estejam carregados de significados, possibilitando o cruzamento do irreal e o real.

As peças aqui explanadas para complementar a trajetória do Teatro da Vertigem são aquelas que concorreram e ganharam prêmios: *Paraíso Perdido*, *Livro de Jó*, *BR-3*, *Bom Retiro 958 Metros* e a peça que será estudada no presente trabalho: *Apocalipse 1.11*.

Em *O Paraíso Perdido* o grupo tem um grande alcance no meio teatral e midiático, criando uma peça voltada para encenações em igrejas e a primeira apresentação acontece na Igreja de Santa Ifigênia, em novembro de 1992, baseada na obra de John Milton. Em sua estreia, 4 horas de atraso e grande mobilização por parte dos religiosos que eram opostos ao espetáculo, articulação por parte da camada artística que mostrou seu apoio ao grupo, ameaça de morte destinada ao diretor da peça são alguns dos acontecimentos que ilustram o lançamento do *Paraíso Perdido*. “Com este espetáculo a companhia pretende tratar de algumas das mais recorrentes questões metafísicas: a perda do paraíso, sua nostalgia e a conseqüente busca de um religamento original” (Exposição Teatro da Vertigem, 2013).

Após sua estreia, surge o espetáculo *O Livro de Jó*, que teve a sua primeira apresentação em 9 de fevereiro de 1995, no Hospital Humberto I, na cidade de São Paulo. Foi também um processo colaborativo, contando com a participação dos envolvidos na construção da peça, que conta a história de Jó e sua descrença no divino, pois sua vida está repleta de problemas e o personagem está com o corpo doente, levando-o a reconsiderar a sua fé e tentar entender qual o propósito de Deus para tais acontecimentos, o que faz com que isso seja levado para àqueles que assistem ao espetáculo e esse fato não deixa de ser latente na sociedade atual. Jó procura em um hospital a cura para as doenças que lhe desolam: “Espaço por excelência do “pathos”, do sofrimento, da iminência da morte, ele é uma espécie de lugar-tabu, de lugar-purgatório. Ali confinamos a morte, o enfrentamento da morte, e a constatação inapelável da vulnerabilidade e fragilidade humanas” (Exposição Teatro da Vertigem, 2013). Mas, apesar das grandes catástrofes que assolam o mundo, é possível ver que as instituições religiosas continuam ganhando força e seguidores, e muitos as seguem como forma de “curas” espirituais, corporais, pessoais, em busca da tão prometida salvação divina, bem como outros que acreditam na salvação pela ciência e a seguem como uma única verdade a ser relevada.

Em *BR-3*, direção de Antônio Araújo e texto de Bernardo Carvalho, com sua primeira apresentação acontecendo no Rio Tietê, em São Paulo, o grupo não deixa de apertar a tecla dos problemas sociais que são fortes na realidade brasileira, bem como questões místicas. Dessa vez, uma nova perspectiva ao acompanhar a peça: em uma embarcação num local lembrado por sua sujeira e abandono, com a presença dos carros, prédios e da cidade de São Paulo envolvendo os espectadores, fazendo com que se pense também no que ela significa.

[...] A matéria-prima da dramaturgia, assinada pelo escritor Bernardo Carvalho, são as oficinas realizadas durante um ano pela companhia no bairro da Brasilândia, zona norte da cidade de São Paulo, e as viagens a Brasília, no Distrito Federal, e à cidade de Brasília, no Estado do Acre. Todos lugares que têm no nome a palavra Brasil como radical, o que já

indica o interesse por interpretar o país a partir de uma inserção no real “profundo”, inclusive de maneira etnográfica, a exemplo de como fizeram tantos antecessores, entre eles Mário de Andrade.

O enredo de *BR-3* se passa em paralelo aos últimos 50 anos da história do Brasil e narra a vida de três gerações da família de Jovelina, uma retirante da Região Nordeste que, ao descobrir a morte do marido durante a construção de Brasília, parte para a periferia paulistana, adota um codinome e se torna chefe do narcotráfico local. A história se desenrola com a trajetória de seu filho e netos, até desembocar no rio Acre. Tal recorte temporal e geográfico é claro na mensagem: começa com o desejo de construir um país moderno e termina num território que foi anexado ao brasileiro de modo controverso, para dizer o mínimo. Nesta trama, os personagens só poderiam estar às voltas com a busca de sua origem e de um destino. (ALVES E RIBEIRO, 2016)

Por fim, a peça *Bom Retiro 958 Metros*, iniciada em 2012, em que, inicialmente, aconteceu uma etapa preparatória, rodas de palestras com o público que abordavam temas como migração e multiculturalismo, encontros para estudos; depois, visitas técnicas ao bairro do Bom Retiro, acontecendo entrevistas e atividades práticas. Com a compra do ingresso, o espectador recebia um mapa que traçava a rota que ele iria percorrer no bairro, exatos 958 metros, até chegar ao local da apresentação. A partir desse momento já se iniciava a experiência teatral. Percebe-se, mais uma vez, a marca do grupo, que se apropria dos espaços não convencionais para fazer de palco. No espetáculo, o público anda por quarteirões que são carregados de simbologias. Leva a pensar nas pessoas que ocupam este espaço para trabalhar e viver, um local marcado pelo comércio e consumo. Comunidades de imigrantes que trabalham ali, como italianos, sírios, gregos, judeus e mais recentemente bolivianos, coreanos.

[...] Na peça *Bom Retiro*, a proposta de uma trajetória que o espectador deve traçar não é política apenas por tirar o espectador de seu lugar de conforto, mas por proporcionar a construção de imagens significativas em diálogo com os espaços da cidade. Isso permite que os espectadores tenham outra experiência daqueles lugares, que não a proporcionada pelos fluxos cotidianos, entranhados de uma lógica de organização e de delimitação dos espaços de trânsito e de visibilidade (...). Assim, entendemos que o Teatro da Vertigem, especialmente na peça *Bom Retiro*, ao trabalhar sobre os regimes estéticos de visibilidade, trazendo à cena imagens que muitas vezes estão apartadas desse regime, trabalha também sobre questões políticas, modificando fluxos cotidianos da cidade. (RESENDE, 2013)

Finalmente, em *Apocalipse 1.11* a intenção da ruptura fica bem clara, com o objetivo de chocar, tentando fazer do teatro um palco para a contestação em diversas esferas. Aqui entra a questão daqueles que são excluídos da sociedade e encarcerados em prisões lotadas e sem condições minimamente humanas para detenção. Pensar nas prisões, o que elas significam e analisar também o que a sociedade pensa sobre o julgamento, o

porquê de se manter instituições dessa vertente e refletir sobre questões que atestam o fato de que não há melhorias para esse sistema, refletir que talvez esse método tenha que ser abolido. Além de levar a se pensar em outras questões que acontecem diariamente, que parecem beirar, de fato, o apocalipse, uma humanidade que precisa rever seus paradigmas de vivência comunitária.

[...] Apocalipse em grego significa *revelação* e é com esse sentido que o vemos empregado no Novo Testamento: revelação das verdades contidas no Evangelho e cuja realidade última é a condição de Jesus Cristo como juiz supremo da humanidade. Assim o pretendeu a tradição cristã, e o apóstolo João afirmou-se como autor do mais importante escrito apocalíptico. Foi nele que finalmente foi baseado o texto de *Apocalipse 1,11*, em formulação final pelo escritor Fernando Bonassi. Porém, o espetáculo do Teatro da Vertigem está longe de reproduzir o universo bíblico em seu imaginário grotesco de monstros de muitas cabeças e estrelas que despencam dos céus. Essas aberrações e catástrofes não nos assombram, pois vivemos em um mundo no qual a ameaça de fim encontra-se neutralizada pela convivência diária com a violência, a degradação, a perda de referências. As visões do Apocalipse não são mais feias do que a miséria que se avoluma ao nosso lado. É, pois, no plano das abominações da realidade que somos atirados pelo espetáculo. E o fazemos na condição de testemunhas (GARCIA, 2001).

Os temas abordados pelo Teatro da Vertigem deixam claro que o grupo tem interesse em trazer para o espaço cênico, a partir de uma experimentação corporal singular, uma proposta de leitura crítica da sociedade em que estamos inseridos, problematizando questões sociais, como o sistema carcerário, a forma como as pessoas interagem com espaços não convencionais ou que lhes causam incômodo ou suas interações com a cidade em que vivem. Dessa forma, os temas trazidos nos enredos dramáticos, nos mostram que o grupo se interessa por pensar em questões políticas que estruturaram e continuam estruturando o Brasil – imigração do nordestino pobre, racismo, prisão, a perspectiva não turística do uso urbano da cidade, a reflexão sobre a fé, entre outros.

Pensando no nome do grupo, Teatro da Vertigem já vem carregado de muitas possibilidades de interpretação. Quando pensamos em vertigem, já nos remetemos para sensações de tontura, desequilíbrio que podem ser causadas por alterações súbitas, para não citar outros vários sintomas. Mas, partindo dessa “pequena” mostra, já se pode pensar nas alterações causadas ao se ter a oportunidade de acompanhar uma apresentação do grupo. Pelo motivo de que eles possuem a capacidade de nos tirar do eixo, da nossa normalidade, dando um “soco” nos nossos pensamentos e fazendo com que o espectador reflita sobre o mundo que vive e como ele se porta diante da realidade em que está inserido.

[...] que estão mobilizando a sociedade como motivação para suas criações, o Vertigem radicaliza uma das mais entranhadas e louvadas funções do teatro em todos os tempos: discutir a sociedade a que pertence. Num momento em que não há consenso sobre certas questões, é preciso colocá-las frente a frente e deixar fluir o debate, oferecendo a cada ponto de vista a chance de explicitar seus argumentos. A aproximação do fim do milênio acumulando posições díspares sobre o fim dos tempos foi o ponto de partida para Paraíso Perdido, à luz da insistente pergunta: qual o sentido da vida humana? (MOSTAÇO, 2008).

Falar do Teatro da Vertigem nos remete ao Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, o fundador do Oficina, que surgiu em São Paulo em 1958. Ele é muito importante na cena teatral e referência nesse segmento. Nome mundialmente conhecido, estudado e que tem em sua formação a participação de pessoas de diferentes áreas. O Teatro Oficina também apresenta, como movimento artístico, uma conexão com o social e o urbano e aborda questões políticas sobre a sociedade, em que deixam marcadas suas posições críticas. O grupo procura fugir das convenções impostas pela sociedade através da arte, buscando a liberdade dos corpos e do pensamento. Há também a preocupação do grupo com os espaços, tentando diminuir a distância entre apresentador e público – o espaço do teatro é quase que totalmente ocupado nas apresentações. Através do teatro, eles tentam transformar o espaço em que vivem, denunciando, inclusive aspectos da própria cultura que criam barreiras na sociedade, buscando, também, uma forma de fazer com que artistas e platéia repensem sobre si, tentando quebrar regras e tabus. Dessa forma, pode-se dizer que o Teatro da Vertigem tem muito do Teatro Oficina nos seus referenciais de fazer teatro na contemporaneidade.

O teatro, no caso do grupo Vertigem, possibilita que muitas questões sejam pensadas de forma crítica, desafiando, inclusive, o corpo do ator e fazendo com que aqueles que tenham contato com as obras pertencentes os grupos saiam da sua zona de conforto. Muito disso tem como referência o Teatro do Oprimido, que tem como objetivo procurar a conscientização social e transformação da realidade, buscando debater problemas desvelados que necessitam de atenção por parte da sociedade. Com o intuito de estimular a parte artística e criacionista de alguém, o Teatro do Oprimido é um método com técnicas que despertam um senso crítico a partir da arte e se tornou reconhecido em diversas partes do mundo. Foi criado por Augusto Boal, diretor do Teatro Arena, de São Paulo, que ia num caminho oposto a outros teatros que, na época, tentavam seguir a linha aristotélica do teatro europeu.

No meio de espetáculos gloriosos e polêmicos, Boal permanecia em sua angústia por um mundo mais digno e humano. Também montava, com o elenco do Arena, espetáculos sobre a pobreza humana, a exploração dos operários pelos patrões, a insatisfação feminina frente ao machismo, a revolta dos negros contra o racismo. Nessas obras políticas, o elenco era

composto em sua maioria por homens brancos sugerindo resoluções para os problemas das mulheres negras, moradores de metrópoles propondo ações feitas pelos camponeses. No fundo, eram justas suas ideias de transformação social, que não estavam de acordo com o que ocorria no país, no entanto o faziam de forma afastada daquela mesma realidade. Era um teatro didático que procurava dar conselhos aos oprimidos para que modificassem sua realidade. E as peças sempre terminavam incitando a platéia a tomar partido a favor de alguma causa (...) (SANCTUM, 2011).

Após ter contato com a obra de Paulo Freire num dado momento em que estava exilado, no livro *Pedagogia do Oprimido*, Boal se dá conta que o livro trazia para a educação a mesma coisa que ele pretendia para o teatro. A partir daí, ele pensa o teatro como uma forma estética e ética que permitia a construção de conhecimento para que fosse possível superar as opressões. Além disso, o fazer teatro tinha que trazer o espectador para ser também alguém que participa da apresentação, o “espect-ator”.

Sim, esta é, sem dúvida, a conclusão: espectador, que palavra feia! O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores. Todas essas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo. E considerando que quem faz teatro, em geral, são pessoas direta ou indiretamente ligadas às classes dominantes, é lógico que essas imagens acabadas sejam as imagens da classe dominante. O espectador do teatro popular (o povo) não pode continuar sendo vítima passiva dessas imagens. (BOAL, 1991, p. 180)

Dessa forma, o teatro proposto por Boal ia de encontro com o teatro em que o espectador apenas observa e tem uma posição passiva diante daquele que atua.

[...] todo o teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas.

Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. Neste livro, pretendo igualmente oferecer algumas provas de que o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar. (BOAL, 1991, p.13).

Vale pontuar que existem diferenças entre o Teatro do Oprimido e o Teatro Oficina. O primeiro possui uma característica mais ligada às classes sociais e uma influência marxista, procurando envolver os cidadãos por meio de um processo pedagógico participativo, com o intuito de proporcionar a esses cidadãos conhecimentos que possibilitem pensar de maneira crítica questões que envolvam assuntos sociais,

culturais, políticos entre outros, buscando a garantia de se conseguir chegar a uma sociedade mais igualitária. O Teatro Oficina segue uma primeira fase mais ligada ao pensamento proposto por Boal, mas em sua segunda fase segue por uma vertente que apresenta um trabalho mais corporal, uma chamada “carnavalização” do Teatro Oficina, buscando atingir um teatro dionisíaco, que vai de encontro com as questões conservadoras da sociedade, no que diz respeito aos assuntos relacionados ao sexo, ao corpo, a repressão sexual e, ainda em alguns aspectos, cultural que a sociedade ainda vive.

CAPÍTULO 2: LITERATURA CARCERÁRIA E TESTEMUNHO

Falar sobre o sistema carcerário no Brasil pode ser e é uma tarefa muito difícil, ainda mais para aqueles que não possuem essa realidade em suas vidas. Por isso, se torna de grande importância a leitura de obras ligadas a essa realidade, já que, através delas, pode-se ter alguma ideia de como é viver em prisões e entender um pouco como funciona esse sistema prisional, qual a visão daquele que escreve em relação a sua realidade, em tensão com a platidão da linguagem midiática.

Nossa sociedade tende a fazer a separação entre “bandidos” e o “homem de bem”, onde a justiça tem a obrigação, no nosso formato social, em aplicar as regras. É latente a questão de que o sistema prisional é fracassado e seu objetivo de ser um meio para diminuição da criminalidade não funciona. Atualmente, aparecem nas mídias várias ocorrências de rebeliões nas prisões de vários estados brasileiros, com a morte de muitas pessoas que estão presas, vivendo em condições sub-humanas e travando verdadeiras guerras entre si. Superlotação das celas, pouquíssima e falha assistência à população carcerária, muitos esperam o julgamento durante longos períodos, além do estigma de ficar marcado como um ex-detento, para, fora da prisão, enfrentar o desemprego e preconceito da sociedade.

A mídia também tem o seu papel, divulgando nomes, rostos e fazendo com que, por ser uma das grandes formadoras de opinião, crie no imaginário dos telespectadores essa intenção de culpabilizar de formas extremas os detentos, criando juízes de todas as categorias, fortalecendo uma ideia muito forte na sociedade atual do “bandido bom é bandido morto”.

Foucault, em seu livro *Vigiar e Punir* (1999), já traz um estudo sobre a questão das prisões e seu “insucesso” em eliminar atos criminosos, mostrando que o sistema carcerário tinha como objetivo obter um controle sobre a população que cometia ações, ilícitas tentando fazer com que essas atividades não se expandissem. Dessa forma, aquele que fosse preso, ficaria social e corporalmente marcado, mesmo quando sua dívida com a justiça fosse acertada. Ela passa por diferentes processos até chegar aos modelos atuais.

Durante todo o século XVIII, dentro e fora do sistema judiciário, na prática penal cotidiana como na crítica das instituições, vamos formar-se uma nova estratégia para o exercício de poder de castigar. E a “reforma” propriamente dita, tal qual como ela se formula nas teorias de direito ou que se esquematiza nos projetos, é a retomada política ou filosófica dessa estratégia, com seus objetivos primeiros: fazer da punição da repressão das ilegalidades uma função regular coextensiva à sociedade; não punir menos, mas punir melhor; punir talvez com uma severidade atenuada, mas para punir com mais universalidade e necessidade; inserir mais

profundamente no corpo social o poder de punir. (FOUCAULT, 1999, pag. 102).

A partir daí, escritos como *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)* (2002), tomando a história de José André de Araújo, *Memórias de um sobrevivente* (2001), de Luiz Alberto Mendes, *Diário de um Detento: o livro* (2001), de Jocenir, *Pavilhão 9: paixão e morte no Carandiru* (2001) de Hosmany Ramos e Marques Viana entre outros, se tornaram leituras que relatam muito do que era viver em uma prisão e entender de que forma o preso era e continua sendo tratado pelo sistema carcerário, indo além da narrativa apenas de suas vidas. Os exemplos utilizados têm algo em comum: todos eles são ex-detentos e serão as principais fontes da pesquisa.

A literatura carcerária está muito ligada à ideia de literatura de testemunho, e no texto *Margens e Valor Cultural*, Eneida Leal Cunha afirma que “o testemunho tornou-se um objeto nobre para os departamentos e os estudiosos da literatura” (CUNHA, 2002, p. 161), já que na contemporaneidade as literaturas que percorrem caminhos interdisciplinares estão tomando força e a atenção do mundo acadêmico e espaços fora dele, possuindo o seu lugar de importância. Essa literatura está ligada às falas de pessoas que presenciaram ou viveram, experiências reais sobre as quais escrevem; neste caso, vivências prisionais. Aqui, os autores sobrevivem a um acontecimento traumático e, através dessa escrita, tornam esse episódio de suas histórias conhecido. Alguns autores sugerem que a literatura do cárcere agora está abrangendo outras escritas, nesse caso, a do preso comum, pois, em tempos passados, narrativas dessa vertente estavam mais ligadas ao preso político, daí podemos citar *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos.

Uma característica a ser relevada no que diz respeito aos lançamentos da literatura carcerária diz respeito ao fato de que, como aparece no texto já citado, *Margens e Valor Cultural*, para que esses livros chegassem ao conhecimento do público, eles precisaram passar pelos leitores acadêmicos, para que, de certa forma, tivessem essas escritas legitimadas. “Geralmente os testemunhos chegam ao grande público com, no mínimo, o aval de estudiosos das ciências humanas e sociais, que os legitimaram e publicizaram [...]” (CUNHA, 2002, p. 162). Os que têm autoridade social para legitimar não possuem a vivência daquele que escreve, bem como o público que terá acesso a esses testemunhos literários.

O gênero testemunho carrega grande força, pois, aquele que conta a sua história viveu os fatos e carrega consigo as marcas e memórias da sua vivência; dessa forma, esses relatos pessoais têm carga muito dramática e emocional. Em alguns livros, fotos e cartas às vezes são inseridas, para tornar ainda mais reais os relatos. Os autores dessas obras vão

além da sua experiência dentro das prisões, muitos deles denunciam o sistema carcerário, falando sobre maus tratos, humilhações, acontecimentos que, muitas vezes, não são divulgados.

Estão saindo das prisões narrativas que fraturam ou tornam transparentes os muros que sempre isolaram, do olhar público, o cotidiano terrível da ação policial e das instituições penitenciárias, ambas criteriosas em seus requintes de punição; narrativas que produzem, simbolicamente, uma inversão dos três termos que formam um circuito quase nunca interrompido: polícia, prisão, delinquência. Ao se apropriarem da voz, do poder de narrar e ser ouvido, os “delinquentes” – o último elemento desse conjunto – não têm histórias muito novas ou muito variadas a contar, mas têm um olho, uma sensibilidade de corpo e uma vontade que são diametralmente opostos a quase tudo que usualmente nos fala sobre eles (CUNHA, 2002, p. 165).

André du Rap, que foi preso devido a uma acusação de homicídio, já inicia o livro contando sobre o 2 de outubro de 1992, a invasão do Carandiru e o massacre ali ocorrido nesse dia, onde, de acordo com as notas oficiais, pelo menos 111 homens presos foram executados pelo Batalhão de Choque da Polícia Militar de São Paulo, no pavilhão 9.

Eu olhei para trás e só ouvi gritos de horror, gemidos. Tropeçava em cadáveres, levantava. [...] Do terceiro pro segundo andar, a cena era horrorizante: aquele monte de gente caída, e a gente ali em pânico.

[...] Aí os PMs pegaram uns restos de colchão e puseram fogo. A espuma derretia e eles vinham pingando aquele líquido do colchão derretido, fervendo, em cima dos corpos [...] To ali, deitado, vários companheiros sangrando do meu lado, urinando, cheiro de fezes... [...] Pedaco de carne, pedaco de companheiro seu, de ser humano ali no meio da água misturada com sangue. (DU RAP, 2002, p.23).

No decorrer do livro, que já se inicia com sua narrativa sobre a invasão, sabe-se mais da sua vida antes da prisão, incluindo as correspondências trocadas, seu contato com o mundo além Carandiru e dados da sua vida pessoal.

A forma-prisão, como mecanismo disciplinar, opera, entre outros efeitos, uma espécie de ruptura física e simbólica entre o sujeito aprisionado e suas unidades de atribuição de significado a si mesmo como sujeito sócio-histórico: o lugar onde mora, sua família, seu círculo de relações pessoais, suas ocupações, a organização temporal da rotina, as possibilidades de deslocamento espacial, seu corpo.

Não é sem propósito que os relatos de indivíduos presos mencionam correspondências, encomendas (roupas, comidas, cigarros), “bondes”, visitas de amigos, familiares e visitas íntimas sobre uma atmosfera mista de ansiedade e alívio da tensão do encarceramento, a funcionar como válvulas de escape e reconexão com um mundo real. (CARRASCOSA, 2015, págs. 123-124).

Este livro foi feito em co-autoria com o jornalista Bruno Zeni, que fez a transcrição e edição do que foi dito, mas tentando manter o discurso de André, para que assim se preservassem as particularidades do relato, já que essa forma de tradução permite que se identifique aquele que fala, permitindo que o leitor se sinta mais próximo daquele que dá voz ao livro.

O objetivo dessa obra é, portanto, somar à história do massacre mais uma narrativa, construída do ponto de vista que sofreu o trauma na carne e no espírito, e dessa forma tornar essa história mais rica, mais completa e também mais complexa. (ZENI, 2002, p.199).

Denise Carrascosa, em seu livro *Técnicas políticas de si nas margens, seus monstros e heróis, seus corpos e declarações de amor: literatura e prisão no Brasil pós-Carandiru*, faz uma reflexão interessante sobre o que Bruno Zeni tenta fazer no livro:

Intitulando-o “Uma voz sobrevivente”, Bruno Zeni concentra grande parte de suas investidas em nomear a fala de André a partir de sua condição de sujeito da experiência: “A vida de André está marcada pelo sistema penitenciário brasileiro, pela luta, pela morte e pela ressurreição do Massacre, de cuja dor ele extraiu não poucas lições”; existência que é insistentemente sublinhada em seu caráter traumático: “trauma na carne e no espírito”; “chacina”; “matança”; “pesadelo”; “horror”; “campos de concentração nazistas”; “holocausto”; não só se refere ao massacre, mas também à tortura como prática de poder sobre os corpos suplicados do sistema prisional brasileiro. (CARRASCOSA, 2015, págs. 62-63)

O depoimento de André du Rap deixa as suas impressões sobre a vida nas ruas e na prisão.

Você imagina, eu era preso primário, tava vindo de um distrito, dormindo com mais de 30 pessoas, sofrendo todo tipo de tortura, de humilhação. Pensei, se lá, que é do lado da minha casa, eu já não tinha visita, imagina agora. Você só pensa assim: o que me espera depois daquele portão? Você tá entrando numa cidade de pedra. Nunca tinha ido lá. A Detenção era difícil ver até em reportagem. Você ouvia comentários, “É uma casa de pedra, uma ilha de pedra”. Você imagina um cara de 18 anos chegando ali, sem perspectiva nenhuma. Fui condenado, vou ficar 12 anos num lugar desse. (DU RAP, 2002, p.45)

Sobre o presídio, ele traz um discurso de um local que, apesar de ter suas problemáticas, tem um lado humano, onde os encarcerados se ajudam, mostrando a cadeia como um lugar mais humanizado, apesar de, ainda sim, ser um local com inúmeros e perversos problemas, fazendo com que o leitor reflita que a sociedade de uma forma geral pode ser tão cruel quando comparado com o universo carcerário.

Outro livro que acompanha essa onda de relatos carcerários do início dos anos 2000 é *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, em que a história que é contada no livro foi feita 20 anos antes de ser publicado. “A temporalidade da esfera privada teve que esperar o tempo da publicação para poder emergir para os leitores” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 108), já que, no ano em que foi lançado, outros títulos da mesma característica também foram difundidos nesse período.

Diferentemente da narrativa de experiências de encarceramento relatadas por prisioneiros políticos no Brasil [...] no caso de Luiz Mendes a narrativa se inicia pela sua infância. Trata-se de uma completa “história de vida”, já que toda ela, desde o início, estaria marcada pela exclusão e pela violência. Nos relatos prisionais não é incomum esse tipo de enquadramento da experiência do cárcere no plano mais amplo da vida, da família e do background social. A moldura da narrativa, além de ser político-social, é familiar. (SELIGMANN-SILVA, 2008, 109)

Nesse livro, o autor conta como teve seus primeiros contatos com o crime, o mundo carcerário e a condenação que somava mais de cem anos de prisão. Fernando Bonassi foi uma figura que possibilitou o lançamento do livro pela Companhia das Letras.

[...] uma característica sui generis confrontado com as demais obras dos cárceres paulistas que têm sido publicadas nos últimos anos. (SELIGMANN-SILVA, 2008, pág. 108)

[...] o relato pode ser lido como uma apresentação cheia de detalhes da vida urbana e suburbana paulista dos anos 1960-1970, além da descrição também carregada de detalhes da vida nos cárceres do prisioneiro comum (não político) durante os anos de chumbo da ditadura militar. (SELIGMANN-SILVA, 2008, pág. 110)

É um livro autobiográfico que conta os crimes cometidos, os castigos sofridos e mostra, através de sua história, que a leitura e a escrita o ajudou em seu caminho de renarrativização, apesar de estar vivendo em um ambiente que não contribuía para tal mudança. “Mendes opta por um modelo literário mais tradicional [...] mais próximo de um realismo convencional, ao invés de aderir a uma estética da fragmentação [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2008, pág. 109).

Mendes ainda faz uso do “Epílogo” para explicar o curso da sua escrita e se apresentando para o leitor. O livro é todo centrado em sua história de vida. Quando chegou ao Complexo do Carandiru, Mendes já havia tido a experiência de ter sido preso, sofrendo com prisões nos tempos da ditadura, por exemplo. Uma característica do livro de Mendes é que, em sua obra, não há vestígios de cartas, fotos ou algo que remeta a fatos do tipo, para além da referência ao universo livresco do letramento.

Outro livro que vale ser citado, *Diário de um detento: o livro*, escrito por Jocenir, lançado em 2001, e narra a sua história entre os anos de 1994 – 1998 nas prisões de São

Paulo: “(...) este é meu inferno, doloroso e meu. Meu e de milhares de companheiros que tentam sobreviver trancafiados” (JOCENIR, 2001, pág. 17).

A privação da liberdade, retirar o condenado do convívio social, não representa o maior sofrimento do homem que passa a fazer parte da realidade carcerária do país. A hipocrisia da elite, bem como das instituições públicas, não admite que essa ideia seja propagada: os distritos policiais, cadeias públicas e alguns presídios, antes de restringir a liberdade de um indivíduo, tirá-lo de circulação, são campos de concentração, senão piores, iguais aos que os nazistas usaram para massacrar judeus na 2ª Guerra Mundial. São verdadeiros depósitos de seres humanos tratados como animais. (JOCENIR, 2001, pp. 17-18).

O autor contará uma história que não ocorreu somente com ele e sim com mais pessoas, mostrando que o sistema penitenciário e a forma como ele age sobre os corpos atinge a muitas pessoas, há muito tempo. “Minha passagem por este mundo [das prisões] não será esquecida, quero contar um pouco dela” (JOCENIR, 2001, pág. 24). Segue a linha de muitos livros chamados de “literatura do cárcere”, com uma “fala” de abertura do médico Dráuzio Varella (uma voz conhecida e letrada, dando uma espécie de “legitimidade” à obra), agradecimento aos familiares e amigos, imagens de cartas trocadas, como uma forma de atestar uma informação contida no livro, são uns dos exemplos. O fim do livro apresenta a transcrição da letra da música *Diário de um detento*.

Ratatátá! Sangue jorra como água / Do ouvido, da boca e nariz / O Senhor é meu pastor / Perdoe o que seu filho fez / Morreu de bruços no salmo 23 / sem padre, sem repórter / Sem arma, sem socorro / Vai pegar HIV na boca do cachorro / Cadáveres no poço, no pátio interno / Adolf Hitler sorri no inferno / O Robocop do governo é frio, não sente pena / Só ódio e ri como a hiena / Rátátátá, Fleury e sua gangue / Vão nadar numa piscina de sangue / Mas quem vai acreditar no meu depoimento / Dia 3 de outubro, diário de um detento. (MANO BROWN/ JOCENIR, 1997, fx.7)

Não diferente de outros relatos, essa obra também permite a abertura de espaços para a discussão do sistema penitenciário e a forma com que pessoas que tenham vivido essa experiência são tratadas por esse sistema. A literatura permite que elas tenham um lugar de fala para denunciar e dividir as suas vivências.

Ia pela galeria com um funcionário de cada lado quando comecei a ouvir de dentro das celas os gritos de adeus e boa sorte. Eram muitos gritando ao mesmo tempo. Em determinado momento o som tornou-se ensurdecedor, os companheiros começaram a bater com suas canecas de plástico nas portas. Era uma homenagem. Fiquei emocionado. Os funcionários não perceberam o motivo de tanto barulho e ficaram assustados, acharam talvez que estivesse começando algum levante de presos. (JOCENIR, 2001, pag. 170).

Pavilhão 9: paixão e morte no Carandiru(2001)de Hosmany Ramos e Marques Viana é mais um exemplo citado no trabalho, sobre a literatura carcerária.

No livro Pavilhão 9: paixão e morte no Carandiru, o médico e presidiário Hosmany Ramos usa o mesmo procedimento na transcrição do relato do presidiário Milton Marques Viana, que encontrou o autor em 1995, quando foi transferido do Carandiru para a prisão de Avaré. Viana e Ramos constroem juntos um relato ao mesmo tempo ficcional, documental e ensaístico cheio de referências jornalísticas e até filosóficas na reconstituição da experiência testemunhal de Viana, também ricamente ilustrado, desta vez com fotos publicadas na imprensa com cenas dos assassinados. O estilo de ambos os livros não apresenta nenhuma novidade, nem propriamente um esforço de expressão desafiado pela matéria de experiência. No caso de Hosmany Ramos, a descrição mantém uma certa banalidade e o pathos de uma escrita sobrecarregada e maneirista, cheia de clichês, que só expressa a impotência diante do testemunho. (Schollhammer, 2013, pp. 210-1)

Dessa forma se pode dizer que a prisão pode ser vista como um meio de dominação dos corpos, que decide sobre sua forma de agir e de se comportar dentro de um sistema carcerário. Ali o homem perde a sua singularidade, tornando-se mais um corpo coisificado entre vários outros, e isso pode ser percebido em muitos dos relatos da literatura carcerária. Quando pensamos no *homo sacer* de Agambem, podemos refletir sobre esses escritores citados aqui: “[...] tratava-se de um homem que o povo julgou por um crime e, apesar de não ser permitido sacrificá-lo sob o jugo da lei, quem o matasse não cometeria homicídio, ficando impune” (SOUZA, 2014, pág. 421).

O mundo dos livros instaura uma outra relação narrativa de Mendes com o seu personagem. Depois de ler “todos os clássicos como quem devora o prato mais saboroso”, depois de passar de “bandido – homicida – latrocida” a querer ser “meio santo”, depois de dar “uma virada total” em sua existência e conhecer a professora de literatura, Eneida, o “primeiro amor”, que lhe ajudava em sua “luta pessoal pelo autocontrole”, depois de querer ser “respeitado e conhecido como uma pessoa culta e sábia”, depois de toda uma reivindicação de um patrimônio simbólico (da cultura letrada) que se acopla à nova figura de Luiz Alberto Mendes, fica para nós um sujeito – preso – leitor – escritor de si mesmo. Fica, no mínimo, um deslocamento, narrativamente executado, da figura “hedionda” do criminoso, cujas linhas de força cruzam a narrativa, mas não paralisam a figura que atravessam delineando-a. (CARRASCOSA, 2015, p. 154 - 155).

A sociedade e o sistema prisional pensam o sujeito preso de uma forma que o diminui ao gesto culpável. A escrita faz com que eles reflitam sobre si mesmos, uma forma de se pensar de maneira diferente daquela em que são enquadrados pelo dispositivo criminal. Dessa forma, podemos pensar que o dispositivo da escrita literária atua no processo de desadestramento da consciência e do corpo da pessoa que foi presa, a partir do momento em que eles têm a percepção de sua história através da escrita de si. Assim, pode-se compreender que esse sujeito que passa por esse processo, encontra uma linha de fuga da docilização, adestramento, a que foram submetidos quando inseridos nas regras do regime prisional.

A prisão, como se sabe, é o ambiente em que se pretende controlar aqueles que lá estão. Ela está ali para que se acredite que servirá como algo que tire da convivência com determinada sociedade alguém que não está agindo de acordo com as leis e normas estabelecidas. Essa forma de punição que, como alguns pensam, é necessária para diminuição da temida violência que assola sociedades de diversos locais. Mas, quando se tem a disponibilidade para analisar essas instituições, percebe-se a sua ineficácia, devido às condições precárias de recursos humanos em que as prisões sempre se encontraram. Ali se encontra aquilo que a sociedade prefere não enxergar: a pessoa pobre, a miséria, uma camada marginalizada do convívio social. Até hoje essa parcela da população lota presídios de todo o país. Mas dentro desse mundo terrível, a escrita possibilita uma outra visão daqueles que foram privados da liberdade.

A escrita de si permite que a pessoa tenha a possibilidade de pensar sobre seu passado, enxergar o seu presente e futuro, ampliando e deslocando sua auto-narrativa de vida, que foi também aprisionada. A escrita se torna algo que dá um novo sentido para suas existências e dá a possibilidade de fala daquele que foi julgado pelas leis e pela sociedade. Dá a chance de mostrar a sua versão dos fatos, de mostrar como foi sua vida e o que o levou a estar na situação em que se encontra, nesse caso, o motivo que o levou para a prisão.

[...] podemos pensar a “escrita de si”, enquanto “política de si”, como uma das técnicas de subjetivação possíveis no âmbito dos vetores de força que atravessam os indivíduos, na medida em que operacionaliza sua relação com uma série de pontos a serem ocupados nos espaços sociais de gestos, ideias, atitudes, pensamentos, em uma palavra: *performances* que os tornam plausíveis como sujeitos.

A injunção entre “contar” e “ser” engendra, assim, nos processos técnico-políticos da produção de “si”, uma alma-superfície que se deixa ver, que se deixa tocar, como espaço difuso, estratégico, fugidio, entretanto **existente**, de um indivíduo que produz ativamente nas “margens” para além delas. (CARRASCOSA, 2005, p. 161).

No próximo capítulo, será feito o estudo da peça Apocalipse 1.11, tendo o seguinte questionamento em vista: um texto teatral como esse, escrito, dirigido, encenado por pessoas que não estiveram presas, dá conta de criar uma performance em linha de fuga do processo de aprisionamento que denunciam?

CAPITULO 3: APOCALIPSE 1,11 E A ALEGORIA DA CATÁSTROFE

O terrível episódio ocorrido no dia 02 de outubro de 1992 na Casa de Detenção no Estado de São Paulo abalou o Brasil e teve amplas repercussões internacionais. Os detentos foram alvos dos tiros de metralhadoras e fuzis dos policiais militares, que invadiram o maior complexo penitenciário do país na época, matando mais de 111 presidiários e deixando centenas deles feridos. O episódio, que mais tarde ficou conhecido por “Massacre do Carandiru”, foi matéria de uma série de reportagens, documentários, e inspirou a feitura de filmes e livros. Contudo, o desejo de retomar a esse trágico ocorrido que marcou a história do Brasil, põe desafios muito difíceis a quem queira refleti-lo a partir das narrativas construídas ao longo desses vinte e cinco anos posteriores ao acontecimento.

Como ressaltado por Denise Carrascosa (2015), o episódio na Casa de Detenção pareceu não apenas um incidente, mas algo que promoveu uma reflexão a respeito do modo com que estão organizadas as nossas cadeias, seja nas péssimas condições de infraestrutura, seja nos mecanismos (estes sim, às pencas) de subalternização, de apagamento da subjetividade e de total violação do que aqui consideramos como “direitos humanos”.

Face à notícia da morte coletiva de mais de uma centena de indivíduos presos e desarmados por uma polícia fortemente armada, a chamada “opinião pública” emerge como um dos elementos do circuito midiático, vetorizada em dois conjuntos de posicionamentos que podem ser entendidos como contra ou a favor da ação policial, mediante uma série de argumentos que oscilam respectivamente entre a esfera ético-axiológica dos “Direitos Humanos” e a ideia da necessidade de eliminação social de indivíduos perigosos; entre as noções do preso como um “ser humano” e dele como um animal enjaulado. (CARRASCOSA, 2015, p. 55).

O episódio do Carandiru gerou e tem gerado amplas discussões na sociedade brasileira e no mundo. Seguindo tal lógica, o Massacre ganhou manchetes e volumosas páginas em revistas de ampla circulação nacional, sendo uma delas a versão *online* da revista *Superinteressante*, publicada em agosto de 2005.

10:00: Enquanto, no pátio, rola uma partida de futebol, 2 detentos (Barba e Coelho) começam a brigar dentro do pavilhão. Logo, os presos se dividem em 2 grupos rivais e a briga se espalha pelos andares.

14:00: A rebelião já está instalada e todos os carcereiros já abandonaram o local. Há fogo do lado de dentro, mas não há reivindicações por parte dos presos. O chefe da Casa de Detenção pede reforços da PM.

15:30: Chamados pelo diretor da Casa de Detenção, cerca de 320 policiais estacionam fora do pavilhão 9. Entre eles, homens de batalhões de elite como Rota, Gate, 30 Choque e Cavalaria, além de alguns bombeiros. O diretor do presídio, Ismael Pedrosa, tenta uma última negociação. Do lado de dentro, a confusão está instaurada.

16:00: Grupos de direitos humanos alegam que os presos decidem pôr fim à rebelião e que muitos entregam as armas. A versão da polícia diz que as armas estavam sendo atiradas pelas janelas contra os policiais.

16:30: A polícia rompe a barricada e entra no pavilhão. O cel. Ubiratan diz que 86 homens participaram da operação. A promotoria diz que eram mais de 300 – a maioria sem os crachás de identificação.

16:45: No térreo, a situação é controlada facilmente. A defesa de Ubiratan alegou que ele foi atingido por uma explosão ao tentar subir para o 10 andar e levado ao hospital, ficando fora da operação.

16:50: No 1º andar, policiais encontram nova barricada, com um preso morto pendurado de cabeça para baixo. 26 homens teriam sido assassinados neste piso, segundo a perícia.

17:00: Versão da polícia: Centenas de presos preparam uma tocaia. Policiais são recebidos com facadas, estiletos sujos de sangue contaminado, sacos cheios de fezes e urina, e tiros. Atiram para se proteger. Segundo Ubiratan, se houvesse intenção de exterminar os presos, muitos outros teriam morrido. “Só morreu quem entrou em confronto com a polícia”, disse à Super. A perícia concluiu que apenas 26 foram mortos fora da cela.

17:00: Versão dos presos: Os detentos haviam se rendido e estavam dentro das celas desarmados. “As trajetórias dos projéteis disparados indicavam atirador(es) posicionado(s) na soleira das celas, apontando suas armas para os fundos ou laterais”, diz o laudo do Instituto de Criminalística. A perícia também concluiu que 70% dos tiros foram dirigidos à cabeça e ao tórax, o que reforça a idéia de extermínio. Para escapar com vida, presos se misturaram aos colegas mortos.

17:30: A perícia não encontrou indícios de confronto no 3º e 4º andares, o que reforça a teoria de que o enfrentamento entre polícia e presos se deu principalmente nos pisos inferiores.

18:00: Policiais mandam que os presos tirem a roupa e desçam para o pátio interno. Grupos de direitos humanos alegam que muitos foram executados durante essa operação.

19:00: Presos são escalados para carregar os corpos até o 1º andar, onde são empilhados, modificando o cenário do episódio e dificultando as conclusões da perícia (CAMARGO, 2005).

A partir dessa questão, podemos refletir acerca da peça *Apocalypse 1.11*, que teve como gatilho criativo as leituras da bíblia *O Apocalipse de São João* e obras de outros autores. Assim, como característica do grupo, se inserem questões que servem para que se possibilite a criação questionamentos em relação à sociedade, questões essas que envolvam as esferas social, cultural e política. O 111 remete ao capítulo 1 versículo 11 da bíblia e os 111 homens que foram mortos no pavilhão 9 do complexo do Carandiru em outubro de 1992. *Apocalypse 1.11* tinha como objetivo trazer para o teatro as questões que angustiavam a sociedade da época. Teria início um novo milênio e com ele um mundo doente, repleto de contradições, violentas desigualdades sociais. A princípio, o intuito do grupo era poder ter como local para apresentação do espetáculo o Carandiru, local em que foram feitas também, oficinas com os detentos, e, conseqüentemente, essas atividades acabaram por ser também parte da pesquisa para compor a peça. Mas, como se sabe, a autorização para utilização desse espaço como “palco” para o grupo, não foi cedida.

O texto e o espetáculo procuraram pensar, de modo alegórico, como aquela catástrofe podia ser lida, ao mesmo tempo, como uma forma de repetição de violências históricas anteriores e uma espécie de profecia, que apontava para um futuro ainda mais

sombrio e corrompido. A realidade parece não chocar mais as pessoas, que estão acostumadas com as catástrofes e acontecimentos grotescos que ocorrem todos os dias e a peça pretende questionar essa lógica. As histórias contadas na bíblia não são os motivos que causam pânico nas pessoas.

A mídia, na atualidade, faz o papel de disseminar o medo e a insegurança nos telespectadores, leitores, ouvintes, todos que acompanham diferentes meios de comunicação. De um modo metafórico, a peça nos diz que o apocalipse, o fim dos tempos, já chegou: é o presente, esse tempo complexo e cheio de contradições que, à semelhança do evento final bíblico, parece estar marcado pelo caos, pelo pecado e pelo esgotamento.

A peça propõe reflexão sobre assuntos que causam desconforto, procurando, a partir de uma estética do choque e da violência, discutir problemas profundos, feridas abertas da humanidade. Todos procuram a salvação, mas a sociedade é cega e está doente, presa em suas próprias verdades, disseminando ódio, “sobrevivendo no inferno”, como já diria uma letra dos Racionais Mc’s. Mas dificilmente conseguem enxergar e aprender com seus próprios erros, esperando pelo Juízo Final, aguardando a salvação de suas almas cansadas.

Decadência de valores? Manifestações da Besta Apocalíptica? Ou simplesmente traços característicos, ainda que indesejáveis, da condição humana? A crença no fim dos tempos parece dizer respeito não apenas à ansiedade provocada por uma data numérica no calendário, mas também a essa nossa própria condição. Aqui, os horizontes individuais e coletivos se interceptam. À percepção subjetiva da passagem do tempo, do envelhecimento e morte que cada um de nós vivencia, mistura-se um sentimento coletivo, uma consciência universal sobre o confronto com a Morte e a transitoriedade. Um final de milênio parece nada mais fazer do que intensificar e ampliar estas percepções. Esperamos com esta pesquisa, mais do que pintar quadros de salvação ou de destruição, questionar e refletir sobre esta dialética de esperança e terror, presentes nesses anos. E o que talvez este trabalho proponha seja, de fato, um mergulho nesta época de confusão e crise, nesse "tempo de transição" e, em última instância, um confronto com a inevitabilidade dos nossos próprios apocalipses pessoais. Ao trazer o mito apocalíptico para o espaço do presídio, o Teatro da Vertigem entra em contato com a memória dos excluídos sociais, no confronto turbulento com o imaginário da prisão. (FETEAG, 2016)

O espetáculo, que teve a sua estréia em um presídio desativado do Hipódromo, localizado na região do Bráz, que fica na zona leste de São Paulo, no dia 14 de janeiro de 2000. Na época, e de acordo com relatos de quem pode ver a peça em sua estréia, relata que o espetáculo já teve o seu início na entrada do Hipódromo, onde duas mulheres e dois homens caracterizados como policiais revistavam os espectadores ao passo que os ingressos eram recolhidos. Estavam com *walk-talks* recebendo algumas mensagens. Eles fariam o acompanhamento do grupo de espectadores durante toda a apresentação. No Rio

de Janeiro uma apresentação da peça aconteceu em 2002 um depoimento se faz importante no que diz respeito ao presente trabalho:

A encenação, a que assisti, no ano de 2002, no antigo prédio do Dops9, no Rio de Janeiro, colocava o espectador frente a uma cena impactante e ousada: a reprodução do episódio do massacre de presos no complexo penitenciário do Carandiru. Envolvida, como espectadora, num corredor escuro e apertado, vendo aqueles ‘soldados’ (atores) puxando corpos pelo chão e o barulho de ‘tiros’ a atormentar nossas cabeças, verdadeiramente me coloquei no lugar que o Teatro da Vertigem quer que o espectador esteja – o do desconforto, o do questionamento, o da vertigem. Seria fácil pensar que se trata somente de uma peça teatral, em nada verdadeira? Não para quem está, de alguma maneira, mesmo que ‘apenas’ ideologicamente, envolvido e preocupado, com as aniquilações da vida do mundo do qual fazemos parte. Fui tocada pela arte, pela tentativa de espanto, de estranhamento. Ali, naquela noite de 2002, eu estava dentro do Carandiru, sentindo o horror que foi o massacre de 111 homens. A percepção do espaço presídio era real naquele instante. A arte me causando o estranhamento necessário para mais um ‘clique’ em busca de uma forma diferente de estar no mundo. Uma forma mais humana (por mais que isso pareça redundância); uma forma compromissada com a vida do outro, que é também a minha. (PINTO, 2007).

Nota-se como o espaço escolhido para a apresentação já é indício de fortes emoções. Um local carregado por histórias de pessoas encarceradas e que tiveram que conviver com pessoas que tinham histórias e traumas de naturezas diversas. Lá, ceifados de suas liberdades, conviveram com as mais diversas violências, além do julgamento da sociedade, que acredita que aqueles muros são necessários para enclausurar aquilo que eles acham de mais abominável em um ser humano e que não precisa estar circulando no meio de “cidadãos de bem”. Aqueles que tiveram a oportunidade de assistir à peça passaram por sensações diversas e presenciaram cenas que fazem, no mínimo, se pensar o seu lugar no mundo em que vivemos. Nas nossas crenças e no que se espera para a sociedade. Naquele momento em que foi feita a primeira apresentação, em que o Brasil faria 500 anos, e muitas notícias catastróficas foram se acumulando. O que seria do país a partir dali? Acredito que o espetáculo propiciou esse momento de reflexão em cada pessoa que estava ali, enclausurada em uma cadeia de ilusões.

A peça escrita apresenta cenas que são distinguidas com as seguintes indicações em negrito: “Revelações”, “Criança”, “Carta”, “Chegada de João”, “João e a Noiva”, “João e o Senhor Morto”, “Primeiro Ato – Ascensão e queda da Besta”, “A Curra da Noiva”, “Solo das Calcinhas”, “Humilhação do Negro”, “Primeira Leitura de Talidomida do Brasil”, “Exorcismo de Babilônia”, “Os Palhacinhos”, “Sexo Explícito”, “Humilhação de Talidomida”, “Destruição da Boite”, “Segundo Ato – Juízo Final”: “ O Anjo Poderoso reúne os espectadores à saída do Massacre” , “Instauração do Processo”, “Julgamento de Talidomida do Brasil”, “Julgamento da Noiva”, “Julgamento de Babilônia”, “Julgamento

da Besta”, “Julgamento do Anjo Poderoso”, “Epílogo – Nova Jerusalém” e “João e o Senhor” (BONASSI, 2002, P. 228).

Eles não apresentam um enredo linear, pois o Teatro da Vertigem não apresenta como proposta contar uma história cronologicamente até o final, resolvendo o conflito dramático, provocando catarse (alívio) reconfortante no espectador.

Na primeira cena, após o prólogo (Revelações), aparece uma menina que aparece com um vaso de flor em uma varanda suspensa. Após seu aparecimento, com um ar distraído, risca um fósforo e coloca fogo nesse vaso. A atenção do público é tomada por causa da entrada de um carteiro, que lê a *Carta ao Anjo da Igreja em Éfeso*, que não continha palavras bíblicas.

Carteiro: Carta do anjo da igreja em Éfeso! Os inteligentes serão transformados em burros. Aos burros se dará o mínimo necessário para que possam se portar em fila. Os pretos serão cadastrados como morenos. Os mulatos serão cadastrados como brancos. Os velhos ganharão cadeiras. Os moços ganharão mordedor. As mulheres maduras terão direito a plástica nos seios ou barriga depois dos 65 anos de idade... (BONASSI, 2002, p. 192).

A peça, a seguir, é guiada por João, com características de um retirante nordestino, não como um apóstolo, carregando uma mala, mapas e uma Bíblia, em busca da Nova Jerusalém, a terra prometida.

João entra vestido pobremente. Carrega numa das mãos uma mala de papelão e uma Bíblia e, na outra, uma guia da cidade e alguns mapas. Sua aparência é de exaustão, acaba de chegar de uma longa viagem. Ele se insinua entre os espectadores, até seu quarto. Entra. Trata-se de um lugar escuro, desolador, miserável, caótico e desconfortável (BONASSI, 2002, p. 193).

Os espectadores têm acesso a sua caminhada pela história: ele atravessa os espectadores e entra em seu “quarto” / cela, um cubículo e lá ele inicia outra cena com uma nova personagem: a noiva. Ela se oferece para o personagem, com o argumento de “confortar os aflitos” (BONASSI, 2002, p.193). João, com a ideia de encontrar a Nova Jerusalém, não dá atenção para aquela mulher, que sai de cena, dando espaço para uma nova descoberta de João: o Senhor Morto, que está debaixo da sua cama. Este permanece calado e não oferece nenhuma ajuda para João.

João acende um cigarro. Fuma. Suspira. Em seguida, percebe algo embaixo da cama. Lá está o senhor morto, uma figura de túnica branca [talvez Jesus Cristo], deitado com as mãos postas sobre o peito. Do seu nariz, brota uma gota de sangue. Trêmulo, João vira o colchão, expondo a figura (BONASSI, 2002, p. 194).

Depois desse encontro, conhecemos o Anjo Poderoso e seus “acompanhantes”, os Anjos Rebeldes; eles torturam e drogam João e depois ele chega à Boite New Jerusalém, “Presta atenção no que você for vendo por aí... Escreve o que você vê num livro e envia-o às sete igrejas... Observa tudo – tudo mesmo... – e passa pra frente.” (BONASSI, 2002, p. 202). A partir desse momento, ele será testemunha de tudo que ocorrer. Para o local onde ele é deslocado, nada de muito atraente: “Trata-se de um lugar que remete às piores espeluncas, com umas poucas mesas. Num canto, uma TV exhibe cenas de acidentes de automóveis, grandes enchentes e queimadas. Essas imagens são intercaladas por um letreiro com a inscrição: ‘O tempo está próximo!’ ” (BONASSI, 2002, p.202). A boate, que se encontra em outro local da cadeia, é um cenário para diferentes shows, com direito a consumo de drogas, manifestações de racismo, fanatismo. Nesse momento da peça, Babilônia é apresentada (referência a prostituição na Babilônia, indicada na parte do Apocalipse, na Bíblia).

Lá, reaparecem ainda a Noiva, a Talidomia do Brasil (referência ao remédio que prejudicou fetos devido ao uso do remédio Talidomia); “o Negro, representado por um ator negro, que entra em cena ao som de ‘Aquarela do Brasil’ (...); um Pastor Alemão, que fará o exorcismo da Babilônia; os Palhacinhos 1 e 2, acompanhados do Coelho; um casal de sexo explícito; e o Juiz, que fará o julgamento dos personagens anteriores, e também de si mesmo.” (RESENDE, 2013, p. 81). “Há também um número de sexo explícito, executado apaticamente por um casal em trajes indígenas, remetendo-nos inevitavelmente ao longo processo de degradação a que nossos índios encontram-se submetidos”. (GARCIA, 2000, p. 120).

Nesse momento:

“Atenção capturada pelo ritmo frenético do show, demoramos a perceber, num canto da passarela, a figura apalermada de João, olhar entorpecido pela ação do crack. Assistimos a tudo como ele, com a mesma passividade bovina, e somos como ele surpreendidos pela entrada abrupta do Anjo poderoso e seus cães, em clima de violentablitz policial, ameaçando as personagens que agora jazem desnudas, mãos à nuca, sobre a passarela. Daí em diante somos carregados para um espaço de pesadelo que inevitavelmente nos remete aos porões da ditadura militar durante os piores anos da repressão. Quase no escuro, atormentados por uma sonoplastia que mistura vozes e gritos a estampidos de armas de fogo, somos introduzidos em um longo corredor e dispostos pelas paredes, ombro a ombro, formando uma espécie de “corredor polonês”. Pressentimos, mais do que vemos, os corpos nus que passam carregados agressivamente pelos anjos-policiais. Estremecemos ao ruído de portas de aço que se fecham com estrondos, sem que situemos as fontes dos impactos. Como na História, testemunhamos, protegidos pela penumbra, assustados mas seguros, o martírio dos que são arbitrariamente submetidos à mais abominável violência. Aqui o espaço do cárcere começa a ganhar sua plena significação. Este é o lugar que a sociedade escolheu para o confinamento daqueles que representam o desvio da norma, os transgressores, as anomalias sociais. É o lugar da exclusão, a caverna

profunda que não se comunica com o exterior e que veda ao exterior a visão dos rejeitados. É o lugar da punição, da perda da liberdade, da submissão humilhante, da prevalência da força sobre a vontade. Passamos a perceber melhor a concretude material das paredes úmidas, o cheiro de pólvora que contamina levemente o ar, a topografia labiríntica de escadas e corredores que desembocam no imponente e tenebroso espaço do último ato. Estamos agora em um pátio interno de pé direito alto, cercado por dois andares de celas, as do segundo plano alinhadas junto a um corredor suspenso. Em um dos extremos, uma porta de ferro gigantesca; no outro, uma escada também de ferro, unindo os dois pavimentos. Aqui transcorrerá o Julgamento Final”. (GARCIA, 2000, pags. 121-122).

No julgamento final, a questão do cárcere fica mais forte. Um local marcado por trancafiar a liberdade daqueles julgados pela lei. Ali, o personagem que representa o juiz vai deferir as sentenças para cada um. As sentenças são todas aplicadas na hora, sem nenhum direito a revisão ou recurso. Ao final da peça, João é libertado de sua busca por Jerusalém, sem medo e sem os seus pertences.

“João (*Respirando fundo*). Eu não tenho mais medo! Não tenho mais medo de arma apontada pra minha testa. Não tenho medo de encontrar ou de não encontrar Nova Jerusalém. Não tenho mais medo de espinha, de furúnculo, de postula. Não tenho mais medo de pisar em prego enferrujado. Não tenho mais medo de andar sem documento. Não tenho mais medo de promessa. Não tenho mais medo de polícia, nem tenho mais medo de ladrão. Não tenho mais medo de mim, nem tenho mais medo de vocês. (*Pega sua mala, abre-a e joga fora seus pertences.*) Não tenho mais medo de estragar tudo de bom que eu tiver. Nova Jerusalém é pra já... As coisas antigas vão todas embora... (*Hesitante, porém feliz e aliviado, João parte carregando a sua mala vazia. Nós o vemos ganhar a rua e desaparecer.*)” (BONASSI, 2002, p. 274)

Diante deste breve resumo, pode-se entender como o texto dramático pode ser utilizado de forma que permita a criação de um produto estético capaz de criar comoção e reflexão crítica para um público que não conhece a situação carcerária do país e que não reflete sobre outras questões que estão em torno da nossa sociedade. Estar confinado em um ambiente que possui uma carga pesada e cheia de simbolismos que permite a reflexão do fim dos tempos, o apocalipse em que a sociedade se encontra. O fazer cênico nesse caso permite fazer com que o espectador abra os olhos para o meio em que está inserido, alertando-o para o caos em que o mundo se encontra.

“‘Testemunhai!’, diz o Anjo Poderoso a João. E ele vai passar o resto da peça e silêncio, de olhos abertos, espantados, até o epílogo de mínima esperança. Mas, se tudo o que vemos é o que ele vê, ‘revela’ outra sobre posição. Porque ‘teatro’ significa (aqui como nunca) exatamente isto: ‘ver’, Reduzido ao máximo, esse apocalipse é o teatro – a visão de um homem que vê. O teatro de um homem que vê o que não pode ser visto. O que não deveria existir para ser visto. O que sem ser visto não existe. O que não se vê. O que agora se vê no homem que viu para ser visto.

Nesse teatro, cada espectador se vê, também, transformado na testemunha da testemunha – alguém que vê aquele que vê. E é nesse momento, então, que o próprio teatro chega a um apocalipse: cada um que saia, depois, carregando as revelações por dentro, para ver, como puder, o apocalipse de fora.” (NETROVSKI, 2000, P. 322)

Boal, em seu *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, traça uma linha de como o teatro foi se transformando, como a aristocracia tentou se apropriar dessa vertente artística, tentando fazer com que o povo fizesse o seu papel de “passivo” e ele traz o “Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles” para explicar essa forma da aristocracia fazer teatro e ter domínio sobre ele. Dessa forma, sob esse ponto de vista, temos um protagonista que é mostrado para o espectador que cria uma simpatia por quem está representando. Após isso, uma *harmatia*, que seria um erro cometido pelo personagem e, com essa falha, “o herói alcança a felicidade que agora ostenta” (BOAL, 1991, p. 50). A *harmatia*, então, também é estimulada no espectador. Depois vem a peripécia que seria “uma modificação radical no destino da personagem” (BOAL, 1991, p. 51). Depois de ter um pico de felicitações, vem o desespero que também é sentido pelo espectador e para que a empatia que o mesmo sentia pelo protagonista, entra em cena a *anagnorisis*, que “(...) pela explicação, através do discurso, de sua falha e do *reconhecimento* dessa falha como tal. O herói aceita seu próprio erro, confessa seu erro, esperando *empaticamente*, o espectador também aceite como má sua própria *harmatia*.” (BOAL, 1991, p. 51). Após isso, para aquele que assiste reflita sobre o fato de que se cometer um erro trará consequências, vem a catástrofe:

Não se permite *happy-endings*, embora não seja necessária a destruição física do personagem portador da *harmatia*. Alguns morrem, enquanto outros veem morrer seus entes queridos. De qualquer forma se trata sempre de uma *catástrofe* em que não morrer é pior do que morrer (veja-se o caso de Édipo). Esses três elementos interdependentes têm por finalidade última provocar no espectador (tanto ou mais que do que nos personagens) a “*catarse*”. Quer dizer, a purificação da *harmatia* através de três etapas bem determinadas e claras (...) (BOAL, 1991, pags. 51-52)

Chamo de alegoria da catástrofe, pois para falar sobre o acontecimento do Massacre do Carandiru, o grupo usa uma linguagem lúdica para representar esse acontecimento. Através da linguagem teatral se permite pensar o massacre.

A alegoria constitui, por conseguinte, uma “espécie de discurso inicialmente apresentado com um sentido próprio e que apenas serve de comparação para tornar inteligível um outro sentido que não é expresso” (Lausberg 1966-1968, III: 311), - um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro ou alude a outro que fala de uma coisa referindo-se a outra – uma linguagem que oculta a outra, uma história que sigere outra. Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, o primeiro discurso concretiza as ideias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro. (MOISES, 1974, p. 14)

A peça tem como ponto de origem o massacre, entretanto, não faz mímese aristotélica do fato histórico traumático, até porque a memória traumática é aquela com a qual se tem a máxima dificuldade de lidar. Daí, a solução estética buscada pelos autores é a de construir um espetáculo alegórico que encene performaticamente o fim do mundo – o

apocalipse – como o esgotamento de um sistema de moralidade, que só pode ser dramatizado por personagens alegóricos que, ao chegarem ao fim de sua possibilidade de existência, deixam a decisão final de continuidade da humanidade ao João – um personagem humano que, a partir da re-gênese, vai encenar a dúvida dramática que fica ao final. Mesmo se todos os erros da humanidade forem julgados e purificados, é possível que o ser humano se livre de todos os seus fantasmas / memórias traumáticas?

Encaminhamentos Finais

O Teatro da Vertigem, em suas performances, causa um choque ao espectador, por abordar temas que circundam a sociedade de forma crua, visceral. Em *Apocalipse 1.11*, a vontade da ruptura fica bem forte, com o objetivo abalar a zona de conforto do espectador, tentando fazer do teatro um palco para a contestação em diversas esferas.

A ideia de realizar um breve estudo introdutório sobre o “Apocalipse 1.11” tem como intuito entender a reflexão feita pelo grupo sobre a memória dos excluídos da sociedade na contemporaneidade, tratando de temas como corrupção, preconceito, entre outros, passando também pela crítica à situação carcerária no Brasil. Nesse sentido, se pode compreender o “Apocalipse 1.11” como uma linguagem crítica a respeito dos temas tratados pela peça na contemporaneidade. Dessa forma, o teatro se mostra como uma das linguagens que se sintoniza e se distancia do próprio tempo com o intuito de tentar compreendê-lo. Podemos ligar a peça com questões do passado para tentar perceber o presente e o que ela critica. Assim, podemos compreender, através de uma das várias possíveis análises, uma crítica feita a nossa sociedade contemporânea, via questões sociais que a peça problematiza e o impacto que essas questões continuam causando.

Acredito que escrever esse trabalho de conclusão de curso possibilitou a reflexão no que diz respeito à escrita de si dentro das prisões. De que forma uma grande parte daqueles que se encontram nessa situação pensam, como se sentem, suas perspectivas, sentimentos e vivências dentro da cadeia, além de possibilitar a reflexão sobre o sistema carcerário na contemporaneidade.

Poder ter contato com essa literatura, dá a chance de ir além das leituras canônicas com as quais universidade muitas vezes nos “obriga” a ter contato. Apesar de perceber que muitos desses escritos do cárcere dependem, muitas vezes, do aval daqueles que possuem mais contato com o mundo acadêmico, é importante perceber que essa literatura pode chegar em espaços acadêmicos em que, antes, não seria tão bem aceita.

Pensar também em como o teatro pode ser um espaço de contestação, de como ele também pode ser desconstruído e pensado além das convenções de que se tem conhecimento é extremamente enriquecedor e inspirador. O teatro e a literatura como forma de resistência possibilitam a construção de espaços que dão lugar a assuntos aos quais as pessoas preferem não dar muita atenção.

Busquei refletir brevemente sobre como a peça *Apocalipse 1.11* problematizou, além de outros temas, a questão do cárcere: espaços repletos de problemas, carregados de história de pessoas que tiveram suas realidades restritas a esses locais cheios de

adversidades e que não são feitas para terem estrutura para um tratamento minimamente humano.

Poder ler relatos de um sobrevivente do Massacre do Carandiru é uma oportunidade de se repensar de que forma a sociedade percebe e julga aqueles corpos encarcerados. A sociedade está doente, o apocalipse é secular e é agora e muitas pessoas preferem fechar os olhos para o que acontece ao seu redor.

Assim, esse trabalho me permitiu conhecer um pouco mais sobre o cárcere, teatro, literatura em uma perspectiva pós-representação, que vai além do que vemos, normalmente, nos meios acadêmicos e acredito que ele contribua para a possibilidade de se ter mais locais para discussões interdisciplinares, conectoras de diferentes formas de arte que gerem espaço para debater e transformar a nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

ALVES, Cauê. RIBEIRO, José Augusto. BR-3: ENTRE O REAL E A REPRESENTAÇÃO, por Cauê Alves e José Augusto Ribeiro. Revista Número. N. 7. 2016. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero7/setetextobr3caueze> Último acesso em 20 de março de 2017

ARAÚJO, Antônio. “A Gênese da Vertigem”. Romagnolli, Luciana Eastwood. **Questão de Crítica: Revista Eletrônica de críticas e estudos teatrais**. 21 de Fevereiro de 2012. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2012/02/perguntas-a-antonio-araujo/>. Acessado em 20 de março de 2017.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BONASSI, Fernando. *Apocalipse 1,11*. Em NESTROVSKI, Arthur (org). Trilogia bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002.

CAMARGO, Henrique. Como foi o Massacre do Carandiru? SuperInteressante. 2005. Disponível em <http://super.abril.com.br/historia/como-foi-o-massacre-do-carandiru/> Último acesso em 27/02/2017

CARRASCOSA, Denise. **Técnicas e políticas de si nas margens, seus monstros e heróis, seus corpos e declarações de amor: literatura e prisão no Brasil pós-Carandiru**. Denise Carrascosa. – 1º ed. – Curitiba: Appris, 2015.

CUNHA, Eneida Leal. Margens e valor cultural. In: MARQUES, Reinaldo ET AL (org). **Valores**. Belo Horizonte. Ed. UFMG, ABRALIC, 2002.

EXPOSIÇÃO TEATRO DA VERTIGEM. 2013. Disponível em

<https://exposicaotv.wordpress.com/o-teatro-da-vertigem>. Acessado em 20 de março de 2017.

FETEAG. 2016. Disponível em <http://www.feteag.com.br/apocalipse>. Último acesso em 20/02/2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento de uma prisão. 20ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GARCIA Silvana. “Apocalipse 1,11: a redenção pelo teatro”. Sala Preta - Revista do Departamento de Artes Cênicas da USP, São Paulo, n.1, 2001.p. 119-122.

GARCIA, Silvana. A Barca do Nosso Inferno: O Apocalipse 1,11 do Teatro da Vertigem. Revista Semear. N. 8. ANO. Disponível em http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/8Sem_06.html Último acesso em 20 de março de 2017.

JOCENIR, Diário de um detento: o livro. São Paulo, Companhia das letras, 2001

LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico**: monografias, dissertações e teses. Salvador: EDUFBA, 2002.

MOISES, Massaud, Dicionário de termos literários / Massaud Moisés – 12. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Cultrix, 2004.

MOSTAÇO, Edelcio. Vertigem ética e estética: Artigo sobre o grupo Teatro da Vertigem. Questão de Crítica: Revista Eletrônica de críticas e estudos teatrais. 2008. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/11/vertigem-etica-e-estetica/>. Acessado em 20 de março de 2017.

NESTROVSKI, Arthur Rosenblat. Teatro da vertigem: trilogia bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002.

PINTO, Sônia de Oliveira. Espaços de morte, escritos de vida Visões literária e jornalística do cárcere brasileiro. Dissertação (Mestrado em Letras)– Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em

http://www2.dbd.pucrio.br/pergamum/biblioteca/php/index.php?codObra=0&codAcervo=166833&posicao_atual=868&posicao_maxima=2381&tipo=bd&codBib=0&codMat=&flag=&desc=&titulo=Publica%E7%F5es%20On-Line&contador=0&parcial=&letra=E&lista=E. Acessado em 20/03/2017.

RAMOS, Hosmany. VIANA, Marques. **Pavilhão 9: paixão e morte no Carandiru**. 4ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

RAP, André du. *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*. São Paulo: Labortexto, 2002.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. **Imagem, memória e política em Bom Retiro – 958 metros, do Teatro da Vertigem**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. UFMG, 2013. Disponível em http://www.portalabrace.org/viireuniaio/teatrob/RESENDE_Flavia_Almeida_Vieira.pdf Último acesso em 20 de março de 2017

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. **Literatura dramática de caráter político no Brasil atual: “O mercado do gozo” e “Apocalipse 1.11”** / Flávia Almeida Vieira Resende – 2013. 116 f., enc.: Il., fots (color).

SANCTUM, Flávio. *Estética do Oprimido de Augusto Boal – Uma Odisséia pelos Sentidos. Dissertação de Mestrado*. UFF. 2011. Disponível em: http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2011_flavio_santos.pdf. Acessado em 16 de fevereiro de 2017

SCHOLLHMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso*. Luiz Alberto Mendes, *Memórias de um sobrevivente*. Estudos de literatura brasileira contemporânea. Brasília, 2008. n. 27.

SOUZA, 2014, pág. 421, disponível em www.univali.br/direitoepolitica, último acesso em 20 de março de 2017.

TEATRO DA VERTIGEM: O LIVRO DE JÓ. 2013. Disponível em
<https://www.teatrodaverdigem.com.br/o-livro-de-jo>. Último acesso em 22 de março de
2017.

