

DIALÉTICA ENCALACRADA corporalidade e violência na peça “vila parisi”

TRAPPED DIALECTICS corporeality and violence in the play “vila parisi”

231

Marcio Gregório Sá da Silva

Universidade de São Paulo – USP

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4413-9755>

DOI: 10.21680/2595-4024.2025v8n1ID39358

RESUMO: baixada a poeira com o licenciamento ambiental em Cubatão, surge em “Vila Parisi” (Coletivo 302, 2019) um ator/espectador implicado no palco da rua, performando e vociferando (ZUMTHOR, 2014; PASSÔ, 2018) a memória popular contra o projeto de destruição de minorias e da natureza. Este ensaio deseja entender como a encenação em site-específico, cenários móveis, palcos setorizados e assentos livres e itinerantes ao chão trazem elementos dramáticos que forjam posturas políticas (ARTAUD, 1999; KIFFER, 2016) a partir de pesquisas com os sobreviventes numa cidade paradigma industrial, repressora e incivil. Com noções de violência e processos artísticos brasileiros (LORDÓN, 2015; SAFATLE, 2019), busca-se ler como os modos desta teatrologia de porta de fábrica encalacram corpos-espectadores-personagens ao mangue, atuando à margem do teatro-cidade mais convencional, ao produzir, materialmente, um pensamento crítico-dialético de denúncia e devir nacional a partir de um trágico evento regional.

Palavras-chave: teatro e luta de classes; violência; crítica social.

ABSTRACT: after the dust settled with the environmental licensing in Cubatão, “Vila Parisi” emerges, an actor/spectator involved on the street stage, performing and vocalizing (ZUMTHOR, 2014; PASSÔ, 2018) popular memory against the project to destroy minorities and nature. This essay seeks to understand how site-specific staging, mobile sets, sectorized stages and free seating on the floor bring dramatic elements that forge the bodily and political presence (ARTAUD, 1999; KIFFER, 2016), in a paradigm industrial, repressive and uncivil city. We also understand how the practices of this factory door theatrology trap bodies-spectators and characters in the mangrove swamp and on the margins of a more conventional theater-city, but in fruitful relationships between art and violent society (LORDÓN, 2015; SAFATLE,

2019), to produce a critical-dialectical thought of denunciation of a tragic event local.

Keywords: Theather and the class struggle; Violence; Social criticism.

Só agora que comecei a escrever minha aldeia vive em mim.
Maurinete Lima, poeta negra recifense.

232

Em fins de 1983 no cemitério *Charlotte Jane Memorial Park* em Miami ocorria a produção do clipe *Thriller* de Michael Jackson, cuja exibição causou enorme histeria em Hollywood, além de arrebatar o prêmio VMA após difusão pela MTV. Enquanto as imagens exibiam nos televisores em cores das classes favorecidas personagens mortos-vivos dançando na escuridão esfumaçada ao som contagiente do astro *pop*, em dois bairros periféricos de Cubatão, do outro lado do continente, corpos carbonizados e disformes estiram seus braços por ajuda tentando desesperadamente correr sobre a lama quente em busca de ajuda durante eventos catastróficos, ambos tristes, ambos trágicos: o incêndio petroquímico em fevereiro de 1984 na Vila Socó, e a cotidiana barbárie na operária Vila Parisi, com outros incêndios, contaminações e destruição. O primeiro deles completou 40 anos, e em 2024 foi encenado com incentivo do PROAC pelo Coletivo 302; já o segundo, dramatizado em 2023 por esse mesmo grupo, saiu vencedor do Prêmio Shell de Teatro com o título “Vila Parisi”. Cidade vale da morte, bairro laboratório, cemitério industrial, mortandade de minorias, destruição do meio ambiente, a recorrência atual dessas questões traz a esta escritura o desafio de ler de modo crítico os aspectos e a estrutura dramática que conformam esse ousado trabalho estético, segundo práticas de resgate de histórias, humanidade e natureza, encalacradas num lugar em formação como a própria nação.

“Quero beijar tua boca, Vila Parisi, trepar com você [...] Nós somos Vila Parisi” – entre vozes, gritos e sussurros, frases como “quero lamber teu cu, Vila

"Parisi" foram compartilhadas entre milhares de jovens espectadores e atores, oriundos das periferias da Baixada Santista, formados nos principais cursos e escolas de teatro da região sudeste, hoje distantes desses grandes círculos culturais e universitários do país. Encenadas num palco itinerante e ao ar livre no Cruzeiro Quinhentista, monumento turístico construído no centenário da Independência do Brasil, às portas do polo petroquímico de Cubatão - precisamente a Refinaria da Petrobrás - as três temporadas do teatro musical "Vila Parisi" (V. P.) começaram desafiantes e terminaram estrondosas: desde a estreia em 2019, depois em 2022, apoiada e inserida na programação do Mirada do Sesc de Santos, após ter toda a estrutura, objetos e figurinos furtados de um contêiner por negligência dos órgãos municipais; enfim, a volta por cima e a consagração nacional em 2023 com o Prêmio Shell. Recém-saídos da pandemia, seu público fora bem diversificado: de adolescentes a idosos, a maioria era uma juventude engajada e sedenta por rua e cultura, moradores de uma cidade que com seus empregos construíram uma das maiores rendas per capita do Estado, mas sem uma livraria, espaço teatral ou museu, sem aparelhos culturais para uma mínima cidadania crítica. Como diz Antonin Artaud em *O teatro e a peste* (1999), é a partir de atos desesperadores e inúteis da ralé que se materializa uma dramaturgia vital em meio as doenças sociais e precariedades sistêmicas.

Quem pensou que tais carências colocariam essa galera paralisada se enganou muito. Trata-se de uma molecada que se lança, põe corpo pra jogo, tem o molho real. Como diz Antonin Artaud em *O teatro e a peste* (1999), é a partir de atos desesperadores e inúteis da ralé que se materializa uma dramaturgia vital em meio às doenças sociais e precariedades sistêmicas. O percurso de suas casas ao espaço cênico é historicamente bem conhecido por muitos deles: saem de bairros periféricos situados próximos aos rios, mangues, palafitas e morros, passam por vilas residenciais, pelo centro comercial, chegando então à zona industrial para trabalhar. Dessa vez, porém, não se tratava de sair da quebrada

para produzir lucros exorbitantes aos patrões, ficando assim com a parcela mínima subtraída da mais-valia e destruir ainda mais o bioma da mata atlântica, a vida pesqueira, o ecossistema da região. Não. Nesse dia partiram de seus lares e foram até a zona fabril para simplesmente ver/ouvir relatos locais, sentir prazer e mais indignação, uma postura estética, uma atitude resistente. A força e a ideia dessa expressão já justificariam a função social da peça, mostrando ativamente aquela noção de teatro como "instrumento de diversão e conhecimento, prazer e denúncia" (p.07), sem precisar citar Fernando Peixotoⁱ, ou tampouco recorrer a teóricos como Bertold Brecht e Manfred Wekwerth para apoiar isso. E logo na primeira parte surgem as fortes falas dos personagens, frases de desejo e implicação com V. P., revelando as reverberações que esse trágico episódio passado ainda tem em seus imaginários. Com passagens entre um palco e outro, os atores emulam com os espectadores o desembarque histórico de seus antepassados em Cubatão, maioria sertanejos e nordestinos, refaz a chegada desses migrantes na terra prometida buscando sobrevivência e progresso no Sudesteⁱⁱ. Esses recém habitantes nos geraram, indignados com as precárias e violentas condições locais, operários constrangidos e decididos a se voltar aos nossos traumas históricos, lamber as feridas maltratadas, entender e inventar outras veredas.

Surge então um teatro singular: sentados no chão, vez ou outra os atores provocam, os espectadores levantam e executam percursos inesperados por palcos setorizados, desafiam o entretenimento banal, promovendo fragmentação e confusão, agindo na mudança de cenários móveis, perturbando o conforto burguês de uma dramaturgia convencional, chacoalhando e se implicando com questões de difícil assimilação. "É para apanhar a sensibilidade do espectador por todos os lados que preconizamos um espetáculo giratório", diz Artaud, a quem o corpo e o grito são primordiais no ato teatral: "fazer com que o lirismo do ator sirva para manifestar as forças externas - e com isso fazer a natureza voltar ao teatro"

(p.97), dá a dica o autor francêsⁱⁱⁱ. Os excluídos não têm direito a um teatro equipado, confortável e moderno, poderia se perguntar algum espectador encarecido de imediato de espaços culturais. Desavisado, teria que considerar a história de luta desses artistas da cidade por um teatro público, suas ocupações em galpões, parques, praças e agora monumentos coloniais à porta das fábricas. Essas escolhas por uma dramatização itinerante e provocativa no chão duro das ruas compõem potentes formas de resistência coletiva.

Esses espectadores migram de acentos na peça assim como os nordestinos migraram de suas origens para ali, onde ambos são surpreendidos pela proprietária da pensão, dona Maria, mulher negra comum do povo, personagem retratada em figurinos, gestos, atos de dança e movimentos circulares ritmados que implicam aspectos de identidade afro-brasileira. São modos de cultura quilombola, como a da região do Vale do Quilombo, próxima à V. P.^{iv}, que resgatam elementos simbólicos forjados em práticas produzidas da senzala ao quilombo, do campo à cidade e do Nordeste ao Sudeste. Lugar, jeitos e vestimenta nos (in)formam de símbolos milenares maquinados com aquela plateia jovem, modos de dramaturgia em situação que engatam a resposta do corpo-público, i.e., atos de implicar o corpo do outro, convocar a alteridade coletiva. A seguir se descobre que ela, locatária de quartos para operários, se mostra, conservadoramente, contra as greves e paralisações das indústrias feitas por eles como protesto e reivindicação por melhores condições de vida e trabalho durante o espetáculo. Ao refletir num modo dialético que ultrapasse o mero bandeirismo liberal e identitário, a peça expõe a necessidade de articulação de um pensamento de classe, raça e gênero, à la Ângela Davis^v, como forma de compreensão e superação dos impasses sociais no país. Afinal de contas, a personagem, embora aliada aos donos dos meios de produção industrial, é uma mulher que tem pouco ou nenhum espaço nos demais empregos aceitos na sociedade da época. Se estão em jogo os valores e o sentido revolucionário de suas práticas no contexto de repressão ditatorial do capital, são

também problemáticas suas condições de sobrevivência nesta nação pós-colonizada e elitizada.

Ações como essas de incorporação do poder material que os gestos do corpo têm em cena demarcam caminhos reflexivo e intuitivo de relações entre ser e espaço entranhados na encenação. “Me fale o que corre em teu sangue”, diz uma personagem, “Quem habita teus mangues?”, de novo as inquietas vozes, enredando do início ao fim esse corpo-espectador com todo suor, pus, lama e lodo contaminado, desejosos em performar, refazendo esse mover afetivamente associado a toda historicidade e natureza ainda presente. Antes de presos a uma significação unicamente discursiva, esses atores/espectadores são produtores de uma linguagem teatral que ritualiza a histórica V.P. nos atuais portões de fábrica com corpos juvenis próprios das novas minorias sociais. “O teatro poderia arrancar da palavra suas possibilidades de expansão fora das palavras”, diz Ana Kiffer no livro *Antonin Artaud* (2016), “de desenvolvimento no espaço, de uma ação dissociativa e vibratória sobre a sensibilidade”^{vi} (p.60-1), conclui a estudiosa, essa constatação do poder material que os gestos do corpo têm de imediato em cena. Em *Performance, recepção e leitura*^{vii}, Paul Zumthor fala do saber ligado ao acumular memorial do corpo agente de performance. No capítulo “O empenho do corpo”, o ato performático, diferente da leitura, se recusa a funcionar como signo por conta do trabalho corporal de destrinchar sentidos ainda não capturados pela significação. Em raros lugares se pode melhor (re)produzir essa noção do que experimentando V.P. Implicando esses excluídos nesse poder de ressignificação vital, essas vozes, sabedoras de vivências de raça, gênero e classe violentadas, vociferam livres por justiça, atuando contra a produção vigilante e interessada feita pelas instituições vigentes.

Essas práticas performáticas conectam a memória violada dessas vítimas com os corpos desses atores-espetadores, sobrevidentes de martírios cotidianos - como os das violentas operações policiais de verão na Baixada - reafirmando a

potência do teatro de rua. Borges lembra que o passado é terreno movente e poroso, ideia que conforma sua poética de (re)leitura histórica e literária. Nesse rastro segue essa operação dramática, ao cavoucar a terra maltratada e esquecida de V. P., e desentranhar, de forma orquestrada, telúricos sons e berros. Há um urdir material das vozes soterradas dos moradores dessa apagada vila industrial que faz frente ao abandono e à violência total sob esses corpos precários e contaminados. Além da denúncia, se produz aqui um aprendizado de como desfazer essa anátomo-política^{viii} postulada por Michel Foucault no vigor desses corpos contaminados. Colaborador no dramaturgismo da peça, Marcelo Ariel, autor do livro “Tratado dos anjos afogados” (2008), fala em lento e mudo genocídio, postulando a noção de “lugar de falha” como espaço errante e do erro nas sociedades colonizadas. E grita num de seus versos: “Me enterrem com a minha AR 15” (2003). Título de seu livro de estreia na poesia, o poeta e escritor cubatense nos deixa em alerta para o fato de esses corpos mortos, negros como os da maioria dessa juventude cubatense e brasileira, vítima de chacinas recentes, não terem a paz em vida nem o descanso em morte prometidos pelo Estado brasileiro. Contra o descarte e a morte que a barbárie industrial faz das vidas miseráveis e anômalas, esse teatro se inventa e se investe em reação as cíclicas e simétricas realidades históricas, teatralizando feito *Antígona* (≈ 442 a.c.) a história e a memória daqueles mortos omitidos pelo tirano poder.

De repente um personagem agachado com máscara e latido de cachorro passa correndo por seis cenários distintos que compõem o terreno circular. Certa hora o latido grave e insistente parece ser o único berro de resistência em meio ao silêncio e à vigília, impostos por estranhas figuras militarmente mascaradas, rondando a cena. Armados e ocultos, com fardas e capacetes do exército, espalham terror absoluto em momentos aparentemente aleatórios da trama. “Por que vocês não latem?”, um bêbado pergunta aos demais moradores em V. P. enquanto assistem à final do Brasil na Copa de 1970. Essa passagem cifra toda

essa dialética encalacrada do conflito natureza e sociedade imanente ao espetáculo e ao coração tropical brasileiro. Ela anuncia a urgência de um devir oral às vésperas de rebentar nesses corpos imersos em territórios movediços. "Meus gritos afro-latidos / implodem, rasgam, esganam", quase ouvimos o canto de Milton Nascimento em "E daí (A queda)". Essa perturbada busca por voz e pertença coletiva que é a linguagem se confunde com a procura existencial dos seres por um agir efetivo. Na peça "Vaga carne" (2016), Grace Passô nos mostra uma voz que procura um corpo para encarnar e exercer oralidade. Após integrar objetos e seres, como um cão por exemplo, ela adquire "corporalidade" numa mulher negra, guardiã de uma memória oral nessas terras (neo)colonizadas. "Vozes existem / vorazes pelas matérias", vocifera a atriz e dramaturga negra, a forte presença que a linguagem infere e confere à matéria humana. Soterrada, silenciada, excluída, "Quais são tuas vozes, Vila Parisi?", também perguntam os desesperados atores no palco. Quem ainda, desconfortável, não se levantou e saiu se descobre engajado naquela experiência estética, com vozes de outrora gritando dentro de si. "Meu sangue de mangue sujo", ecoa de novo Milton, "Sobe a custo, a contragosto". Enfim, percebe que o espetáculo efetua uma passagem. É tarde demais, tudo está envolvido pela mais perigosa ânsia vital, as portas da história parecem se abrir com as chaves da arte teatral, atravessando o violento campo social, instaurando uma ambiência suspeita. No embate entre forças naturais e opressões políticas, o vir a ser crítico dessa voz atual é o grande e telúrico dilema de uma juventude que nota, novamente, a chegada de um novo *player* tirânico, no jogo espectral destes tempos de extremo pandemônio conservador. Urgente, o evento se torna um ritual do (des)velar oral dessa histórica temporalidade de um povo. É também a linguagem que a qualquer custo quer sair e se libertar da clausura.

E, no entanto, além de toda essa linguagem absurda, surpreende a chegada de um aspecto épico no enredo: da saga em êxodo do povo nordestino e sertanejo,

rumo a uma guerra pela mão de obra mais barata, até os dramas da sobrevivência violentada, uma epopeia ali se vislumbra, nos abandonados destinos coletivos numa terra inóspita e insalubre cercados pela muralha da serra do mar. Os barulhos de passos na lama parecem responder um chamado: “A voz, quando apercebemos, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito”^{ix} (p.83), diz Zumthor, sobre o vocalizar teatral como lugar simbólico capaz de investir de subjetividade e alteridade seres e coisas à volta. Desde o início partilhadas, essas trajetórias são vividas pelos espectadores, ouvintes das histórias familiares, implicados agora neste vozerio comum, (re)vestidos como testemunhas ativas dessas jornadas, enfim, enroscados afetiva e efetivamente nessa rapsódia moderna. Que ousadia artística! correr por fora desse falido sistema político, ocupar os largos portões dessa economia industrial produzindo outros signos sensíveis. Mas a violência também é simbólica e em escala massiva por essas bandas.

Mesmo os momentos de descontração e alegria da população com futebol, forró, samba e Maracangalha (enorme prostíbulo em V.P.) se dão em frágeis condições de vida em pleno regime militar, revelando essa correlação de forças doce, sublimada e violenta dominação de imaginários e emoções dos personagens. Embora envolvidos no jogo dessas práticas de rua, é sabido como os efeitos dessas expressões de cunho popular, sobretudo em contextos mais acirrados, não possam ser lidos só de modo submisso^x. Originária e original, essa brasiliade, contudo, depende de chancelas inerentes a esses acotovelamentos dos corredores culturais para vir a um público maior e quem sabe alçar prateleiras canônicas. Corrente de brasa essencial, ela participa do jogo capitalista no mercado cultural burguês. Sem deixar de jogar, V. P. atua a contrapelo. Implica corpos num teatro de rua desbaratando não só essa contaminada produção industrial, mas ainda a tristeza estoica própria de uma agressiva cristandade. Nesse teatro de porta de fábrica em pleno monumento escravocrata e jesuítico,

caracterizado pela figura do Anchieta na imagem anexa, esse jeito de corpo alegre, desejoso e forte desses atores/espectadores mostra o modo de se colocar resistente numa conjuntura que recupere modos afetivos de produção de virtude libertária, driblando o esgotamento e sofrimento da lida proletária. Aliás, como ensinam Montaigne e Espinosa, só é devir potente e quem sabe revolucionário aquele que se transformar com e através da máxima alegria, associada ao *outro* e à natureza. É urgente a necessidade de entender não só a existência desse espetáculo no Brasil atual, mas o que há de Brasil agindo no drama, como se operam tais agenciamentos político-econômicos por sobre sujeitos como os da inconstante população cubatense. Perceber como se criam acordos, mentalidades e passabilidades que subjugam grupos minoritários de modo capitalizável, descartável e desumano^{xi}. Disputada essa perigosa alegria, o espetáculo efetua a crítica à triste racionalidade capitalista ao ser feita através de uma arte, como a teatral, que se faz sobretudo com posturas, linguagens e afetos de corpos diversos, produzindo uma compreensão mais forte para sua sublevação.

O traço épico quando abre diálogo com a experiência de outras lutas referenciais revive as forças de resistência. Inscrita temporalmente entre 1950 e 1990, essa experiência de V. P. da qual o drama se constitui foi historicamente iniciada com a precária construção de um bairro, numa região antes tida como Sítio dos Mendes, composto por grandes propriedades de dois franceses, os irmãos Parisi. No entorno se instalou um conjunto de indústrias, dentre elas a Cosipa (Companhia Siderúrgica Paulista) em Cubatão, formando o coração das trevas daquele que já foi um dos maiores e mais poluentes polos industriais da América do Sul. Era um período de forte êxodo rural, com a chegada e saída de milhares de sertanejos de Minas e Bahia, e sobretudo nordestinos de Sergipe, Alagoas, Pernambuco e Ceará, em direção à Baixada, que eram substituídos por outros migrantes, em razão do auge e crise da industrialização do país, época marcada pelo duro estigma de Cubatão como uma das cidades mais poluída do

mundo. Fugindo de outras precariedades, eles, talvez ingênuos do que seria esse tal progresso no Sudeste, têm o desejo capturado pela promessa paradisíaca de fazer a vida nas indústrias paulistas. Silenciamentos e conveniências político-econômicas costumam decidir quais sujeitos vivem ou morrem em meio a um ambiente muito inóspito, bárbaro, em razão da alta poluição atmosférica e outras formas de contaminação do meio ambiente, num contexto político de ditadura militar que colocava amordaçadas Cubatão e Santos como áreas de Segurança Nacional^{xii}. Vindo de “regiões distantes”, esse conglomerado de pessoas “diferentes” teve que se relacionar com as classes dirigentes da região, fazendo de V. P. mais um episódio dessa narrativa genocida que tem Palmares, Canudos e tantas outras comunidades arrasadas na conta da saga brasileira. Nunca é chover no molhado frisar o quanto danoso são tais deslocamentos, confinamentos e genocídios de povos minoritários, em nome da ordem e do progresso nacional. Não. É chuva braba, ácida, chuva de prata, catástrofes climáticas como se veem atualmente no bairro carioca Santa Cruz e nas enchentes do Rio Grande do Sul.

Em V.P. essa vida represada e abandonada na época do golpe é revisitada por meio de uma prática lúdica e corporal que forja esse pensamento estético. Vladimir Safatle fala numa produtiva “tensão dialética entre arte e sociedade” ao tratar desse contexto de “modernização nacional”. Seu grande desafio é a obra remetente a esse período ser capaz de “expressar uma estrutura de relações e decisões que a vida social tacitamente combate, que ela procura determinar como impossível de ser realizada” (p.286-7)^{xiii}. Esses atos teatrais de encalacrar os espectadores em devir oral trazem em si não somente esse “sistema imanente de relações”, mas, sobretudo, a expressão propositiva e combatente de outros modos de socialização do espaço natural e urbano pela arte. Esse “horizonte histórico-social” em correlação com a obra tem a ver com aquele ligado ideologicamente ao “nacional desenvolvimentismo brasileiro” (p.279-81)^{xiv}, tendo no polo industrial cubatense um de seus maiores tentáculos. Afetadas pelas “expectativas de

desenvolvimento partilhado [e] urbanização modernizadora", mas sob o falacioso vínculo entre silenciamento e progresso, surgem essas "figuras do pântano e do brejo"(*idem*) produzidas, segundo o crítico, na prosa de Guimarães Rosa, e presentes no processo histórico-político que originou V. P. Se essas personagens só eram visíveis na obra rosiana, agora vêm à tona com força esse lumpemproletariado brejeiro nesta produção do Coletivo 302, ora provocada pela volta do fascismo institucionalizado na sociedade brasileira (e no mundo em geral), ora pungente na percepção sobre as batalhas pela vida digna que as famílias como as retratadas enfrentam no trabalho, bairro e em suas casas.

Entre difíceis condições concretas e os usos mitificados de bandeiras religiosas e frágeis símbolos de progresso liberal, uma questão se coloca, a saber, os modos pelos quais ocorreriam a transformação desses migrantes em cidadãos de direitos e igualdade nesta nação. A um povo produzido pelo deslocamento de território, motivado por ilusões de progresso e constrangidos pela violência da ordem política da época, parece um tanto ingênuo achar simples superar esse impasse social. Safatle termina o livro especulando justamente sobre a insurgência na arte de uma "corrente subterrânea coletiva" que ainda não teria tido lugar. Inesperadamente, de vitais lugares de brejo e mangue, "emerge um fundo que pode corroer toda forma, pode colocar toda forma em ritmo de metamorfose"^{xv}. Encalacrada de lama, sangue e memória, arranhando a garganta nesse corpo emaranhado das ruas, uma "linguagem pantanosa" surge e artisticamente se amplifica neste mesmo espaço industrial, agora teatralmente apropriado. Eis um acontecimento de linguagem que "aparece aí menos como um sistema de signos que permite a comunicação entre os sujeitos, do que como um 'elemento', como um horizonte, solo universal de toda existência e de todo destino". Espaço que dá sentido a confluência completamente improvável entre "condição sertaneja e descentramento vanguardista", ele refaz a estrada de ressignificação social dessa *Cuiapataã* (Cubatão em *tupi-guarani*), sertaneja e nordestina,

exprimida entre a Sampa modernista e o espírito colonial, provinciano e vicentino do litoral, “água que cai ao sopé da serra guarani-piaçaguera”, lugar-prática feito riqueza que escorre pelas curvas da estrada de Santos à mão grande de poucos não moradores.

Até sonhar aqui demanda muitas forças e a canseira é soberana, V. P. também nos lembra disso em diversas cenas, numa delas composta por um jovem que foi estudar na capital paulista, e retorna ao bairro a fim de pôr em prática suas ideias brilhantes aprendidas com a elite liberal. Ao convocar a população para fazer greve, parar as máquinas e protestar contra o sistema em meio à vigilância dos militares, ele é silenciado e submerso não só pela dona e locatária da pensão, mas pelos próprios moradores, receosos de perderem o pouco construído com muito trabalho e suor ou mesmo a vida para os censores. Na contramão do caráter épico, esse rápido momento é o único a traçar certo romantismo. Mas é só. Esse modo romântico e ilustrado de pensar, derivado muitas vezes da elaboração sensível do herói na solidão de seu quarto, não se cria tanto por aqui, pois o ser implicado não tem as condições necessárias para esse distanciamento ideal. A linguagem romântica separa e entristece os corpos, está ainda muito ligada à individualidade burguesa de idealização e controle da natureza, parece contrapor a alegria dramática. O mundo da poesia e sensibilidade do coração está longe de V. P., duramente se adivinha o espectador. Esse espetáculo traz uma concretude e materialidade da vida social que não deixa muito espaço ao brilho destacado nem o mérito de trajetórias individuais, figurações típicas de um ingênuo arrivismo. Não só o romantismo, mas as prosaicas formas de organização do campo social, os núcleos de base comunitário compostos por sindicalistas, moradores, agentes políticos, também estavam longes e ausentes tanto da Vila Parisi representada pelo coletivo quanto da histórica realidade periférica cubatense. Pensar numa digna sociabilidade já seria poesia aos moradores de Vila Parisi. Mas o teatro, correndo o risco da contradição, é ainda a arte revolucionária,

como conclui Goethe em *Wilhelm Meister* (1795), romance de formação chave no pensamento crítico moderno. Teatrologia proletária da terra esquecida, V.P. se mescla, material e coletivamente, de afetos como indignação, alegria e outras destrezas periféricas no ocupar da cidade, gritam as vozes estéticas da peça. Correlações opostas de forças brejeiras, eis a dialética encalacrada do mangue. Ludibriando o difícil efetivar da crítica desde antigas querelas no seio do romantismo, ela torce e retorce afetos sem síntese prevista nos tempos atuais. Às forças que a sociedade recalca esse teatro recupera do fundo da lama pantanosa em chave estética e joga na rua em clave crítica. Mesmo sem resposta fácil a essa indagação, o texto avança a crítica, deixando suspenso o suplantar estético e social desse violento quadro, não esquecendo de reafirmar a força popular das minorias.

Depois de duas horas e meia, seu desfecho é então consumado: “Os bioindicadores indicam dor e morte”, diz um personagem com um macacão de proteção radioativa, sinalizando, assim, para uma estrutura d’água contaminada, simbolizando os rios e mangues da região. Vestindo roupas de isolamento químico, com um megafone e sobre um pilar mais alto, o cientista industrial anuncia ao povo na plateia o desastre ecológico e humano produzido em V. P. Suas consequências são mais ou menos conhecidas, ora como piadas preconceituosas, ora como boatos que causam vergonha e falta de empatia aos nativos: os impublicáveis casos de crianças que nasceram com corpos deformados, os mais de 30 bebês anencéfalos. Noutra cena uma criança com uma pipa é morta a facada por um homem que é derrubado da bicicleta pela linha indo trabalhar, morto a seguir pelas mãos do povo. É a tragédia de um projeto de cidade que bradou de cima de uma torre empresarial o culto ao capital e ao progresso, e caiu num buraco fundo, ao vender a qualquer preço esses habitantes à barbárie e sua natureza à catástrofe ambiental. Eis o monstruoso na cidade conhecida como a Chernobyl brasileira. “Horror, horror...”, diz Kurtz em *Coração das trevas* (1899), e a protagonista Ana no conto “Amor” (1960), de Joseph Conrad e Clarice Lispector, ambos autores de

origem ucraniana. Monstruosidade semelhante já não era novidade na arte brasileira, havia sido narrada por Patrícia Galvão, em *Parque industrial* (1933), num trecho em que um médico realiza um parto e descobre que o bebê de pais operários das indústrias do Brás nasceu sem pele em seu corpo. No primeiro romance proletário do Brasil, quem também inova é a corajosa Pagu, ao ousar expor o inenarrável em obra romanesca. Já no palco a plateia não vê o feto, mas a difícil reação no semblante da mãe e da parteira ao trazê-lo à luz com deformação cerebral, um gesto que lembra o prescrito pela tradição clássica de manter oculta nos bastidores a cena horrenda, ou sugerida pela chegada de um mensageiro responsável pelo reconhecimento trágico. Em V.P. ninguém chegou ali para salvar, nem se responsabilizar, nem cuidar dos trabalhadores e moradores.

Ao considerar essa passagem, a ideia de uma distopia catastrófica de caráter anômalo, desesperador e altamente opressivo seria outra linguagem efetiva nesta obra contemporânea. As tintas distópicas são exageradas como as da barbárie. Em “A língua submersa” (2023), Manoel Herzog nos conta de um cataclisma climático que destruiu a Baixada e elevou o nível das águas às alturas da Serra do Mar, reconfigurando toda a região, agora Boliviana-Zumbi, a única restante na América do Sul, e que ainda assim mantém a destruição capitalista e o suborno evangélico. Distopias ambientais, esse relato do escritor santista não difere tanto do que a peça encena quanto são reais o cenário atual dos sobreviventes de V. P. Vítimas dessa trágica catástrofe climática, hoje estão remanejadas às demais zonas periféricas de Cubatão, sob o jugo de falsos ídolos políticos e religiosos, espoliados dos poucos empregos do reduzido parque industrial. Concluídas as distopias científicas, a percepção capta uma grande maquinaria teatral, industrial e social: um acontecimento costurado por métodos variados, tendências teatrais como as do oprimido e do absurdo, teatro essencial e de rua, em seu aspecto experimental forjado na rua e na ginga da população minoritária, operando na contramão da violência e, portanto, manipulando modos

associativos de fortes elementos que ecoam a cultura local e nacional. Tudo a recriar uma realidade mais palpável ao espectador que (re)vive do horror à beleza, da violência à liberdade. A todo tempo age o afeto em V.P pela linguagem da lama que a tudo mistura. Alterados por arriscadas cores de imersão dramática e pela estranha sensação de continuidade, voltam agora os personagens/ espectadores às suas casas, como o fez por ora o guará-vermelho aos mangues da cidade.

REFERÊNCIAS

- AB'SABER, Aziz Nacib. Serra do mar na região de Cubatão: avalanches de janeiro de 1985. (IEA-USP, 1991).
- ARGAÑARAZ, Eduardo Antônio G. "Migração de Trabalhadores pernambucanos para o município de Cubatão-SP nos anos 1970-1990", UNICAMP, 2015.
- ARIEL, Marcelo. Me enterrem com a minha AR 15. São Paulo: Dulcinéia catadora, 2003.
- ARIEL, Marcelo. Tratado dos anjos afogados. São Paulo: Letras selvagem, 2008.
- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DAVIS, Ângela. Mulheres, raça e classe. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- GOLDENSTEIN, Lea. Estudo de um centro industrial satélite: *Cubatão* (USP, 1972). Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-10092021-165825/publico/1970_LeaGoldenstein.pdf. Acesso em 24/08/2025.
- KIFFER, Ana. Antonin Artaud. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2016
- LORDÓN, Frederick. Sociedade dos afetos. Campinas: Papirus, 2015, p.16.
- PASSÔ, Grace. Vaga carne. Coleção Teatro contemporâneo. Editora Javali, 2018.
- PEIXOTO, Fernando. O que é Teatro? Primeiros Passos. Vol. 10. São Paulo: Editora Brasilense, 1995, 96p.
- REVEL, Judith. Michel Foucault: conceitos essenciais. São Carlos: Clara-luz, 2005.
- SAFATLE, Vladimir. Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p.286-7.
- SCHMIDT, Afonso. A Marcha – romance da abolição. Editora Anchieta, 1941.

manzuá

SCHMIDT, Afonso. Carne para Canhão' (peça em três atos). São Paulo: ed. Unitas ltda, 1934.

SCHMIDT, Afonso. Zanzalá. Clube do Livro, São Paulo, 1949.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção e leitura. São Paulo, Cosac Naify, 2014, p. 72-82.

ⁱ Ver: Fernando Peixoto, *O que é Teatro? Primeiros Passos*. Vol. 10. São Paulo: Editora Brasileira, 1995, 96p.

ⁱⁱ Com base no Censo Demográfico do IBGE de 1970, o percentual de migrantes nordestinos em Cubatão chegava a 42,8%. Ver: Eduardo Antonio G. Argañaraz, "Migração de Trabalhadores pernambucanos para o município de Cubatão-SP nos anos 1970-1990", UNICAMP, 2015.

ⁱⁱⁱ Ver: Antonin Artaud, *O teatro e a crueldade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.97.

^{iv} É forte a presença da cultura quilombola na região. Pai Felipe e Jabaquara são quilombos santistas retratados no livro *A Marcha – romance da abolição* (1941), do escritor Afonso Schmidt^{iv}, que narra a fuga de negros escravizados das fazendas do interior paulista a esses quilombos do litoral. Autor da peça "Carne para canhão" (1934), ao melhor estilo brechtiano, Schmidt, aliás, é autor cubatense de *Zanzalá* (1928), uma das primeiras ficções científicas do país, que dá nome a esse Projeto do Coletivo 302, composto por três tragédias sobre extintos bairros operários de Cubatão. "V. P." foi até agora a primeira das realizações dessa espécie de trilogia beat cubatense.

^v Ver: Ângela Davis. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

^{vi} Ver: Ana Kiffer. *Antonin Artaud*. FAPERJ, 2016, p.60-1

^{vii} Ver: Paul Zumthor, *Performance, recepção e leitura*. São Paulo, Cosac Naify, 2014, p. 72-82.

^{viii} Ver: Judith Revel, *Michel Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Clara-luz, 2005.

^{ix} Zumthor, *ibidem*, p.83.

^x Luiz Antonio Simas, em artigos e aulas públicas, faz uma crucial distinção entre Brasil e brasiliidade. Segundo o professor da ludicidade das culturas urbanas de matriz africana, o primeiro é visto como ações oficiais de aculturamento que a elite nacional vez ou outra executa, em poder dos órgãos institucionais, se apropriando de materiais das camadas populares. Como substância caudalosa, já a brasiliidade são modos de ser, "nascer, morrer, rezar, dançar, amar, comer, celebrar, cantar, vestir, falar, olhar, cheirar, perceber, brincar, inventar, jogar futebol, bater tambor, dobrar e desdobrar, na viração da aldeia, o terreiro-mundo".

^{xi} Em "Sociedade dos afetos", Frederick Lordón parte da noção de "violência simbólica" de Pierre Bourdieu para pensar um tipo de aquiescência como poder institucional de afetar, i.e., o ato premeditado de "alegrar os indivíduos com a força da instituição para forçá-los ainda mais a permanecer aí". Daí que a alegria seja afeto inegociável, sobretudo num contexto de precarização do trabalho, epidemia de diagnósticos de transtornos mentais derivados dos excessos laborais, e o abandono social e massivo das pessoas com fome em situação de rua. "Conquistar a alegria dos assalariados", conclui Lordón, "esse é certamente o novo horizonte da governabilidade neoliberal, que sonha possuir apenas assalariados felizes, 'satisfeitos'. Ver: Frederick Lordón, *Sociedade dos afetos*. Campinas: Papirus, 2015, p.16.

^{xii} Dentre os trabalhos mais destacados, relembrar os dois a seguir sobre Cubatão, industrialização e poluição: Ver: Lea Goldenstein, *Estudo de um centro industrial satélite: Cubatão* (USP, 1972); e Aziz Nacib Ab'Saber, *Serra do mar na região de Cubatão: avalanches de janeiro de 1985*. (IEA-USP, 1991).

^{xiii} Ver: Vladimir Safatle, *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p.286-7.

^{xiv} "É um horizonte histórico de pactos sociais, de acordo frágil [as décadas de 1940 a 1960] mas sonhado entre burguesia nacional e classes subalternas em conquista gradual de voz política" (*ibidem*, p.279-281).

^{xv} "O brejo é a prova de que no mundo tudo é possível, de que as metamorfoses mais inesperadas podem converter o bom em mau e de que cada face pode, subitamente, ser corroída e desfigurada por uma lepra incontrolável" (*ibidem*, p.286).