

A supressão das subjetividades no teatro épico

Gustavo Moreira Alves¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é observar um dos enunciados da teoria marxista no teatro épico: a negação dos personagens como indivíduos, que têm suas subjetividades supressas para serem elevados como seres sociais. As análises foram realizadas tomando-se como referencial teórico o texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin, e como exemplo o espetáculo musical *Billy Elliot*, história de um garoto, filho de mineiro na Inglaterra, que resolve escondido largar as aulas de boxe para dançar balé. Como conclusão, este estudo observa no espetáculo uma forma estética que inclusive ultrapassa problemas que estão em *Eles não usam black-tie* e *O pão e a pedra*: de maneira coletiva, os operários encontram opção para a necessidade individual de furar a greve - necessidade que, como se viu em Guarnieri e na Companhia do Latão, não é ilegítima, mas demandava superação sem deixar de atender as subjetividades.

Palavras-chave: aura, ser social, teatro épico, colagem, montagem

The overcome of subjectivities in the epic theater

Abstract: The objective of this work is to observe one of the statements of marxist theory in the epic theater: the denial of the characters as individuals, who overcame their subjectivities to be elevated as social beings. The analyzes were carried out taking as a theoretical reference the text “The work of art in the age of mechanical reproduction”, by Walter Benjamin, and takes as example the musical spectacle *Billy Elliot*, a history of a boy, son of miner in England, who decides to drop boxing lessons in order to take dance ballet. As a conclusion, this study observes in the spectacle an aesthetic form that even surpasses problems that are in the brazilian plays *They don't wear tuxedos* and *The bread and the rock*: in a collective way, the workers achieve the option for the individual necessity to pierce the strike – necessity that, as seen in Guarnieri and Companhia do Latão, is not illegitimate, but it demanded an overcoming without neglecting subjectivities.

Keywords: aura, social being, epic theater, collage, montage

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Contato: gustavomrr5@gmail.com.

Breve introdução

Níveis técnicos mais elevados, como os que tornam possível a prática de colagem e montagem, conduzem a novas formas de arte. É disto que se trata este trabalho, que busca desenvolver uma síntese de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin, para observar no musical *Billy Elliot*² os avanços dos meios de produção que foram dar em encenação filmada – e, portanto, registro cinematográfico – de teatro épico. Nesse movimento, de decadência da aura com o estímulo da recepção coletiva em detrimento da fruição individual, observa-se um dos traços característicos da modalidade narrativa de teatro: a supressão³ das subjetividades dos personagens, que se elevam de indivíduos para seres sociais.

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica

Logo na introdução de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (consultado com este título, mais conhecido, em duas traduções⁴, mas substancialmente analisado na tradução “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”⁵), Benjamin pondera sobre as teses que vislumbram a evolução da arte nas condições de produção já avançadas em seu tempo. Trata-se de teses que antevem o posterior avanço das superestruturas, momento em que o desenvolvimento dos meios de produção poderiam ser enunciados na arte. Conceitos tradicionais como os de genialidade, valor de eternidade e mistério (que *não controlados* conduziriam, com os

² BILLY Elliot o Musical live. Direção: Brett Sullivan. Londres: Universal; Working Title, 2014. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/80091571>. Acesso em: 31 mai 2017.

³ A supressão, própria do movimento do pensamento racional, ou seja, do processo dialético, foi explicada por Hegel como incorporação dos conceitos anteriores na formulação do novo conceito. O novo conceito ao mesmo tempo afirma os anteriores, nega-os e eleva-os, isto é, aproveita o que neles existe de verdadeiro e descarta o que tem de falso, incorporando-os na nova formulação.

⁴ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012 e BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2015.

⁵ BENJAMIN, “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”. Em: *Benjamin: estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

avanços dos meios de produção, a um tratamento do material em sentido fascista) são colocados em xeque por essas teses, que defendem que a reprodução altera completamente a natureza da arte, fazendo com que ela deixe de ser autônoma (conceitos metafísicos deixam de fazer sentido e arrancam-na do ritual) e assumam caráter político. Segundo Benjamin, a fundamentação ritualística da arte dá lugar à sua fundamentação em outra prática: a política⁶.

Aí questão da aura envolve uma polêmica: tratar-se-ia estritamente daquilo que está em jogo no valor de culto (conceitos como os de genialidade, valor de eternidade e mistério) ou englobaria também a essência de tudo o que a arte “comporta de transmissível desde sua origem, da duração material à sua *qualidade de testemunho histórico*”⁷? Até o final da parte II do texto⁸, a noção de aura parece ter a abrangência colocada na segunda hipótese.

Ao se tocar na autenticidade, ao se desvalorizar o aqui e o agora da obra, toca-se não só no valor de culto, mas também na qualidade do testemunho histórico, que se baseia na duração material. Ou seja, com a técnica da reprodução libertando a arte do domínio da tradição, além de se abalar a autoridade de conceitos como os de genialidade, valor de eternidade e mistério, liquida-se o valor de tradição da herança cultural porque se substitui a existência única da obra por sua existência em massa. Dentro do que o Benjamin chama de aura se tem o misticismo que aparece como coisa naturalizada, e ao mesmo tempo *alguma coisa* do papel de reconstituição de experiência histórica, de produção de conhecimento.

Da parte III do texto em diante⁹, como contraponto, a noção de aura passa a soar mais criticamente como traço do valor de culto decadente. Teóricos do cinema, literalmente reclamando o culto e os elementos rituais, são questionados por tentarem resgatar nas obras o valor metafísico.

O que é característico é que ainda hoje autores particularmente reacionários procuram o significado do cinema na mesma direção, se

⁶ *Idem, ibidem*, p. 20.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 15. Grifo deste trabalho.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 11-6.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 16.

não mesmo no sagrado, pelo menos no sobrenatural. Por ocasião do filme de Reinhardt, sobre *O sonho de uma noite de verão*, Werfel constata que é sem dúvida uma cópia estéril do mundo exterior, com as suas ruas, interiores, estações de trem, restaurantes, automóveis e praias, que tem impedido a ascensão do cinema ao domínio da arte¹⁰.

Ainda que “o aparecimento de algo único, por muito perto que esteja” dê lugar a um “aproximar de si as coisas”¹¹, abrindo as portas para, por exemplo, o desenvolvimento de anacronismos produtivos ao estilo do Brecht, perde-se a aura do aqui e do agora: um pôr-do-sol não é a mesma coisa de uma reprodução, por melhor que seja essa reprodução, pois ela não retém a sensação metafísica. “Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre nós a sua sombra, ao descansarmos numa tarde de verão – isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo”¹².

O ataque à aura seria, dessa forma, o ataque à fruição metafísica, ao valor de culto e à suposição de mistério e perfeição na obra. Assim, o rompimento da relação com a tradição reclama uma reconstituição que seria estritamente histórica, de produção do conhecimento e, portanto, política, no sentido de controlar o tratamento do material para impedir nele o sentido anistórico, alienado em fetiche e, conseqüentemente, fascista.

A reproduzibilidade provoca ainda outras alterações nas obras. O ator de cinema se apresenta ao público de maneira menos imediata em relação ao ator de teatro, uma vez que está cercado da aparelhagem. Vários testes são feitos, submetendo esse ator mais à técnica dos vários profissionais envolvidos na feitura da obra do que ao público cotidiano. Também isso fortalece a primazia das capacidades em detrimento do valor de culto, fazendo o ator se despir de sua própria aura. Ele vê a recusa, na mediação da técnica, de sua relação de identidade com o personagem, o que enuncia a passagem do indivíduo ao ser social, transição do ser aurático ao trabalhador, movimento em que suas subjetividades são suprassumidas. Essa técnica envolve ainda figurino, iluminação,

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 25.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 17.

¹² *Idem, ibidem*, p. 17.

cenários etc., que decompõem sua centralidade mágica. O ajuste da iluminação, por exemplo, pode demandar horas de estúdio para a gravação de uma cena de segundos. Outro exemplo: uma mesma gravação que envolve interna e externa (no caso de um salto pela janela) pode se dar em dias diferentes. Ainda assim, pondere-se que, na submissão ao mercado, o cinema responde à redução da aura com o culto às personalidades.

O operador de câmera, assim como o cirurgião, vai ao fundo de seu objeto, penetrando-o, ao contrário do mágico que apenas levava a mão sobre as cabeças dos doentes, ou do pintor que representa a imagem à distância. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica acompanha, enfim, os avanços científicos, desmistificando os objetos.

Se o convencional, como no caso da pintura, caiu no hábito e não gera discussão, o cinema como uma nova forma de arte fomenta o estímulo da crítica. Além disso, uma obra convencional como as feitas em pintura se frui mais individual do que massificadamente, não tem tanta condição da recepção em coletividade simultânea, e, portanto, é menos passível de se tornar uma experiência compartilhada. O cinema é como a arquitetura e como outrora havia sido a epopéia, declamada em praça pública.

A teoria freudiana cabe melhor no cinema do que no teatro. Um chiste do inconsciente podia passar batido no teatro. No cinema, por outro lado, esse chiste pode ser observado com zoom in ou slow motion. Ou seja, a gigantesca corrente da percepção é no cinema fragmentada, pode ser aproximada, distanciada ou congelada para ganhar observação científica. Além disso, o cinema torna possível o alargamento do espaço cotidiano, na possibilidade de viajar a outros mundos. Os grandes planos dilatam os espaços e os mecanismos retardadores alargam o movimento. Penetra-se no espaço consciente por meio da lente que capta o inconsciente. Fora que a imagem do filme não pode ser fixada, não deixa o fruidor entregue aos pensamentos como na pintura. Tão logo fixa os olhos na imagem, esta já mudou. Esse efeito de choque exige atenção intensificada, pensamentos acelerados.

Com a reprodutibilidade, todo mundo passa a ter o direito de ser filmado. Horizontaliza-se a relação entre produtor e receptor nas artes como já acontecia na imprensa, onde leitores passaram a escritores em seções como as de cartas. A perda da aura, aí, é resultado da democratização dos meios de representação, em que se desmistificam quem detém esses meios. Tudo isso diz respeito a um processo, que começa a ser enunciado nas obras, de passagem do indivíduo ao ser social.

Por fim, assumam-se que essas transformações todas, se se dão na ideologia da arte pela arte, insistindo na aura das obras, conduzem à solução numa guerra, pois só a guerra permite a mobilização de todos os meios de produção avançados dentro de um quadro de conservação das relações de propriedade. Se os meios de produção não são distribuídos, as forças infraestrutural e superestrutural entram em choque. “É assim a estetização da política praticada pelo fascismo. O comunismo responde-lhe com a politização da arte”¹³.

Billy Elliot

O espetáculo começa com uma colagem: projeção de imagens granuladas das notícias que celebram a estatização da indústria do carvão no Coal Industry Nationalization Act, de 1946. Nessas imagens, o político do partido trabalhista defende a nacionalização como grande experiência do socialismo numa democracia. Passam-se quatro décadas, chegando-se ao período histórico da peça, quando a primeira ministra neoliberal Margareth Thatcher, em meio a uma crise, toma a experiência como fracassada e adota uma série de medidas econômicas de arrocho como, por exemplo, a diminuição da produção de carvão e a desativação de minas. Os mineiros então se insurgem na greve de 1984. Thatcher sabia de antemão que isso poderia acontecer, acumulando carvão suficiente para manter o país em funcionamento por três anos, de modo que qualquer greve mal liderada fracassaria, e foi o que aconteceu. Em 1987, as minas foram privatizadas. Entretanto, a resistência foi feroz, unindo diversos atores políticos numa luta contra um inimigo comum.

Baseado no filme de 2000, o musical *Billy Elliot*, de 2005, foi filmado em 2014 no West End de Londres (equivalente da Broadway nos Estados Unidos) com transmissão ao vivo para cinemas de vários países europeus e subseqüentes exibições em outras salas pelo mundo. Grande produção, com bilheteria de 3,7 milhões de dólares, teve direção de Stephen Daldry (também diretor de todos os formatos anteriores) e música de Elton John, que trabalhou com Lee Hall, roteirista do filme original, na dramaturgia (ou libreto). Como espetáculo, esteve em cartaz no Brasil em agosto de 2013. É, portanto, uma peça que comercialmente pôde se consolidar, com filiação a obras políticas populares na Inglaterra, a começar por *The stars look down*, romance de 1935 escrito por A. J. Cronin e adaptado para o cinema em 1940 por Carol

¹³ *Idem, ibidem*, p. 47.

Reed, história que narra a vida miserável dos mineiros na Inglaterra. A obra é inclusive referenciada na canção homônima, a primeira a ser apresentada na peça.

Seguindo a orientação da página de *Billy Elliot* na Wikipedia em inglês¹⁴, buscar-se-á uma síntese do espetáculo de acordo com a ordem das músicas. Com “The stars look down”, a greve dos mineiros é declarada. A aula de boxe do dia acaba e Billy fica para trás, quando topa com as lições de balé dirigidas por Mrs. Wilkinson. Ele é o único menino, mas se torna atraído pela dança em “Shine”. O segredo é mantido com uma única pessoa no convívio familiar, a avó. Ela canta “Grandma’s song”, sobre seu relacionamento abusivo com o marido falecido que também gostava de dançar. Em seguida, com “Solidarity”, narra-se a passagem de tempo com o pai e os vizinhos de Billy em greve enfrentando a repressão concomitantemente com a evolução de Billy nas aulas de dança, em simultaneidade de planos. A música faz referência ao clássico hino da classe trabalhadora “Solidarity forever”, escrito por Ralph Chaplin em 1915. Esse título, “Solidarity forever”, é cantado como refrão da canção desse momento no musical, além de repetido em outros instantes da peça.

O pai de Billy o descobre nas aulas de balé e proíbe-o de continuar. Mrs. Wilkinson, que reconhece o talento de Billy, sugere para ele em particular que deve fazer uma audição para a Royal Ballet School em Londres. Para se preparar para a audição, ela oferece aulas particulares gratuitas. Billy não tem certeza do que quer fazer, então visita seu melhor amigo Michael para pedir conselhos. Michael está usando um vestido. Ele convence Billy a se divertir com ele vestindo roupas de mulher e desdenha, com “Expressing yourself”, das restritivas inibições da classe operária, reclamando o direito à individualidade. Tudo caminha no sentido de se questionar a interdição das subjetividades no processo de supressão do sujeito para o ser social.

Billy chega para sua primeira aula particular de balé trazendo consigo coisas para inspirar uma dança especial para a audição. Aí o musical é referente à carta da mãe: “Dear Billy (Mum’s letter)”. A partir de então, Billy vai aprendendo e se relacionar com Mrs. Wilkinson. Com “Born to boogie”, desenvolve uma rotina intensa para sua audição. A filha de Mrs. Wilkinson, Debbie, tenta desencorajar Billy porque tem uma queda por ele. Enquanto isso, o pai e o irmão de Billy estão envolvidos em lutas diárias contra a repressão, o que muitas vezes termina em sangue.

¹⁴ BILLY Elliot the Musical. Em: Wikipedia, a enciclopédia livre. Disponível em: <https://goo.gl/ySyKMN>. Acesso em: 27 mai 2017.

Quando chega o dia da audição da Royal Ballet School, a polícia, que está passando pela vila, agride o irmão de Billy. O imbróglio impede Billy de ir ao encontro de Mrs. Wilkison, que iria levá-lo para a audição. Ela então vai à casa dele. A família de Billy e alguns membros da comunidade estão reunidos lá. Mrs. Wilkinson é forçada a revelar que tem preparado Billy para a audição de ballet. Essa notícia perturba o pai e o irmão de Billy, mas desta vez é o irmão que entra em uma discussão com Mrs. Wilkinson. O irmão de Billy tenta forçá-lo a dançar sobre a mesa na frente de todos, mas o garoto se intimida. A polícia se aproxima e todos escapam. O último a sair é o pai. Billy alega que sua mãe o teria deixado dançar. O pai, nervoso antes de bater a porta, então diz: “Sua mãe está morta”. Billy então explode em raiva no musical “Angry dance”, vendo-se no enfrentamento às barricadas em sentido metafórico concomitantemente com os trabalhadores em sentido literal.

Seis meses se passam entre o primeiro e o segundo ato, que começa com a confraternização de natal dos mineiros. Aí boa parte da liderança sindical, que transformava os trabalhadores em meros peões de xadrez, é criticada em fantoches tão hediondos quanto o fantoche de Margareth Thatcher. A música da vez é “Merry Christmas, Maggie Thatcher”, que conta com versos como “We all celebrate today / ‘Cause it’s one day closer to your death” (“Nós todos celebramos hoje / Porque sua morte está um dia mais próxima”). Em crítica do *The Guardian*, Mark Lawson comenta que o conteúdo do show não parecia favorável à longevidade comercial. Ainda que *Billy Elliot* não tenha sido o primeiro musical a dramatizar a luta de classes (*The pajama game* já tinha sido hit da Broadway e *Les miserables* é ainda lembrado como sucesso no West End), a encenação constante de uma música que desejava a morte Margaret Thatcher soava passível de repressão, ainda mais por se dar antes, durante e depois da morte da primeira ministra (o musical ainda está em cartaz, e atravessou a morte de Thatcher, em abril de 2013). Entretanto, o sucesso de Billy encorajou outras obras musicais sobre a luta de classes: as estreantes *Made in Dagenham*, *Kinky boots and newsies* e o retorno de *The pajama game*¹⁵.

Depois da música que comemora a proximidade da morte de Thatcher, o pai de Billy fica bêbado e canta “Deep into the ground”, canção que provoca lembranças de

¹⁵ LAWSON, Mark. “Billy Elliot the Musical review – seeing quadruple in West End farewell”. *The Guardian*, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/KktXG2>. Acesso em: 27 mai 2017.

sua esposa. Isso mostra sua sensibilidade, criando pressentimento da aceitação de Billy como bailarino. A confraternização de natal acaba e Michael, ainda no centro da comunidade, revela a Billy sua paixão. Billy, por sua vez, explica que o fato de gostar de balé não torna a si mesmo gay. Michael lhe dá um beijo na bochecha e tenta fazer com que Billy lhe mostre algumas danças, mas Billy está triste e apenas diz para ele ir embora. Michael vai embora, mas deixa a música tocando. Billy então dança “Dream ballet” como se fosse pela primeira vez desde o dia da audição abortada, junto com um dançarino que o representa enquanto adulto (aí dois planos interagem na encenação: o real, em que Billy está dançando, e o da fantasia, em que Billy se imagina adulto). Então o pai de Billy chega e o vê. Emocionado, ele vai à casa de Mrs. Wilkinson para discutir as perspectivas de Billy como dançarino. Ela confirma o talento de Billy, mas não tem certeza se ele entraria ou não na Royal Ballet School.

Por precisar do dinheiro para a audição, o pai de Billy entra em conflito: a causa, não furando a greve, ou o futuro do filho, furando a greve. Ele então decide que a única maneira de ajudar Billy é voltando ao trabalho. Quando o irmão de Billy vê o pai cruzar a linha do piquete, fica furioso e os dois discutem, em “He could be a star”, sobre o que é mais importante: a unidade dos mineiros ou ajudar Billy a alcançar seu sonho. O problema está em *Eles não usam black-tie* e *O pão e a pedra*: a necessidade subjetiva não é ilegítima, mas como superá-la como ser social? Um por um, os mineiros dão dinheiro para ajudar a pagar a viagem para a audição, mas Billy ainda não tem o suficiente para a tarifa de ônibus para Londres. Um fura-greve chega e oferece-lhe centenas de libras. O irmão de Billy, enfurecido, tenta evitar a doação, mas ninguém mais se opõe.

Billy e seu pai chegam ao Royal Ballet School para a audição. Enquanto o pai espera do lado de fora, um londrino de classe mais alta destaca o contraste entre os Elliots e as famílias dos outros candidatos. Tiram-se daí efeitos cômicos. Billy termina a audição com nervosismo e nada otimista. Enquanto empacota seu equipamento, deixa-se dominar pela raiva e bate num dançarino que estava tentando confortá-lo. O comitê de audição lembra Billy da disciplina exigida na escola. Receberam uma carta entusiástica de Mrs. Wilkinson explicando os antecedentes e a condição de Billy, inclusive contando da situação de greve, e pedem-lhe para descrever o que se sente quando dança. O clima é de solidariedade. Billy responde com “Electricity”.

De volta a Durham, os Elliots retomam a vida, mas os tempos são difíceis e os mineiros enfrentam escassez de comida. Billy recebe a carta de aceite da escola e,

sabendo que anuncia o fim da vida com sua classe, informa que não foi aceito. O irmão de Billy recupera a carta da lixeira e descobre que houve aceitação. Ao mesmo tempo, a união dos mineiros cede. Perderam a greve. Billy visita Mrs. Wilkinson na aula de dança para agradecer por tudo que ela fez para ajudá-lo. Debbie está triste porque Billy vai embora.

Billy embala suas coisas para a viagem para a escola e diz adeus aos mineiros que logo estarão desempregados. O musical aqui é “Once we were kings”. Depois, Billy diz adeus à mãe falecida em “Dear Billy (Billy’s Reply)”, outro dos jogos de luz para a produção de um plano da imaginação, em que uma atriz aparece como a sra. Elliot. Michael chega para dizer adeus e Billy lhe dá um beijo na bochecha (retribuição ao beijo do início do segundo ato). Billy pega sua mala e sai sozinho para o seu futuro, passando entre os espectadores, que são também filmados na plateia. O elenco inteiro sai no palco e chama Billy de volta para celebrar o futuro brilhante à sua frente (“Finale”).

Por se utilizar de recursos herdados do cinema, *Billy Elliot* já era obra de teatro épico em sentido brechtiano antes da filmagem, localizando-se o mais distante possível dos pressupostos auráticos do drama do século XVIII. Depois da filmagem, supassumiu-se no registro cinematográfico, de volta ao formato de que se inspirou (o filme de 2000). Trata-se da filmagem de mais de uma apresentação, cujas cenas excluídas da montagem podem ser vistas inclusive com outros atores via Youtube. Cenas que só seriam vistas de longe, da platéia, são aproximadas com zoom in, como, por exemplo, a que Billy coloca a sapatilha.

Entretanto, o caráter histórico das obras, na era da reprodutibilidade, perde-se na expansão e precisa ser reconstituído. Em um fórum de discussão da peça na internet¹⁶, por ocasião da apresentação na Broadway, reclama-se do fato de o “espetáculo ser muito britânico” e “confiar demais na história da Inglaterra”. Diz-se que uma fileira de americanos na plateia o assistiu e não entendeu as piadas com Thatcher. Reconhece-se que o *impacto* (algo metafísico) sobre alguém que viveu nos anos da greve dos mineiros na Inglaterra é outro.

Como tirar proveito de uma peça que, reproduzível por Netflix com o título *Billy Elliot o musical live*, supostamente não diz respeito às questões do próprio clima? No

¹⁶ ANYONE think Billy Elliot won't be as big on Broadway? In: Broadway World, 2006. Disponível em: <https://goo.gl/UmbeKq>. Acesso em: 27 mai 2017.

blog de crítica teatral Pensamento em Cena, conduzido pelo autor deste trabalho, procurou-se buscar uma resposta:

O grupo Lesbians and Gays Support the Miners foi criado em 1984 para apoiar os mineiros contra Thatcher, com gays e lésbicas levantando auxílio financeiro para as famílias da classe trabalhadora em greve. O filme *Pride* (de 2014, traduzido como *Orgulho e esperança*) dá dimensão do bafo: as pintosas todas, depois das arrecadações no centro, chegam espalhafatas na periferia onde moram os operários machões. O choque, não só com os operários machões, mas ainda com as famílias deles, em cidade de interior, é divertidíssimo. Há preconceito, resistência. Entretanto, os gays e as lésbicas sabem o que é apanhar da polícia, sabem se defender juridicamente da prisão. Mais do que ajudar com arrecadações, trocam experiências, dão estímulo. No fim das contas, a classe trabalhadora assume a integração das lutas pela liberdade e até dá corpo à Marcha do Orgulho Gay em Londres.

Gays e lésbicas, na era Thatcher, além de se rebelarem contra um governo que propunha - e aprovava - leis anti-gays, enfrentaram o embaraço dos sindicatos para dar apoio aos mineiros, libertando-se de suas partilhas de sensível, essas bolhas que restringem os indivíduos à “competência” no que diz respeito às suas próprias subjetividades e impedem-nos, em “lugares de fala”, de se supressumirem como seres sociais. Pondere-se que o “lugar de fala” de uma negra da cor de Nina Simone, por exemplo, é de fato outro em relação a uma atriz menos escura que possa vir a interpretá-la no cinema. Na crítica séria, isso precisa ser levado em consideração. Contudo, o “lugar de fala” serve para dar voz ao sujeito ou para limitar sua capacidade enquanto ser social?

LGBTs se puseram na luta social contra a opressão da senhora Thatcher, ganhando força no enfrentamento a essa inimiga histórica que odiava sindicatos, amava o mercado (com autorregulação e tudo) e privatizava o que visse pela frente. Tratava-se de conteúdo latente para a produção de forma estética sobre o período. Deu em *Billy Elliot*: o personagem título, uma criança, deixa as aulas de boxe para dançar balé. O pai e o irmão mais velho de Billy, ambos nos piquetes

de greve, só descobrem as “viadices” do garoto no desenrolar da trama. Resistem mas, ao perceber o talento de Billy, resolvem superar o embaraço e apoiá-lo¹⁷.

A aura do espetáculo diz respeito ao envolvimento com a tradição. Quem viveu os anos 1980 pelo menos em proximidade daquelas lutas dos mineiros, acompanhando o movimento histórico do próprio entorno, de fato teve outra fruição no aqui e agora do espetáculo, com uma identificação que se diria até metafísica, em oposição ao distanciamento exigido pela destituição da aura. Ora, acessar uma obra completamente destituída de aura, do outro lado do Atlântico, não impede o prazer da reconstituição histórica e da produção de conhecimento. O interesse pela arte na ausência da aura se explica justamente pela necessidade de apropriação política.

Bibliografia

ANYONE think Billy Elliot won't be as big on Broadway? In: Broadway World, 2006. Disponível em: <https://goo.gl/UmbeKq>. Acesso em: 27 mai 2017.

BENJAMIN, “A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica”. In: *Benjamin: estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2015.

BILLY Elliot o Musical live. Direção: Brett Sullivan. Londres: Universal; Working Title, 2014. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/80091571>. Acesso em: 31 mai 2017.

BILLY Elliot the Musical. In: Wikipedia, a enciclopédia livre [201?]. Disponível em: <https://goo.gl/ySyKMN>. Acesso em: 27 mai 2017.

BILLY Elliot the musical live. In: Pensamento em Cena, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/NYoXh7>. Acesso em: 27 mai 2017.

LAWSON, Mark. “Billy Elliot the Musical review – seeing quadruple in West End farewell”. *The Guardian*, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/KktXG2>. Acesso em: 27 mai 2017.

¹⁷ BILLY Elliot the musical live. In: Pensamento em Cena, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/NYoXh7>. Acesso em: 27 mai 2017.