

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-graduação em Literatura

**Do Arena à Companhia do Latão**

Elementos técnicos e estéticos no Teatro Brasileiro Moderno a partir da análise das peças *A Revolução na América do Sul* e *Círculo de Giz Caucasiano*.

Marcus Sidartha

Brasília

2013

Marcus Sidartha

**Do Arena à Companhia do Latão**

Elementos técnicos e estéticos no Teatro Brasileiro Moderno a partir da análise das peças *A Revolução na América do Sul* e *Círculo de Giz Caucasiano*.

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre conferido pelo Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. André Luis Gomes.

Brasília

2013

## **Do Arena à Companhia do Latão**

Elementos técnicos e estéticos no Teatro Brasileiro Moderno a partir da análise das peças *A Revolução na América do Sul* e *Círculo de Giz Caucasiano*.

Marcus Siddartha

Banca examinadora:

---

Dr. André Luis Gomes  
(Presidente)

---

Dr. Rafael Litvin Villas Bôas  
(Membro interno: TEL/UnB)

---

Dra. José Mauro Barbosa Ribeiro  
(Membro externo: CEN/UnB)

---

Dr. Augusto Rodrigues  
(Suplente: TEL/UnB)

*Do rio que tudo arrasta,  
Diz-se que é violento  
Mas não chamam de violentas  
As margens que o comprimem*  
(Sobre violência. Bertolt Brecht)

Ao meu filho Felipe e  
à minha querida Natália pela  
paciência em minha ausência.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao povo brasileiro, que por meio dos impostos, permitiu que eu pudesse cursar o mestrado em uma universidade pública sem precisar pagar nenhuma taxa.

Ao meu orientador André Luis Gomes, pela dedicação e paciência. Pela sua presteza em indicar leituras sempre pertinentes que permitiram que eu pudesse pesquisar sobre diversos ângulos o objeto de estudo.

Aos colegas de curso e do grupo de pesquisa que contribuíram direta e indiretamente com o desenvolvimento do trabalho, como no caso do professor Rafael Litvin que cedeu textos importantes para a pesquisa.

Aos professores Ana Laura, Hermenegildo pelas disciplinas oferecidas durante o mestrado que contribuíram bastante em capítulos da dissertação.

Aos professores da UNIRIO Flora Sussekind, Tânia Brandão, Betti Rabetti, José da Costa, Ângela Materno e à saudosa Sílvia Davini (UnB) por terem me estimulado tanto a pesquisar o teatro com o empenho necessário, fundamentais para minha formação.

Aos autores consultados na bibliografia que serviram como fonte para o trabalho.

Aos companheiros e companheiras da Associação de Pós-Graduandos da UnB, que por meio da luta prática, permitiram que eu refletisse os aspectos teóricos da dissertação com uma perspectiva dialética.

Aos meus pais Damelis Castillo, Salin Siddartha e minha irmã Tayra com os quais gostaria de me fazer mais presente.

Ao CNPq pela bolsa de estudo que ajudou a me dar melhores condições para pesquisar.

Aos camaradas da Corrente O Trabalho do Partido dos Trabalhadores, com os quais tenho um vínculo político e programático forte. Só quem trabalha, milita, estuda e tem um filho pequeno para criar entende como foi difícil conseguir concluir a dissertação, limitada, mas que contribui com algumas discussões sobre o moderno teatro brasileiro.

## RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo analítico que busca identificar e compreender aspectos técnicos e estéticos da forma épica no texto teatral e na formação do Teatro Brasileiro Moderno. A pesquisa faz um recorte histórico, apresentando um panorama do teatro político no Brasil entre 1950 e 1970 e discute como essa abordagem teatral é retomada pela Companhia do Latão na década de 90. Alguns anos antes do golpe militar, o Teatro Arena explorava o uso de elementos épicos no teatro brasileiro que não puderam se desenvolver com liberdade entre 1964 e 1985 e começaram a ser retomados na década de 90, com o teatro de grupos. Nos dias atuais, a Companhia do Latão é um dos grupos com visibilidade nacional que se preocupa em aprimorar elementos do teatro épico. O presente trabalho é feito a partir dos contextos históricos dos grupos Arena e Latão e tem como objeto de análise duas peças: *A revolução na América do Sul*, escrita por Augusto Boal, ainda no Arena, montada em 1960, e o *Círculo de Giz Caucasiano*, de Bertolt Brecht, montada pela Companhia do Latão em 2006.

Palavras-chave: Teatro Arena, Companhia do Latão, teatro épico, teatro político, estética teatral.

## **ABSTRACT:**

This paper presents an analytical study that seeks to identify and understand technical and aesthetic aspects of the epic form in theatrical text in the formation of Brazilian Modern Theatre. The research is a historical, presenting an overview of the political theater in Brazil between 1950 and 1970 and discusses how this theatrical approach is taken by the Companhia do Latão in the 90s. Some years before the military coup, the Arena Theatre exploring the use of epic elements in Brazilian theater that could not develop freely between 1964 and 1985 and began to be taken up in the 90s, with the theater group. Nowadays, the Company's Brass is one of the groups with national visibility that cares about improving elements of epic theater. This work is made from the historical contexts of the groups and Arena Brass and has as an object of analysis two parts: *The revolution in South America*, written by Augusto Boal, still in the Arena, assembled in 1960, and the *Caucasian Chalk Circle*, Bertolt Brecht, assembled by the Companhia do Latão in 2006.

**KEY-WORDS:** Arena theater, Latão company, epic play, politic play, theatral esthetic



## SUMÁRIO

1. Apresentação .....	p. 10
1.1 Breve panorama do contexto sócio-político brasileiro .....	p. 12
1.2 Breve panorama do Teatro Brasileiro Moderno e do teatro político no Brasil .....	p. 18
1.3 Censura, torturas, exílios, assassinatos: ruptura com a estética do teatro político .....	p. 37
2. Aspectos teóricos .....	p. 48
2.1 Das relações entre estética e política: teria a arte uma missão desfetichizadora? .....	p. 49
2.2 Teatro e subdesenvolvimento .....	p. 59
3. O teatro épico em cena: do Arena ao Latão.....	p. 67
3.1 <i>A revolução na América do Sul</i> : a expressão do teatro épico na dramaturgia brasileira .....	p. 70
3.2 <i>Círculo de Giz Caucasiano</i> : montagem de peça épica clássica no Brasil, a inovação do prólogo atualizado e as dificuldades da forma épica se consolidar no contexto do capitalismo de um país dominado economicamente .....	p. 108
Considerações finais .....	p. 129
Referências .....	p. 133

## 1. APRESENTAÇÃO

Existem diversos estudos sobre a dramaturgia brasileira moderna, mas poucos se dedicam a compreender melhor os aspectos estéticos do teatro épico no Brasil, entre os quais se destacam os ensaios críticos de Gerd Bornheim, Anatol Rosenfeld, Iná Camargo Costa, José Pasta Jr. Por outro lado, uma das dificuldades apresentadas durante a realização do estudo é exatamente o excesso de fontes pertinentes a serem analisadas e estudadas, uma vez que há uma produção considerável de livros, trabalhos acadêmicos, artigos e revistas<sup>1</sup> que ajudam a compreender o processo de formação do nosso País. Autores como Sérgio Buarque de Holanda, com a obra *Raízes do Brasil*, Darcy Ribeiro, com o *Povo brasileiro*, nos fornecem fundamentos para entender as contradições políticas vividas na década de 1960. Antônio Cândido, com em seu ensaio *Literatura e subdesenvolvimento*, e Roberto Schwarz, com em *Cultura e política* e *Que horas são?*, nos subsidiam na discussão de aspectos acerca da relação entre literatura e sociedade, especialmente os aspectos históricos e políticos relacionados à produção literária em um país subdesenvolvido e as contradições derivadas da questão. Para o aspecto da história do teatro moderno, foi necessária a leitura de *Teatro Brasileiro Moderno*, de Décio de Almeida Prado, e também do livro *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*, de Sábato Magaldi. Nos aspectos gerais estéticos, György Lukács, com a obra *Estética: a peculiaridade do estético*, e Walter Benjamin, com *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*, respaldaram nosso estudo nas questões mais gerais da estética no campo da crítica literária. O estudo da estética teatral só foi possível a partir da contribuição de Gerd Bornheim com *Brecht: A estética do teatro*, Anatol Rosenfeld, com *O teatro épico*, e Iná Camargo Costa, com os livros *A hora do teatro épico no Brasil*, *Sinta o drama* e *Nem uma lágrima – teatro épico em perspectiva dialética*. A maioria das obras que não foram utilizadas para citações foram consultadas e lidas com o cuidado necessário para verificar se poderiam respaldar na fundamentação de nossa proposta, como no caso de *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio* de Fredric Jameson, *Arte e Literatura*, de Vladimir Lenin, *O poder jovem: história da participação política dos estudantes brasileiros*, de Artur José Poerner, *Imperialismo e Cultura*, de Octavio Ianni, dentre outros.

---

<sup>1</sup> Algumas edições da Revista Dionysos, editada pela FUNARTE, foram fundamentais para o trabalho. Subsidiaram também a revista O Percevejo, publicada pelo PPGT da UNIRIO e a revista Sala Preta publicada pela ECA/USP.

Nosso objetivo é o de verificar se ocorreu, com o golpe militar, uma ruptura com a estética voltada aos problemas sociais, visando estabelecer quais seriam os possíveis desdobramentos dessa possível ruptura. Podemos conferir também se outros acontecimentos políticos do País influenciaram a produção teatral no processo de modernização do teatro.

Não visamos repetir a história do teatro brasileiro e do contexto histórico em que ele se desenvolveu, nem o de fazer um estudo isolado de determinadas obras sem vínculo com o contexto em que foram produzidas. Nosso empenho foi o de reunir aspectos mais significativos de como se deu, concretamente, o processo de modernização do teatro brasileiro, para poder discutir aspectos teóricos relacionados a elementos estéticos e técnicos do teatro político no Brasil, especialmente depois da década de 1950. Nesse ponto, o trabalho parte de uma perspectiva histórica, mas não se restringe a ela e busca estudá-la por meio da crítica e da análise de trechos de peças, para poder desestabilizar o mito de que apenas a “arte pura” ou “sem política” pode contribuir para o desenvolvimento do teatro, de sua linguagem e das relações internas e externas das obras teatrais. A ideia de arte pura ganhou força no renascimento, quando a nobreza (mecenas) sustentava artistas para se dedicarem exclusivamente à produção artística. No séc. XIX, o escritor Benjamin Constant usou a expressão “arte pela arte”, que foi bastante usada pelos autores do romantismo alemão. Em geral, o termo ainda é utilizado hoje para defender a autonomia da arte diante da economia, da política, da vida e de qualquer outra área alheia à própria arte.

Ao detalhar questões mais específicas de ordem teórica e prática no campo da estética teatral, percebe-se a necessidade de se ater com maior cuidado sobre aspectos relativos à técnica da escrita teatral com os elementos que constituem uma peça (estrutura, disposição espacial, personagens, diálogos, cenas, enredo, iluminação, rubricas, cenários, etc). Esta dissertação visa estudar o Teatro Brasileiro Moderno a partir do recorte temporal do ano de 1960 em relação a 2006, sem pretender detalhar o longo período, mas destacando alguns acontecimentos históricos e desdobramentos que merecem reflexão, ainda que de forma pontual. A história contemporânea serve como pano de fundo dessas duas épocas: o período anterior à ditadura militar e o período posterior a ela.

No dia 11 de maio de 1960, estreou, no Rio de Janeiro, a peça *A Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal. No dia 9 de agosto de 2006, a Companhia do Latão estreia, no CCBB do Rio de Janeiro, a peça *Círculo de Giz Caucasião*, que havia sido montada pelo Arena em 1967. Entre 1960 e 2006, ocorreu no País uma série de acontecimentos históricos relevantes. Foram anos intensos e cheios de contradições e disputas

políticas. Ainda que a história, enquanto campo de conhecimento, não seja objeto de estudo do presente trabalho, vale destacar que não faz sentido o estudo do teatro fora desse campo, afinal, os conflitos históricos e políticos marcam períodos, de modo que se torna necessário compreender o contexto no qual os fatos teatrais ocorrem para também perceber as suas consequências e como os desdobramentos da história repercutem também no teatro. No fundo, a História nos ajuda a analisar o texto teatral e o teatro nos permite discutir e compreender o contexto em que ele é produzido.

Não se trata de compreender, de forma simplista, o teatro como reflexo da história ou das estruturas econômicas, mas não há como estudar o teatro político, numa perspectiva dialética e materialista, deixando de lado o aspecto histórico, afinal o movimento constante de mudanças é que torna viva a história e nos permite compreender os avanços e retrocessos. Não há como separar o teatro e as demais áreas do conhecimento da própria história, na medida em que compreendemos o teatro, do mesmo modo que outras mídias, como produto da realidade. O teatro em si mesmo (auto referenciado) não existe para além da abstração, não tem sentido fora dos limitados círculos fechados daqueles que se agarram nesta concepção. Nesse sentido, buscamos analisar e discutir questões históricas a partir do aspecto literário. Se, por um lado, não cabe observar o teatro como campo fechado, por outro, não nos compete reduzir nosso estudo ao contexto histórico.

Mesmo que o nosso intuito não seja o de endossar a ideia de causa-efeito, consideramos que os elementos históricos ajudem a compreender o papel do teatro moderno, ao analisar aspectos políticos ocorridos na véspera do golpe de estado em 1964, que impediram que o teatro moderno brasileiro se desenvolvesse livremente, em especial sua vertente voltada para uma estética política e social. Alguns acontecimentos políticos nos servem para ajudar a clarificar em que contexto o teatro político foi banido e em que medida demorou para ser retomado.

## **1.1 BREVE PANORAMA DO CONTEXTO SÓCIO-POLÍTICO BRASILEIRO.**

Muitos dos acontecimentos teatrais e do próprio processo de modernização do teatro brasileiro possuem relação com fatos políticos da realidade nacional, influenciando os rumos do País, inclusive no campo teatral. Uma de nossas preocupações é a de que fique claro que

não há sentido em separar o teatro da vida política do País. Ao mesmo tempo em que o teatro é influenciado pela realidade, ele pode também influenciá-la.

Nosso recorte temporal abordado neste capítulo é compreendido entre 1930 e os dias atuais, mas com ênfase nas décadas de 30 e de 60 para poder entender as principais contradições políticas vivenciadas naquele período. A década de 30 é o período de modernização do Estado brasileiro, e na década de 60 ocorre o golpe militar. São as décadas que concentram elementos úteis para o estudo realizado nos capítulos posteriores deste trabalho.

A instauração do Estado Novo influenciou bastante os anos seguintes do País. O Estado Novo era um regime ditatorial e anticomunista liderado por Getúlio Vargas, de 1937 a 1945. Naquele período, ocorreu uma aceleração no processo de modernização do País. O crescimento urbano e a concentração populacional em cidades como São Paulo e Rio fez com que o povo tivesse novas demandas a serem atendidas. As leis e as instituições políticas foram modernizadas, foi criado o Código Penal, a Consolidação das Leis do Trabalho, o Código de Processo Penal Brasileiro. No campo trabalhista, alguns direitos foram conquistados, como a criação do salário mínimo e a estabilidade no emprego após 10 anos de serviço. Também foram criados institutos estatais como o IBGE, o Conselho Nacional do Petróleo, embrião da Petrobrás. Indústrias estatais também foram criadas: a Companhia Siderúrgica Nacional, Companhia Vale do Rio Doce, Companhia Hidroelétrica do São Francisco, Fábrica Nacional de Motores. O sociólogo Carlos Estevam comenta impactos do processo de industrialização e sua relação com o panorama internacional:

*De 37 a 55 nós vamos assistir à industrialização prosseguindo por um lado e, do outro lado, sendo tomadas algumas medidas complementares capazes de criar base que ela não parasse: estradas de ferro, estradas de rodagens, portos, energia elétrica, enfim, as pré-condições para o funcionamento de um sistema industrial. De 37 a 55 ocorre no nível político uma transformação muito importante: o sistema político muda em 45 de uma forma ditatorial, um regime autoritário, para um regime do tipo liberal-democrático. Isso se tornou possível basicamente porque, de 37 a 45, na medida em que a infraestrutura permite que a industrialização continue avançando, cria um empresariado de um vulto maior. 45 coincide com o final da guerra, coincide com a destruição do fascismo na Itália e na Alemanha, e é um momento de grande euforia liberal-democrática no mundo todo. (ESTEVAM, 1980, p. 15-16)*

Contraditoriamente com alguns avanços ocorridos no País pelo processo de modernização e de reestruturação do Estado, o Estado Novo adotava um caráter autoritário.

Com isso, em 1945, Getúlio é forçado pelas forças armadas a renunciar, fazendo com que fossem restaurados alguns direitos individuais, com uma nova Constituição mais democrática que a anterior sendo promulgada no ano seguinte. Assume Eurico Gaspar Dutra, que, inclusive, comandou a repressão à intentona comunista de 1935. Curioso que o próprio Getúlio apoiou a candidatura de Dutra para a presidência em 1945.

Em 1950, Getúlio é eleito pelo voto popular, contando com apoio de camadas operárias das fábricas que haviam sido construídas em seu governo anterior. Intelectuais e estudantes também respaldaram sua candidatura. Em 1954, com forte ameaça de golpe, ele se suicida. A grande comoção popular impede que o golpe fosse dado naquele ano, adiando em 10 anos esse acontecimento que parecia inevitável para a história do País.

Em 1955, Juscelino Kubitschek foi eleito Presidente da República com um programa desenvolvimentista, usando o lema de fazer 50 anos em 5, aumentando grau de endividamento do país para atrair o capital estrangeiro. Construindo, inclusive, uma nova capital do país no planalto central. Antes da posse, o presidente sofreu com várias ameaças de golpe. Carlos Estevam apresenta uma característica pertinente sobre o período:

*Em 55, com o Plano de Metas de Juscelino Kubitschek começa o grande fluxo de investimentos estrangeiros que vem para cá montar as novas indústrias capazes de substituir essas importações difíceis. É o chamado processo de internacionalização do mercado interno. Até 55, embora o Brasil fosse um país subordinado ao jogo das forças econômicas internacionais, a economia brasileira tinha uma característica de grande autonomia. As decisões de produção eram tomadas internamente por empresários locais. Embora o país fosse vitimado por um processo de exploração por parte do exterior, via comércio internacional, na medida em que o país vendia as coisas que eram compradas baratas, e comprava coisas que eram vendidas caras, não existia nenhum setor responsável pelo processo de produção que fosse estrangeiro. A partir de 55 o mercado interno passa a ser internacionalizado. As firmas estrangeiras passam a produzir internamente o que nós importávamos. Dentro das classes dominantes no Brasil se cria um setor novo que é o setor formado pelo capital estrangeiro (...) Acontece que os interesses das indústrias estrangeiras se chocavam com os interesses das indústrias nacionais. (IBIDEM, p. 16.)*

Para se chegar ao poder no sistema político liberal-democrático, era preciso dialogar, de alguma forma, com a necessidade do povo, que pelo voto poderia eleger os candidatos. Dessa forma, era necessária que fosse apresentada pelo próximo governo uma plataforma política que atendesse às aspirações populares. Buscando relacionar as demandas do povo

com o controle do Estado se constitui uma coalisão da indústria nacional com as camadas populares, conhecida como coalizão nacional-populista.

Em 1960, ocorreu a disputa presidencial em que Jânio Quadros foi eleito Presidente da República, e João Goulart, Vice-Presidente. Em 1961, Jânio renuncia ao cargo, e um intenso movimento popular (Campanha da Legalidade) garante que Jango assumira a presidência da República. Intensas manifestações populares no campo e na cidade colocavam a necessidade de reformas sociais (educação, agrária, redução da jornada de trabalho sem redução salarial, etc). Carlos Estevam lembra que na década de 1960:

*O país estava se debatendo no drama de ter que encontrar uma resposta para esse problema capital: em que direção prosseguir o processo de desenvolvimento econômico? Esse período então é marcado por uma intensificação muito grande dos conflitos sociais, da luta entre diversas classes sociais e os seus representantes políticos, e na medida em que essa luta começa a se radicalizar, desponta entre os setores populares, numa forma cada vez maior, a perspectiva de lançar o país numa terceira via, a da construção do socialismo. Essa radicalização das classes populares faz com que as classes dominantes que constituíam a burguesia nacional se atemorizem diante dessa perspectiva. Aquela frente nacional-populista que compunha interesses da burguesia industrial se passa para o lado do capital estrangeiro, e desiste da ideia de incrementar um projeto de desenvolvimento capitalista autônomo. (IBIDEM, p. 17)*

Entre 1961 e 1964, os anos foram bastante conturbados e de intensas contradições políticas. Um grande comício diante da Central do Brasil, no Rio, é promovido no dia 13 de março de 1964, no qual o Presidente João Goulart, diante de 200 mil pessoas, assina dois decretos em nome da soberania nacional: o primeiro, sobre a desapropriação de refinarias de petróleo; o segundo, em defesa de reforma agrária, anunciando medidas de interesse do povo. A reação conservadora é quase imediata. No dia 19 de março, ocorre a manifestação em São Paulo, conhecida como Marcha da Família com Deus pela Liberdade. O nível de contradições aumenta no País até que, no dia 31 de março, tropas saem de Juiz de Fora em direção ao Rio de Janeiro onde Goulart conta com apoio de oficiais das Forças Armadas. O Presidente acaba abandonando o País e se refugia no Uruguai. No dia 1º de abril, o Congresso Nacional declara vacância da presidência. No dia 9 de abril, por meio do Ato Institucional nº 1, os comandantes do exército, que já haviam assumido o poder, cassam mandatos, suspendem a imunidade parlamentar, a estabilidade dos funcionários públicos e outros direitos constitucionais.

Depois, vieram 21 anos do regime de ditadura militar. Essas duas décadas também foram complexas e vale a pena destacar o papel dos operários brasileiros, que, com as fortes greves no ABC paulista, na década de 1970, problematizavam as condições econômicas às quais estavam submetidos pelo regime militar e, em suas assembleias, com 200 mil trabalhadores, questionavam a falta de democracia imposta pelo regime da ditadura militar.

O historiador e professor da Universidade de São Paulo (USP), Lincoln Secco, apresenta elementos da situação econômica da época:

*Dos anos 1930 até o início dos anos 1980, o Brasil viveu pelo menos dois grandes processos estruturais que afetaram aquela região: a industrialização e a urbanização, ligadas ao aumento demográfico e à acumulação acelerada de capital, especialmente centralizada no Estado de São Paulo. No ABC, a grande indústria automobilística se concentrou, assumindo a vanguarda produtiva e tecnológica do Brasil com suas montadoras e fábricas de autopeças: nos anos setenta, a industrialização a automotiva liderou a acumulação de capital, com taxas anuais de crescimento acima de 30%. A taxa de urbanização da população era, em 1940, de 26,35%, e atingiu 77,13% em 1991. (SECCO, 2011, p. 37)*

Toda a revolta e as fortes greves que ocorreram no ABC paulista no final da década de 70 têm início com a alta taxa inflacionária acumulada no País:

*Em 1977 a Folha de São Paulo revelou que a variação dos preços internos e por atacado em 1973 havia sido de 22,6% (...) A partir daquele ano, as mais diversas categorias mobilizaram-se contra o arrocho salarial, mas com predominância dos industriários, em 1978, do total de greves, 75,9% ocorreram no setor industrial. Neste ano os operários da Scania, no ABC, insatisfeitos com o salário do mês, entraram na fábrica e cruzaram os braços diante das máquinas paradas; logo o movimento se espalhou por 150.000 metalúrgicos. (BETTO, 1989, p. 33)*

A luta por uma expressão política própria dos trabalhadores se desdobrou na construção do Partido dos Trabalhadores em 1980, da Central Única dos Trabalhadores em 1983 e do Movimento rural Sem Terra 1984 além da União Nacional dos Estudantes, reconstruída em 1979. Essas entidades e organizações ajudaram a impulsionar o movimento das *Diretas Já*, que teve como consequência o processo de reabertura da democracia, ainda que nos marcos de um Estado burguês. Tancredo Neves, o primeiro civil eleito como Presidente depois do regime militar, de forma indireta pelo colégio eleitoral, morre antes de sua posse. Em seu lugar, assume José Sarney.

Em 1990, assume Fernando Collor de Mello como primeiro Presidente eleito de forma direta pelo povo depois do processo de reabertura, após uma disputa polarizada com o



candidato do PT, Luiz Inácio Lula da Silva. Collor foi um Presidente alinhado com a política de diminuição do Estado para atender às demandas do mercado capitalista. Desmantelou órgãos públicos e o próprio Ministério de Cultura. Depois de escândalo de corrupção, dois anos depois de sua posse Collor sofre impeachment após forte pressão popular, e assume em seu lugar o vice Itamar Franco.

Na sequência, vieram duas gestões de Fernando Henrique Cardoso, também focado na política de privatização e atendimento dos interesses de multinacionais e destruição dos serviços públicos. Uma série de manifestações contra privatizações e contra a política desenvolvida por FHC em favor das elites criou um sentimento de unidade entre os setores de esquerda para se opor à política do Presidente.

Em 2002, Luiz Inácio Lula da Silva é eleito o primeiro Presidente operário do País. Não dá para descartar a força do povo que o elegeu. Em nenhuma outra posse presidencial anterior, foram vistos os mais de 200 mil presentes, comemorando na Esplanada dos Ministérios, como nunca antes na história do Brasil, uma posse de Presidente com tal presença popular. Foi uma situação que poderia se tornar revolucionária, se o Presidente se comprometesse a fazer reforma agrária e tomar outras medidas de soberania nacional que se contrapusessem ao imperialismo, ao invés da sua Carta ao Povo Brasileiro, em que acalma os mercados internacionais, declarando que iria seguir a mesma política econômica de FHC.

Apesar de o governo Lula aplicar uma política conciliadora em coalisão com inimigos históricos de seu próprio partido, o PT, deve-se ter em consideração o fato de que o povo tenha eleito o primeiro Presidente operário do País, o que expressa uma vontade dos trabalhadores de elegerem seus próprios representantes. Mesmo após o escândalo do chamado Mensalão, em 2005, o petista acaba sendo reeleito Presidente da República, no ano de 2006. Entretanto, depois de 10 anos de governo do PT, um problema crônico do país como o de acúmulo de grandes latifúndios improdutivos em mãos de poucas famílias se mantem como política hegemônica junto com a do agronegócio na economia do campo. As gestões do PT, com aliados como o PMDB, acabam não se dedicando a combater para avançar na reforma agrária, questão central para o desenvolvimento da economia e da soberania nacional, contrariando as bandeiras históricas do partido que desde sua fundação fazia campanha pela reforma agrária, uma luta que também foi travada pelas ligas camponesas antes do golpe, e que segue hoje, depois de tantos anos, sem solução, assim como outras questões de soberania nacional que não foram resolvidas, mesmo depois de quase 50 anos do

golpe e 28 anos das Diretas Já. São os limites das atuais instituições que permanecem intactas depois do fim do golpe militar.

O teatro deve ter a liberdade de expressar sua insatisfação com esses problemas e existem diversas formas teatrais a ser adotadas e desenvolvidas para isso. A arte permite que seja feita uma pesquisa dedicada a um teatro que se proponha a debater questões de ordem política e de problemas sociais por meio da sua própria técnica e de seus elementos estéticos. O desafio é fugir da instrumentalização da arte, tanto como mecanismo de dominação do sistema capitalista, como da própria revolução socialista. O caráter revolucionário da arte está também em sua capacidade de tecer uma crítica apurada, permitindo um olhar progressista acerca do mundo. Mesmo num Estado operário, a arte deve ter liberdade para questionar a ordem vigente, fazendo com que limitações e erros que também ocorreriam num regime socialista fossem criticados. Nos dias atuais só faz sentido refletir sobre o passado estando atento ao futuro.

## **1.2 BREVE PANORAMA DO TEATRO BRASILEIRO MODERNO E DO TEATRO POLÍTICO NO BRASIL.**

O breve resumo histórico apresentado serve como contexto para entender a ruptura que aconteceu no Teatro Brasileiro Moderno a partir do regime militar, especialmente impedindo que se desenvolvesse livremente a continuidade de uma estética relacionada às lutas políticas e sociais do País.

A peça *Deus lhe pague...* (1932), do dramaturgo Joracy Camargo, foi uma das primeiras do teatro nacional que, sob influência do marxismo, abordou questões sociais, como recorda Décio de Almeida Prado em *O Teatro Brasileiro Moderno*:

*Deus lhe pague... de Joracy Camargo (1898-1973), abriu o caminho nos últimos dias de 1932, trazendo para o palco, juntamente com a questão social, agravada pela crise de 1929, o nome de Karl Marx, que começava a despontar nos meios literários brasileiros como o grande profeta dos tempos modernos. Quem o invocava, vestido num elegante robe-de-chamber e no aconchego de sua biblioteca, era um mendigo duplamente paradoxal, por ser milionário, apesar de sua profissão, ou justamente por causa dela, e também por amar frases de espírito, jogos de palavras e de pensamentos. (PRADO, 2009, p.22)*

O próprio título da peça remete a uma discussão da relação entre a religião e as questões econômicas. O componente religioso se constitui como um aspecto bastante peculiar em países que foram colonizados, como no caso do Brasil. Após a colonização, por exemplo, os jesuítas tiveram papel imprescindível para que os portugueses conseguissem dominar os nativos locais e que pudessem, mais adiante, implementar a língua portuguesa como idioma oficial.

O personagem central da trama é um mendigo que pede esmola na porta de uma igreja e enriquece como pedinte. O mendigo usa a pena sentida pelos frequentadores para poder acumular capital. Ainda que, por um lado, pareça um exagero enriquecer mendigando, por outro lado destaca-se que a função social do mendigo levanta a discussão sobre problemas particulares que derivam da existência do capitalismo. O trecho a seguir da peça levanta a relação entre miséria e religião, discutindo inclusive a função de ambas:

*OUTRO: Ora!... Quem é que precisa de um mendigo?*

*MENDIGO: Todos! Eles precisam muito mais de nós, do que nós deles. O mendigo é, neste momento, uma necessidade social. Quando eles dizem: “Quem dá aos pobres, empresta a Deus”, confessam que não dão aos pobres, mas emprestam a Deus... Não há generosidade na esmola: há interesse. Os pecadores dão para aliviar seus pecados; os sofredores, para merecer as graças de Deus. Além disso, é com a miséria de um níquel que eles adiam a revolta dos miseráveis...*

*OUTRO: Mas quando agradecem a Deus, revelam o sentimento de gratidão.*

*MENDIGO: Não há gratidão. Só agradece a Deus quem tem medo de perder a felicidade. Se os homens tivessem certeza de que seriam sempre felizes, Deus deixaria de existir, porque só existe no pensamento dos infelizes e dos temerosos da infelicidade. Quem dá esmola pensa que está comprando a felicidade, e os mendigos, para eles, são os únicos vendedores desse bem supremo.*

*OUTRO (desanimado): A felicidade é tão barata...*

*MENDIGO: Engana-se. É caríssima. Barata é a ilusão. Com um tostãozinho, compra-se a melhor ilusão da vida, porque quando a gente diz “Deus lhe pague...”, o esmoler pensa que no dia seguinte vai tirar cem contos na loteria... Coitados! São tão ingênuos... Se dar uma esmola, um mísero tostão, à saída de um “cabaret”, onde se gastaram milhares de tostões em vícios e corrupções, redimisse pecados e comprasse a felicidade, o mundo seria um paraíso! O sacrifício é que redime. Esmola não é sacrifício! É sobra. É resto. É a alegria de quem dá porque não precisa pedir. (CAMARGO, 1990, p. 17)*

A peça também discute aspectos éticos, como é o caso do egoísmo, a questão da propriedade e mesmo do comunismo, ainda que a própria peça tenha limitações que a tornam ideológica, na medida em que toda a discussão gira em torno de troca intersubjetiva entre os personagens. São discussões que não saem da forma dramática, com a troca entre sujeitos

movendo a ação. O texto explicita algumas discussões no âmbito moral e individual, como no trecho a seguir:

*PÉRICLES: E o egoísmo?*

*MENDIGO: O egoísmo é o grande obstáculo! É o castelo feudal em cuja arca está guardada essa palavra abominável mas necessária - Propriedade!*

*Péricles: Se não me engano, pela sua maneira de falar, o senhor é comunista!*

*MENDIGO: Psiu! Silêncio! Comunismo é palavra que quer entrar para o dicionário com escalas pela polícia...*

*PÉRICLES: Então, é por isso que toda a gente tem medo dessa palavra?...*

*NANCY: E haverá razão para tanto medo?*

*MENDIGO: Há! O comunismo é como aquele boneco de palha de que a gente tem medo quando é criança.*

*NANCY: Não entendi.*

*MENDIGO: Havia em minha casa, quando eu era pequeno, um boneco de palha, com o qual minha mãe me obrigava a dormir mais cedo. Eu tinha um terror pânico do boneco. Um dia, distraidamente, sentei-me em cima do manipanso.*

*NANCY: Que horror!*

*PÉRICLES: Deu um salto, assustadíssimo?!*

*MENDIGO: Não, Quando percebi que o esmagara, retirei-o do suplício, examinei-o bem e compreendi, por mim mesmo, que o boneco de palha era incapaz de fazer mal às crianças. Ajeitei a barriguinha dele e tornei-me o seu maior amigo.*

*NANCY: E sua mãe?*

*MENDIGO: Minha mãe ficou meio encabulada. Mas fui incapaz de chama-la mentirosa. - O comunismo é o boneco de palha das crianças grandes. (IBIDEM, p.37-38)*

A peça de Joracy Camargo trata de forma ligeira temas que não eram abordados com naturalidade nos palcos brasileiros, inclusive com uma preocupação do autor em atingir a massa, o povo:

*Se o teatro é uma arte para multidões, como sempre o foi nos seus melhores tempos, devemos convir com Sander em que o teatro mais teatral, o que mais corresponde à sua origem, é o que chega antes, e com maior força, à consciência de um número maior de espectadores. É o que afronta os problemas e as inquietudes coletivas em sua obscura raiz, e não em uma só emoção as crenças, as dúvidas, os temores, as esperanças, o belo, o doce e o terrível, produz nas massas uma sensação de super vitalidade, de estímulo, nessa luta eterna e universal entre o desejo e a impossibilidade, o tempo e o calendário, o indivíduo limitado e a imensidade. Esse é o teatro político. Não é ainda o teatro revolucionário, que existiu em todas as épocas históricas, porque a obra de arte de proporções geniais é sempre revolucionária. (CAMARGO, 1968, p. s/n<sup>2</sup>)*

---

<sup>2</sup> Retirado da página na internet da Academia Brasileira de Letras.

<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=715&sid=303>

O tom cômico herdado do teatro de revista, que usa elementos da farsa para tratar de forma trivial assuntos de grande relevância, chegou a ser tratado pela crítica como frágil. Décio de Almeida Prado conclui sobre diálogos da peça:

*Quando, finalmente, todos compreendessem a estupidez do sistema capitalista – é o que fica subentendido – a transição econômica se faria sem dor, quase por si mesma. Assim como o Mendigo conquista a Mulher sem outra arma senão o uso da dialética, a inteligência, valor mais alto que qualquer outro, saberia sobrepor-se aos conflitos sociais.*  
(PRADO, 2009, p. 23-24)

Na verdade, a dramaturgia de Joracy Camargo precisava adequar-se ao teatro feito no Brasil na época, predominantemente, cômico. Não era tarefa fácil trazer aos palcos brasileiros o marxismo que ainda não era muito conhecido fora dos círculos da intelectualidade dos principais centros urbanos. Marx trata de assuntos bastante modernos, sobre os problemas da sociedade capitalista, a exploração da mais-valia, divisão da sociedade em classes sociais, divisão social do trabalho, sobre a natureza das propriedades e das características dos meios de produção. Apesar de parecer fácil tratar de assuntos sociais em peças teatrais nos dias de hoje, e até tenhamos melhores condições de fazer uma crítica em relação aos autores que escreveram no passado, após todos os anos vividos na modernidade e, depois, o processo de industrialização do País, introduzir assuntos sociais na dramaturgia nacional não era uma tarefa fácil de ser feita na década de 30, não era algo que pudesse ser feito de forma mecânica sem avaliar as condições e características locais do País. Acontecimentos como a Revolução Russa, quando o marxismo ganhou novo fôlego internacionalmente, e como a crise de 29, que deixou o latifúndio com grandes dificuldades, permitiram que a intelectualidade brasileira discutisse a necessidade de mudança na estrutura social no Brasil, uma alternativa idealizada ao menos por alguns artistas, embora algumas condições objetivas impedissem: um país atrasado economicamente e semi-colonial produzia um teatro de acordo com as condições econômicas que o país permitia.

Décio de Almeida Prado faz uma crítica a forma com que Joracy Camargo se relaciona com o marxismo:

*A duplicidade do texto, cindido entre o seu marxismo de superfície e o seu entranhado idealismo, refletia com felicidade as ilusões despertadas pela Revolução de 30, agradando desde um jovem romancista de esquerda como Jorge Amado, que louvou o autor por ter introduzido nos palcos brasileiros “o problema econômico”, até o Dr. Getúlio Vargas, que honrou com a sua presença a derradeira representação da peça no Rio de Janeiro. (IBIDEM, p. 24).*

As limitações apresentadas por Joracy Camargo em seu texto não são exclusivamente dele como indivíduo, mas do próprio contexto nacional que permitiu que a peça fosse produzida nas condições existentes. A expressão superficial do marxismo em Joracy não se deve a uma fragilidade de um intelectual, mas da própria sociedade que ainda não conseguia assimilar os elementos mais básicos do marxismo. Inclusive ao incorrer a figuras emblemáticas como no caso de um mendigo como personagem principal, não se fala diretamente de um movimento operário, não havia grandes fábricas no país naquele momento e as indústrias nacionais como Petrobrás, Companhia Siderúrgica Nacional e Vale do Rio Doce ainda não haviam sido criadas. Então, era preciso adequar o conteúdo levantado por Marx às condições locais e aos problemas locais que eram enxergados naquele momento. Provavelmente, para um intelectual carioca a forma mais clara de abordar a miséria gerada pelo capitalismo era por meio de um mendigo.

O mérito do autor é o de introduzir conteúdos sociais mais escancarados da realidade nacional na dramaturgia nacional. Tampouco se pode desprezar o impacto que teve sua estreia, que ocorreu em São Paulo, no Teatro Boa Vista, no dia 30 de dezembro de 1932, montagem feita pela Companhia Procópio Ferreira. A peça foi considerada em sua época uma das principais da primeira metade do século XX, sendo apresentada 14 mil vezes no Brasil, além de ter sido a primeira peça brasileira a ser representada no exterior. A peça foi representada em Portugal, Espanha, Argentina e foi traduzida em diversos idiomas como polonês, iídiche, hebraico, japonês.

A montagem feita por Procópio Ferreira de *Deus lhe pague* rendeu-lhe destaque. Nem o texto escrito, nem o espetáculo poderiam ser considerados parte do teatro moderno brasileiro, na medida em que a concepção do espetáculo seguia os moldes de um teatro ainda mais vinculado à figura do dono da companhia de teatro. A interpretação costumava ser considerada pelos críticos como declamado. Leopoldo Fróes, naquele momento um ator já consagrado nos palcos cariocas, encaminhou uma carta ao Procópio, na qual aconselha ao jovem ator a não se importar com a busca de uma verdade interpretativa:

*Daqui a tempos, quando tiveres firmado a tua personalidade, encontrarás quem te diga por escrito, nalguma gazeta mais ou menos lida, que te repetes, que não estudas, que és vaidoso... Não te importes. Feliz daquele que, em Arte, consegue repetir-se. Le Bargy foi sempre Le Bargy. (MAGALHÃES, 1966, p. 141)*

Apesar das companhias estarem centradas na personalidade do dono da companhia, deve-se reconhecer que o processo de formação de um teatro moderno no Brasil também se desenvolveu através de uma tradição, que, mesmo que venha a ser negada ou questionada por grupos e autores modernos, não pode se desvincular da própria História que os produziu e nas condições locais em que se deu o processo.

Um ano depois da estreia de *Deus lhe pague*, Oswald Andrade escreve *O Rei da vela* (1933), considerada por alguns críticos como a primeira peça brasileira moderna. Não vem ao caso ficar numa rasa discussão se ela é ou não moderna, mas é inegável que a peça, mesmo antes de todo o processo de modernização do País, conseguiu reunir elementos estéticos tão ricos que somente 30 anos depois de ser escrita ela conseguiu encontrar um grupo que tivesse condições de encenar a proposta de Oswald. O Teatro Oficina, em 1967, com direção de José Celso Martinez Correia, conseguiu levar a cena uma das montagens mais significativas do teatro brasileiro. A peça, apesar de ser bastante sofisticada do ponto de vista técnico, era composta de elementos populares do circo, do teatro de revista, de shows e utiliza uma linguagem diversificada. O diretor teatral José Celso Martinez Correia explica alguns aspectos da peça:

*Oswald, através de uma simbologia rica, nos mostra o rei da vela se mantendo na base da exploração (“Herdo um tostão em cada morto nacional”) e da Frente Única Sexual, isto é, do conchavo com tudo e com todos (a vela como falus). Conchavo com a burguesia rural, com o imperialismo, com o operariado etc., para manter um pequeno privilégio (não é o rei do petróleo, do aço, mas simplesmente o da mixuruca vela). Toda essa simbologia procura conhecer a realidade de um país sem história, preso a determinados coágulos que não permitem que essa história possa fluir. E faz desses personagens emanções, formas mortas, sem movimento, mas tendo como substituto toda a sua falsa agitação, uma falsa euforia e um delírio verde-amarelo, ora ufanista, ora desenvolvimentista, ora esquerdista, ora defensor da segurança da pátria, mas sempre teatro, sempre mise-en-scène, sempre brincadeira de verdade, baile do Municipal, procissão, desfile patriótico, marchas da família, Brasília de cenário de óperas. A peça é a mesma, trocando-se as plumas. A história real somente se fará com a devoração total da estrutura. Com a cidadela tomada não por dentro, mas por fora, onde só a fecundidade da violência poderá parir uma história. O humor grotesco, o sentido da paródia, o uso das formas feitas de teatro no teatro, literatura na literatura, faz do texto uma colagem do Brasil*

*de 30 que permanece uma colagem ainda mais violenta do Brasil de trinta anos depois, pois acresce a denúncia da permanência da velhice dos mesmos eternos personagens. (...) A superteatralidade, a superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não-artes, circo, show, teatro de revista etc. (...) A única forma de interpretar essa falsa ação, essa maneira de viver “pop” e irreal é o teatro de revista, a praça Tiradentes. (CORREIA, 1998, p.86-90)*

O tratamento dado por Oswald Andrade ao *Rei da Vela* é bastante distinto do que Joracy Camargo deu a *Deus lhe pague*. Joracy optou por citar e comentar assuntos inéditos na dramaturgia, como a questão do comunismo, da miséria, dos mendigos, sem qualquer pretensão ou preocupação em desenvolver uma linguagem que deixasse com clareza suas preocupações. Mais preocupado em entreter a massa e em facilitar o entendimento de sua obra do que em buscar aprimorar elementos estéticos, ao contrário de Oswald, que busca empreender por estabelecer uma escrita teatral mais detalhada do que em fazer com que uma dramaturgia pudesse ser encenada naquele mesmo momento. Em *O Rei da Vela*, a política não aparece simplesmente como inspiração, mas ela acaba sendo incorporada num processo em que se discutem mais a fundo os problemas políticos no campo nacional. O tema da peça gira em torno de empresário do ramo de velas que acaba indo à banca rota após a crise de 1929. Mas a peça é a primeira peça com repercussão nacional a tratar a luta de classes claramente em cena. A visão tacanha de agiotagem, as dificuldades financeiras dos trabalhadores que se endividam para sobreviver. No primeiro ato da peça, Abelardo I fala um pouco sobre seu papel:

*ABELARDO I: Com muita honra! O Rei da Vela miserável dos agonizantes. O Rei da vela de sebo. E da vela feudal que nos fez adormecer em criança pensando nas histórias das negras velhas... Da vela pequeno-burguesa dos oratórios e das escritas em casa... As empresas elétricas fecharam com a crise... Ninguém mais pode pagar o preço da luz... A vela voltou ao mercado pela minha mão providente. Veja como eu produzo de todos os tamanhos e cores. (Indica o mostruário). Para o Mês de Maria, para as cidades caipiras, para os armazéns do interior onde se vende e se joga à noite, para a hora de estudo das crianças, para os contrabandistas no mar, mas a grande vela é à vela da agonia, aquela pequena velhinha de sebo que espalhei para o Brasil inteiro... Num país medieval como nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional! (ANDRADE, 1999, p. 51)*

O texto destaca problemas bastante modernos como o caso da exploração da mais-valia que surge com o processo de industrialização, mas o autor ironiza a modernização de um País atrasado e semi-feudal, na medida em que não há grandes indústrias na época, no



Brasil. A engrenagem do sistema capitalista é representada por meio de uma fábula onde Abelardo I acaba sendo substituído por Abelardo II. Ambos possuem o mesmo nome e ocupam a mesma função como industriais do ramo da vela. O burguês fascista acaba sendo assassinado pelo burguês socialista para seguir mantendo o funcionamento do sistema. Abelardo I, envolvido em empréstimos insalváveis ao imperialismo norte-americano, tem uma mentalidade tacanha, autoritária e sustentada por meio de aparências. Ele se casa com Heloísa de Lesbos para tentar aliar a frágil burguesia brasileira à decadente aristocracia do café, mas, mesmo assim, não consegue ter sucesso diante da crise. O casamento corresponde a uma tendência na época. O sociólogo Carlos Estevam confirma esta tendência em artigo sobre o desenvolvimento histórico do Brasil, no período compreendido entre 1930 e 1937:

*Os industriais do período anterior a 30 constituíam um setor social extremamente frágil e sem nenhuma perspectiva de progresso industrial propriamente dito. O ideal de um empresário naquele período era justamente de alguma forma ele se tornar, ou diretamente, ou através de casamento, ou através de laços de família, ou de outra forma, se tornar membro da oligarquia do café. Para um empresário paulista da década de 20, o sonho era casar a filha com um barão do café que morasse na Avenida Paulista, e, com isso aumentar as suas relações com a elite econômica que era formada pelos cafeicultores. (ESTEVAM, 1980, p. 12)*

Oswald de Andrade está falando e satirizando essa mesma burguesia, sem deixar de considerar que a estrutura, apesar de suas fragilidades, possui mecanismos para seguir funcionando o seu sistema. Ao final da peça Abelardo II trai seu ex-patrão e torna-se herdeiro do decadente “império”. As contradições entre os personagens, que representam interesses distintos de classe. Enquanto o cliente busca uma sobrevivência tentando negociar redução de capital, o agiota se mantém irredutível para manter o seu lucro, o capital e o sistema. As contradições se expressam no texto com bastante clareza como podemos observar no trecho a seguir:

*ABELARDO I: O que o senhor me propõe?*

*CLIENTE: Uma pequena redução no capital.*

*ABELARDO I: No capital! O senhor está maluco! Reduzir o capital? Nunca!*

*CLIENTE: Não ponho minha filhinha na escola porque não posso comprar sapatos para ela. Às vezes não temos o que comer em casa. Minha mulher agora caiu doente. Tenho procurado inutilmente emprego por toda a parte.*

*ABELARDO I: Com que direito o senhor me propõe uma redução no capital que eu lhe emprestei?*

*CLIENTE: Mas eu já paguei o dobro do que levei daqui...*

*ABELARDO I: Suma daqui! Saia ou chamo a polícia! Para defender o meu dinheiro. Será executado hoje mesmo. Abelardo! Dê ordens para executá-lo! Rua! Vamos. Fuzile-o. É o sistema da casa. (ANDRADE, 1999, p. 34)*

Os personagens e os diálogos entre eles, do ponto de vista estrutural, enquadram-se em procedimentos convencionais da forma dramática, a concepção espaço-temporal e as cenas são organizadas e divididas por meio de um enredo coerente, apesar de terem também momentos em que o destempero e gestos exagerados, como a banalização da morte evidenciam a influência popular do circo e teatro de revista. O próprio uso de uma jaula onde se colocam os clientes expressa de forma banal como o capitalismo torna as relações humanas animais. O texto possui influência de linguagens diversas que questionam a própria coerência textual, por meio de comentários irônicos nos quais o personagem chega a falar sobre seu próprio papel na cena perante o público, causando um certo estranhamento aos espectadores acostumados com o jogo dramático do palco italiano, com uma quarta parede fictícia que separa o público do espaço cênico e afasta atores de espectadores.

*ABELARDO I: Não faça entrar mais ninguém hoje, Abelardo.*

*ABELARDO II: A jaula está cheia... Seu Abelardo!*

*ABELARDO I: Mas esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais. Sobretudo não me traga pais que não podem comprar sapatos para os filhos...*

*ABELARDO II: Este está se queixando de barriga cheia. Não tem prole numerosa. Só uma filha... Família pequena! (IBIDEM, p. 35)*

Mas, se por um lado, o usuário se coloca como soberano senhor de seu destino, ao negar com firmeza aos seus clientes qualquer possibilidade de negociação, por outro, aparece também a dependência do capitalismo “tupiniquim” submisso aos interesses do mercado imperialista. Abelardo I tem autoridade para pilhar e explora gente humilde, também é completamente subordinado ao mercado internacional. Ainda no primeiro ato, Abelardo I comenta sobre sua relação submissa que tem com ingleses e americanos:

*ABELARDO I: Os ingleses e americanos temem por nós. Estamos ligados ao destino deles. Devemos tudo, o que temos e o que não temos. Hipotecamos palmeiras... quedas d'água. Cardeais!*

*HELOÍSA: Eu li num jornal que devemos só a Inglaterra trezentos milhões de libras, mas só chegaram aqui trinta milhões...*

*ABELARDO I: É provável! Mas compromisso é compromisso! Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como os pobres trabalham para os ricos. Você acredita que New York teria aquelas babéis*

*vivas de arranha-céus e as vinte mil pernas mais bonitas da Terra se não se trabalhasse para Wall Street de Ribeirão Preto a Cingapura, de Manaus a Libéria? Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro. Um lacaio, se quiserem! Mas não me queixo. É por isso que possuo uma lancha, uma ilha e você...* (IBIDEM, p. 52)

Abelardo I faz uma caracterização de si mesmo, desdenhando seu próprio papel na peça como lacaio dos “países superiores”. Desmerecendo-se, acaba por questionar sua própria função, que diante do cliente, ele tem a postura inquestionável, mas ele também tem consciência de sua limitação diante do capital estrangeiro. Pode parecer superficial a forma com que o personagem se contradiz, se a busca pela coerência e a razão pura for levada em consideração, no entanto, do ponto de vista dialético faz todo sentido que a chamada burguesia nacional, ainda incipiente naquele momento, se colocasse como submissa à ordem imperialista. Oswald de Andrade possui um senso sofisticado para explicitar contradições e se antecipar a discussões que o teatro brasileiro retomará só no final da década de 1950.

Em 1933, os grupos teatrais existentes não reuniam as condições necessárias para compreender o impacto, tanto pelo valor estético, como pela temática levantada por Oswald de Andrade. O crítico teatral Antônio de Alcântara Machado avalia que o teatro feito no Brasil, na época, não tinha características nem universais, nem nacionais:

*Alheio a tudo, não acompanha nem de longe o movimento acelerado da literatura dramática europeia. O que seria um bem se dentro de suas possibilidades, com os próprios elementos que o meio lhe fosse fornecendo evoluísse independente, brasileiroamente. Mas não. Ignora-se e ignora os outros.* (MACHADO, 1940, p. 443.)

O crítico Alcântara Machado ainda observa que:

*A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disto. E não nos conhece.* (MACHADO apud PRADO, 2009, p. 27)

A dramaturgia nacional, além de não incorporar temas nacionais, não se empenhava em desempenhar um papel que desenvolvesse a arquitetura do texto teatral e questionasse as próprias estruturas existentes na dramaturgia feita no País até aquele momento. Para além dos conteúdos apontados por Alcântara Machado, era preciso também estabelecer uma nova forma estética para o teatro nacional, capaz de questionar a estrutura das companhias teatrais,

as formas de interpretação feitas até aquele momento, os elementos técnicos, como iluminação, e efeitos estéticos mais sofisticados capazes de fazer com que o teatro de fato se modernizasse, o que também implicava modificar a relação entre atores e plateia. Oswald de Andrade, depois de 10 anos de sucesso de *Deus lhe pague* considera: “*Apenas as tentativas de Álvaro Moreyra e de Joracy Camargo inquietaram um pouco a nossa plateia.*” (ANDRADE, 1971, p. 66)

As Companhias de Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, dentre outras, dependiam da plateia para existir. Uma das características marcantes do teatro feito por tais companhias era o de entreter e divertir os espectadores por meio de piadas e mecanismos que se repetiam com frequência, numa fórmula que era eficiente para garantir que os espectadores voltassem. Esse teatro tinha um valor bastante comercial, na medida em que a plateia não deveria ser inquietada ou questionada. Ao contrário, deveria ser adulada, tratada como aquele que paga o ingresso e garante o sustento da companhia de teatro. Décio de Almeida Prado tece comentário acerca da relação entre amadorismo e renovação estética:

*A ação renovadora do amadorismo não é fato incomum na história do teatro. Assim aconteceu na França com Antoine, e na Rússia com Stanislávski, para que o naturalismo pudesse brotar e florescer. Assim aconteceu nos Estados Unidos, com Provincetown Players, para que Eugene O'Neill reformulasse a dramaturgia americana. O ciclo em suas linhas gerais se repete: um teatro excessivamente comercializado; grupos de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver; a formação de um público jovem que, correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposto já agora em bases diversas, não só artísticas mas às vezes até mesmo econômicas e sociais. (PRADO, 2009, p.38)*

No final da década de 30, até início da década de 50, o Teatro do Estudante do Brasil, se coloca na cena carioca como uma das principais experiências do teatro amador da época, ajudando a formar a necessidade por disseminar entre os jovens o espírito criador de um teatro, com tendências bastante populares que, sob direção de Pascoal Carlos Magno, animou diversos festivais nas distintas regiões do País.

Durante o Estado Novo, o processo de modernização do País acabou tendo uma aceleração com criação de novas leis trabalhistas e indústrias estatais básicas. A modernização do país acaba também se expressando no campo teatral. Artistas estabelecem a

necessidade de que o Estado estimule a cultura. O crítico teatral Yan Michalski comenta a relação entre Getúlio e o teatro amador:

*O regime liderado por Getúlio Vargas instalou à frente do Ministério da Educação e Cultura uma equipe encabeçada pelo Ministro Gustavo Capanema (Com Carlos Drummond de Andrade como chefe de gabinete); equipe que tinha uma visão autenticamente moderna e progressista da ação e administração cultural. Graças, em boa parte, a essa equipe, aos poderes que ela detinha e às verbas que manipulava, a cultura nacional pôde dar, em vários setores, grandes passos no sentido da modernização. No campo do teatro, por exemplo, devemos a ela a verba que permitiu aos Comediantes revolucionar o panorama com a montagem Vestido de noiva e outros espetáculos intensamente renovadores. Entretanto, essa visão moderna de Capanema foi apenas um oásis num deserto de conservadorismo. (MICHALSKY, 1992, p. 51)*

Sem estímulo financeiro, o amadorismo não poderia experimentar sua pesquisa e aplicar seu projeto. O respaldo dado pelo Estado, ainda que limitado, permite que a modernização se manifeste no teatro. Em 1943, com a montagem da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, encenada pelo grupo amador carioca Os Comediantes e com direção do polonês Ziembinski, se instaurou uma tendência de modernização nos palcos brasileiros, experiência que foi particularmente seguida por grupos que buscavam aprimorar os meios teatrais e desenvolver elementos técnicos e estéticos. O grupo havia sido fundado em 1938 por Brutus Pedreira e Tomás Santa Rosa.

O crítico teatral Gustavo Dória, historiador representativo na cena carioca na década de 1950, é também um dos fundadores de Os Comediantes e comenta sobre o sentimento de solidariedade entre os grupos de teatro:

*O Teatro do Estudante marchava em seus preparativos de estreia de vento em popa. E todos nós que trabalhávamos em Os Comediantes torcíamos pela vitória do TEB, pois que o seu êxito seria um preparo de terreno para nós e a possibilidade de consolidação de um movimento em que ambas as iniciativas estavam empenhadas. (DÓRIA, 1975, p.10)*

Em 1941, Ziembinski tem contato com Os Comediantes, contribuindo com a companhia na iluminação e prestando assistência, também na direção do espetáculo *A verdade de Cada Um*, que contou com patrocínio direto do Ministério de Educação. O Teatro do Estudante limitava seu elenco a jovens universitários. Os Comediantes ofereciam uma perspectiva mais ampla a adultos, estudiosos e curiosos de teatro.

A presença do ator e diretor francês Louis Jouvet e sua companhia no Brasil fez com que os meios artísticos e intelectuais discutissem os mais variados aspectos do espetáculo teatral, sobre os textos, a interpretação, a montagem e os mínimos detalhes que deveriam exigir mais atenção de quem pretendia fazer teatro na época. Jouvet também estimulou que Os Comediantes tivessem, como ponto de partida, o autor brasileiro:

*As palavras de Jouvet tiveram o mérito de abrir os olhos de quem talvez não quisesse ver e logo se tornaram elas uma ideia fixa para a direção do grupo. Era preciso descobrir um autor; afinal de contas os nossos romancistas e contistas aí estavam. Por que não tentavam eles o teatro? Um convite foi endereçado a Mário de Andrade, que o recebeu com a maior alegria; escreveria uma peça sobre o Cabeleira para o que já tinha inclusive algumas ideias. Mas quem poderia entregar um original já pronto? Como encontrar-se à fórmula para solucionar o impasse? (IBIDEM, p. 17)*

O grupo ainda cogitou montar *Adão, Eva e Outros Membros da Família*, que, apesar de ultrapassado em suas intenções, era uma forma de homenagear Álvaro Moreyra e o Teatro de Brinquedo, de quem Os Comediantes se consideravam descendentes; mas ainda não respondia à angústia do grupo de encontrar um texto original de autor brasileiro. Gustavo Dória comenta a solução do impasse:

*Foi quando surgiu o texto de um jovem escritor, que tivera uma peça sua estreada, um ano antes, pelo elenco oficial patrocinado pelo Serviço Nacional de Teatro, sem maior êxito. Tratava-se de um jornalista em início de carreira, pertencente a uma família de jornalistas e filho de conhecido homem de imprensa. Era Nelson Rodrigues, cujo novo original logo despertou interesse de Ziembinski, pois que se lhe apresentava como um campo de ação fabuloso. Vestido de Noiva era o presente que o céu enviava à sua formação expressionista, propiciando-lhe oportunidade de mostrar, em toda a plenitude, a sua capacidade como diretor. (IBIDEM, p. 18)*

A peça de Nelson Rodrigues é uma inovação em vários aspectos: pela primeira vez na dramaturgia nacional, o foco da ação dramática não está na história que vem sendo contada, mas no modo com que se conta. A trama da peça se desenvolve em novos parâmetros estéticos, como as divisões temporais em planos distintos (alucinação, realidade e memória). Alaíde está morrendo no plano da realidade, enquanto vem sendo operada se esforça para lembrar do passado e passa por alucinações, elas são representadas em cena no mesmo patamar que no plano da realidade fazendo com que o espectador participe da confusão que se passa dentro da cabeça de Alaíde. Outro aspecto é que a linguagem dos personagens não é

rebuscada mas extremamente coloquial, diferente da dramaturgia mais empenhada que era feita no País até o momento. Eram diálogos curtos, dinâmicos e incisivos, diferente da tradição do chamado teatro de “tese” feito entre a década de 20 e 30. A estrutura do texto permitia que a linguagem expressionista pudesse ser levada para o palco. As perversões psicológicas dos personagens são parte da forma com que a peça é feita. O texto contribuiu para que se mudasse a própria concepção de direção. Antes, existia a figura do ensaiador, que dividia os papéis e passava o texto com os atores, organizando a sequência de falas e movimentação mais básica, mas a figura do encenador aparece no cenário nacional a partir de *Vestido de Noiva*. A iluminação, o cenário, a interpretação deixam de ser um mero complemento, para passar a ocupar um lugar mais expressivo. Os elementos técnicos acabam por potencializar a visão do diretor, que passa a organizar de forma mais apurada sua interpretação sobre o texto, fazendo uma leitura para trazer a cena todos os elementos que podem potencializar a produção de sentidos e aprimorar o espetáculo, que passa a ter uma dimensão ainda mais ampla e moderna.

Nelson Rodrigues, em artigo, comenta o papel da iluminação na encenação:

*Não posso falar de luz sem lhe acrescentar um ponto de exclamação. Em 1943 o nosso teatro não era iluminado artisticamente. Pendurava-se, no palco, uma lâmpada de sala de visitas, ou de jantar. Só. E a luz fixa, imutável e burríssima, nada tinha a ver com os textos e os sonhos da carne e da alma. Ziembinski era o primeiro, entre nós, a iluminar poética e dramaticamente uma peça. (RODRIGUES, 1975, p. 51)*

O diretor Ziembinski complementa sobre o espetáculo:

*Era um espetáculo louco para o público. Com 174 mudanças de luzes, com o palco dividido em três planos, o da realidade, o do delírio e o da lembrança de Alaíde, que atropelada no Largo da Glória, sofria durante 40 minutos, os últimos de sua vida, o seu delírio que era *Vestido de Noiva*. Esses refletores que se apagavam e acendiam estonteavam o público. No final do terceiro ato, foi a consagração. (ZIEMBINSKI, 1975, p. 56)*

A peça teve um impacto positivo na crítica da época. O crítico literário Álvaro Lins escreve comentário sobre *Vestido de Noiva* no suplemento do Correio da Manhã, de 9 de janeiro de 1944:

*Os Comediantes – um grupo de amadores – empreenderam a tarefa de reformar o teatro brasileiro, sobretudo com a temporada dos fins de 1943, no Teatro Ginástico e no Teatro Municipal. Talvez seja mais exato: a de lançar fundamento para a criação de um grande e autêntico teatro*

*brasileiro. Seria mais fácil a pregação técnica, o doutrinário estético. Mas ninguém cria ou reforma um teatro com teorias. Só o espetáculo opera no concreto.* (LINS, 1975, p.23)

O crítico literário Antônio Rangel Bandeira publica em O Jornal do dia 7 de maio de 1944, avaliando com precisão as escolhas estéticas e o trabalho minucioso feito por Nelson Rodrigues para escrever a peça:

*Vestido de noiva, apesar de ser, aparentemente, uma peça teatral que explora o arbitrário da memória e do delírio, foi toda ela realizada, como uma obra de arte construída inteligentemente, no sentido de permanecer subordinada às exigências mínimas do lógico e do racional. Isso porque o autor não tratou o arbitrário do delírio de modo arbitrário, mas o limitou a uma série de exigências de ordem técnica que deu à peça uma articulação perfeitamente racional e sem nenhum mistério. Em Vestido de noiva tudo tem explicação, todas as palavras e movimentos têm sua justificação na ordenação da tragédia, que tem um princípio, um meio e um fim.* (BANDEIRA, 1975, p. 76)

A experiência moderna de *Vestido de noiva* aumentava a necessidade de que se aprimorassem os mecanismos para formação de atores, diretores, cenógrafos, dramaturgos, que precisavam de uma base teórica para assimilar melhor o novo momento do teatro brasileiro.

Em São Paulo, Alfredo Mesquita, fundador do Grupo de Teatro Experimental e, depois, da Escola de Artes Dramáticas (EAD), empenha-se em dar um rigor técnico ao teatro, formando atores, diretores e preparando profissionais no processo de modernização teatral. A crítica teatral Ilka Marinho Zanotto, em artigo publicado na revista *Dionysos* sobre a EAD, comenta em relação ao papel da escola para formar novos atores:

*O ator novo exigido pelo teatro que se intentava modernizar nos anos 1940 e cuja formação Alfredo Mesquita transformou na tarefa de sua vida revela-se na análise de Mariângela, como específico da EAD, não apenas por ser fruto necessário de um tempo que o exigia maleável, técnica e culturalmente apto para exercer um ofício, em que sua arte deveria subordinar-se à ordem geral do espetáculo, mas, principalmente, por encarnar os postulados ético/estéticos do fundador da Escola.* (ZANOTTO, 1989, p. 6)

O processo de modernização do teatro precisava de, além das experiências do teatro amador, uma Escola capaz de formar atores, autores, críticos e técnicos capacitados para desempenhar um papel no novo contexto que vinha sendo construído para o teatro. Confirmando as expectativas de Alfredo Mesquita, Maria José de Carvalho assinala o que



buscariam, alguns anos, depois, grupos teatrais com visões estéticas distintas, como Arena, Oficina e o Teatro Brasileiro de Comédia, na EAD:

*Um profissional com extraordinário senso de responsabilidade sobre o trabalho, disciplinado, conhecedor dos princípios básicos da cenotécnica e da iluminação, familiarizado com os problemas de produção e circulação do espetáculo, bem preparado física e intelectualmente para compreender o mecanismo de composição que preside a uma obra dramática e para a análise da sua inserção na história da evolução estética. (...) Isto é tudo que uma companhia não poderia obter antes da existência da Escola. (CARVALHO apud ZANOTTO, 1989, p. 6)*

O crítico literário Antônio Cândido tece alguns comentários sobre o papel da EAD:

*A EAD criou um padrão que se pode chamar igualitário, dando oportunidade aos níveis sociais modestos e propondo aos interessados, independente da origem, a concepção favorável de uma profissão que estava saindo do limbo, e a que ela armou para ser reconhecida, equiparada e dignificada, ao lado das outras. A sua concepção e a sua prática pressupunham uma espécie de espírito artesanal, que confraternizava na grande tarefa comum desde o maquinista até o autor dramático, em torno do eixo central, que é o ator. Todos encarados como trabalhadores de um certo tipo, à busca da excelência profissional e do senso da própria valia. (CANDIDO, 1956, p. 24)*

Junto com a EAD, é fundado o Teatro Brasileiro de Comédia (1948). O TBC foi um empreendimento criado pelo empresário italiano Franco Zampari. A companhia desenvolveu elementos técnicos do teatro, no campo da interpretação, dos figurinos, cenários e da iluminação, dando um tom mais profissional ao teatro, mas que, pelo alto custo das produções, acabava por ter ingressos com valor elevado, distante da realidade do povo. O diretor teatral José Celso Martinez Correia avalia o contexto em que se deu o processo de criação do TBC, destacando as fragilidades do próprio criador:

*Só que Franco não entendia nada de teatro, nada de arte, nem de artista (entendia de fábrica). E teve que se virar; importou alguns diretores da Itália, gente cultivada, recém-formada durante o fascismo, de grande formação intelectual europeia: contratou essa gente, criou uma pequena estrutura, apanhou aquela garotada da época – os que amavam a arte do teatro e queriam “fazer a América” também no terreno da cultura – e organizou o Teatro Brasileiro de Comédia, se fechando completamente a todo o teatro brasileiro que já existia antes, aquele teatro cafona da época, coisa de país culturalmente atrasado, Procópio Ferreira e tal. Para eles, a*

*cultura não podia nascer aqui, tinha necessariamente que vir de fora, de outros lugares, de lá da Europa... Criaram enfim esse teatro, com um repertório inteiro de peças estrangeiras. Uma tentativa de reprodução exata do que eles chamariam de “ideia do autor”. Um respeito muito grande pelo texto, além de uma divisão de trabalho rígida: o dramaturgo, o ator, o figurinista, a camareira, o contra-regra... A profissionalização pela fabricação. Tomam-se os temas humanos, fabricalizam-se, se bota naquilo o diretor... Regista! Regista, regista... Il Maestro, il Duce, conduz e faz o espetáculo! Perfeito! Eficiente! Il Duce sabe de tudo, o ator não sabe de nada. O ator é uma massa humana que vai receber e enregistrar os fantasmas de todos os personagens que ele vai encarnar, que ele será obrigado a representar. (CORREIA, 1998, p.17)*

Apesar das fragilidades do TBC, não se pode negar que a companhia ganha destaque no cenário teatral na década de 50, consolidando o recém-nascido teatro moderno brasileiro. As companhias teatrais, até aquele momento, seguiam o modelo de Procópio Ferreira e Dulcina. O TBC participou do processo de formação de novos repertórios de diversos autores, de diversos países, diversas vertentes estéticas e épocas que iam desde os antigos gregos, de um Sófocles, até o moderno norte-americano Artur Miller, passando, inclusive, por novos dramaturgos brasileiros modernos, como Dias Gomes e Jorge Andrade. O TBC foi modificando a relação estabelecida no próprio meio teatral, como primeira companhia moderna profissionalizada, capacitando tecnicamente e formando uma nova geração de atores como Cacilda Becker, Maria Della Costa, Tônia Carrero, Cleide Yaconis, Nydia Licia, Sérgio Cardoso, Paulo Autran, Jardel Filho, Sergio Brito, Fernanda Montenegro, Natália Timberg, Teresa Raquel, Fernando Torres, Walmor Chagas, Leonardo Vilar, Juca de Oliveira, Gianfrancesco Guarnieri, Raul Cortez entre tantos outros.

Em 1953, José Renato, aluno da primeira turma da Escola de Arte Dramática, funda o Teatro de Arena de São Paulo. No início não havia grandes ambições, apenas abrir o caminho a iniciantes egressos da EAD, propondo uma nova disposição cênica a partir de um teatro de arena.

Na década de 1950, a dramaturgia nacional começa a produzir peças com características mais maduras e modernas. Em 1955, a *Moratória*, de Jorge Andrade, em 1956, o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, além de outros autores brasileiros que escreviam novas peças.

Mas foi em 1958 que, pela primeira vez, um operário se torna personagem central de uma peça escrita no Brasil. Com *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, o processo de modernização do teatro ganha novo fôlego, tendo em vista que, além de estimular a dramaturgia nacional, faz com que um representante do povo trabalhador possa

estar no palco brasileiro. É um momento significativo, na medida em que, a partir dessa iniciativa, de colocar um operário com seus conflitos em cena, permitiu que uma série de discussões se desdobrassem depois daquele momento, abriu-se margem para se discutir todo o teatro feito no Brasil, as escolhas feitas por grupos teatrais quanto à estrutura do texto, dos personagens, a forma de se interpretar, a disposição espacial do espaço cênico, concepção de direção, qual o público que seria visado, qual o valor dos ingressos e quais os novos problemas estéticos que surgiriam com a simples escolha de dar voz a um operário em cena, mesmo com uma tradição e estruturas da arquitetura teatral que não comportavam colocar problemas modernos, como é o caso de uma greve que, apesar e ser citada na peça, mas não ser colocada em cena (somente no filme, com direção de Leon Hirszman, em 1979 é que esse impasse formal acaba sendo resolvido, com a cena da greve aparecendo de fato).

Guarnieri trabalhou uma linguagem focada no diálogo e na tradição do drama, com a ação sendo movimentada a partir do diálogo entre os personagens, o que faz com que a greve apareça apenas nos diálogos entre os personagens, e interesse mais os problemas de ordem pessoal dos personagens do que a própria greve, que não é o centro da trama. Também seria complexo colocar milhares de trabalhadores na frente de uma fábrica, em cena, fazendo piquete. O que em si não seria garantia de adequação à forma épica sem procedimentos específicos próprios.

A estética do Arena questionava o trabalho desenvolvido pelo TBC, companhia que, até o momento do surgimento do Arena, prevalecia no cenário do teatro nacional como um dos principais agrupamentos teatrais. O Arena aos poucos foi encontrando seu rumo, até definir que deveria discutir a produção de uma dramaturgia nacional, debatendo temas de interesse nacional e popular, buscando estabelecer parâmetros para desenvolver uma nova arquitetura do palco, estabelecendo uma nova relação com o público e refletindo sobre uma nova forma de interpretação, modificando regras estabelecidas no teatro convencional. Essa estética inovadora estava diretamente vinculada ao movimento popular que impulsionava João Goulart a implementar a política de reformas estruturais, como reforma agrária, dentre outras. O regime militar precisava conter todo tipo de manifestação, em todos os campos do conhecimento, para tentar impedir que o povo se expressasse livremente. A ofensiva também ocorreu no teatro.

A produção teatral brasileira, entre 1964 e 1985, teve uma descontinuidade, especialmente em se tratando do teatro engajado politicamente. Algumas perspectivas e concepções estéticas tiveram que ser desenvolvidas fora do País (no caso do Teatro do

Oprimido, sistematizado por Augusto Boal no exterior), outras foram interrompidas, como o Teatro de Arena, o CPC, o Oficina. Todos os grupos que, de alguma forma, criticavam o regime militar acabavam sendo perseguidos politicamente. O Arena sofreu censura por parte de autoridades do regime militar, ainda mais depois da publicação do Ato Institucional 5, em 1968 até dissolver-se como grupo em 1973, com dificuldades financeiras.

Não há motivos para se especular como seria o panorama teatral se a ditadura militar não tivesse acontecido no País. A história impede que ela mesma seja pensada em contradição com os fatos ocorridos, o passado é definitivo, ainda que dele possam ser retiradas algumas lições. No caso, vale a pena reconhecer que houve a perda de alguns procedimentos estéticos no campo do teatro que acabaram sendo banidos. A estética que foi produzida em diálogo com o movimento social do campo e da cidade, que clamava por reformas estruturais e empurrava João Goulart a implementar uma política em defesa da soberania nacional, precisava ser contida pelos golpistas de 64.

Mesmo com bastante censura, alguns grupos conseguiram fazer uma resistência artística no período inicial da ditadura militar. É o caso do grupo Opinião, iniciado a partir do show homônimo feito por João do Vale, Nara Leão e Zé Kéti que contou com a direção de Augusto Boal. Foi um show irreverente que fazia uso de fontes diversas de músicas de caráter popular, criando uma colagem a partir de músicas, notícias de jornal, citações de livros, comentários, piadas, cenas esquemáticas e depoimentos pessoais a partir de três realidades em cena: a primeira, com um núcleo ao redor de Nara Leão (classe média intelectualizada); a segunda, em torno de João do Vale (o migrante nordestino) e a terceira, ao redor de Zé Kéti (sambista do morro). O grupo que foi formado após a primeira experiência era composto por Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), Ferreira Gullar, Teresa Aragão, Paulo Pontes, Pichin Plá, João das Neves, Armando Costa e Denoy de Oliveira e apresentou o espetáculo *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* de autoria de Ferreira Gullar e Vianinha, com direção de Gianni Ratto. A peça tinha em seu elenco Agildo Ribeiro, Odete Lara, Oswaldo Loureiro, Jofre Soares e Marieta Severo, entre outros, e possuía como centro a questão da fraqueza ética na luta de classes. O grupo usava o sistema de coringa desenvolvido pelo Arena, no qual o mesmo personagem pode ser interpretado por diversos atores.

Também autores de destaque como Chico Buarque, Dias Gomes, Paulo Pontes, dentre outros, sofreram com censuras por serem vistos pelo regime militar como subversivos. O dramaturgo Plínio Marcos fez peças que tratavam de problemas sociais, como em *Dois perdidos numa noite suja*, que coloca como centro da ação dramática o conflito entre dois

homens que fazem trabalho braçal em mercado e suas vidas são marginalizadas. A peça *Navalha na carne*, também de Plínio Marcos, acaba sendo censurada pela ditadura militar. Trata-se de uma peça que tem como personagens centrais uma prostituta, um homossexual e um gigolô, e, os assuntos abordados eram considerados pelo regime como “ímorais”. Não havia liberdade de criação, e, ainda menos, em se tratando de se trabalhar uma estética voltada para questões políticas com qualquer engajamento de esquerda. Entretanto, ao menos no início da ditadura militar, o governo não conseguiu calar autores e grupos teatrais, muito embora depois de 1968, com o fim dos direitos fundamentais e individuais, acabou impossibilitando que uma estética, como a iniciada pelo Arena, se desenvolvesse com maior liberdade. Com a censura e a repressão do governo militar, alguns mecanismos técnicos não puderam ter sequência, a exemplo das experimentações feitas nos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs da UNE), como no caso das peças de *Agitprop*, que trabalhavam uma linguagem dinâmica voltada para o acirramento das lutas sociais, mas essa estética acabou sendo banida do País.

Diversos grupos teatrais foram perseguidos pelo regime militar, como no caso de José Celso Martines Correia, diretor do Teatro Oficina, que acabou sendo exilado em 1974. O Teatro Oficina apresentava questões de críticas aos padrões de vida judaico-cristãos por meio de seus espetáculos orgiásticos, buscando retomar algumas tradições do teatro grego, como as comemorações populares e bacanais, era uma estética incompatível com a concepção moralista do regime militar. Por questionar valores patriarcais, religiosos e questionar o regime, o diretor acabou sendo banido pelo governo autoritário. Não se tratava de um caso isolado, mas generalizado, em que artistas constantemente eram impedidos de exercer com liberdade seu trabalho.

### **1.3 CENSURA, TORTURAS, EXÍLIOS, ASSASSINATOS: RUPTURA COM A ESTÉTICA DO TEATRO POLÍTICO.**

*“No dia 1° de abril, o prédio da UNE ardia em chamas, que destruíam completamente o que seria o futuro teatro. O incêndio não se limitava a reduzir o auditório a um monte de escombros: nas suas chamas morria também o CPC, imediatamente colocado, como a própria UNE, fora da lei. E morria todo o projeto de um teatro engajado ao qual muitos dos melhores artistas do país se vinham dedicando nos últimos anos.”* (Yan Michalski, 1985, p. 16)

É sabido que o período do regime de ditadura militar no Brasil, compreendido entre 1964-1985, foi marcado por uma série de fatos políticos de forte repressão e perseguição

política para tentar impedir que o governo ditatorial fosse derrubado. Não é o caso de detalhar como ocorreram tais acontecimentos, mas torna-se necessário entender que eles influenciaram o teatro e dificultaram que uma estética vinculada ao teatro político, que refletisse acerca dos problemas sociais. É preciso compreender que o teatro e quem nele trabalha não se encontra isolado ou fora da sociedade, nessa medida o autoritarismo do regime militar interferiu direta e indiretamente na produção artística do período. Antes de avaliar o impacto sofrido no campo teatral, torna-se necessário compreender o impacto dado pelo golpe no conjunto da sociedade. Os pesquisadores Daniel Aarão Reis Filho e Jair Ferreira de Sá comentam como a ditadura interrompeu a vida política de jovens que lutavam pelos direitos democráticos:

*A derrota de 64 não destruiu apenas esquemas, sonhos e partidos. Cortou carreiras políticas, interrompeu projetos de vida. A grande massa dos que militavam antes de 64 ficou-se perplexa, desorientada (...) Os que haviam começado em 1963, 1964, viram-se subitamente com responsabilidades de direção. Nas organizações e partidos da Nova Esquerda a média de idade beirava frequentemente os 20, 22 anos. Os que tinham 25 anos eram considerados veteranos. (REIS FILHO, 2006 apud VENTURA, 1989, p. 44.)*

Uma geração completa de jovens, que estavam dispostos a lutar pela melhoria da educação e pelo fortalecimento do ensino público acabou tendo que abrir mão de seu próprio futuro. Nos principais centros urbanos alguns desapareceram, outros, foram torturados e presos. Muitos tiveram dificuldade de conseguir empregos pelo seu envolvimento político com organizações de esquerda. Assim como nos principais centros urbanos, no interior do país, camponeses, ao pautarem a demanda de reforma agrária, acabavam sofrendo perseguição política. Um dos principais líderes dos trabalhadores rurais na época no Maranhão, Manoel da Conceição, relata como perdeu a perna:

*Nós fazíamos assembleia, as vezes, em três municípios num só dia, juntávamos 50 mil trabalhadores rurais em plena ditadura militar. (...) Baixou o exército de Teresina, de São Luís, e foi uma perseguição infernal. Saiu outra palavra de ordem. Que era continuar mantendo a palavra de ordem 'Gado que come roça come bala', e, agora, derrubar todas as grandes cercas das nossas terras, que tinham sido colocadas pelos fazendeiros para botar o gado deles dentro, na nossa produção. Aí é que o gado morreu mesmo. Gado morria, gado morreu. Quando foi no dia 13 de julho de 1968, nós estávamos numa assembleia no interior. (...) o pessoal descobriu que estava com problema de malária, e o sindicato contratou um médico em São Luís. (...) o prefeito, com apoio de Sarney, ou sei lá, eles pegaram um carro de polícia, chegaram lá, perguntaram: 'quem é Manoel*

*da Conceição aí?’. Digo: ‘sou eu’. Aí fui saindo... me meteram bala. Foi aí que eu perdi a perna direita, arrancada de bala de fuzil. (...) Quando eu perdi essa perna, houve revolta no campo e também em São Luís, dos estudantes, dos médicos. (FERREIRA, 2008, p. 65)*

Ainda hoje é comum que latifundiários usem a própria polícia e a influência política que possuem para tratar de suas fazendas e de seus interesses pessoais. Qualquer ocupação de terra ou camponês desobediente acaba sendo executado por capatazes, que mesmo após cometer crimes, acabam impunes. Até em um Estado democrático de direito ocorrem atualmente as mesmas perseguições no campo, que ocorriam no regime militar, para os que lutam pela reforma agrária, uma política fundamental para garantir a soberania alimentar e o desenvolvimento de qualquer nação. O relato de Manoel da Conceição retrata a repressão mais aberta no campo. O camponês ainda comenta sobre a reação de José Sarney, um dos principais inimigos históricos dos trabalhadores rurais do Maranhão, após denúncia feita pelo militante agrário sobre a perda de sua perna:

*Sarney ficou envergonhado, porque dera uma de democrata. Eu tinha acabado de lançar uma nota, que saiu no jornal da AP, saiu na Veja, saiu em todo canto aí. (...) E mandou alguém do secretariado dele lá no hospital para conversar comigo, dizendo que ele não foi culpado, que foi um erro do prefeito, de não sei quem, da polícia, mas que ele ia me garantir uma perna mecânica da melhor qualidade, uma casa para morar, em São Luís, que eu não precisava voltar para o interior, um carro (...) com motorista e tudo, e um emprego para minha mulher lá em São Luís. Eu fiquei escutando essas propostas e depois eu disse assim: ‘Doutor, o senhor vai dar uma perna para todos os aleijados do Maranhão? Casa para todo mundo que está aí sem casa? E esse carro, todo mundo que não tem também vai ter um carro para andar quando precisar? Porque, doutor, eu também não sou besta, eu quero ter para mim – mas, enquanto o senhor não fizer para todos os outros o que o senhor me disse, eu não quero. Sabe por que, doutor? Porque essa perna eu não perdi defendendo a sua campanha política, eu perdi defendendo os trabalhadores no seu direito de possuir a terra. E eu acredito, doutor, que se cada companheiro der um centavo – naquele tempo – de cruzeiro, eu vou ter uma perna tão boa como essa que o senhor está falando, porque ela vai ser dada por minha própria classe. Minha perna é minha classe.’ (FERREIRA, 2008, p. 66)*

A ofensiva repressiva do regime militar não acontecia exclusivamente com militantes políticos. As universidades públicas também eram atingidas como conta o crítico literário Antônio Cândido em depoimento sobre a invasão feita pela polícia na Universidade de São Paulo (USP) durante o regime militar:

*A Faculdade tinha sido invadida pela polícia e havia dentro professores e alunos retidos em salas de aula. Tentei entrar, mas os policiais da Guarda Civil não deixaram. Fiquei ali para ver o que aconteceria e assisti ao espetáculo deprimente dos espiões infiltrados como estudantes indicando colegas que a polícia recolhia em camburões. (FERREIRA, 2008, p. 48)*

O processo de repressão usado pelo regime era científico. Ao usar falsos estudantes, o intuito do governo era o de obter total controle em todos os espaços onde poderia haver críticas ou questionamentos políticos. As universidades públicas sempre animaram o espírito reflexivo dos estudantes e acabavam sendo visadas pelo governo militar. Além dos universitários, estudantes secundaristas também sofreram com o autoritarismo dos militares. O historiador Antônio de Pádua Gurgel comenta sobre um dos principais acontecimentos políticos de 1968:

*Durante manifestação em protesto pelo péssimo funcionamento do restaurante Calabouço, onde muitos estudantes almoçavam, a Polícia do Estado da Guanabara (Rio de Janeiro) matara a tiros no dia 28 de março de 1968, uma quinta-feira, o secundarista Edson Luís de Lima Souto, 17 anos, que saía do Pará em busca de um futuro melhor. (GURGEL, 2002, p.116)*

A morte de um estudante no Rio de Janeiro repercutiu mal para o governo. Milhares de manifestantes foram às ruas em comoção generalizada pela covardia com que foi assassinado um estudante que nunca fora militante político, mas apenas estava no meio de um protesto com o objetivo de garantir a condição mínima para que pudesse estudar. O fato marcou o ano de 1968 como um dos momentos em que o regime militar sofreu maior desestabilização, graças ao movimento de massa que se expressou no Rio como em outras cidades do país. Em Brasília, como reação à morte do estudante secundarista Edson Luís, 3 mil alunos manifestavam na praça localizada entre a Faculdade de Educação e a quadra de basquete da Universidade de Brasília. Esse foi o estopim para o decreto da prisão de sete universitários, entre eles, Honestino Guimarães, uma das principais lideranças estudantis da cidade. O jornalista Zuanir Ventura relata como ocorreu o fato:

*A ocupação militar da UnB, na quinta-feira anterior, causara um forte trauma na população da capital federal, especialmente entre os parlamentares. Protegidos por 200 soldados da PM, 100 agentes do DOPS haviam invadido o campus universitário para prender o estudante Honestino Guimarães, presidente da Federação dos Estudantes Universitários de Brasília, e mais quatro colegas que estavam com prisão preventiva decretada. Foi uma operação de guerra utilizando*



*metralhadoras, mosquetões, pistolas, cassetetes e vários tipos de bombas. (...) A batalha durou 20 minutos. No final, o aluno Valdemar Alves da Silva Filho estava caído, ferido com um tiro na testa e o risco de perder um olho. Após se renderem, os estudantes foram levados para a quadra de basquete. Nessa altura, vários parlamentares já estavam no campus, ou para prestar solidariedade aos estudantes ou à procura de filhos. Mario Covas estava traumatizado: “Dessa vez ninguém me contou, eu vi tudo. Foi horrível.” Mais sintomática, porém, foi a reação do deputado Clóvis Stenzel, da Arena, conhecido por suas posições radicais. Estarrecido com o que estava assistindo, disse: “Eu, que sou identificado como homem da linha-dura, acho tudo isso uma barbaridade.” (VENTURA, 1989, p.194-195)*

Destaca-se do trecho citado acima o comentário crítico feito pelo Deputado Federal Clóvis Stenzel, que reconhece a ação truculenta levada pela polícia na universidade. Trata-se de um membro do partido que mais apoiava o governo, o ARENA. Tal deputado era um dos parlamentares mais alinhados com o regime militar. Se até um dos principais defensores do regime considerou uma barbaridade os excessos cometidos pela polícia na UnB é porque de fato a repressão se superava constantemente. A mesma atitude autoritária que se reproduzia nas universidades também atingiu intelectuais e artistas também sofreram com os abusos do governo militar:

*Durante os anos mais negros da ditadura, os meios intelectuais e artísticos sofreram duramente o peso da repressão. Centenas de intelectuais, docentes, artistas e pessoas vinculadas à vida cultural do país foram presos, exilados e perseguidos pela polícia e seus braços clandestinos. A produção cultural passa a ser vigiada de perto pela censura. (...) Mesmo com os golpes constantes das interdições, suspensões de espetáculos, ameaças e atentados a teatros e elencos, persistiu em alguns setores do teatro profissional uma atitude de abnegado enfretamento. Buscaram-se cada vez mais subterfúgios para escapar das proibições: analogias, metáforas e alusões substituíram o discurso provocador das encenações do foral da década passada. (GARCIA, S., 2004, p. 123)*

Além das medidas mais extremas como os desaparecimentos e torturas, o governo também teve como instrumento de controle outras ações como demissões, perseguições, ameaças anônimas, sequestros, cancelamento de espetáculos, censura de letras, de músicas e de peças de teatro. O regime queria controlar todo tipo de expressão para evitar que os questionamentos pudessem repercutir nos espectadores ou na opinião pública. Miliandre Garcia em sua tese de doutorado *Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)* apresenta números que são resultado de um trabalho rigoroso de

pesquisa, que revelam o volume oficial do crime cometido pelo Estado contra a expressão artística no período do regime militar por meio da censura:

*No período entre 1962 e 1988, o órgão central examinou aproximadamente de 22.000 textos teatrais e efetuou a proibição total de cerca de 700 peças teatrais. O número de peças examinadas pelo órgão central é maior em 1968 e menor em 1988 devido à descentralização do serviço e às modificações na censura, enquanto o número de peças proibidas é mais expressivo entre 1968 e 1978, com aumento significativo entre 1971 e 1974 (...) Ainda que esse instrumento de pesquisa constitua-se numa das fontes mais precisas, ele não é absolutamente exato. Por exemplo, nos anos de 1968 e 1969 o instrumento de pesquisa indica que 26 e 49 peças teatrais sofreram proibição total. Ocorre que esses números podem ser ainda maiores porque peças como Café, de Mário de Andrade, Senhoritas, de Alcyr Ribeiro Costa, Roda Viva, de Chico Buarque, Os Garotos da Banda, de Mart Crowley, Um Cadáver Almoça Flores, de Vitor Hugo Recondo, Arena Conta Tiradentes, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, Barrela e Navalha na Carne, de Plínio Marcos, foram proibidas nesses anos, mas não constam no instrumento de pesquisa. (GARCIA, 2008, p. 19)<sup>3</sup>*

O engajamento do regime militar em censurar o trabalho dos artistas interferiu diretamente nas obras produzidas no período. Mesmo se nos primeiros anos ainda foi possível que espetáculos marcantes como O Rei da Vela, ao decorrer dos anos este tipo de obras acabaram sendo inviabilizadas. Vale a pena destacar que a peça dirigida por Zé Celso Martines Correa foi encenada pelo Teatro Oficina, em 1967, como resposta ao incêndio do teatro, em 1966, por agentes do regime. Esse tipo de ousadia não poderia ocorrer nos anos seguintes ainda mais violentos. A censura fez com que ocorressem alguns recuos estéticos como relata Augusto Boal:

*Com o CPC de Santo André, espectadores escreveram peças e personagens e, coroando a libertação, invadiram o palco, atores e personagens. Veio o golpe; recuamos: cantores voltavam a cantar a si mesmos, cada um representando muitos; Zumbi nos permitiu a síntese – nós, agora, contando a nossa história. (BOAL, 2000, p. 255)*

Boal comenta os avanços modernos trazidos pelo CPC da UNE, onde espectadores assumem papel de personagens, ou seja, deixam de ser “passivos” para agirem como

---

<sup>3</sup> Fonte: Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas.

protagonistas da narrativa. No entanto, após o golpe eles precisavam recuar, fazendo com que, por exemplo, Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, representassem a si mesmos, como cantores no show opinião, voltando a fazer com que o público ficasse como espectador. Os cortes feitos pela censura faziam com que cada artista fosse obrigado a assumir a si mesmo naquele lugar em que acontecia o espetáculo, para impedir que acontecesse qualquer tipo de alegoria ou abrir margem para interpretações que pudessem desestabilizar o regime. Qualquer palavra poderia ser considerada uma ameaça.

Em 1968, um episódio marcante ocorreu durante a apresentação da peça Roda-Viva, de autoria de Chico Buarque de Holanda e com direção de Zé Celso no Teatro Oficina. Zuenir Ventura relata como o grupo de extrema-direita, diante da polícia sem reação, invadiu a peça, agrediu atores e atrizes diante do público atônito:

*Na noite de 17 de julho, pouco antes da meia-noite, os atores acabavam de encenar Roda-viva, e já estavam chegando aos camarins, quando cerca de 20 homens invadiram o teatro Ruth Escobar quebrando cadeiras e gritando que eram do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Armados de cassetetes, revólveres e soco inglês, os invasores espancaram barbaramente os atores, despiram as atrizes e obrigaram Marília Pera e Rodrigo Santiago a, despidos, irem para a rua. No dia seguinte, Marília contava aos jornais: 'O público olhava atônito. Ninguém nos ajudou. Os policiais, que estavam em duas radiopatrulhas, também ficaram olhando. Ninguém teve a coragem de dar pelo menos um blusão à gente. A única pessoa que me defendeu foi a camareira Isa, que tentava me encobrir e também apanhou bastante. A fisionomia deles estava tão tomada pelo ódio que não sou capaz de reconhecê-los. Lembro-me de que eles gritavam que faziam aquilo para eu deixar de ser imoral no palco. (VENTURA, 1989, p. 236)*

Um mês depois do acontecimento, no teatro Oficina, artistas de São Paulo se organizaram em assembleia e decidiram contrariar a censura. Mesmo atrizes como Fernanda Montenegro ou Cacilda Becker, sem qualquer tipo de engajamento político, começavam a perceber que a ditadura militar não questionava apenas quem era de esquerda, mas sim a própria existência da produção artística. O espetáculo *A Feira* permitiu com que a censura fosse vista não só como um fato isolado de um autor mais radicalizado, mas como uma atitude deliberada dos militares contra o conjunto dos artistas que coletivamente constituíram o espetáculo:

*A ideia veio de Lauro César Muniz. Por que não espetáculo mural, Feira paulista de opinião? Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos, Bráulio Pedroso e eu aceitamos, com a mesma alegria. Compositores: Caetano, Gil, Edu, Ari Toledo, Sérgio Ricardo disseram sim. Artistas plásticos? Dezenas.*

(...) *Estreamos em agosto de 1968. Não sem atropelos... O texto foi pra Censura: 80 páginas. Voltou com 65 páginas cortadas e o carimbo LIBERADA nas restantes 15. Liberada, com 65 páginas proibidas. Senso de humor macabro. O espetáculo era assinado por todos: censurá-lo, significava censurar os artistas de São Paulo, do Brasil. Antes, quando um autor tinha peças proibidas, sempre alguém dizia: "Fulano exagerou... Estamos vivendo tempos de exceção." Todo mundo era contra a censura, mas em casos isolados, sempre alguém achava que o exagero era nosso. Agora éramos todos nós! Se exagero havia, era nossa existência, criando: como pode trabalhar um artista em ditadura, se o artista é aquele que, livre, cria o novo, e a ditadura aquela que, fazendo calar, preserva o velho? Arte e ditadura são incompatíveis. Essas duas palavras se odeiam. No dia da estreia proibida, surgiu o movimento artístico de solidariedade mais belo que já existiu. Artistas de São Paulo decretaram greve geral nos teatros da cidade e foram se juntar a nós. Nunca houve, no país, tamanha concentração de artistas por centímetro quadrado: poetas, radialistas, escritores, intelectuais, cinema, teatro e TV, plásticos, músicos, bailarinos, gente de circo e de ópera, jornalistas, profissionais e amadores, professores e alunos, não faltou ninguém. Vieram até os tímidos. Cacilda Becker, no palco, com a artística multidão atrás, em nome da dignidade dos artistas brasileiros, assumiu a responsabilidade pela Desobediência Civil que estávamos proclamando. A Feira seria representada sem alvará, desrespeitando a Censura, que não seria mais reconhecida por nenhum artista daquele dia em diante. (BOAL, 2000, p. 255-257)*

O pouco que restava de espírito democrático no país foi varrido com a instituição do Ato Institucional n° 5, conhecido como o golpe dentro do golpe. Zuenir Ventura faz um breve balanço do que representava por alto a medida do governo:

*Em dez anos de vigência, o AI-5 já tivera tempo de punir 1.607 cidadãos, dos quais 321 cassados: seis senadores, 110 deputados federais e 161 estaduais, 22 prefeitos, 22 vereadores – mais de seis milhões de votos anulados. Além da cassação, todos os senadores e 100 deputados federais tiveram seus direitos políticos suspensos por 10 anos. Entre as punições a funcionários públicos, estavam o afastamento de três ministros do Supremo Tribunal Federal – Hermes Lima, Evandro Lins e Silva e Vitor Nunes Leal – e de professores universitários como Caio Prado Júnior – condenado a quatro anos e meio de prisão por uma entrevista a um jornal estudantil – Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Mário Schemberg, Vilanova Artigas, Hélio Lourenço de Oliveira e uma dezena de pesquisadores do Instituto Oswaldo Cruz, entre outros, muitos outros. Paralelamente a essa caçada aos criadores, o AI-5 desenvolveu um implacável expurgo nas obras criadas. (...) Só Plínio Marcos teve 18 peças vetadas. O índice reunia um elenco variado, que ia de Chico Buarque, um dos artistas mais censurados e perseguidos da época, a Dercy Gonçalves e Clóvis Bornay. (VENTURA, 1989, p.285)*

No final de 68, inicia o período mais duro de caça às bruxas. Se no período de 64 a 68 já aconteceram diversos excessos e mesmo casos de mortes, como no caso do estudante

Edson Luís. Após a implementação do AI-5, aumenta consideravelmente o número de desaparecimentos e de torturas. Tais medidas não se restringiam aos militantes que participavam da guerrilha ou de grupos armados, mas outros artistas como o José Celso Martinez Correia ou o próprio Augusto Boal que relata quando foi preso:

*Na Amanda Gurgel – fazia escuro e chovia – três homens armados saíram de um fusca. Dois, reconheci: interioranos que nunca tinham ouvido falar de Eurípides. Torcendo meu braço, perguntaram se ia ser necessário me algemar ou se eu iria por bem. Não tive escolha: foi sequestro. Eu estava preso. (BOAL, 2000, p. 272)*

Além de ocorrerem prisões arbitrárias que impossibilitavam o amplo direito de defesa, as prisões aconteciam como sequestros, em situações em que o acusado não tinha nenhuma possibilidade de reação nem nenhum órgão democrático ao qual recorrer. Boal descreve em sua autobiografia como foi sua prisão:

*Quiseram me assustar descrevendo torturas. (...) Cadeira do dragão era de alumínio: o prisioneiro sentado nu, amarrado; punha-se fogo embaixo. O calor insuportável, o prisioneiro podia-se levantar, encaixando a cabeça em um capacete eletrificado... Escolhia entre o choque elétrico na cabeça e o fogo nas nádegas e pernas. A psicodélica fazia-se em quarto pouco maior que um elevador, paredes cobertas de espelhos: alto-falantes tocavam diferentes ritmos na mais alta potência, luzes de todas as cores se acendiam e apagavam. Depois de minutos, o corpo do prisioneiro saltava, sem comando; estrebuchava, sem controle. Pelo resto da vida ouviria sons, olhos cegos. Os gorilas sentiam prazer em descrever, como sentiam em torturar. Afogamentos em baldes d'água, unhas arrancadas, olhos furados. A tortura é um procedimento odioso. Como o amor, faz-se em nudez. O Pau-de-arara, simples e popular, é ainda hoje utilizado para presos comuns, no Brasil inteiro: quem disser o contrário sabe que mente! Fios elétricos são colocados em dedos e artelhos; a eletricidade percorre o corpo, ajuda por água salgada com que se banha o prisioneiro, no começo da sessão: depois o suor salgado faz as vezes. A corrente elétrica varia segundo o reostato que regula a voltagem, a ira do torturador ou sua pressa. O corpo é pendurado pelos joelhos em haste de ferro ou madeira – daí o nome pau-de-arara – mãos algemadas, cruzadas abaixo dos joelhos, para suportar o peso do torturado, que dá um nó. No começo, a dor é apenas suportável. Depois, não: sofre-se demais. Os dedos incham, bolas roxas do sangue que não circula. Gritos ressoam no silêncio sólido. Gritos de dor, medo, promessas de morte. Eram demais as punhaladas da dor. Quis ganhar tempo, perguntei de que me acusavam. Não sabiam: as equipes que torturavam não eram as mesmas que prendiam – a cada qual, sua especialidade mortífera; pertencente às duas, apenas o barbudo. Olhou a lista de acusações graves. A primeira dizia que eu difamaria o Brasil quando viajava ao exterior. Perguntei como difamaria. Lendo na lista, disse que eu difamaria a pátria porque afirmava, no estrangeiro, que no Brasil existia tortura. Impossível não rir, mesmo pendurado... O reostato aumentou a carga. Secou meu riso magro. Argumentei que, se denunciava,*

*dizia a verdade: a prova era eu, pendurado. O chimpanzé concordou. Amenizando a violência, explicou: como era eu artista conhecido, estavam me torturando, sim, mas... “com todo respeito”. Como seria torturar sem respeito? Respondeu: os fios elétricos poderiam ter sido colocados no ânus ou no pênis, ou no dente, canal aberto. Os cigarros poderiam ser apagados em carne viva, não no cinzeiro. Era difícil enxergar: o suor caía pelos olhos, nublava. (...) Depois de uma ou duas horas – foram séculos, pendurado – me desceram do engenho, joelhos desencaixados, respiração explosiva. ‘Amanhã tem mais. Aqui todo mundo confessa: cedo ou... tarde demais, na cova rasa – aqui não tem caixão... nem compaixão...’ Não dormi. Sequelas ficam, corpo e alma. Imagens resistem na retina, jamais se apagam! Vozes gritam nos ouvidos, jamais se calam. (BOAL, 2000, p.278-279)*

Não havia como passar em branco a prisão de um diretor teatral conhecido tanto no Brasil como em outros países. Artistas no Brasil e no mundo reagiram cada vez mais críticos à ditadura militar. A solidariedade internacional pressionou o regime militar que libertasse o dramaturgo brasileiro:

*Nos Estados Unidos, Arthur Miller redigiu carta, enviada à ditadura e publicada nos Estados Unidos, exigindo minha libertação. Assinavam centenas de nomes ilustres: Schechner, Michael Miller e a totalidade dos professores da New York University, além dos de outras universidades; Joanne Pottlitzer e membros da Theatre of Latin America; Robert Anderson e páginas cheias de famosos solidários. Na Inglaterra, na França, Émile Copfermann, Bernard Dort, Peter Brook, Jean Louis Barrault, John Arden, Arianne Mnouskkine, Vitez, Garran, centenas escreveram às embaixadas. (BOAL, 2000, p.280)*

No período em que ficou preso. Boal encontrou com Heleny Guariba, atriz, diretora e professora da Escola de Arte Dramática. A artista era integrante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) organização guerrilheira na luta armada contra o regime militar e acabou sendo assassinada após sair da prisão:

*Nas visitas encontrávamos companheiras presas. Insisti com Heleny para que, solta – possibilidade iminente! - , viajasse para Buenos Aires, onde tínhamos amigos. Heleny falava do seu dever: retornar à luta. Foi assassinada dias depois de livre. Emboscada – declarações militares falavam de combate. A ditadura não prendia duas vezes: matava. (BOAL, 2000, p.282)*

A ditadura militar agia com todo tipo de ameaças psicológicas. É questionável a forma impiedosa com que assassinava qualquer indivíduo que pudesse oferecer riscos à manutenção do regime. Depois da implementação do AI-5 o governo praticamente não tinha mais opositores organizados. O teatro político não tinha mais espaço para se expressar nos palcos brasileiros. O Teatro Arena não tinha condições de sobreviver após o exílio de Augusto Boal

e de toda a perseguição política que permaneceria por parte do regime em relação aos membros do grupo que continuaram no país. O crítico teatral Sábato Magaldi destaca que mesmo com o desaparecimento do grupo durante o regime militar, a contribuição para a consolidação do teatro moderno feito no Brasil foi fundamental:

*(...) o declínio e o desaparecimento do Arena estão intimamente associados à repressão desencadeada pelo Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Esse foi, na verdade, o golpe de misericórdia nas manifestações artísticas oposicionistas, de qualquer origem. O exílio voluntário de Augusto Boal, em 1971, pôs fim a um admirável percurso, iniciado por José Renato em 1953, ao fundar o primeiro Teatro de Arena da América do Sul, juntamente com Geraldo Matheus, Sérgio Sampaio e Emílio Fontana. (...) O Teatro de Arena, na concepção em que se afirmou, está morto, e não creio que tenha sentido ressuscitá-lo, nos mesmos termos. Ele constitui, de pleno direito, capítulo decisivo na História do Teatro Brasileiro. (MAGALDI, 1984, p. 9)*

Após verificar o depoimento de jornalistas, militantes, pesquisadores e professores, podemos concluir que os ataques do regime militar ocorriam em diversas frentes visando impedir qualquer tipo de questionamento em relação ao totalitarismo levado pelo Estado. Os crimes cometidos pela ditadura militar inviabilizaram o desenvolvimento estético do teatro. O teatro político não teve liberdade para aprimorar seus mecanismos e as suas mais diversas técnicas, fazendo com que a produção teatral no país se estagnasse. O crítico teatral Yan Michalski explica em que termos a criação artística seria retomada com a queda do regime militar:

*(...) “A etapa que se encerrou com a revogação do AI-5 a 1º de janeiro de 1979, já nos autoriza a reformular algumas convicções que alimentaram, no exercício diário da crítica jornalística, os conceitos que costumávamos emitir na época. Parecia-nos então, compreensivelmente, que o estreito terreno reduzia a sua atuação a uma gama muito pequena de opções. Realmente, o empobrecimento foi inegável e muitas iniciativas que poderiam ter contribuído para o progresso do teatro brasileiro foram cruelmente sufocadas. E o fato de muitos criadores terem sido castigados, por “crimes” que não cometeram, com torturas, prisões, humilhações, exílio, medo, frustração, castração das suas aspirações de expressão e realização pessoal, é um escândalo para o qual não existem circunstâncias atenuantes.” (MICHALSKI, 1985, p.8)*

As considerações de Michalski revelam como as limitações democráticas dificultaram que as experiências teatrais no perigo da ditadura militar fossem mais ricas. Seria um exagero dizer que impossibilitaram a realização artística, na medida em que obras como Rasga Coração, de Oduvaldo Vianna Filho, fosse escrita em 1972, durante o governo ditatorial.

Premiada pelo concurso de dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro em 1974, mas só seria encenada em 1979 por Zé Renato. Mas as condições em que as obras eram produzidas eram completamente desfavoráveis. Os anos de chumbo deixaram marcas e impediram que o teatro se desenvolvesse livremente, de modo que a retomada na década de 80 não aconteceu no mesmo patamar em que ocorreu o golpe em 1964. Perdas irreparáveis aconteceram. Diversos artistas tiveram que conviver em sua vida com a injustiça e os crimes cometidos pelo regime ainda seguem impunes. Todos os abusos cometidos pelo Estado brasileiro ficaram registrados na história e nos servem como material para impedir que os fatos se repitam.

## 2. ASPECTOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS

O empenho por compreender a contribuição estética do Arena e da Companhia do Latão para o desenvolvimento do teatro nacional coloca a necessidade de que algumas discussões sejam levadas em consideração. Não se trata meramente de se afirmar que seria impossível compreender tais contribuições sem uma base fundamental e essencial, mas, para poder ter uma reflexão mais problematizada acerca mesmo das contradições, limitações, avanços e recuos das companhias e de suas propostas estéticas, é preciso, ao menos, ter contato com o contexto histórico e político que influenciou nas escolhas feitas pelos grupos e artistas de ambas as companhias, para fundamentar, o trabalho desenvolvido por eles.

Uma das questões que se discute bastante no campo das artes é se estética e política devem ser encaradas como campos herméticos, que não se inter-relacionam. Há uma tendência estranha que visa afastar a estética da política. A discussão da relação entre estética e política, entre arte pura e arte política é bastante antiga. A crítica teatral Iná Camargo Costa, em artigo, lembra que:

*Embora a leitura da Poética de Aristóteles seja indispensável para a compreensão da tragédia grega, estou convencida de que só ela não é suficiente. Além da Arte retórica, os interessados no teatro grego deveriam ler também A constituição de Atenas. Aqui Aristóteles dá importância ao teatro em sua dimensão política. (...) Quanto à relevância política dos assuntos tratados nas tragédias, basta lembrar que Eurípedes caiu em desgraça quando escreveu e apresentou As troianas – um dos mais valiosos libelos pacifistas da história do teatro ocidental. Foi um pronunciamento do poeta contra os planos gregos de guerra então em andamento. (COSTA, 2001, p.114)*

Embora não se proponha uma resolução em definitivo sobre a relação que deva ter ou não a arte com a política, o presente trabalho busca levantar alguns elementos estéticos e



técnicos modernos do teatro para problematizar, de um lado, os defensores de que a arte só deva ter sentido quando politizada, aderindo à perspectiva stalinista da arte, como também de outro, aqueles que consideram um equívoco a arte manter qualquer contato com a política, que aderem a uma perspectiva artística fascista. O extremo da politização conduz ao mesmo erro do extremo da despolitização da arte, são erros complementares.

Pode ser útil estabelecer um parâmetro da relação entre teatro e subdesenvolvimento, na medida em que as questões econômicas e políticas que constituem o País devem ser levadas em consideração para ajudar a compreender o terreno onde pode ser facilitado ou dificultado o desenvolvimento teatral. A própria questão do financiamento público do Estado pode permitir, por exemplo, que uma proposta teatral seja levada a cabo. Sem patrocínio não há como sair do campo teórico e levar uma proposta de encenação para o campo prático.

A introdução do teatro épico no cenário nacional teve um papel fundamental para que determinados procedimentos estéticos pudessem desenvolver-se no País. A concepção do teatro épico se deu num contexto específico, mas que acabou tomando uma dimensão universal, na medida em que a modernização do teatro alemão influenciou o teatro mundialmente, inclusive o Brasil, modificando parâmetros do teatro dramático hegemônico e problematizando não apenas os conteúdos, mas também a forma de se pensar o teatro em todos os seus níveis.

O Teatro Arena foi uma das experiências mais produtivas do Teatro Moderno feito no Brasil, trazendo inovações estéticas e técnicas e discutindo a tradição do teatro feito até aquele momento, inclusive questionando outros processos modernos, como no caso do Teatro Brasileiro de Comédia. A Companhia do Latão, depois da dura censura e repressão do regime militar, retoma no final da década de 1990, elementos estéticos do teatro político, buscando desenvolver a forma épica nos dias atuais, inclusive em contato direto com movimentos populares, para que os mesmos sejam capazes de ser, além de sujeitos de sua história, também sujeitos da produção artística.

## **2.1 DAS RELAÇÕES ENTRE ESTÉTICA E POLÍTICA: TERIA A ARTE UMA MISSÃO DESFETICHIZADORA?**

A relação entre estética e política até hoje gera uma série de debates. A discussão repercute no trabalho tanto do Arena como da Companhia do Latão. Nesse sentido, contribui para o entendimento das propostas de ambos os grupos problematizar aspectos relacionados a

esse debate. Torna-se necessário considerar que toda escolha estética tem, em certa medida, alguma relação, mesmo que indireta ou inconsciente, com a realidade e, portanto, com a política, mesmo quando a intenção seja de se fugir do conteúdo político em busca da pretensa “neutralidade”, não se deixa de ter um posicionamento político que se desdobra na vida, tanto no campo individual como no coletivo. Diretores de teatro, autores e grupos realizam seu trabalho, mesmo quando existe alguma autonomia, para atender interesses do público, de patrocinadores ou do mercado capitalista. Existem agentes sociais que fazem com que uma obra de arte tenha um determinado significado e que tenha desdobramentos na vida cotidiana. A relação entre estética e política deve ser encarada sem dogmatismos ou simplificações comuns para quem leva a discussão aos extremos. De um lado, o extremo de estetizar a política arrisca o fato de o conteúdo político ser completamente esvaziado, de outro, usar a política para instrumentalizar a estética, com fins meramente políticos, panfletários ou engajados, arrisca tirar da arte sua capacidade crítica de poder questionar as regras e os paradigmas inclusive no interior da própria política, evitando que a arte fique a serviço de ideologias e posicionamentos políticos escancarados.

Para entender a relação entre estética e política abordada pelo Arena e pela Companhia do Latão, vale a pena levar em consideração uma discussão sobre a função da arte e se cabe a ela alguma missão em específico.

O crítico literário húngaro György Lukács discute a missão desfeticizadora da arte, como uma particularidade estética, portanto a arte teria uma função de combater o fetichismo capitalista; no entanto, teria mesmo a arte uma missão desfeticizadora? Levantar esta pergunta, de forma não retórica, obriga-nos a exercitar uma reflexão e verificar se a perspectiva de Lukács resiste aos desdobramentos dialéticos da questão.

O caráter fetichizador das mercadorias pode ser percebido como um dos traços marcantes da sociedade no sistema capitalista. Os aspectos destacados por Lukács nos colocam um problema da estética que já era assimilado há alguns séculos atrás em *O Capital*, de Karl Marx, mas que seguem como traços com vitalidade, portanto, atuais.

Lukács apresenta o ponto de partida da discussão a partir da leitura de Marx:

*“O misterioso da forma mercadoria consiste simplesmente em devolver especularmente aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres coisicos dos produtos mesmos do trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas, e, portanto, também a relação social entre objetos, dotada de existência própria fora dos homens mesmos. Por este quid pro quo os produtos do trabalho se transformam em*

*mercadorias, em coisas sensíveis e suprassensíveis ou sociais... O que aqui assume para os homens a fantasmagórica forma de uma relação entre coisas é simplesmente sua determinada relação social entre eles.*"<sup>4</sup> (MARX, 1983, p. 38)

Apesar de a mercadoria ter uma aparência clara, pode-se observar que determinados aspectos de sua origem permitem que compreendamos suas limitações objetivas. A mercadoria não pode existir como produto de si mesma, mas ela, em sua essência, é produto do trabalho humano. A mercadoria possui características naturais e sociais, mas a partir do seu valor de uso, portanto, é a necessidade que a produz, entretanto há, na mercadoria, elementos que fazem dela uma forma misteriosa. Ela pode assumir um caráter encantador, produzindo um efeito catártico ou sublime, que a torne uma coisa capaz de capturar a característica de sujeito dos homens, fazendo com que as relações entre objetos e homens sejam, na verdade, relações entre coisas. A mercadoria não surge de forma autônoma, mas é produto do trabalho social empregado em sua feitura. Os seres humanos, ao perderem a condição de sujeitos da história acabam sendo reduzidos a um objeto ao serem coisificados, ou perdendo por completo sua particularidade, sendo objeto de seu próprio trabalho ao serem reificados.

A tradição marxista tende a considerar arte como reflexo da realidade ou da humanidade. Tal compreensão é problemática na medida em que ela não deve ser simplificada. Uma das principais características da arte é que ela é feita pelos seres humanos. Desde sua origem etimológica do latim, arte se relaciona com técnica específica dos homens, portanto é um produto humano. O que não implica em dizer que a arte será um reflexo direto da realidade, mas é um produto da sociedade, tanto pelo aspecto individual dos artistas, como no aspecto geral de quem produz a arte, mas entender arte como um produto da sociedade não quer dizer que a arte deva ser instrumento para atender a fins estranhos a suas próprias características e regras. Por meio da arte, é possível criar novos mecanismos e aflorar determinadas contradições que estão imanentes no cotidiano e nos hábitos atuais da sociedade. É possível que derive deste traço o aspecto "revolucionário" da arte.

---

<sup>4</sup> Citação original: "*Lo misterioso de la forma mercancía consiste pues simplemente en que devuelve especularmente a los hombres los caracteres sociales de su propio trabajo como caracteres cósicos de los productos mismos del trabajo, como propiedades naturales sociales de esas cosas, y, por tanto, también la relación social entre objetos, dotada de existencia propia fuera de los hombres mismos. Por este quid pro quo los productos del trabajo se convierten en mercancías, en cosas sensibles y suprasensibles o sociales... Lo que aquí toma para los hombres la fantasmagórica forma de una relación entre cosas es simplemente su determinada relación social entre ellos.*"

Quando M. Arnold diz que a poesia é “crítica da vida”, está abrindo uma perspectiva em que a arte tem uma função definida, portanto um papel do qual não teria como se isentar. Torna-se necessário discutir a questão da qual deriva uma série de problemas. Lukács comenta:

*“Essa critica tem diversos conteúdos e modos de expressão de acordo com a arte de que se trate, o período, a nação e a classe. Entretanto se o desejo é o de apressar o mais geral dela, tem-se a reivindicação dos direitos do homem.”*<sup>5</sup> (LUKÁCS, 1965, p. 380)

Lukács apresenta como alguns conteúdos e formas de expressão podem ser tratadas pela arte, como: período, nação ou classe e questões dos direitos dos homens. Se, por um lado, é verdade que arte pode tratar dessas questões; por outro, ela não pode invalidar ou impossibilitar que outras questões ou assuntos sejam abordados. Nesse sentido, a função da arte não é necessariamente a de tomada de partido, na medida em que a arte não pode ser vista como instrumento de qualquer partido, mas precisa ser feita de acordo com suas próprias regras, tradições e contradições. O realismo socialista não foi adotado como estilo oficial do regime estalinista como obra do acaso, mas com objetivos claros e estranhos à própria linguagem artística que, apesar de não ter sentido em si mesma, não pode ter desprezada sua autonomia como uma produção particular da humanidade. O realismo socialista era uma determinação estética do regime totalitário de Stalin que impossibilitava que os artistas tivessem liberdade de criação e que produzissem arte para atender aos interesses externos do estalinismo, uma corrente que contrariava no campo político os princípios do próprio marxismo, como o caráter internacionalista da luta dos trabalhadores que Marx destaca em seus escritos, o qual era contraditado por Stalin com sua teoria da revolução em um só país.

A discussão sobre se a arte deveria ser submetida a objetivos políticos não surgiu recentemente. Em 1938, o poeta francês André Breton, em conjunto com o comunista russo Leon Trotsky e o muralista mexicano Diego Rivera, destacam o debate sobre a questão no manifesto *Por uma arte revolucionária independente*:

---

<sup>5</sup> Citação original: *“Esa critica tiene diversos contenidos y modos de expresión según el arte de que se trate, el período, la nación y la clase. Pero si se quiere apresar lo más general de ella, se tiene esa vindicación de los derechos del hombre.”*

*"A ideia que o jovem Marx tinha do papel do escritor exige, em nossos dias, uma retomada vigorosa. É claro que essa ideia deve abranger também, no plano artístico e científico, as diversas categorias de produtores e pesquisadores. O escritor, diz ele, deve naturalmente ganhar dinheiro para poder viver e escrever, mas não deve em nenhum caso viver e escrever para ganhar dinheiro... O escritor não considera de forma alguma seus trabalhos como um meio. Eles são objetivos em si, são tão pouco um meio para si mesmo e para os outros que sacrifica, se necessário, sua própria existência à existência de seus trabalhos... A primeira condição da liberdade de imprensa consiste em não ser um ofício. Mais que nunca é oportuno agora brandir essa declaração contra aqueles que pretendem sujeitar a atividade intelectual a fins exteriores a si mesma e, desprezando todas as determinações históricas que lhe são próprias, dirigir, em função de pretensas razões de Estado, os temas da arte. A livre escolha desses temas e a não-restrição absoluta no que se refere ao campo de sua exploração constituem para o artista um bem que ele tem o direito de reivindicar como inalienável. Em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor qualquer figurino. Àqueles que nos pressionarem, hoje ou amanhã, para consentir que a arte seja submetida a uma disciplina que consideramos radicalmente incompatível com seus meios, opomos uma recusa inapelável e nossa vontade deliberada de nos apegarmos à fórmula: toda licença em arte." (BRETON, 1985, p.41)*

A reflexão apresentada na citação acima nos coloca a necessidade de que na arte não há como ter um rigor ou tutelamento do que pode ou não ser conteúdo ou forma adequada para uma obra. A determinação histórica da arte carrega um espírito crítico peculiar que faz com que os questionamentos se tornem fundamentais para o desenvolvimento da própria estética. É possível abordar o tema do trabalho sem apresentar engajamento político ou imposição de um juízo de valor. A questão do trabalho, por exemplo, pode ser apresentado dialeticamente na forma de seu oposto. Thomas Mann analisa o conto *O imprestável*, de Tchekhov, em ensaio e verifica o conteúdo subjetivo do personagem Trofimov:

*"O "Eu", do Imprestável, com a alcunha de "pouco útil", é um idealista social, rebelde contra a ordem social existente, que acredita na necessidade do trabalho físico para todos, abandona sua classe, a intelectual, e se entrega a uma existência proletária obscura, difícil e feia, cuja dura realidade o faz sofrer muitas decepções torturantes." (MANN, 1988, p.43-50)*

O trabalho é a principal das utilidades. Mas a inutilidade aparece como um tema contraditado nos diálogos entre um funcionário e uma criada do conto de Tchecov. A criada podia, de alguma forma, dar ordens ao funcionário, mas este, refuta e não se submete, embora ainda esteja na dúvida. Percebe-se que houve uma mudança na relação entre ambos, que em

um momento, o que já foi comum, não é mais. Vária sentiu-se inútil e, ao perceber isso, reprimiu Epikodov como se a função dele fosse menos importante que a dela.

*VÁRIA: Você não faz coisa alguma. Passa o tempo todo pra lá e pra cá, e o trabalho nada. Nós o pagamos como guarda-livros eu não sei por quê.*

*EPIKODOV: Se eu trabalho, ando, sento, levanto, como ou jogo bilhar é coisa que só pode ser julgada por pessoas mais velhas e mais capacitadas!*

*VÁRIA: Você tem a audácia?! Você está dizendo que eu não estou capacitada para lhe dar ordens? Tem a coragem?! Fora daqui! Ponha-se para fora! Agora!*

*EPIKODOV: Não permito que... pelo menos tem que moderar a... sua linguagem.*

*VÁRIA: Fora! Fora! Fora! Na rua! Vinte e duas desgraças! E nunca mais me apareça aqui! Não ouse voltar!*

*EPIKODOV: Eu vou dar parte de você! Vou processá-la!*

*VÁRIA: Ah, não vai embora não?! Você vai ver! Toma! Toma! Eu te ensino de uma vez por todas. Toma!*

Essa discussão de quem presta, ou quem tem autoridade, acaba-se agregando à função de valor de acordo com o que se produz. Neste sentido, estabelece-se uma crítica em relação ao que seja útil sem necessariamente apresentar qualquer tomada de posição em função deste ou daquele partido ou imposição externa à arte. Não dá para ignorar que a arte seja produzida de acordo com contexto histórico definido e, por ser uma produção da sociedade, representa os mais diversos aspectos e complexidades de determinadas épocas.

A função da arte não pode ser exatamente a mesma da política. É possível tratar de política ou mesmo de questões de conteúdo revolucionário na arte sem o menor problema, mas, por outro lado, não é em última instância o papel da arte o de substituir as decisões que devem ser tomadas no campo político. Se cabe ao povo o poder de decidir seus rumos de forma soberana, cabe também aos artistas definirem seus próprios estatutos e o que podem ou não fazer de acordo com suas tradições e procedimentos específicos. Seria um tanto ingênuo acreditar que, por simples força de uma peça de teatro, por exemplo, se possa chegar à tomada do poder em um processo revolucionário. Os artistas não podem substituir o papel dos partidos políticos e do próprio povo em movimento, por mais que, também, por outro lado, não haja qualquer pecado em propagandear ou difundir posicionamentos políticos em espetáculos que tenham um caráter de panfleto; mas uma peça que opte por assumir um caráter político bem definido também não pode ser uma justificativa para a falta de um trabalho a ser desenvolvido de acordo com uma série de procedimentos artísticos.

O crítico alemão Hans-Thyges Lehmann também coloca a discussão sobre o papel da arte:

*“A gente sabe que existe exploração, que existe luta de classes, que existem conflitos, que existe uma série de coisas, mas não é isso que nos falta, não é isso que a arte vai sanar. Não é um problema de informação sobre questões políticas.” (LEHMANN, 2003, p. 9)*

De tal modo que, ainda que a arte deva manter contato e refletir sobre as demandas sociais, não será através dela que estas serão saldadas. A preocupação de como se constitui a estética é uma das demandas da arte. A pergunta sobre “o que fazer?”, nem precisa ser respondida no caso da arte, ela não interferirá imediatamente no sentido de mudança material dos meios de produção social, mas sim de acordo com os meios de produção aos quais ela pertence, meios pelos quais se constrói a arte, pelas estruturas formais, modos de enunciação e tematizações de diversos assuntos. Inclusive assuntos sociais, operários, mas tendo claro que um espetáculo não pretende dar comida aos pobres; pode até, de modo não didático, oferecer aos espectadores uma instrumentação capaz de facilitar formas de diminuição de desigualdades sociais, mas não se pretende que seja essa a principal função da arte, no entanto Lukács insiste em colocar como centro a questão do combate ao fetichismo:

*“A tomada de posição a respeito do fetichismo – reconhecido ou não este como tal – se constitui em uma divisória entre a prática artística progressiva e a reacionária.”<sup>6</sup> (LUKACS, 1965, p. 381)*

No fundo, o combate ao fetichismo amarra artistas a um dos pontos que faz parte do sistema capitalista. Não compete à arte a missão de substituir os operários em sua luta para abolir a propriedade privada dos meios de produção. Pode, inclusive, transformar-se em fetiche estabelecer como meta uma questão abstrata como a luta “contra o fetichismo”. Combater o fetichismo não garante que o sistema capitalista seja liquidado, ao contrário, pode inclusive reforçar que ele se perpetue, visto que essa missão parece muito distante da capacidade da própria arte, parece uma missão que foge à ordem prática e distante de um conteúdo concreto.

---

<sup>6</sup> Citação original: “La toma de posición respecto del fetichismo – reconocido o no éste como tal – se constituye en divisoria entre la practica artística progresiva y la reacionária.”

A preocupação de Lukács em relação às formas de vida fetichizadas merece atenção. Toda crítica ao fetichismo produzido pela mercadoria torna-se uma necessidade, na medida em que ela é produto da sociedade capitalista, mas não precisa ser imposta, como bandeira da arte, a luta “contra o fetichismo”. Se, por um lado, não se deve aderir aos fetiches, por outro, tampouco se deve estabelecer dois partidos no campo da arte, os que estariam contra o fetichismo e os que estariam a favor dele. Essa concepção é resquício da política autoritária de Stalin, que obrigava, por meio da polarização e da intimidação, que os adeptos do comunismo se alinhassem com a política de desmandos e crimes cometidos pelo regime estalinista na antiga União Soviética, privando que os comunistas tivessem qualquer direito democrático de livre discussão entre camaradas.

O caráter fetichizador da mercadoria no sistema capitalista deriva da existência da propriedade privada que inventa a ideia de que as mercadorias são autônomas e mais potentes do que a própria vida dos seres humanos. É uma necessidade fazer uma mediação entre a mais-valia, que tem um aspecto universal do fetiche criado pela mercadoria, e o seu valor de uso. A mais-valia é um mecanismo de defesa da propriedade privada dos meios de produção, traço singular que permite crer que as mercadorias possuem um valor além do seu uso, a chamada taxa de lucro, que dá aos capitalistas o excedente da exploração do trabalho industrial. O traço particular das mercadorias reside em sua dimensão histórica. O reflexo estético faz com que o objeto seja apropriado pelo sujeito, que é quem pode agir e modificar o rumo dos acontecimentos como um verdadeiro protagonista. É esse traço particular que permite que a representação da sociedade na literatura não seja uma mera cópia que não se repete, a não ser como uma farsa, mas a principal vocação da arte não é a de servir como instrumento para atingir a desfetichização, e sim a de estabelecer parâmetros críticos relacionados a qualquer assunto de forma suficiente para apontar para o futuro do modo mais livre possível, inclusive para se desenvolver uma estética relacionada à dialética ou à questões vinculadas mais diretamente à política; portanto, é possível desenvolver uma técnica e elementos estéticos sofisticados e o aprimorando de uma linguagem na arte engajada com uma política comprometida com a luta do povo trabalhador, ainda que esta não deva ser a função única da arte, mas possa ser uma forma eficiente de apresentar conteúdos inovadores.

Não é porque uma obra se declara como política ou engajada que ela é menor ou menos relevante como produção artística, do mesmo modo que uma obra ser política ou engajada não é o suficiente para destacar o seu valor artístico. Nesse sentido, a abordagem dada por Walter Benjamin em relação à forma e conteúdo de uma obra, pode ser considerada



a partir de sua afirmação: “a tendência de uma obra literária só pode ser correta na política quando for também correta do ponto de vista literário.” (BENJAMIN, 1987, p. 121)

No campo teatral, é uma ilusão crer que o teatro político ou engajado possa substituir o papel da própria classe operária. Não se trata de que o teatro deva opor-se ou criticar as lutas sociais, mas pode ser frustrante considerar que o teatro deva servir como mero instrumento para a política ou para qualquer outro campo. O dramaturgo e crítico teatral Joracy Camargo elabora um comentário acerca da relação entre o teatro, a política e o público:

*“Já é um índice de compreensão dos objetivos do verdadeiro teatro político, não polêmico e panfletário, que não trata de dar ao Comunismo ou ao Socialismo um elemento de propaganda, uma arma de luta, mas um lugar no qual os mais humildes tenham acesso à arte, como declarou Stefan Príncel, referindo-se ao Volksbühne Teatro do povo alemão. (...) A imaginação das massas e poucas com tanta imaginação como as nossas precisa de uma válvula de escape, de segurança, o caminho para o infinito que só a arte pode dar. E, no caso do teatro, temos que oferecê-lo na base de motivos universais e imediatos, cuja entranha política é inevitável, já que a imaginação só coincide, nas massas, para o protesto ou o aplauso, e atrás de cada um dos casos há uma realidade política.” (CAMARGO, 1968, p. s/n<sup>7</sup>)*

Uma das características do sistema capitalista é a de manter a divisão da sociedade em classes sociais. As principais classes sociais, ainda que não sejam homogêneas entre si, são a classe burguesa e a classe operária, cheias de contradições internas, mas são as que possuem melhor capacidade de organização. A pequena-burguesia, conhecida como “classe média”, costuma se deslocar de um lado para o outro de acordo com a conveniência momentânea. A divisão da sociedade em classes sociais gera desigualdade em todos os níveis. Cultura, educação, arte, saúde não podem ser acessíveis a todos, porque exigiria do Estado maior investimento e colocaria em risco os lucros da classe dominante. À medida que os artistas, autores, intelectuais colocarem como tarefa a luta por acesso universal à cultura, não precisarão falar diretamente de política em suas obras. Uma das questões fundamentais para que o próprio povo possa ser sujeito de seu próprio destino e que tenha melhores condições de se organizar para fazer uma disputa política pelo poder é permitir que o povo tenha acesso

---

<sup>7</sup> Retirado da página na internet da Academia Brasileira de Letras.  
<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=715&sid=303>>  
Acesso em: 15 de dezembro de 2012.

à educação e cultura, e assim, possa conhecer o que exista de mais desenvolvido e avançado no campo do conhecimento para que ele mesmo possa produzir, em melhor qualidade, seu trabalho para a humanidade.

Se os intelectuais colocarem para si a necessidade de incorporar em sua vida à luta pela massificação do conhecimento mais sofisticado e da cultura de modo geral estarão contribuindo mais diretamente do que escrevendo uma peça engajada. A luta aparente em busca de explicitar um teatro engajado e politizado de uma obra pode ocultar uma série de conciliações de seus autores. Não é apenas o conteúdo que pode estabelecer se uma obra tem capacidade de se modificar ou mesmo modificar a consciência de seus espectadores. O meio de produção, a forma com que é feita a obra e todas as contradições que ela carrega podem também ter um efeito revolucionário, mesmo sem uma linha aparente de engajamento político em seu conteúdo.

Portanto, a relação entre estética e política precisa ser observada de forma problemática e contraditória. Não cabe simplificar e recusar um procedimento por ter ou deixar de ter conteúdo político. O extremo da recusa de abordar política tem um caráter reacionário de que a arte deva ser um círculo fechado em si mesmo, concepção que limita a arte a uma visão de que ela deva abandonar uma preocupação universal para se dedicar às angústias individuais e aos problemas meramente subjetivos dos desejos e das pulsões. O dramaturgo Augusto Boal explica com clareza:

*“Há tempos, um crítico afirmou que não se deve meter política em teatro. Essa resistência ao tema proibido jamais teve razão. Teatro não é forma pura, portanto é necessário meter alguma coisa em teatro, quer seja política ou simples história de amor, psicologia ou indagação metafísica. E se política é tão bom material como qualquer outro, surge o novo e mais sério problema: a ideia da peça.”* (BOAL, 1986, p. 23)

Não há pecado em abordar conteúdos políticos em qualquer obra de arte, mas tampouco se deve ir ao outro extremo. Não pode ser obrigatório que uma obra seja enquadrada pela política, perdendo sua autonomia e deixando de levar em consideração os elementos estéticos que a constituem como obra. Se a obra de arte tem, de fato, uma função única, clara e definida ela não pode ser vista de forma simplificada. A arte não pode ser encarada como se tivesse uma missão de desfetichizar ou de fetichizar. Se por um lado o mercado vai tentar transformar a obra em instrumento para acumular capital, por outro, as vertentes stalinistas do comunismo tentarão impor a ela qual deve ser o modelo a ser seguido

para que ela possa também ser instrumentalizada, mas a arte precisa manter sua autonomia como uma produção humana que não deixa de ter todo um trabalho intelectual e físico para ser desenvolvida, de acordo com seus próprios métodos e regras internas.

## 2.2 TEATRO E SUBDESENVOLVIMENTO.

O teatro para se desenvolver com maior facilidade precisa de determinadas condições objetivas que permitam que ele aprimore seus mecanismos de funcionamento. É possível que o teatro consiga, contrariando suas próprias condições, subverter a própria realidade e se desenvolver apesar dos meios restritos. Mas, na medida em que o País estabelece relações mais modernas na sua própria estrutura de Estado, permite que o teatro tenha um terreno mais fértil e favorável para seu desenvolvimento.

O presente capítulo desta dissertação empreenderá um estudo sobre alguns dos aspectos relacionados do início da República e a modernização da mesma no século passado. Apresentando também elementos que colocam em discussão a relação desse processo com o de modernização do teatro brasileiro.

O sociólogo carioca Carlos Estevam, avalia, em artigo, que o período compreendido entre 1889 e a revolução de 30: *“Basicamente podemos dizer que a sociedade brasileira está assentada sobre a economia de exportação de café. É a produção e a exportação do café que se constitui na atividade principal do país nesse sentido.”*<sup>8</sup> Mais à frente Carlos Estevam ainda destaca: *“A indústria existe de uma forma totalmente subordinada à atividade agrícola exportadora.”*<sup>9</sup> O sociólogo ainda leva em conta: *“O grosso da atividade econômica está centrada na produção de produtos exportáveis e, basicamente produtos agrícolas.”*<sup>10</sup> Considera que: *“Uma sociedade que se organiza nessas bases só poderia ser uma sociedade muito acanhada, modesta, sem nenhuma perspectiva a desempenhar qualquer papel de relevância na ordem internacional.”*<sup>11</sup> Para concluir: *“É uma sociedade altamente*

---

<sup>8</sup> ESTEVAM, Carlos. Brasil 1889-1975 – Desenvolvimento Histórico. In: DIONYSOS. Ministério da Educação e Cultura. SEAC – FUNARTE. Serviço Nacional do Teatro. Setembro de 1980 – nº 25. Especial: Teatro Brasileiro de Comédia, p. 11.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem.

*dependente das decisões tomadas no sistema internacional. Ela vive de alguma forma vegetando à sombra desse sistema internacional.”<sup>12</sup>*

A classe proprietária das fazendas de café dominava a vida política do país. Havia um grupo fechado, que controlava o poder: eram sócios que se alternavam em rodízio no exercício dos cargos políticos, impedindo que outros setores da população pudessem participar do processo, como no caso da classe média. As revoluções tenentistas ocorridas na década de 20 correspondem à expressão dessa camada insatisfeita com um sistema excludente, oligárquico e fechado.

Na década de 30, o Brasil inicia o processo de modernização buscando deixar para trás o modelo oligárquico e subdesenvolvido que existe no país desde a época colonial. A velha República exercia proveito de poucos impedindo abertura política para a ampla maioria do povo, ela gerava alguns retrocessos como a incapacidade de reagir diante da crise de 29, que atingia as lavouras e latifúndios. Não havia um mercado capaz de consumir todo o café produzido pelos fazendeiros, a nação precisava colocar como desafio a sua modernização, se industrializando e diversificando sua produção, uma necessidade para garantir maior desenvolvimento e a soberania nacional. Entretanto, a industrialização traz consigo também a exploração e desigualdade para a massa que trabalha nas fábricas. Muitas das favelas dos grandes centros urbanos do País foram construídas ao redor das indústrias, processo que deriva do êxodo rural, estimulado pela falta de perspectiva de sobrevivência no interior. A população se desloca para os grandes centros urbanos em busca de melhores condições de vida e de emprego e como a falta de uma política de moradia para atender à demanda deste fluxo faz com que muitos trabalhadores acabem por montar seu barraco perto do trabalho.

A medida que a população cresce, a sociedade se diversifica e as classes sociais se definem com maior nitidez. À medida que ficam mais evidentes as contradições de classe, se impõe a necessidade dos trabalhadores se organizarem para reivindicar suas demandas. A luta travada de forma organizada permite que o trabalhador tenha consciência de que pode obter novas conquistas.

No campo educacional, a herança da velha República era da maioria da população, estando no meio rural, acabar sendo analfabeta. À medida que o processo de urbanização vai se consolidando, o ensino profissional acaba sendo mais valorizado. Na década de 30, são criadas novas escolas e profissões. Amplia-se a quantidade de escolas secundárias e também

---

<sup>12</sup> Ibidem.

o ensino superior. A Universidade do Brasil (agora UFRJ) foi fundada em 1920 e a Universidade de São Paulo em 1934. Foram criadas Faculdades como de Filosofia, Economia, etc, superando o preconceito de se reconhecer apenas as profissões liberais (advogado, médico, engenheiro), um resquício ainda da sociedade escravista no campo da educação.

Um aspecto no processo de modernização do Brasil que merece ser levado em consideração é o fato de que São Paulo acelera seu processo de industrialização, concentrando em pouco tempo uma quantidade maior de pessoas. Apesar de parecer uma questão regional, trata-se de uma característica que tange à nação de forma geral, de modo que a cidade de São Paulo, se consolida como principal centro urbano do país, influenciando o restante do país, ainda que também a cidade seja também influenciada por outras cidades e regiões do país. O quadro a seguir apresenta a evolução do crescimento populacional do Brasil e dos dois estados mais populosos do País. O quadro serve para compreender o lugar que São Paulo passa a ter a partir do momento que se torna o principal centro urbano do país.

Ano	Brasil	Minas	São Paulo
1920	30.635.000	5.888.000	4.592.000
1940	41.235.000	6.763.000	7.180.000
1950	51.944.000	7.782.000	9.143.000
1960	70.191.000	9.960.040	12.809.000

Fonte: IBGE.

O historiador Francisco Iglésias, em artigo publicado na revista Dionysos<sup>13</sup> analisa o processo de modernização de São Paulo e como repercutiu em relação às escolas de teatro:

*Enumeramos fatores que contribuem para a mudança da mentalidade, que ajuda a explicar o aparecimento de escolas de teatro e a valorização do teatro e do trabalho do ator ao longo dessas décadas (...) Destaque-se apenas que a tendência à urbanização, ao industrialismo e à diversificação econômica se acentuam no Brasil ao longo do nosso século, desde o princípio. E aí São Paulo vai ganhando espaço, até adquirir o primeiro plano ao longo dos anos 1930 e 1940. Se no princípio do século atual<sup>14</sup> não é o estado mais populoso, seu ritmo de crescimento demográfico é superior*

<sup>13</sup> IGLÉSIAS, Francisco. EAD: Experiência e lição. In: DIONYSOS. Ministério da Cultura. FUNDACEM – FUNARTE. Outubro de 1989 – nº 29. Especial: Escola de Arte Dramática, p. 24.

<sup>14</sup> O artigo foi escrito ainda no Século passado (Sec. XX).

*ao de Minas, de modo que, já em 1940, é o mais populoso, passando Minas para atrás. Economicamente, São Paulo só começa a ter impulso em 1870 – quase no fim da Monarquia, quando vem a liderar a produção de café, antes dominada por outras Províncias. O café e a imigração decidem o impulso da unidade, então e na República, levam à industrialização. Nesta, São Paulo tem posição de realce cada vez maior. Em 1930 já atinge o primeiro lugar indiscutível, que será cada vez mais firme, até deixar as demais unidades em plano secundário. Foi a área brasileira que recebeu mais imigração: seja a estrangeira, seja a de outras áreas nativas. O estado é cada vez mais líder e nele a capital tem cada vez mais relevo, até chegar ao gigantismo de hoje que até a compromete. (IGLESIAS, 1989, p 24)*

Com o crescimento populacional era preciso que a cidade se organizasse em todas as frentes. No âmbito cultural a herança adquirida até o momento foi a de um país semifeudal, traço ainda presente nos dias atuais, na medida em que o Brasil ainda segue dominado economicamente pelo mercado internacional capitalista. Inclusive os latifúndios que vieram das capitâneas hereditárias seguem em mãos de uma minoria de famílias que se perpetuam no poder político e na administração pública. Naquele momento predominava ainda toda uma mentalidade arcaica que também se expressava no teatro:

*O teatro como profissão era impensável na mentalidade arcaica, quando pesavam sobre ele preconceitos de todo tipo. O ator era discriminado – não podia ter nem sepultamento em ‘campo santo’, pois fazia todos os papéis, mesmo o do diabo (lembre-se a admirável peça As confrarias, de Jorge Andrade). O homem e a mulher dedicados ao palco eram discriminados: ele era um suspeito, ela era francamente estigmatizada, excluída dos círculos tidos como familiares ou respeitáveis. (IBIDEM)*

Apesar do ator João Caetano, no século retrasado reclamar a falta de uma escola de teatro no Brasil, apenas em 1908 surge a primeira escola de teatro, mas ainda bastante vinculada à estética da época do império e do início da república. A Escola Dramática do Distrito Federal foi fundada por iniciativa de Coelho Neto, que a dirigiu por 25 anos. Hoje ainda está em funcionamento com o nome de Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna, como escola de ensino médio. Em 1937, é criado o Curso Prático de Teatro que viria a se transformar em Conservatório Nacional de Teatro, hoje a Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Em São Paulo, se manifesta de forma mais contundente, a necessidade do teatro de se modernizar, para isso, era preciso constituir uma base de sustentação que permitisse atingir tal objetivo, uma escola de teatro precisaria formar novos atores e técnicos capazes de impulsionar a modernização do teatro brasileiro. Em 1948 é fundada a Escola de Artes

Dramáticas, por iniciativa de Alfredo Mesquita. A criação de escolas de teatro permitia que uma nova geração tivesse contato com elementos desconhecidos e se engajassem em empreender um estudo mais sistemático em relação ao teatro para além da repetição das tradições passadas de geração em geração. Passando a ter um rigor mais científico com os problemas que derivam do trabalho feito ao se montar uma obra teatral e toda a estrutura que seria necessária para conhecer novos elementos técnicos que seriam incorporados no teatro brasileiro.

A pesquisadora teatral Maria Thereza Vargas em artigo publicado na edição dedicada à Escola de Arte Dramática da revista Dionysos coloca o surgimento da EAD em São Paulo como uma necessidade para atender a uma nova demanda:

*Dias antes da inauguração dos cursos da Escola de Arte Dramática, seu diretor-fundador, em artigo publicado no jornal O Estado de São Paulo, deixava bem claras as razões que o levaram a pensar na fundação de uma escola de teatro. Relembrando o entusiasmo pela arte teatral surgido no início da década de 1940 e a ação vigorosa de alguns profissionais e amadores, afirmava Alfredo Mesquita, a certa altura do artigo: 'Fala-se com a boca cheia em O'Neill, em Lorca, em Pirandello: quem será capaz de interpretá-los, de realiza-los no palco? Muito poucos (...)'<sup>15</sup> Na verdade fora imposta uma nova maneira de fazer teatro. A visão harmoniosa de uma criação cênica, sob a responsabilidade de um diretor, exigia um novo repertório, suficientemente capaz de estimular o encenador na realização do que seria a sua transposição do poema dramático. Daí a viabilização e o sucesso de inúmeros textos, até então restritos ao mero conhecimento literário, ou apenas vivenciados na imaginação de animadores esperançosos<sup>16</sup>. Os jovens intérpretes não estavam aptos, técnica e culturalmente, a atender à demanda dessa nova forma de fazer teatro. Se a técnica era difícil e a idade não lhes permitia a formação cultural necessária, haveria uma tradição teatral suficientemente forte para suprir, rever, alterar esse aprendizado específico? É certo que a arte teatral, entre nós, conheceu até o momento poucas escolas de teatro, além daquelas heroicamente exercidas no próprio palco, tendo por mestres os parentes mais velhos ou os elementos mais experientes da troupe. Dulcina de Moraes fala com devoção de seu pai, Átila de Moraes, chamando-o 'meu primeiro mestre e diretor.'<sup>17</sup> E Bibi Ferreira mescla a observação e o estudo com atores estrangeiros ao aprendizado com Procópio, tornando-se por isso, na época mais moderna, a mais moderna intérprete de sua geração. (VARGAS, Maria Thereza, 1989, p. 46)*

---

<sup>15</sup> MESQUITA, Alfredo. Uma escola de arte dramática em São Paulo. O Estado de São Paulo, 27 abr., 1948.

<sup>16</sup> Desejo. De Eugene O'Neill, levada pelo grupo Os Comediantes, na época obedecendo à direção artística de Miroel Silveira, foi classificada em segundo lugar, como a peça mais assistida em 1946, no Rio de Janeiro. O primeiro lugar coube à peça de Paulo Magalhães, Chica Boa. (DIONYSOS. Ministério da Cultura. FUNDACEM – FUNARTE. Outubro de 1989 – nº 29. Especial: Escola de Arte Dramática, p.65)

<sup>17</sup> Dulcina prefere dirigir a interpretar. Teatro Brasileiro, São Paulo: 35-36, maio-jun., 1956.

Com o processo de modernização do País, o teatro, precisava se modernizar também, e para isso era formar profissionais capacitados para tal empresa. O Brasil é um país que historicamente esteve na condição de dominado, inicialmente por se constituir como colônia portuguesa e nos dias atuais pelo capitalismo, estando submetido à política econômica do mercado internacional, que, por meio de mecanismos como superávit primário, compromete maior parte da arrecadação do Estado com amortização de juros da dívida pública, impedindo que exista soberania para fortalecer serviços públicos e atender aos anseios do povo. A condição de explorado pelo imperialismo faz com que o País não consiga sequer implementar as chamadas tarefas democráticas que qualquer burguesia realizou nos países desenvolvidos como Espanha, França, Alemanha, Estados Unidos, que, por exemplo, fizeram a Reforma Agrária. Nessa perspectiva, o próprio desenvolvimento do teatro também se dava em condições limitadas. Ainda hoje, a educação e a cultura, padecem de falta de recursos necessários para o seu aprimoramento. Há uma disparidade entre um espetáculo brasileiro e outro criado nos países desenvolvidos a exemplo das montagens de um *Circo de Soleil*. No Canadá os investimentos em educação e nas artes são maiores, o que favorece o desenvolvimento da cultura do País. No entanto, o processo de criação, mesmo em condições objetivas limitadas, acabam potencializando determinadas pesquisas no campo teatral. Grupos teatrais como Galpão, Companhia do Latão, Parlapatões já obtiveram premiações em festivais, mas não possuem toda a estrutura que o *Circo de Soleil*. Em parte, há grupos brasileiros que conseguem respaldo de empresas de capital misto como a Petrobrás, em outras ocasiões, do Ministério de Cultura, por meio de Prêmios como o Miriam Muniz, mas, a maioria dos grupos de teatro sobrevivem com poucos recursos ou de programas limitados como a Lei de Fomento à Cultura de São Paulo, na medida em que a Lei Rouanet acaba sendo mais usada por grandes artistas, que são os que conseguem maior respaldo da iniciativa privada, que só apoia as iniciativas teatrais pela isenção de imposto, não por interesse real em patrocinar a cultura. O diretor teatral José Celso Martinez Correia comenta sobre as dificuldades da cultura se desenvolver num local subdesenvolvido, para isso ele fala sobre a relação contraditória dos empreendedores como Franco Zampari, que buscam ignorar a realidade do bairro onde surge o Teatro Brasileiro de Comédia:

*Nessa bexiga, boca de lixo, boca de fumo, boca de tudo, viviam imigrantes italianos (meu avô morou aqui perto) que iniciaram o seu pé-de-meia para “fazer a América”. Queriam ser iguais àquelas pessoas que no país deles já tinham uma cultura, já tinham descoberto pelo menos a Itália, a Turquia, a*



*Espanha, a Alemanha, o Japão... Eles, que tiveram que imigrar para cá pobres, miseráveis, vieram possuídos exatamente pelo meio social que os obrigara a partir. Vieram aqui fazer a América, mas carregando fantasmas nas bagagens, desejando um dia ser como os seus senhores, os seus patrões, os seus superiores, os seus deuses... A qualquer preço! Um deles, Franco Zampari, tinha umas casas aqui. Ele, que era industrial, de repente ganhou muito dinheiro com a Segunda Guerra e resolveu que devia “ter cultura”... que devia criar um teatro brasileiro de comédia. Atores brasileiros – geralmente filhos e netos de imigrantes, mas também filhos de brasileiros quatrocentões decadentes – procuravam então criar um tipo de teatro que fosse ao mesmo tempo a imagem idealizada de onde o imigrante deve chegar e que o brasileiro produtor de café, criador de porco ou construtor de fábrica aspirava atingir como “requinte humano”. E como requinte humano queria-se chegar a uma cultura europeia, da qual a América já era também uma filial. (CORREIA, 1998, p. 17)*

O burguês Zampari, ao constatar que a cena teatral do Brasil era menos desenvolvida que a italiana importar a cultura europeia e “civilizar” o Brasil com a iniciativa de criar um novo grupo teatral, alinhado com uma estética sofisticada e com todos os elementos técnicos que não eram utilizados no teatro brasileiro. O surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia enaltecia a imagem idealizada e mimética do teatro, como revela Zé Celso:

*Assim era o TBC, um teatro de estrelas que caíam do céu. Um teatro copiado do além, da Europa. Um padrão a atingir. E a dona, lá do Jardim América, vinha com o seu marido querendo ver a cara da Tônia Carrero. Ora, a Tônia era linda, loura, maravilhosa; e as mulheres tentavam imitar ao máximo aquela imagem padrão. (...) Zampari trouxe uma série de coisas que não tinha no Brasil. Trouxe autores europeus importantes, trouxe a figura do regista, a figura do quadro elétrico. A luz acendia em cena e mostrava que nós, brasileiros também éramos bons quanto eles, europeus. (IBIDEM, p. 18.)*

Ao mesmo tempo em que, o TBC contribuía com a cena nacional, introduzindo o regista, desenvolvendo recursos técnicos como o da iluminação, cenografia, maquiagem, sonoplastia, encantando um novo público que não estava habituado a uma estrutura tão rebuscada. Entretanto, as limitações aparecem quando aquele teatro se choca com a realidade local. É o que relata Zé Celso:

*Meu pai nunca foi ao TBC. Meu pai era do teatro mais cafona, gostava do Procópio Ferreira... Ao mesmo tempo, como todo imigrante, ele achava que tinha que “dar cultura” aos filhos, que essa cultura tinha que ser europeia, e que, finalmente, minha mãe, de origem italiana, talvez soubesse mais do que ele. Meu pai vinha do campo e tinha horror de coisa caipira. Queria ser um homem da cidade. No fundo, era um louco que ria das chanchadas, mas obcecado em “dar a cultura para os filhos. (IBIDEM, p.19.)*

A mentalidade hegemônica é influenciada diretamente pela classe dominante. O pai de Zé Celso repete, mesmo sem saber o que a classe burguesa diz em suas escolas. A cultura hegemônica é a que o mercado naturaliza e reproduz com maior facilidade. A companhia de Procópio Ferreira, não era menos empresarial que o TBC, a principal diferença é que do ponto de vista profissional e administrativo, o TBC era mais organizado, o que permitia que ele tivesse maior contato com grupos de teatro europeus e o funcionamento deles, influenciando também a estética do TBC. Enquanto Procópio estava ainda vinculado a um teatro semi-feudal, onde ele como dono era o centro da companhia, quase como um imperador, o TBC buscava se modernizar e oferecer à burguesia paulista o que de melhor poderia ser produzido no território brasileiro como teatro.

Com o golpe militar de 64, as perseguições sofridas pelos artistas e grupos, fez com que o Teatro Oficina, mesmo se até o momento não tivesse uma preocupação com a estética do teatro político, ao montar a peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, retomasse a discussão sobre as características econômicas do País, fazendo um paralelo com a década de 30, quando o Brasil estava ainda num capitalismo incipiente. O título da obra sugere um sarcasmo, na medida em que se enaltece como grande indústria nacional uma fábrica de velas. Ou seja, um capitalismo completamente dependente do imperialismo na medida em que só produz velas, o resto se importa. Zé Celso na década de 60 dialoga com essa mesma condição depois de 30 anos. Com o golpe, era evidente aos olhos de todos que o Brasil voltava a ficar mais dependente do imperialismo dos EUA, que haviam ajudado a organizar o golpe militar por meio de sua embaixada e agentes da CIA. Se por um lado, o capitalismo brasileiro havia se desenvolvido em 30 anos, não produzindo apenas velas, mas também carros e outros produtos, por outro, seguia dependendo economicamente dos EUA. Ainda hoje, depois de tantos anos e de maior desenvolvimento da indústria nacional, o País segue subordinado à política econômica da burguesia. É nesse espírito que, segue atual o que dizia Zé Celso ainda na década de 60 sobre nossa condição e nossa dificuldade em absorver até mesmo o que foi produzido por autores brasileiros:

*Nós somos muito subdesenvolvidos para reconhecer a genialidade da obra de Oswald. Nosso ufanismo vai mais facilmente para a badalação do óbvio sem o risco do que para a descoberta de algo que mostre a realidade de nossa cara verdadeira. E é verdade que a peça não foi levada nem até agora, nem a sério. Mas hoje que a cultura internacional se volta para o sentido da arte como linguagem, como*

*leitura da realidade através das próprias expressões de superestrutura que a sociedade espontaneamente cria, sem mediação do intelectual (história em quadrinhos, por exemplo), a arte nacional pode, subdesenvolvidamente também, se quiser, e pelo óbvio, redescobrir Oswald. Sua peça está surpreendentemente dentro da estética mais moderna do teatro e da arte visual.*<sup>18</sup>

O Teatro Oficina contribuiu com o processo de modernização do teatro brasileiro, ao retomar uma obra tão complexa como *O Rei da Vela*, o grupo faz uma leitura própria e introduz a noção de encenação, onde a visão de Zé Celso tem um papel fundamental para interpretar a peça de forma original e criar uma nova obra, a partir do texto de Oswald. O processo de modernização, ao ocorrer de forma dialética, faz com que em países atrasados, o desenvolvimento do teatro se dê forma desigual em cada país e combinado, por estar subordinado ao mercado. Contudo, o exemplo de montagem de *O Rei da Vela*, permite discutir que apesar das limitações objetivas de se fazer teatro em um País que foi colonizado e ainda é submisso à economia capitalista, seja possível que algumas das restrições concretas sejam superadas pelo aspecto subjetivo. Os obstáculos reais podem ser superados fazendo com que grupos como o Oficina, originados em um País atrasado economicamente, possam dar lições a grupos europeus, ao inovarem esteticamente e contribuírem com a cena internacional. Não é à toa que o Oficina hoje seja respeitado na França, Alemanha, Inglaterra e outros países. É preciso reconhecer que *O Rei da Vela* teve uma repercussão importante na história do Brasil e do teatro mundial e que quando os explorados percebem que podem ser sujeitos de sua própria história, podem adquirir conquistas em todos os campos do conhecimento e da vida.

### **3. O TEATRO ÉPICO EM CENA: DO ARENA AO LATÃO.**

O teatro épico surge em contradição com a tradição do teatro dramático, do naturalismo, do realismo social e do figurativismo. Na forma dramática não há oposição entre sujeito e objeto. O mundo se apresenta como se fosse absoluto e autônomo, sem qualquer relativização feita por um sujeito, sem um narrador ou qualquer interferência, seja por um sujeito épico, externo ou pelo sujeito lírico interno. A relação entre sujeitos, na verdade se

---

<sup>18</sup> Ibidem, p. 89.

processa ao nível de relação entre objetos e a ação dramática se desdobra a partir do diálogo entre os sujeitos. O ensaísta Anatol Rosenfeld resume:

*“O simples fato de que o ‘autor’ (narrador ou Eu lírico) parece estar ausente da obra – ou confundir-se com todos os personagens de modo a não distinguir-se como entidade específica dentro da obra – implica uma série de consequências que definem o gênero dramático e os seus traços estilísticos em termos bastante aproximados das regras aristotélicas. (...) O começo da peça não pode ser arbitrário, como que recortado de uma parte de qualquer tecido denso dos eventos universais, todos eles entrelaçados, mas é determinado pelas exigências internas da ação apresentada. E a peça termina quando esta ação nitidamente definida chega ao fim. Concomitantemente impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que possa manter funcionando. (...) o futuro é desconhecido; brota do envolver atual da ação que, em cada apresentação, se origina por assim dizer pela primeira vez. Quanto ao passado, o drama puro não pode retornar a ele, a não ser através da evocação dialogada dos personagens; o flash back (recurso antiquíssimo no gênero épico e muito típico no cinema que é uma arte narrativa), que implica não só na evocação dialogada e sim o pleno retrocesso cênico ao passado, é impossível no linear sucessivo como tempo empírico da realidade; qualquer interrupção ou retorno cênico a tempos passados revelariam a intervenção de um narrador manipulando a estória. A ação dramática acontece agora e não aconteceu no passado, mesmo quando se trata de um drama histórico.” (ROSENFELD, 2002, p. 30-31)*

A forma épica tem como base o materialismo histórico de Marx. O teatro épico modifica toda a estrutura teatral conhecida até o momento. Mesmo partindo-se da tradição, há uma ruptura com o aspecto político, econômico, filosófico, social do teatro feito até o momento. O teatro épico discute a forma de interpretação, a disposição espacial dos teatros, a arquitetura teatral, os elementos técnicos como cenografia, sonoplastia, projeção de imagens, a concepção de encenação, o público e a própria escrita dos textos teatrais merecem ser revistos. A estrutura do teatro ganha uma perspectiva mais moderna com o teatro épico. O papel do narrador ocupa um lugar central. Rosenfeld destaca em contraposição às obras dramáticas que:

*Na obra épica o narrador, dono do assunto, tem o direito de intervir, expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, visto conhecer o futuro (dos eventos passados) e o fim da estória. (IBIDEM p. 331)*

Mas o teatro épico não se resume ao aspecto narrativo. Ele é composto por dispositivos complexos em todas as áreas do teatro. Uma característica também fundamental é a teoria do distanciamento, utilizada para estabelecer uma relação distinta à mimética do teatro aristotélico. Ao invés de contemplar, o público precisa estranhar, perceber que não há uma quarta parede, nem ilusão que conduza o espectador a esquecer que está num teatro. O objetivo é o de escancarar todos os recursos técnicos, inclusive permitindo que o ator esteja consciente de que ele está interpretando em cena e expondo uma situação, contando uma história. O personagem não se confunde com o ator, como acontece no drama. Em relação ao distanciamento Brecht define: “*Distanciar é ver em termos históricos*” (BRECHT apud ROSENFELD, 2002, p 155). Rosenfeld desenvolve:

*“A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão.”* (ROSENFELD, 2002, p 152)

A preocupação de Brecht era o de dar ao teatro um caráter mais científico e didático, fazendo com que o espectador deixasse de ter um papel passivo e passasse a discutir, seja para concordar ou para discordar de suas escolhas como autor ou como diretor. Não tinha como objetivo neutralizar ou homogeneizar o público, mas fazer com que ele pudesse assumir papel de sujeito para além de um objeto, como ocorria no teatro dramático. O ensaísta Gerd Bornheim destaca em relação ao público alemão na década de 30:

*“A grande atração da época, que corresponderia hoje ao sucesso do nosso futebol, era a luta de boxe. Pois o público acorre a este novo endereço, e concentra-se em torno da arena de esportes. A fuga do público para tais paragens mostra-se incontornável? Tudo indica que sim.”* (BORNHEIM, 1992, p 71)

Em artigo publicado em fins de 1936, em jornal berlinense, Brecht revela:

*“Nossa esperança está no público do esporte”*  
(BRECHT apud BORNHEIM, 1992, p. 71)

Brecht está querendo se dirigir aos jovens, em busca de formar um público novo e o público mais vivo e ativo que ele espera no teatro é o que está nos eventos esportivos. É o que ele constata:

*“Está tudo mais ou menos errado, as engrenagens do teatro simplesmente já não funcionam. Brecht se defende: quando uma pessoa mais velha escreve o nosso trabalho de jovens, logo, onde percebemos que ela sabe que somos jovens. Mas nós, jovens, onde percebemos que essa pessoa é velha? Na observação de que o trabalho dos mais velhos não lhes dá prazer. (...) Nenhum homem que não sente prazer em sua ocupação pode esperar dar prazer a qualquer outra pessoa. (...) os atores não se sentem muito bem em sua pele: como ‘responder’ a um público apático? Veja-se o contraste com o público de uma arena de esportes; estas paredes de cimento comportam quinze mil pessoas de todas as classes e com todos os perfis, o público mais inteligente e mais correto do mundo.” (IBIDEM, p. 72)*

A discussão sobre o público é um aspecto significativo para compreender o teatro épico. A partir do entendimento de que Brecht, com o teatro épico, não está empenhado em simplesmente entreter ou em se dirigir às senhoras que frequentavam os teatros de Berlim. Definitivamente não era esse o público pelo qual ele interessava dialogar para colocar o problema da necessidade de superar o sistema capitalista.

Tanto o Teatro Arena na década 60 como a Companhia do Latão a partir da década de 90 buscaram fazer um teatro em diálogo com o teatro épico no Brasil. São grupos compostos por artistas distintos e em épocas distintas, mas que de uma forma ou de outra, levam em consideração a contribuição de Brecht. Apesar de serem grupos em momentos distintos da história do País, discutiram e desenvolveram aspectos do teatro político. O Arena avançou em alguns aspectos mais do que a Companhia do Latão do mesmo modo que encontrou outro tipo de limitações. Do mesmo modo que a Companhia do Latão conseguiu desenvolver alguns dispositivos estéticos, encontrou dificuldades devido a um contexto diferente do encontrado pelo Arena em sua época. A análise das obras serve como um parâmetro para entender até que ponto há um contato entre dois momentos do teatro brasileiro moderno, mesmo se entre estes dois momentos temos um regime militar no meio.

### **3.1 A REVOLUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL: A EXPRESSÃO DO TEATRO ÉPICO NA DRAMATURGIA BRASILEIRA.**

A peça *A Revolução na América do Sul* foi escrita por Augusto Boal em 1960. Trata-se de uma das peças da dramaturgia brasileira com mais características épicas. A ação não se

desenvolve a partir dos diálogos entre os personagens, mas pela própria narrativa constituída em cada cena. Não se trata de um drama convencional ou o que o teórico alemão Peter Szondi chama de drama burguês. A peça tem como protagonista José da Silva, uma espécie de anti-herói que atravessa as diversas camadas da organização social do País: fábrica, feira, intelectualidade, Câmara dos Deputados, opinião pública, boate, cadeia, em busca de resolver seu problema de fome.

A estrutura quebrada em cenas destaca os traços épicos: não há uma unidade de ação, espaço e tempo, comum em peças dramáticas. A peça não tem um grande objetivo que o próprio título evidencia e indica um grande acontecimento, no caso a revolução, no entanto ele acaba sendo irônico, na medida em que o tema central da obra é o seu oposto, a contrarrevolução. As traições por meio de alianças em que a classe operária acaba conciliando com a burguesia favorecem o aparecimento de problemas e obstáculos que impedem que a revolução se transforme em realidade. A vitória da classe trabalhadora propriamente dita, tomando o poder, não ocorre, como indica o título da peça. Boal não pretende destacar os aspectos positivos do operário, nem muito menos as condições favoráveis para a concretização de uma revolução no continente. Predomina no autor um sentimento mais pessimista em relação às dificuldades de se tornar real a possibilidade de uma verdadeira revolução.

O autor, envolvido com a perspectiva marxista, preocupa-se em abordar a realidade de forma dialética. As contradições ficam evidentes em cada cena da peça. Para tanto, fica descartada a visão mecânica e determinista da corrente stalinista, que se preocupava em apresentar a revolução socialista como certa e independente da própria ação do sujeito humano na história, como se ela fosse um produto da natureza. Boal combate a falsificação da realidade promovida por correntes comunistas e socialistas que, numa visão reducionista, defendiam a perfeição do socialismo contra os malefícios do capitalismo; numa perspectiva sectária que impedia que se observasse uma visão mais crítica acerca do mundo, na medida em que, de um lado, deixava de perceber os problemas existentes dentro do marxismo que atrasavam a revolução socialista e, do outro, descartava as contribuições que teve o capitalismo, em sua fase de ascensão, para desenvolver as forças produtivas da humanidade em relação ao atraso existente no sistema feudal. Ainda que Boal não abandone o seu lado, posicionando-se claramente em favor do povo trabalhador, ele aborda a peça numa narrativa contra tudo e contra todos, empenhado em desmontar, inclusive dentro do campo das esquerdas, a concepção romântica da revolução e o “positivismo socialista”. Não seria um

absurdo constatar que o autor não pretende preservar ninguém, nem o próprio operário, construído pelo somatório das mais diversas fragilidades partindo da premissa que ele não é sujeito da história, não é consciente de seu papel, mas simples objeto da situação em que vive e instrumento da esposa, do patrão, dos políticos e do seu próprio amigo, Zequinha Tapioca.

Há um enfoque mais direcionado aos problemas e dificuldades de a revolução ocorrer no País. Uma visão distinta à de Gianfrancesco Guarnieri que, na peça *Eles não usam Black-Tie*, retrata um operário consciente do papel que desempenha em uma greve, mas o foco da cena gira em torno dos problemas familiares do operário Otávio. A greve não passa de um acontecimento relatado pelos personagens, mas que não se manifesta como ação no palco.

As duas peças levam à cena o operário e todo o conteúdo de classe que ele carrega consigo, mas a abordagem dos autores é distinta. Boal também está preocupado em colocar o operário em cena na dramaturgia nacional, mas sem recorrer à estrutura do teatro dramático de modo ingênuo como ocorrem em *Eles não usam Black-tie*. Guarnieri, apesar de abordar o operário, tema que poderia ser apresentado de forma mais adequada na estrutura do teatro épico, organiza sua peça a partir dos dramas familiares do operário carioca, que ganha destaque maior do que os conflitos da luta de classe. Apesar de o autor apresentar um assunto mais adequado à forma épica, como é o caso da greve, constrói às cenas de acordo com a lógica do drama burguês. Já a forma com que o conteúdo se apresenta na peça de Boal, optando por uma estrutura épica, coloca-nos a necessidade de refletir acerca dos elementos estéticos escolhidos pelo autor para destacar sua preocupação em contribuir com o desenvolvimento da dramaturgia nacional e o aprimorando de técnicas da escrita cênica, a partir da dramaturgia existente tanto no Brasil como no mundo.

Do ponto de vista da carpintaria teatral, Boal se preocupa em organizar sua peça a partir de uma perspectiva circense, com traços de teatro de revista, para evitar limitar o enredo da peça ao jogo da estrutura dramática, onde a ação se move a partir do diálogo interpessoal dos personagens, distinto da escolha de Guarnieri, que ainda se limita à estrutura do teatro dramático, escolha formal que dificulta que o conteúdo épico da greve se expresse na própria cena.

Augusto Boal está empenhado em radicalizar em distintas frentes, tanto nos aspectos formais quanto nos de conteúdo. Nos parâmetros da estética teatral, ele deixa de lado a tradição do drama, para recorrer aos recursos épicos. Boal usa recursos da comédia romana e da farsa de Molière, mas desenvolve uma linguagem bastante coloquial e próxima do teatro de revista ou do circo, tradição pouco trabalhada pela dramaturgia moderna da época. O



conteúdo abordado é moderno: a fome do povo brasileiro. No campo político, o autor também é ousado ao entrar na discussão da traição de classe por parte de seu amigo operário Zequinha Tapioca.

Na época, havia, no movimento operário, divergências entre socialistas, comunistas e outras correntes da esquerda. Artistas da época estavam engajados politicamente, inclusive com filiação partidária. Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) fundiram o Teatro Paulista do Estudante (TPE) ao Teatro de Arena e ambos haviam aderido ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) durante sua participação no movimento estudantil. Mais tarde, Chico de Assis, também filiado ao PCB, entra para o Arena para trabalhar na peça *A Revolução na América do Sul*. Em certa medida, as discussões políticas e partidárias acabavam sendo recorrentes entre o grupo.

Acontecimentos políticos fundamentais não passavam despercebidos pelos membros do Arena. Vianinha, inclusive, tentou fazer com que o Arena fosse vinculado ao PCB, o que não ocorreu por resistência de vários membros do grupo, como no caso de Nelson Xavier, ator revelado pelo Arena, que discordava dessa perspectiva por não aceitar os métodos stalinistas que impossibilitavam qualquer traço de independência. Ele assume não ter aceitado convite de participar do CPC por considerá-lo muito sectário, muito stalinista.<sup>19</sup>

Na década de 60, o comunismo oficial entra em crise. A questão se manifesta também no Brasil. A morte de Stalin, em 1953, permitiu que se abrisse uma discussão ao redor da questão do totalitarismo do governo soviético, mesmo de forma secreta entre comunistas de orientação estalinista. No XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), realizado em 1956, o secretário do partido, Nikita Khrushchev, profere o discurso *Sobre o culto à personalidade e suas consequências*<sup>20</sup>, conhecido como o discurso secreto, na medida em que foi distribuído apenas internamente aos comunistas e não consta no meio das resoluções políticas oficiais do congresso. O texto só é publicado em sua totalidade pelo Comitê Central do Partido apenas em 1989. O discurso instaura o chamado processo de “desestalinização” da antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), onde surgem denúncias contra os grandes expurgos cometidos por Stalin, como no caso dos Processos de Moscou, na década de 30. O documento explica a repressão contra os “velhos

---

<sup>19</sup> Conferir: ROUX, Richard. *Le théâtre Arena*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1991, p. 489-90.

<sup>20</sup> Informações retiradas da página em internet:

<http://www.marxists.org/espanol/khrushchev/1956/febrero25.htm> acessada em 21/04/13

bolcheviques” e os delegados ao XVII Congresso, onde, dos 1906 delegados, 1108 foram acusados de ser contrarrevolucionários, e 848 teriam sido executados; dos 139 membros e candidatos ao Comitê Central, 98 foram declarados “inimigos do povo” e acabaram sendo presos e fuzilados, principalmente entre 1937 e 1938.<sup>21</sup>

A questão repercute nos palcos brasileiros. Em *Eles não usam Black-Tie*, é revelada como o personagem Otávio encara a discussão sobre o culto ao personalismo de Stalin:

*“OTÁVIO: Que tá tudo podre e que é preciso dá um jeito, isso é que devia dizê. Mas esses vagabundos de intelectuais ficam discutindo se o velho era um filho da mãe, ou não, se os bigodes atrapalharam ou deixaram de atrapalhar! E aqui continua tudo subindo, ninguém mais pode vive, e eles discutindo se o velho era personalista ou não! Que vão toma banho!”*  
(GUARNIERI, 1995, p 32)

O personagem Otávio não está interessado em saber quais seriam as divergências entre os dirigentes do PCB, chamados de “vagabundos de intelectuais”. Sendo Guarnieri, membro do partido, ele acaba usando os bigodes de Stalin como metáfora para pormenorizar as contradições internas na corrente estalinista, o autor coloca como centro um problema concreto: a perda salarial para a inflação.

O PCB (Partidão), em 1962, é dividido em dois, com o surgimento do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), entretanto a principal divergência entre ambos os partidos foi que o PCdoB avaliava que não existe estalinismo nem culto à personalidade de Stalin entre os comunistas, o que reforça, neles, dialeticamente, uma defesa de Stalin, mas ambos os partidos seguiam a orientação da política levada por Stalin. No V Congresso do PCB, realizado em 1960, o partido decide estabelecer aliança com a chamada burguesia nacional, em suas resoluções<sup>22</sup>:

*A burguesia brasileira, na sua grande maioria, em virtude de seus próprios interesses de classe é levada a chocar-se com o capital monopolista estrangeiro (...) é uma força capaz de opor-se à dominação imperialista. (...) A burguesia é, assim, na sua grande maioria, uma força anti-imperialista (...) Esta minoria entreguista da burguesia constitui um apoio social interno da dominação imperialista.*

---

<sup>21</sup> O historiador francês Jean-Jacques Marie, estudioso da antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (ex-URSS), fez a biografia de Stálin, uma obra útil para conferir maiores detalhes acerca dos crimes do estadista soviético.

<sup>22</sup> Fonte: [http://pcb.org.br/fdr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=149:resolucao-politica-do-v-congresso-do-pcb&catid=1:historia-do-pcb](http://pcb.org.br/fdr/index.php?option=com_content&view=article&id=149:resolucao-politica-do-v-congresso-do-pcb&catid=1:historia-do-pcb) acessado em 20/04/2013.

O caráter conciliador do partidão é questionado por uma série de grupos revolucionários que apareceriam após o V Congresso do PCB. No Brasil, entre 61 e 71, surgiu uma série de grupos políticos em contradição com a orientação política definida pelo partidão, sendo a maioria deles composta por dissidentes do PCB. A leitura predominante entre as organizações era que o partidão estaria aplicando uma política de conciliação de classes (classe operária e burguesia nacional). Algumas das organizações política que surgiram no período foram: Organização Revolucionária Marxista Política Operária (Polop), Ação Popular (AP), Ala Vermelha, Dissidência da Guanabara (DI-GB), Dissidência do Estado do Rio de Janeiro (DI-RJ), Partido Comunista Revolucionário, Movimento 1º de Maio, Ação Libertadora Nacional (ALN), Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), Partido Operário Comunista, Partido Revolucionário dos Trabalhadores, Vanguarda Armada Revolucionária-Palmares (VAR-Palmares), Organização Comunista Marxista Leninista-Política Operária (OCML-PO) dentre outras.<sup>23</sup>

Augusto Boal fala sobre aquela época em sua autobiografia com críticas ácidas à relação religiosa da AP com as posições políticas da organização de “salvação” da pátria, por meio da luta armada, a AP era composta, predominantemente, por jovens e foi uma das que se juntou ao PCdoB na guerrilha do Araguaia:

*“Em 1966 grupos armados começavam a se estruturar. Religiosos sinceros aderiram à tese da luta armada: forma imediata de servir ao Cristo, como pregava no púlpito e fazia na prática o padre Batalha. O Partidão perdeu militantes importantes, descrentes na tese das duas burguesias, uma nacional, outra estrangeira: Mariguela e o Velho Joaquim Toledo, meus amigos fundaram a ALN; João Amazonas e o velho Arruda o PCdoB.”*  
(BOAL, 2000, p. 241)

Boal estava atento às discussões levadas tanto pelos jovens colegas do Teatro de Arena, filiados ao PCB, como também por outros amigos. O engajamento político do grupo e de outros artistas era bastante forte na década de 60. Depois do golpe, teve o caso do desaparecimento de Heleny Guariba, atriz, diretora e professora de teatro que chegou a trabalhar com Boal no projeto Grupo de Teatro da Cidade, em Santo André. Ambos se

---

<sup>23</sup> Ver mais detalhes sobre o programa e funcionamento das organizações em: REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira de. (org). *Imagens da revolução: documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961-1971*. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

reencontraram na prisão durante a ditadura, onde foram torturados<sup>24</sup>. Ela era integrante da Vanguarda Popular Revolucionária, grupo que usava métodos de guerrilha urbana para combater o regime.

Augusto Boal tinha o conhecimento aprofundado da política levada por partidos e compreensão acerca dos princípios do marxismo, tendo avaliação própria sobre a situação do País. Durante seu exílio na Argentina, ele dizia aos brasileiros residentes no País sobre as contradições do peronismo:

*“Fiz questão de não escrever nada sobre o peronismo: não podia compreender que um homem (Perón) e um partido (Judicialista) fossem, ao mesmo tempo, extrema direita e esquerda. (Lopez, el brujo versus Montoneros, guerrilha). Macaco velho, não me meti minha mão nessa cumbuca! Peronistas tinham o mesmo inimigo: peronistas! Cantando: Perón, que grande sos!!! Não podia dar certo. Não deu.” (BOAL, 2000, p.293)*

O comentário de Boal, ao mesmo tempo em tom de brincadeira, expressa sua opinião sobre um dos personagens mais marcantes da história política da Argentina, e como a composição antagônica contrariava a lógica marxista.

Mesmo se o autor não se preocupava em ter vínculos partidários, ele não descartava essa possibilidade. Alguns anos após seu retorno ao Brasil, do exílio, Boal funda o Centro de Teatro do Oprimido (CTO). Sem apoio do governo para desenvolver a pesquisa do Teatro Legislativo, ele busca respaldo financeiro no Partido dos Trabalhadores. Após se filiar ao PT, ele acaba sendo eleito vereador em 1992, como o próprio relata:

*“O governador eleito em lugar de Darcy não quis saber do projeto. Quase suicidamos o CTO. Procuramos o PT, oferecemos ajuda nas eleições de 92 – seria o final do CTO. Aceitaram, com a condição de que eu me apresentasse candidato. Certo de que não venceria, aceitei. Venci.” (BOAL, 2000, p. 326).*

O dramaturgo claramente se posiciona em favor de uma revolução no Brasil em sua obra, mesmo se o faz pela negativa. A obra do autor expressa a preocupação de Boal em discutir os problemas do povo e da nação, mas com uma abordagem inovadora. Para poder dar o recado, o autor não precisa recorrer apenas à tradição do teatro de tese, sério e com engajamento político, entretanto ele não deixa de considerar a contribuição de autores como

---

<sup>24</sup> Conferir: BOAL, 2000, pgs 275-78.

Joracy Camargo, ou de Oswald de Andrade e do próprio contemporâneo Gianfrancesco Guarnieri que havia estreado como dramaturgo com sucesso com *Eles não usam Black-Tie*, em 1958. Recorre também a autores como Jorge Andrade e Nelson Rodrigues, que não se preocupavam em abordar o teatro político em suas obras. Artur Azevedo, com o teatro de revista, também é uma das fontes de Boal. De toda forma, o autor parte da dramaturgia existente no País para escrever sua obra. A preocupação em considerar a tradição da dramaturgia universal e nacional era tanta que o Arena, durante alguns anos, chegou a buscar nacionalizar os clássicos da dramaturgia mundial como afirma Boal:

*“Decidimos inventar o caminho que batizamos de Nacionalização dos clássicos. Queríamos buscar nossa identidade, descobrir nossas feições, não mais diante do espelho naturalista, que revelava a face rude, mas em retratos de outros tempos, lugares, que nos permitissem ver nosso rosto verdadeiro, refletindo em rostos de outras épocas. Nacionalizar era moda; Brizola, no Sul, tinha nacionalizado (estatizado) companhias estrangeiras, Jango ameaçava estatizar (nacionalizar) empresas de interesse estratégico – todas, de certa forma. A imprensa era nacionalista ou entreguista, sem meio termo. Nacionalizar tinha, na política, forte sentido apropriado: recuperar o nosso.”* (BOAL, 2000, p. 199)

O Arena estava empenhado em levar à cena as contradições políticas vividas pelo povo na década de 1960, mas, para isso, não bastava simplesmente jogar todo o conteúdo político na dramaturgia, era preciso um trabalho detalhado que levasse em consideração as regras construídas pela escrita teatral em décadas e séculos, no Brasil e no mundo. A operação feita pelo Arena, de colocar problemas do povo e de interesse da Nação, não era feita de qualquer forma, mas com um estudo rigoroso. Boal escreve uma peça que mantém vitalidade por tratar de problemas do povo que seguem sem solução, como no caso das instituições políticas do país afastadas dos anseios da nação. O texto também se antecipa às discussões políticas acerca da traição dentro do campo da esquerda.

José da Silva, o personagem central da peça, é um operário frágil, caracterizado com uma série de defeitos, fácil de ser enrolado por não possuir convicções firmes, seu principal objetivo é poder se alimentar e representa o conjunto do povo e da massa não esclarecida politicamente. Seu nome é bastante comum e carrega um forte conteúdo social. Não é difícil deduzir do texto a ideia de que qualquer trabalhador poderia estar no lugar de José da Silva. O personagem é vítima de uma contrarrevolução em curso. A ação na peça transcorre pela impossibilidade real de se fazer uma revolução de acordo com as condições concretas do País, tanto pela falta de amadurecimento político de José da Silva, como representante do

povo, como pelas traições de seu amigo Zequinha Tapioca e as demagogias dos deputados. José da Silva não tem um grande objetivo, na medida em que ele sequer sabe o motivo pelo qual deva existir uma revolução. Ainda na primeira cena, enquanto ele está animado com a ideia de se fazer uma “revoluçãozinha”, ele acaba abandonando a proposta com a intervenção de seu amigo Zequinha, que lhe faz uma simples pergunta: “*Como é que se come marmelada?*”. José da Silva, então, começa a explicar detalhadamente como deve proceder para comer a marmelada e o assunto da revolução parece estar superado. A peça não tem uma preocupação com a imitação da realidade, o que pode ser comprovado com a própria disposição espacial das cenas.

A peça é composta por 15 cenas curtas e autônomas entre si, com sentido completo internamente, cada uma delas se passa em um lugar diferente. A mudança abrupta de espaço a cada cena impossibilita que se tenham grandes cenários. Não há uma busca pela verossimilhança, com isso, cada uma é como um painel ou foto, que indica o lugar onde se desenvolve a representação em caráter episódico como um filme ou quadros em movimento. A fragmentação evidencia a influência do teatro de revista e do circo, duas formas de expressão bastante populares, presentes na obra. O autor recorre ao uso de uma linguagem coloquial, personagens se comunicam com bastante naturalidade; apesar de os conflitos fugirem do naturalismo e há elementos épicos como músicas ou canções que permitem a ruptura com a perspectiva realista. Não há nenhuma intriga ou grande drama, mas uma série de pequenos conflitos que vão se desencadeando; apesar de as cenas terem relação entre si, poderiam ser apresentadas de forma isolada. Uma estrutura distinta de peças dramáticas, nas quais o sentido se revela a partir da sequência linear das cenas. Na estrutura dramática, se fosse extraído algum trecho, ficaria comprometido o entendimento global da obra. Em *Revolução na América do Sul*, o tempo não se desdobra de forma cronológica. No início, fala-se em 3 de outubro, como uma data distante, mas, sem perceber, estamos no final da peça, já no dia da eleição. Filhos aparecem de uma hora para outra como se fossem semanas. Pouco importa se a noção de tempo tem compromisso com a realidade. O tempo é usado apenas para representar as escolhas do autor.

Além de muitas cenas, a peça também apresenta uma quantidade elevada de personagens que são abordadas sem aprofundamento psicológico para explicar grandes dramas pessoais. Não existe nenhum segredo ou acontecimento oculto a ser desvendado, mas o próprio título sumariza o que irá acontecer em cada cena, por exemplo: a primeira é “*Por que motivo José da Silva pediu aumento de salário mínimo*”. Há nelas um traço narrativo

complementado pelas músicas, que servem como um mecanismo épico para narrar ou comentar fatos que ocorreram ou irão ocorrer na peça, permitindo que se estabeleça um distanciamento entre os espectadores e a encenação, ao invés da empatia que o teatro dramático ou aristotélico busca estabelecer como princípio cênico. Não há qualquer mistério ou sentido obscuro a ser revelado ao final, as situações e conflitos são evidentes e até caricaturados de modo a transparecer o absurdo. O autor se afasta da concepção naturalista ao trocar a ação dramática por elementos da comédia, como a paródia, a farsa e a sátira, que produzem o efeito necessário para ridicularizar a situação em que vive José da Silva; o próprio operário é também objeto das circunstâncias em que vive. O personagem percorre a peça em busca de um prato de comida e passa pelos mais diversos acontecimentos, sendo espectador de sua própria narrativa.

Todos os personagens são bastante característicos com traços marcantes sobre a função que cada um ocupa em cada cena, são tipificados: feirante, patrão, líder, deputado nortista, esfarrapados, mulher de José da Silva, guarda, policial, milionário, médico, jornalista, madame, etc. Cada personagem possui uma função e representa coletivamente um conjunto de pessoas, ao invés de indivíduos com profundidade psicológica. A quantidade extensa de personagens destaca uma preocupação em dar voz ao sujeito coletivo. Enquanto numa peça dramática, poucas personagens são necessárias para tratar de um assunto restrito, em geral um grande problema a ser resolvido, na peça de Boal, o grande problema vai se dissolvendo e fragmentando-se a cada cena, até a morte de José da Silva, sem se resolver o problema e sem perspectiva de solução desse problema: a fome. Ele fica durante toda a peça querendo resolver o impasse da falta de comida. Acaba morrendo de forma irônica, justo na hora em que ele consegue comer, visto que o seu estomago estava desacostumado a ter comida, ou seja, ele havia naturalizado essa condição de passar fome e morreu subitamente, ao contrariar essa nova natureza adquirida, que incorporou em seu organismo. O autor não optou por estimular a lástima do público em relação à morte de José da Silva, como ocorreria se a peça seguisse os parâmetros do drama burguês. Boal usa a sátira para representar ironicamente um fato duro da realidade, como a morte do representante do povo por falta de comida, expondo a condição de pobreza extremada de um operário que é jogado de um lado para outro pelo conjunto da sociedade em sua busca por comida.

Sem abrir mão do conteúdo, a inovação está na forma, que comunica a mensagem prevista, sem precisar apelar para os mecanismos do sentimentalismo para apresentar uma tese que tem um fundo político. Não se deseja criar um clima de culpa do público acerca do

que está ocorrendo na peça, mas estabelecer uma reflexão acerca de temas apresentados de forma ligeira, mas que possuem um aspecto, que, na essência, não é nada ligeiro.

Iná Camargo Costa observa que Boal recorre a Artur Azevedo, um dos principais revistógrafos da dramaturgia nacional, para estruturar o personagem José da Silva, desenvolvendo os *compères* de Artur Azevedo:

*“Em suas revistas, esses personagens desempenhavam a função estrutural de estabelecer o elo de ligação entre as cenas que se sucediam sem nenhuma relação necessária (do ponto de vista dramático) entre si. Como característica temática comum, eles sempre estão em busca de alguma coisa, o que justifica as suas andanças até o final do espetáculo, quando normalmente obtêm o que procuram (ou nem estavam procurando, como o Mandarim que encontra por acaso o seu filho raptado). Outro traço comum aos compères é serem eles de alguma forma estrangeiros, ou de fora do Rio de Janeiro (como o próprio Mandarim), gente que vem do interior para a capital, ou até mesmo alegorias. José da Silva tem todas essas características, incluindo um forte grau de parentesco com o Zé Povinho da revista O Rio de Janeiro em 1877 de Artur Azevedo. (...) A escolha da função do compère para José é, pois, consequência dessa concepção negativa do personagem, como disse o dramaturgo. Com tais características, fazer dele um protagonista, por exemplo, criaria problemas provavelmente insolúveis ao seu criador, para não falar na falsidade implícita na opção. Já como compère, ele pode perfeitamente ser posto como escanteio logo no início da Revolução e permanecer como vítima e espectador de todas as ações que se praticam. Mesmo que no dia das eleições todos façam o possível para convencê-lo de que votando ele resolve todos os seus problemas. José da Silva é o espectador dos mecanismos da contra-revolução brasileira, que começa com o nível de desorganização da classe e culmina com a traição de seu companheiro, ‘politizado’ a toque de caixa.” (COSTA, 1996, p. 61-62)*

Uma das diferenças apresentadas por Boal em relação a Artur Azevedo é que o primeiro especifica seus personagens: o Jornalista representa a imprensa, o Milionário representa o capital nacional, o Anjo da Guarda representa o capital estrangeiro (o imperialismo); José da Silva representa o conjunto do povo. Artur Azevedo trabalhava com alegorias mais amplas: atores representavam ruas, países, política, opinião, boato, jogatina, calamidades. Augusto Boal apresenta o processo eleitoral, desvendando os esquemas de corrupção, desmoralizando o discurso demagógico dos deputados, denunciando os acordos espúrios e os oportunismos que aparecem no decorrer da trama. O autor não busca dar uma solução positiva de como deve agir José da Silva para resolver seu problema, mas se preocupa em colocar o personagem num contexto contrário a ele. Com isso, fica evidente o absurdo da situação em que se encontra o operário, que é a voz do próprio povo. As



limitações subjetivas desse operário se materializam como um obstáculo claro para que a revolução ocorra.

Em *Eles não usam Black-Tie*, o jovem Guarnieri inovou ao introduzir nos palcos brasileiros o operário, trazendo a temática da greve para a cena teatral. Guarnieri parte da realidade nacional e dos problemas sociais que, além de não serem resolvidos com o processo de modernização do País, acabaram acentuando-se. A industrialização permitiu que o camponês não só se deslocasse para os grandes centros urbanos, mas também que trocasse a exploração quase escrava das lavouras pelo trabalho assalariado nas capitais; contudo os salários sempre eram insuficientes para atender às necessidades mínimas do povo. O mérito de Guarnieri foi o de colocar a temática do nacional e do popular na dramaturgia brasileira; ou seja, permitir que o teatro falasse sobre a realidade nacional e sobre os problemas do povo. A tradição do teatro de revista, apesar de se direcionar ao povo, não falava sobre ele. O TBC, apesar de modernizar a forma como se fazia teatro no Brasil, não permitia que o povo estivesse em cena. Foi o Arena que estabeleceu a possibilidade de, ao mesmo tempo que se modernizava a forma com que era feito o teatro, que também novos conteúdos da realidade nacional fossem aos palcos.

A peça de Guarnieri tem o que o crítico teatral Décio de Almeida Prado chama de antinomia estética<sup>25</sup>, na qual há um desajuste entre forma e conteúdo que permite percepção contraditória, dependendo do interesse do leitor. Ao fiar-se apenas na forma, há uma percepção da estrutura dramática convencional dividida em três atos, com a ação desenvolvendo-se por meio do diálogo intersubjetivo de um núcleo familiar em sua casa; mas, se tomamos o conteúdo como base, percebemos que ele não se encaixa nessa estrutura dramática. A greve não acontece em cena, mas apenas como relato dos personagens. Não há cena na fábrica, mas na residência da família, onde os conflitos se desdobram.

A crítica teatral Iná Camargo Costa aborda de forma precisa o problema:

*“(...) Apesar do assunto, o dramaturgo resolveu escrever um drama. Para se ter ideia da gravidade dessa escolha, limitemo-nos a apenas três episódios: a assembleia, o piquete e a libertação de Otávio. Enquanto a assembleia acontecia, ficamos confinados a uma prosaica festinha de noivado; em vez do piquete, acompanhamos Romana em seus problemas e afazeres domésticos; e, finalmente, enquanto Romana foi lutar pela liberdade do companheiro na Delegacia de Ordem Pública e Social (aqui não cabem questões de verossimilhança), ficamos ouvindo as desculpas que*

---

<sup>25</sup> Conferir: PRADO, 1964, p 132-4.

*Tião tinha a apresentar a seu compreensivo cunhado. Como se vê, o estrago não poderia ter sido maior, e os exemplos poderiam ser multiplicados.”* (COSTA, 1996, p. 36)

Apesar da fragilidade estética verificada pela crítica contemporânea, a obra tinha méritos, tratava-se de um drama moderno, forma que ainda não se havia consolidado na dramaturgia nacional. Não foi por acaso que a peça foi sucesso de crítica e de público.

Após a de estreia no Arena, em 1958, foi criado o Seminário de Dramaturgia. Uma ideia que surge de Boal e alguns outros diretores, atores e críticos teatrais, no espírito de estimular o aparecimento de novas obras nacionais. O crítico teatral Sábato Magaldi comenta sobre o Seminário:

*“Aberto em abril de 1958, dois meses após a estreia da peça de Guarnieri, o Seminário abrangia os seguintes itens: 1) parte prática- a técnica de dramaturgia; b) análise e debate de peças; 2) parte teórica – a) problemas estéticos do teatro; b) características e tendências do teatro moderno brasileiro; c) estudo da realidade artística e social brasileira; d) entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro.”* (MAGALDI, 1984, p. 33)

O movimento coletivo de discussão do Seminário sobre os problemas estéticos do teatro moderno e da técnica de dramaturgia permitiu que uma série de peças e novos dramaturgos surgissem, como Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis, Jorge Andrade e o próprio Augusto Boal, que escreviam peças a partir das discussões que aconteciam nos seminários, dentre elas, algumas peças que marcam um novo período da dramaturgia brasileira. A peça *Revolução na América do Sul* foi uma delas.

A *Revolução na América do Sul* é fruto tanto da peça de Guarnieri, como do Seminário. Havia uma preocupação em desenvolver a técnica da escrita dramaturgical e dos elementos estéticos que compunham as obras da época. Portanto, era preciso discutir o conteúdo das obras, mas também a forma com que ele deveria ser apresentado.

O assunto da peça de Boal ganha uma abordagem inovadora do ponto de vista marxista, tendo em vista que o personagem central não aparece de forma romantizada, como um herói que irá conquistar seu objetivo ao final da peça, a exemplo do personagem Otavio na peça *Eles não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em que o operário por meio de greve obtém conquista salarial. Apesar de Boal também tomar partido pelo operário de sua peça, ele não o faz pelo viés da afirmação, mas dialeticamente pelas dificuldades e problemas que impedem que os objetivos políticos do personagem central sejam atingidos. Diferente de

Guarnieri, Boal explicita, na própria arquitetura da peça, uma visão crítica não apenas contra as situações de exploração em que vive o operário José da Silva, mas também contra a desgraça. As fragilidades daquele operário ingênuo, despreparado, inconsciente são evidenciadas, portanto trata-se basicamente de um personagem que não porta nenhuma qualidade positiva que o coloque à frente da situação de protagonista capaz de superar as circunstâncias complexas em que vive. Do ponto de vista dicotômico de Guarnieri em *Eles não Usam Black-Tie*, só existe um lado certo e outro errado e essa polarização pode ser comparada ao de um interruptor que “apaga ou ascende a luz”. Como se só pudesse manter uma lâmpada acesa ou apagada, diferente do *dimmer* interruptor que permite variar a intensidade da luminosidade para além dos extremos. Na perspectiva mecanicista, o espectador tem de se alinhar com o operário cheio de convicções e consciência, protagonista de seu destino ou ao lado do patrão permeado de todos os defeitos possíveis. Ao espectador é praticamente imposto a necessidade de se posicionar em favor do operário sem que ele mesmo possa concluir se de fato é a melhor opção. Nessa perspectiva leva-se em consideração uma visão simplista em que todos têm apenas duas opções, excluindo a possibilidade do desenvolvimento da dialética e as contradições tanto internas de cada personagem como as demais da narrativa. Boal, ao contrário, nos propõe refletir sobre os problemas com os quais o operário está confrontado, inclusive ele mesmo cheio de defeitos e limitações. Talvez seja José da Silva o pior adversário de si mesmo.

*A Revolução na América do Sul* é uma peça que destaca todos os defeitos e problemas dos personagens. Ninguém se salva da crítica algoz de Augusto Boal como explica o próprio autor:

*“Em primeiro lugar, José da Silva é explorado, negligenciado e traído. Explorado pelo seu anjo da guarda, negligenciado pelos seus governantes, traído pelo companheiro. Em segundo, José nada faz a não ser queixar-se e mansamente conservar a fé nos dias melhores que não de vir. Rejeitei a ideia de fazer dele o operário politizado, cômico dos seus verdadeiros problemas e soluções. José apresenta apenas aspectos negativos do operário: todo o seu esforço converge unicamente para um almoço melhor, e isso lhe basta. Nas poucas vezes em que indaga as causas da sua situação, a resposta mais improvável o contenta. O mesmo ocorre com os demais personagens: o líder é o político sempre desonesto, Zequinha ambicioso, o anjo sempre cobrador da Light. Sei que existem políticos honestos, como não ignoro alguns pontos necessários na introdução do capital estrangeiro. Mas não foi sobre isso que me dispus a falar. Pelo visto, a peça não contém nenhum personagem positivo. Mas será necessário? O negativo já não contém em si o seu oposto? Se o Serviço de Trânsito exhibe fotografia de desastre, precisará também exibir trevos elegantemente retorcidos sobre os*

*quais deslizam maciamente veículos recém-importados em velocidade moderada? O desastre basta como advertência. Eu quis apenas fotografar o desastre.”* (BOAL, 1986, p.24-25)

Ao usar como metáfora a fotografia de um desastre, Boal demonstra estar empenhado em utilizar meios modernos para estruturar sua peça. Uma fotografia não tem movimento. É preciso “suspender” a ação para poder comentar e criticar todos os aspectos envolvidos no desastre. Os conflitos são retratados a partir de imagens como se fossem fotos. Cada cena da peça é uma fotografia diferente. A sequência das fotos acaba se desenvolvendo como um filme. A fotografia e o cinema servem para adequar o conteúdo da peça a formas modernas. Mas, sem negar a tradição do circo e do teatro de revista como observa o próprio autor:

*“A versão inicial passava-se num circo, sendo todos os personagens representados por palhaços. (...) Daí a proliferação de cenas que poderiam ter sido excluídas e que se mantiveram residuais dentro da atual versão (...) Quis escrever uma peça que não procurasse a análise de um personagem defrontado com um problema, e essa tarefa teria que se socorrer de elementos técnicos trazidos pelo cinema, pelas formas épicas e pelo circo. Tentei uma visão panorâmica incompatível com qualquer variação em torno da cena-gabinete; embora a peça não seja, em nenhum momento, realista, foi a realidade, em todos os casos, o ponto de partida.”* (BOAL, 1986. p. 25)

Poderia parecer um exagero um operário não saber o que é uma sobremesa ou que tenha um filho a cada semana com a mesma esposa, que morra após almoçar (acostumado a passar fome), Na verdade, a peça não tem compromisso em retratar a realidade de forma realista. O que interessa ao autor não é que o público seja convencido que a peça seja real. Não há a preocupação de que o público contemple a peça e se esqueça que está diante de uma peça de teatro. Não há uma tentativa de criar ilusão ou identificação do público com os personagens. Na verdade o objetivo é o de escrachar cada personagem e quem sabe assim permitir que o público possa também repensar suas próprias fragilidades e dificuldades. E será capaz de se identificar com cada personagem e com cada conflito que são apresentados de forma bastante didática, no sentido dado por Bertolt Brecht, onde o público é estimulado a refletir a cerca das alternativas possíveis a partir da apresentação da trama. Existem peças como *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, que possui dois finais distintos de acordo com a escolha tomada pelo público.

Augusto Boal, além de dar sequencia ao tema do operário, demonstra uma preocupação em inovar também na forma como a peça abordaria o assunto. Não bastava se

conformar com representar a realidade de forma realista. Era preciso também que a realidade fosse representada de forma inovadora. Boal, ao invés de se adaptar aos dramas da classe operária, recorre aos recursos da farsa, bastante usada por Molière e Martins Penna. Utiliza a ironia das comédias de Aristófanes, que abordava questões políticas de Atenas na antiguidade como o faz na peça *Lisístrata*, em que mulheres fazem greve de sexo para obrigar maridos atenienses e espartanos a estabelecerem a paz, um crítica do autor à guerra do Peloponeso. A peça de Boal tem o espírito satírico aristofanesco. O próprio título da peça de Boal acaba sendo uma verdadeira sátira, na medida em que a revolução não acontece. Também há influências modernas na dramaturgia de Boal. O personagem central unifica a peça do mesmo modo com que Brecht faz em *Mãe Coragem*, um procedimento épico que estrutura a narrativa da peça. Muito embora José da Silva esteja fora das cenas 6, 10 e 12. Boal está em diálogo tanto com a tradição da dramaturgia universal de diversas épocas como também está bastante atento ao processo de modernização da dramaturgia nacional.

Por algum tempo Augusto Boal não havia assimilado o impacto de sua obra e os elementos que faziam da sua peça um dos principais exemplos épicos do teatro nacional. O autor elenca como defeito e tenta justificar exatamente os aspectos formais que deveriam ser enumerados como qualidade:

*“Por que uma peça tão quebradinha, com tantos personagens, tanta cena e música e canções? Não nego que a peça apresente uma certa anarquia na seleção dos elementos; explico a causa que, embora, nada justifica.”*  
(BOAL, 1986. p. 25)

Ao contrário do que o autor diz, a peça é bastante organizada. Entretanto, não na lógica utilizada até o momento vinculada ao teatro aristotélico e ao drama burguês. Boal ao invés de optar por poucas cenas organizadas em atos, com unidade harmônica entre os mesmos e com a ação movida por meio do diálogo intersubjetivo, prefere construir muitas cenas com diversos conflitos internos que aparecem anarquicamente, mas dentro de uma lógica interna épica, com uma narrativa girando ao redor do personagem principal que assiste de perto os acontecimentos e que coesiona o conjunto da obra. A peça de Boal é mais fragmentada e diversa. Cada cena é uma espécie de fotografia, e o movimento das cenas transformam as fotos em uma espécie de filme. O quadro abaixo ilustra o resumo da peça por meio do título de cada cena:

Cenas	Título
1	Por que motivo José da Silva pediu aumento de salário mínimo
2	Grande prêmio Brasil: corrida entre o salário mínimo e o custo de vida
3	José da Silva, cheio de fé, pede emprego na Câmara dos Deputados
4	Como vedes, tornou-se inadiável a necessidade de uma revoluçãozinha
5	Num dia, José da Silva é preso, torturado e expulso da cadeia
6	Enquanto José da Silva se desespera, os políticos tratam dos sagrados interesses da nação
7	Como José da Silva descobriu que Anjo da Guarda existe
8	A Revolução da Honestidade também coliga, ou A união acaba com a revolução
9	José da Silva aceita os favores do governo
10	Os candidatos apresentam ao povo os seus programas político-econômicos
11	Abandonado pela nação, José da Silva vai morrer na floresta
12	Enquanto José falece, o Líder recorre a poderes intemporais
13	José da Silva é salvo milagrosamente
14	José da Silva cumpre o dever sagrado
15	Terminadas as eleições, José da Silva morre em circunstâncias curiosas

Na primeira cena da peça, José da Silva e Zequinha Tapioca estão na hora do almoço da fábrica e conversam sobre a falta de sobremesa (que Zequinha não sabe o que é) até que José conta ao colega que a mulher dele o ameaçou de não levar mais comida se ele não pedisse aumento ao patrão e confessa que, por falta de coragem, não quer pedir aumento, por medo de ser demitido:

*JOSÉ: Estou esperando a minha mulher, parece que ela não vem me trazer a comida. Ontem me ameaçou, que se eu não pedisse aumento na fábrica, não me dava mais de comer.*

*ZEQUINHA: Você pediu?*

*JOSÉ: Cadê coragem?*

*ZEQUINHA: Não adianta mesmo: está tudo errado! Só o que dá jeito é a revolução!*

*JOSÉ: Como é que faz uma revolução?*

*ZEQUINHA: Tem que pegar revólver, faca, pedaço de pau, tudo! Ir pra rua gritar que a gente quer aumento. Aí eles dão!*

*JOSÉ: Isso não ia dar certo.*

*ZEQUINHA: Se o povo todo topasse, dava! Tinha que dar!*

(IBIDEM, p.31)

A mulher de José da Silva tem uma postura similar às mulheres atenienses de *Lisístrata*, exigindo o que seu marido deve fazer, embora na obra grega as mulheres querem acabar com a guerra e aqui ela exige que o marido reivindique seu direito. José da Silva ganha coragem para pedir aumento, mas de forma acanhada dele diz: um “aumentozinho, bem pequenininho!”, que acaba sendo negado pelo patrão. Mas logo depois o governo anuncia que vai “atender o clamor popular”! Aumentando o salário mínimo. Medida saudada por jornalista e pelo líder da maioria na Câmara dos Deputados. Ao final da cena o coro canta canção da feira. Esse recurso de utilizar músicas é bastante comum nas obras de Brecht para dar um caráter narrativo e didático entre as cenas, explicando o que aconteceu e anunciando o que virá pela frente, criando um efeito de distanciamento entre público e cena. Na cena dois, participam além de José da Silva, que é o fio condutor da narrativa, feirantes, homem do pneu, homem do frete, condutor de bonde, madame e patrão. O aumento do salário e da inflação fez com que aumentasse também o valor da comida. A situação absurda extraída da cena e reproduzida logo em seguida serve para ilustrar a crítica do autor ao descontrole inflacionário:

*JOSÉ: Vai só a laranja. Quando chegar o trigo da Argentina me avisa.*  
*FEIRANTE: Pode ir pagando.*  
*JOSÉ: Sete cruzeiros.*  
*FEIRANTE: Que é isso?*  
*JOSÉ: Cinco de capim, dois da laranja.*  
*FEIRANTE (bronqueado): Você pensa que eu sou palhaço? Está querendo desprestigiar a minha mercadoria? Onde é que já se viu comprar uma laranja-pera do Rio por dois cruzeiros?*  
*JOSÉ: Não leve a mal, mas quando eu cheguei o senhor mesmo...*  
*FEIRANTE (enfurecido): Isso foi quando você chegou! Faz mais de cinco minutos.*  
*JOSÉ: Já subiu?*  
*FEIRANTE: Claro que subiu! Tenho que progredir os preços também.*  
*JOSÉ: Então o que é que adianta aumentar o meu salário?*  
*FEIRANTE: Sei lá eu! A culpa não é minha. Não tenho nada com isso!*  
(IBIDEM, p. 39)

Iná Camargo Costa sumariza com precisão a cena:

*“(...) José da Silva, faminto, foi despedido um pouco antes do anúncio do reajuste do salário mínimo. Ele vai à feira e lá assiste à alucinada corrida dos aumentos de preço em cadeia. Assim que o Feirante sabe do reajuste, aumenta os preços de seus produtos. Diante do protesto de José, o Feirante alega que aumentou o frete, o frete aumentou porque aumentou o salário*

*mínimo, de modo que a responsabilidade por todos os aumentos é do próprio José. Boal ilustra, com os traços sumários da caricatura, em cenas que seguem um ritmo alucinado, o raciocínio de hoje corrente sobre a relação salário e preço, velho conhecido dos leitores de “Salário, preço e lucro”, em que Marx refuta justamente essa tese, em sua época defendida por respeitável corrente sindical inglesa e aqui representada segundo o ponto de vista dos que dela se beneficiam. Na cena de Boal vemos a credulidade irônica de José à medida que os aumentos são justificados pelos coadjuvantes do processo econômico até que seu Patrão aparece para explicar por que ele foi despedido.(...) ( COSTA: 1996, p. 77)*

A crítica literária Iná relaciona a cena do texto de Boal à obra de Marx. O curioso é que Boal não precisa citar nominalmente nenhuma obra de Marx para integrar os princípios do marxismo em sua peça. Outro aspecto fundamental é que Boal não recorre a nenhuma explicação teórica sobre o funcionamento do capitalismo, o autor basicamente coloca em funcionamento o engenho em uma cena com forte influência do circo. O humor é usado como veículo para apresentar as contradições da estrutura do mercado capitalista.

A cena se desenvolve a medida em que o feirante responsabiliza o aumento do valor da laranja por conta do aumento no frete. O Homem do frete diz que o aumento do frete se deve ao aumento do preço do pneu. Homem do pneu destaca que aumento do valor do pneu ocorreu por conta da valorização da borracha. E José da Silva descobre que quem aumentou o valor da borracha foi seu próprio patrão. O patrão diz que só aumentou para poder dar aumento no salário e que a culpa seria de José, por ter pedido aumento. Depois segue o jogo de responsabilizar os outros, quando José diz que a culpada seria sua esposa por manda-lo a pedir aumento para poder comprar comida para o filho. E personagens chegam à conclusão ao mesmo tempo trágica e cômica:

*FEIRANTE: Que maravilha: então a culpa é do seu filho!*

*JOSÉ: Que garoto safado!*

*FEIRANTE: Que coisa extraordinária!*

*JOSÉ: Mal acabou de nascer e já está desorganizando as finanças do país (joga fora os gestos do menino). Nessa terra está tudo errado por causa do meu filho! Quando chegar em casa, vou-lhe dar uma surra que ele não vai esquecer.*

*FEIRANTE (entusiasmado): quebra a cara do menino em nome do bem-estar da nação!*

(IBIDEM, p. 40)

A conclusão carregada de sarcasmo leva ao extremo a lógica do capitalismo. De modo que a conversa entre os personagens beira ao absurdo para, na verdade, desmontar argumentos falaciosos da classe burguesa e das autoridades para justificar a manutenção da



exploração. Mas o autor não faz a crítica de forma simples, mas por meio de um jogo estabelecido entre personagens que reagem rapidamente às próprias perguntas que se fazem entre si, sem haver uma preocupação em desenvolver o pensamento e os aspectos psicológicos de cada um deles. Os personagens não têm tempo de ter falas longas. Vão se comunicando numa frequência de respostas rápidas. Ao final da cena o patrão despede José da Silva por ter pedido aumento.

Na cena três, o autor apresenta, na visita de José da Silva à Câmara, o jogo político de interesses e balcão de negócios que existe por trás dos discursos demagógicos de deputados. Líder da maioria, Deputado nortista, Secretário, Benemérito de esporte, Benemérito das diversões, Benemérito do espírito, Esfarrapados além do Zequinha Tapioca e do próprio José da Silva demonstram a diversidade de personagens que, na verdade, ocupam funções numa estrutura tanto da peça como representam também a engrenagem das instituições políticas que Boal desmonta, revelando a compra de votos, troca de favores e outros elementos da corrupção generalizada. Apesar de o autor estar falando de um Brasil pré-golpe militar de 64 e o país ter mudado bastante ao passar de tantos anos, pode-se dizer que sua crítica às instituições políticas do país permanecem atuais. Em um dos acontecimentos da cena, o secretário do líder da maioria demonstra seu descaso em relação aos nomes, tanto por igualar o povo, mas também para evidenciar que não faz diferença o nome, mas a função que os personagens ocupam, logo a seguir abre-se o balcão de negócios:

*SECRETÁRIO: Nomes: Fulano de Tal, Sicrano de Tal e Beltrano de Tal. Assunto, pra variar: dinheiro.*

*LÍDER (assustado): diz que eu não estou. (vai fugir mas é seguro pelos presentes)*

*BENEMÉRITO DO ESPORTE: Mas já que nós estamos, eu gostaria de fazer um pedido.*

*LÍDER (sentando-se contrafeito): Vou logo avisando que não dá pé. O Estado está num estado lastimável! Os cofres públicos foram depredados. Nem mesmo eu consigo arrancar mais dinheiro desse país. Estou quase abandonando a política. (Toda vez que se fala em dinheiro ele tenta fugir e é detido).*

*BENEMÉRITO DO ESPORTE (em crescendo, demagógico): Porém o dinheiro que peço é dinheiro sagrado e consagrado!*

*LÍDER: Vá, desembucha.*

*BENEMÉRITO DO ESPORTE: Vossa Excelência não ignora que o povo necessita do esporte, porque o esporte é vida e saúde.*

*JOSÉ: Isso mesmo, Benemérito: é melhor jogar futebol do que andar a pé por falta de condução!*

*LÍDER: Se der mais um palpite, mando evacuar as galerias!*

*BENEMÉRITO: Precisamos pois construir praças de esportes para alegrar os domingos do homem do povo! O povo gosta de futebol, o futebol é o*

*esporte das multidões. As multidões fazem comícios. Os comícios fazem votos e os votos fazem um presidente! Se vós derdes dinheiro ao povo, o povo vos retribuirá com a sua gratidão, e a sua gratidão se traduzirá nas urnas e as urnas vos elegerão!*

*LÍDER: Agora entendi. Quanto é?*

*BENEMÉRITO (sorridente): Cinco mil contos, por baixo.*

*LÍDER: Paga ele aí. Mas quero ver todo mundo jogando bola na rua. Vamos acabar o trânsito: é só futebol. Põe trave em tudo quanto é esquina. E não esquecer o palanque, para que eu possa me dirigir às massas trabalhadoras, e convertê-las ao meu credo! Assina o recibo.*

*BENEMÉRITO: (preocupado com a contagem da quantia estipulada): Excelência, aqui tem só quinhentos contos.*

*LÍDER: Então? Está certo.*

*BENEMÉRITO: Quinhentos contos é a minha comissão. E o resto que está faltando?*

*LÍDER: O resto é a minha, ou você pensa que eu sou relógio, pra trabalhar de graça. (Indignado) O povo se diverte jogando bola e eu, que não sei jogar, me divirto pelo meu credo. Assina logo e dá o fora.*

*BENEMÉRITO DO ESPORTE (resmungando).*

*(IBIDEM, p. 48)*

Após a visita do Benemérito do esporte entra o Benemérito das diversões, pedindo recursos para o carnaval e, em seguida, o Benemérito do espírito, pedindo dinheiro para a igreja. Os dois últimos seguem o mesmo ritual feito pelo Benemérito do esporte e pegam suas respectivas comissões e permitem que o Deputado também pegue sua parte da verba pública em troca dos votos. Mas quando chega a vez de José da Silva o resultado é outro:

*LÍDER: Quem é o próximo?*

*JOSÉ: José da Silva, desempregado, pede emprego.*

*LÍDER: Que é isso, meu filho? Por que você está dobrado assim?*

*JOSÉ: Dor de barriga.*

*LÍDER: Vai lá dentro, filho. Última porta à esquerda.*

*JOSÉ: Fazer o quê? Eu não como há quinze dias.*

*LÍDER: Não come por quê? Ora essa!*

*JOSÉ: Pedi aumento de salário.*

*LÍDER: Mas eu dei!*

*JOSÉ: Pois é: deu! E o patrão me despediu!*

*LÍDER: Está vendo? Bem que eu era contra essa mania de aumentar salário mínimo todo fim-de-semana!*

*JOSÉ: Vim aqui porque o senhor disse que a política é o povo.*

*LÍDER: Linguagem cabalística: cada um interpreta pelo seu credo.*

*JOSÉ: E como eu não posso trabalhar nem morrer, porque enterro está caro, vim pedir emprego.*

*LÍDER: Você vota?*

*JOSÉ: Se aguentar até lá.*

*LÍDER: Então não me fale em morte antes de três de outubro. Depois, já não faz tanto mal à Pátria.*

*JOSÉ: Mas eu preciso de emprego agora.*

*LÍDER: Que impertinência, menino, as eleições ainda demoram. Volta dia três. Não me viu dando dinheiro pra todos aqueles beneméritos? Você não estava de lá dizendo “muito bem, muito bem?” Então? Que é que você quer agora?*

*JOSÉ: Excelência, eu não posso jogar futebol de barriga vazia, não posso cantar tristeza/ não/ tem / fim morrendo de fome, e mesmo pra sofrer é bom estar bem alimentado.*

*LÍDER: Os Beneméritos já levaram tudo. Espera. Espera três de outubro. (nesse meio tempo já entraram outros Esfarrapados).*

*ESFARRAPADOS: Excelência. Estou com fome. Eu quero comer. Eu quero enterrar a minha mulher e não tenho dinheiro. Eu fui despedido. Eu não tenho emprego. Meu pai está de cama!*

(IBIDEM, p. 50-51)

A troca de votos por favores tão comum na política atual é tratada como paródia numa das cenas mais contundentes da peça. O descaso do Líder em atender às demandas populares faz com que ao final José da Silva se junte aos esfarrapados. O Líder não tem o mínimo pudor em negociar os votos com os Beneméritos e depois de bastante demagogia ter a desfaçatez de enrolar José ao pedir que aguarde até o dia 3 de outubro, dia da eleição, colocando que o deputado age não para atender aos anseios do povo, mas de acordo com o calendário eleitoral. Uma crítica forte aos parlamentares de modo geral.

Ao final da cena os esfarrapados se juntam ao Zequinha Tapioca ao concluir que está tudo errado e que é preciso de uma revolução. Zequinha é escolhido como chefe do movimento. José da Silva com medo da polícia e de ir para a cadeia acaba desertando da ideia da revolução e vai para casa. Mesmo desempregado, com fome e sem ter nada a perder, José da Silva não tem coragem suficiente para enfrentar os riscos de uma revolução. O autor optou por colocar José da Silva, um indivíduo, como representante coletivo do povo. O objetivo de Boal é ampliar a abrangência e significado de seu personagem com o nome de José da Silva, como faz João Cabral de Melo Neto com Severino que são todos os brasileiros, mas um indivíduo por mais que represente não consegue substituir o conjunto ao que se refere. Não seria um absurdo dizer que o povo em si é conservador, pela sua cultura e pela sua formação. Entretanto, ao colocar um indivíduo em cena ao invés do próprio povo, torna-se passível o entendimento de que uma coisa é o José da Silva e outra o povo, permitindo que algum leitor ou espectador desavisado da obra entenda que o problema é o indivíduo José da Silva, que é covarde. Esse entendimento também acontece na medida em que outros representantes do povo como os esfarrapados e Zequinha continuam se organizando pela “revoluçãozinha”. Mas o autor ao colocar José da Silva como o representante mais genuíno do povo, na medida em que ele é o que pede aumento, o que é demitido, o que pede emprego aos deputados e

acaba sendo deixado de lado pelas autoridades. Ele é o que é jogado de um lado para o outro pelos demais personagens, é refém das próprias circunstâncias, na medida em que não se constitui como sujeito consciente e dono de si.

A terceira cena concentra questões fundamentais para a compreensão da obra. A cena tem como referência a própria Câmara dos Deputados e seus parlamentares, apesar de recorrer à ficção, na medida em que não aparecem os nomes dos Deputados e os partidos são fictícios Partido ou Vai ou Racha e Partido Comando Sanitário<sup>26</sup>. Mesmo sem que o autor deixe de forma explícita o nome dos partidos, pode-se constatar que se tratam dos dois principais partidos da 41<sup>o</sup> Legislatura<sup>27</sup> da Câmara eleita em 1958: o Partido Social Democrático (PSD) com 115 cadeiras e a União Democrática Nacional com 70. A legislatura era composta por 326 parlamentares e o partido que gozava de maior simpatia com a classe operária na época era o PTB, que elegeu na época 66 deputados. Mas não se tratava de um partido construído pela classe trabalhadora, era apenas um partido com forte relação com o getulismo. O PSD era um partido conservador, a UDN de ultra-direita e o PTB um partido de centro, composto por uma ala mais conservadora com Pasqualini e outra mais à esquerda liderada por Leonel Brizola. Esta cena de *A Revolução na América do Sul* expressa um sentimento do autor em sintonia com o descontentamento popular em relação às instituições políticas da época. O sentimento de rejeição à política que predominava na Câmara dos Deputados também acabou se manifestando na eleição seguinte, em 1961, quando o PSD manteve quase o mesmo número de cadeiras (118), mas o PTB quase dobrou seu número, chegando a 116 Deputados Federais, ultrapassando a UDN com 91, num universo de 410 Deputados.

A visão que o autor tinha em 60 sobre o poder legislativo acaba sendo confirmada em 92 durante seu mandato como vereador na Câmara Municipal. Com depoimento contundente, Boal faz após 32 anos a constatação que o mesmo fazia na terceira cena da peça por meio de seus personagens:

*“Durante quatro anos, vivi exilado do teatro profissional e conheci a arena sangrenta da Câmara; aprendi o que já sabia – ali é o lugar onde se vai brigar por apetites pessoais ou corporativos, não pelo povo. Ali se encontram até banqueiros do bicho e membros do esquadrão da morte. No*

---

<sup>26</sup> BOAL, 1986, p 85.

<sup>27</sup> Informações retiradas na página da Câmara dos Deputados ([www.camara.leg.br](http://www.camara.leg.br)) e do Tribunal Superior Eleitoral ([www.tse.jus.br](http://www.tse.jus.br)).

*meio disso tem boa gente, como em qualquer lugar, até santos!” (BOAL, 2000, p. 326)*

Na cena quatro, o grupo de revolucionários ao decidir procurar todos os interessados opta por procurar primeiro os jovens, futuro da pátria, para isso vão até uma boate encontram com tarados e prostitutas. O chefe do grupo, Zequinha, é o último a chegar com terno novo pago em prestações, cabelo penteado, barba feita, sapatos engraxados, gravata, voz de professor, sacerdote e diretor de centro de pesquisas atômicas como descreve as rubricas. José da Silva estranha e que ele mudou, outros revolucionários declaram que não serve como chefe da revolução e fazem com que Zequinha volte a ficar descabelado e com roupa esfarrapada. Mas o discurso do líder é conciliador e desdenha necessidades de José da Silva:

*ZEQUINHA: Todo mundo é pobre, pobre, pobre de marré, marré de si. E todas as revoluções falharam. Falharam por quê? Por quê?*

*PROSTITUTA: Sei lá eu?*

*ZEQUINHA: Muito simples: porque sim. Porque foram todas revoluções corruptas. Revoluções sem ideia. Mas a nossa, ah! A nossa revolução, essa sim, tem uma ideia, se chama: Honestidade.*

*REVOLUCIONÁRIO: O que é isso?*

*ZEQUINHA: A economia do país é devorada por amigos e inimigos, a nação está à beira da falência, e qual é a solução? A Revolução da Honestidade.*

*JOSÉ: Mas, o que é que vai mudar?*

*ZEQUINHA: Não vai mudar nada, vai ficar tudo como está.*

*JOSÉ: E qual é a diferença?*

*ZEQUINHA: Que diferença?*

*JOSÉ: Se a gente vai fazer uma revolução é pra mudar alguma coisa.*

*ZEQUINHA: Ah, claro. Vai mudar. Vai todo mundo ser honesto.*

*JOSÉ: E eu não vou mais passar fome!*

*ZEQUINHA: Sei lá... Mas se passar fome, você será um faminto honesto.*

*PROSTITUTA: E eu não vou precisar mais de...*

*ZEQUINHA: A senhora será uma prostituta honesta.*

*JOSÉ: Quem sabe se a gente arranjasse uma maneira de me dar de comer?*

*REVOLUCIONÁRIO: Você parece que não entende as coisas? Então não sabe o que significa reforma moral?*

*JOSÉ: Desculpe. Eu estou com fome. Eu faço qualquer revolução que vocês quiserem, mas de barriga cheia.*

*ZEQUINHA (para os Revolucionários): Não reparem, ele já está embrutecido. Tem essa ideia fixa: comer, comer, comer.*

*(IBIDEM, p. 56-57)*

O trecho extraído da quarta cena concentra claramente o caráter enrolador de Zequinha Tapioca, operário de origem, mas apresentando uma orientação política comprometida com a manutenção da ordem social. O personagem apresenta uma revolução que não visa nenhuma mudança além do aspecto ético. Essencialmente defende que se

mantenha o *status quo*, ao permitir que José da Silva continue com fome. Iná Camargo Costa tece comentários acerca da chamada revolução da Honestidade:

*“(...) Tudo permanece como está, todos continuam na mesma, porém honestos. O próprio José passará a ser um “faminto honesto”. Não se poderia imaginar melhor caricatura do programa ‘revolucionário’ do PCB, então em vigor, que permitia apoiar um general ‘democrata’ para presidente. Nem surpreende a próxima aparição de Zequinha na cena 8, que trata da coligação entre ele mesmo (a Revolução da Honestidade), a Imprensa, o “capital Nacional” e o Imperialismo, cujo candidato à eleição presidencial é o próprio Zequinha.” (COSTA, 1996, p.64)*

Depois de desmerecer a fome de José da Silva, os revolucionários discutem sobre a data para a revolução. Um dos jovens revolucionários não pode no dia seguinte ao meio-dia por ter que levar o pai a embarcar para Paris. Outro revolucionário declara que não pode à noite por ter marcado encontro com uma moça. Quando finalmente conseguem definir a data eles fazem discurso inflamado dizendo que vão jogar bomba no carro do governador e matar todos, inclusive chofer até a chegada da polícia, quando todos saem correndo e fica em cena apenas um guarda e o José da Silva, que vai preso.

O mais curioso da quinta cena é que ela serve como um prognóstico do que aconteceria no Brasil alguns anos depois da peça, que foi escrita em 60, portanto, antes do golpe de 64. Em todo caso a peça chega a retratar um pouco do que é o Brasil e, nesta cena em particular, o que foi comum durante o regime militar: torturas, criminalização do movimento social e prisões sem motivação justificada legalmente. Mas as escolhas do autor fogem das formas dramáticas e melodramáticas e partem para a sátira, o exagero circense, a comédia ligeira, o teatro de revista. Ridicularizando todos os personagens, desde o policial, o milionário, o delegado o cozinheiro e o próprio José da Silva. Ninguém se salva da empreitada levada por Boal contra a situação que ele busca retratar de forma nada realista.

A cena é introduzida por um policial que atende uma ligação com denúncia de roubo. Após anotar o endereço do roubo, amarrota o papel e joga no chão, cheio outras bolas de papel amassado, retratando o descaso da polícia com a segurança do povo. Em seguida, ele atende ligação de mulher que relata terem matado marido. O policial convida mulher para ir ao cinema e anota endereço em papel que é guardado cuidadosamente no bolso. Quando um Deputado liga, o policial responde que vai movimentar FBI, Gestapo para tomar providência. No meio da ligação a polícia já chega na rua do parlamentar e o policial agradece elogios do Deputado. Entra um milionário junto com o delegado que apresenta um Detector de mentiras

para substituir o Pau-de-Arara, que o Delegado chama de método antipsicológico e raridade de museu. O delegado faz diversas perguntas para testar a o Detector de mentiras. Após ao Detector falhar, José da Silva é encaminhado para o Pau-de-Arara para a tirar duvida se havia sido mesmo ele que havia crucificado Jesus Cristo. A tortura comprova que ele não foi culpado. José da Silva quer continuar preso:

*GUARDA: Por que essa vontade de ser preso?*

*JOSÉ: Porque estou com fome, não me aguento mais de pé, e o único lugar onde ainda tenho esperanças de comer de graça é na cadeia.*

*GUARDA: Dá uma cela pra ele aí (policial procura a chave).*

*JOSÉ: Já falei com a minha mulher e com os meus filhos. Eles vão matar, roubar, assaltar, fazer o diabo pra vir a família inteira se reunir aqui na cadeia.*

*POLICIAL: Cela 16.*

*GUARDA: Não pode.*

*POLICIAL: Já está cheia?*

*GUARDA: Tem umas quarenta e nove pessoas lá.*

*POLICIAL: Dezesete?*

*GUARDA: Superlotada.*

*JOSÉ: Não tem importância: eu fico preso aqui no corredor mesmo. Prometo que não fujo.*

*COZINHEIRO (entrando): Seu delegado. Assim o orçamento acaba estourando. Tá toda a população vindo comer na cadeia. Se vocês prenderem mais alguém a Penitenciária acaba indo à falência.*

*POLICIAL (para José): Você está em liberdade por falta de provas.*

*JOSÉ (desesperado): Mas eu sou perigoso.*

*GUARDA: Você é um homem livre.*

*JOSÉ: Eu sou um temível facínora. Grrr... (faz careta).*

*POLICIAL: Pode dar o fora que na cadeia não tem lugar. Você está livre.*

*JOSÉ: Me prende pelo menos até amanhã. Eu matei o Gândi. A eletrônica estava certa: eu crucifiquei Jesus Cristo.*

*POLICIAL: Que diabo de homem que não quer a liberdade.*

*GUARDA: Você é um homem livre (jogam-no para fora pelo fundilho das calças).*

(IBIDEM, p.62-63)

A cena exalta de forma exagerada o extremo da pobreza que faz com que José da Silva queira permanecer preso para poder se alimentar. Mais uma cena em que o personagem tenta sem sucesso se alimentar. O objetivo central dele é comer. Não tem grandes pretensões além do simples ato de comer. No caso, pouco importa os diálogos entre os personagens. As diversas ações estão concentradas na narrativa e não na conversa entre os personagens. A cena, apesar de não pretender ter compromisso com o naturalismo, aborda elementos da realidade como a superlotação das prisões e a limitação dos recursos no ambiente público. Mas o autor não envereda na linha “como somos desgraçados” ou “vede como sofrem os

oprimidos”. Nesse sentido não busca compadecer o público ou leitor, nem despertar a pena em relação aos “coitados”. A preocupação do autor é a de à partir da realidade apresentar situações das quais ele não compactua. Situações que saem da esfera meramente política e atingem características universais. Afinal não a fome não é uma criação tupiniquim, nem a corrupção surgiu no Brasil de hoje.

A falsa liberdade proporcionada pelo sistema capitalista é apresentada ao final da cena, quando José da Silva canta a Canção da Liberdade:

*JOSÉ: Passo a vida trabalhando  
Dando duro no batente  
A comer de vez em quando  
Isso é vida minha gente  
Se ser livre é passar fome  
Não quero ser livre não.*

*CORO: Zé da Silva é um homem livre  
O quê, o quê, o quê...  
Zé da Silva é um homem livre  
O que ele vai fazer?*

*ZÉ DA SILVA: Pro patrão pedi aumento só levei um pontapé  
Sem dinheiro e sem vintém  
E agora seu José  
Se ser livre é passar fome  
Não quero ser livre não.*

*CORO: Zé da Silva é um homem livre  
O quê, o quê, o quê...  
Zé da Silva é um homem livre  
O que ele vai fazer?*

*ZÉ DA SILVA: No xadrez não me quiseram  
Passe fome lá pra fora  
Se estou livre, estou faminto  
Com a barriga dando hora  
Sem comida a liberdade,  
É mentira, não é verdade.*

*CORO: Zé da Silva é um homem livre  
O quê, o quê, o quê...  
Zé da Silva é um homem livre  
O que ele vai fazer?*

*ZÉ DA SILVA: O quê?*

*CORO: É livre, é livre, é livre, é livre.*

*ZÉ DA SILVA: Tá, que eu sou livre! (IBIDEM, p.63-64)*



Um problema bastante humano como o da fome e o da falsa liberdade que joga o povo à própria sorte depois de tanto trabalhar. O caráter didático da música serve como recurso narrativo para estabelecer um distanciamento entre o sujeito e o objeto, fazendo com que a peça seja vista como objeto pelo sujeito seja o público ou o leitor.

A cena seis é uma das poucas cenas onde José da Silva não aparece, entretanto, o título faz menção a seu nome, dando ar de simultaneidade. A cena acontece simultaneamente com o momento em que ele se desespera com a falta de liberdade da cena anterior.

A cena ocorre na sede do Partido da Maioria. Onde estão presentes chefes de diferentes partidos, designados como Magro e Baixinho. Além do Jornalista, o Líder da maioria e o Anjo da Guarda, que observa tudo no seu trono e dá pitacos para definir questões mais relevantes. Os presentes estão discutindo quem deve ser o futuro candidato na próxima eleição. O Líder enérgico desde a tribuna, circunspecto, sério e ponderado discursa:

*LÍDER (depois de agradecer uma ligeira salva de palmas, curvando-se):  
Conterrâneos. O homem é um homem, e um gato é um bicho. Isto significa  
que hoje vamos fazer política. (Fazendo uma revelação). Nós somos  
políticos. Porém... o que é a política? Política não significa trabalho,  
porque quem trabalha é o trabalhador, e o trabalhador se divide em  
operário e camponês, sendo considerados votantes apenas os maiores de  
dezoito anos. Política não é futebol, porque futebol é um esporte, e nós aqui  
estamos por profissão. Portanto, o trabalhador trabalha, o jogador faz gol,  
o padre reza, o condutor tlin-tlin, a mulher tem filho, o filho cresce e se  
transforma num belo eleitor. E os políticos... politicam. Porém, para o bom  
desempenho das suas funções, é necessário conhecer os princípios  
fundamentais da politicagem, que são em número de três, a saber:  
primeiro: vencer as eleições de qualquer maneira; segundo: não  
decepcionar os amigos; terceiro: iludir o povo. (discursa com base interior,  
seríssimo) Para vencer as eleições é preciso união, porque a união faz a  
força. Para não decepcionar os amigos, existem as autarquias. Para iludir  
o povo, é preciso muita bossa. (IBIDEM, p. 65)*

Como estão em casa, todos podem falar o que realmente pensam sobre o povo e discutem qual a melhor forma de continuar iludindo o povo. Existem brigas e divergências, mas no fundo o jogo de interesses particulares é claro. Comentam a necessidade de uma cara desconhecida para assumir a presidência e reconhecem que até o jornal do Jornalista que é “unha e carne” com o Líder, mete o pau nele, sem moral e com descrédito na praça. Após o Magro tentar sair como candidato, acaba recuando por não ter dinheiro nem o apoio do Anjo da Guarda. Ao final eles partilham órgãos e futuras nomeações em cargos do Estado.

Na cena sete, o autor sugere em rubrica que se use o mínimo de objetos indispensáveis para permitir valorizar o uso da mímica, mais um recurso circense. A esposa de José o acorda de madrugada e ao ascender a luz aparece o Anjo da Guarda. No início José pensa que era seu Anjo da Guarda, mas percebe que na verdade se trata do Anjo da Guarda das empresas privadas e multinacionais. O Anjo da Guarda cobra royalty da empresa Light por ascender a luz. Depois cobra pela marca da pasta dental, pelo sabonete, pelo café. Quando José dispensa pegar bonde ou ônibus, o Anjo o alerta que até a sola de sapato é da marca Goodyear. José da Silva descobre que até o ar refrigerado é da Westinghouse, que cobra royalty. José contrariado retruca:

*JOSÉ: Você não me dá uma folga. Acabou o dinheiro, toma a minha camisa. Não me larga um instante: se eu for pra casa de condução, pago. Se compro um jornal, o papel é importado, se subo num elevador, a marca é Otis, se como pão, o trigo vem da Argentina.*

*ANJO: Esqueci de dizer que essa calça é de linho irlandês.*

*JOSÉ (entrega-lhe as calças): Só falta eu me suicidar (põe o revólver no ouvido)*

*ANJO (afobado): Não, isso não, pelo amor de Deus, não faça isso, José da Silva, não se mate! Não! (chora).*

*JOSÉ (comovido): Pelo menos você tem coração, não quer me ver morto.*

*ANJO: Não é isso, pode se matar à vontade, mas antes não esqueça de pagar royalties para a Smith & Wesson, fabricante de armas desde 1837 (leva o revólver) Agora pode morrer (José dá gargalhadas)*

*MULHER (entra assim que o Anjo sai): Está rindo de quê? É por isso que a gente vive nessa miséria. Eles te roubam até as calças, e ainda por cima você acha graça.*

*JOSÉ (em segredo): Nós enganamos ele.*

*MULHER: Ele é que nos roubou.*

*JOSÉ (baixinho): Imagina se ele descobre que a minha cueca é de nylon. Eu acabava ficando nu... (ri). (IBIDEM, p. 73-74)*

José da Silva mesmo em situação precária e de completa desgraça, desempregado e tendo que pagar por todas as mercadorias que estão ao seu redor, faz graça com a sua própria condição. Mesmo quando todos estão contra ele, inclusive sua esposa, ele consegue achar uma pequena brecha para valorizar sua “esperteza”. É nesse espírito que o autor investe para usar mecanismos da comédia e ridicularizar uma situação extrema de pobreza. Rir da própria desgraça é a única saída que resta a José da Silva, portador de todos os infortúnios.

Na cena oito ocorre uma crítica ao oportunismo do partidão e de dirigentes dos partidos de esquerda, que na época defendiam coligação com a chamada burguesia nacional, contra o capital estrangeiro imperialista. Como se de fato existisse diferença de interesses de classe entre o capital nacional e o capital internacional, como se a disputa entre a burguesia

nacional se colocasse contra os interesses da burguesia internacional. A cena possui dois títulos que representam duas abordagens sobre o mesmo aspecto. O primeiro título apenas é uma constatação e o segundo traz à tona elementos da contrarrevolução.

O Jornalista está confuso sem saber de que lado ele deve se colocar. Estava em defesa da política da situação, mas o Milionário ressalta que devem estar sempre ao lado do povo. O Jornalista não sabe mais em quem deve meter o pau ou quem deve elogiar, na medida em que o Milionário diz que devem apoiar o Zequinha Tapioca. Percebendo que pode perder a disputa, o Milionário vai atrás de Zequinha para propor aliança:

*MILIONÁRIO: Mas quem é que vai financiar a sua campanha?*  
*ZEQUINHA: É mesmo, eu nem pensei nisso... É muito cara?*  
*MILIONÁRIO: Pensa bem: cartazes na rua, faixas, piche, comícios, rádios, viagens... Quem é que vai pagar tudo isso?*  
*ZEQUINHA: Tem razão. Quem é que vai pagar tudo isso?*  
*MILIONÁRIO: Eu. Eu pago a sua campanha.*  
*ZEQUINHA: Mas você é do lado de lá.*  
*MILIONÁRIO: Então vem pro lado de cá.*  
*ZEQUINHA: How?*  
*MILIONÁRIO: Qual é a sua bandeira?*  
*ZEQUINHA: A Honestidade.*  
*MILIONÁRIO: E a minha?*  
*ZEQUINHA: Verde e amarela com uma garrafa da coca-cola no centro.*  
*MILIONÁRIO: Certo. Mas, concretamente?*  
*ZEQUINHA: O dinheiro!*  
*MILIONÁRIO: E qual é a solução? Honestidade e dinheiro?*  
*ZEQUINHA: Juntar a honestidade com o dinheiro.*  
*MILIONÁRIO: Juntemos as nossas bandeiras.*  
*JOSÉ: Você está louco, chefe. Nós vamos fazer uma revolução.*  
*MILIONÁRIO: Manda ele embora que isto é uma conferência de cúpula.*  
*ZEQUINHA: isto é cúpula!*  
*JOSÉ: Até você está entrando nessa marmelada? Você que passou fome comigo?*  
*ZEQUINHA: Parece carrapato, fica grudado na gente. Cúpula sou eu e ele, você não tem que resolver nada. Tem é que votar em mim, depois.*  
*MILIONÁRIO: Toma dez cruzeiros e vai comprar um bauru.*  
*JOSÉ: Custa doze.*  
*MILIONÁRIO: Toma vinte e traz o troco.*  
*JOSÉ: Posso comer sanduíche americano com ovo?*  
*MILIONÁRIO: Vai, vai! (ele sai) É assim que se deve tratar essa gente: pane et circus.*  
*ZEQUINHA: Tradução: feijão com arroz e filme da Metro com a Grace Kelly.*  
*MILIONÁRIO: Vamos fazer um só partido. (IBIDEM, p. 76-77)*

Ao aceitar os investimentos do Milionário, Zequinha abandona de vez os interesses do povo para aderir ao jogo político da burguesia. Vale destacar que no início da peça Zequinha

era aquele que não sabia o que era sobremesa. Depois se transforma em chefe da “revoluçãozinha”, incorpora como bandeira a Honestidade, que serve como uma luva para os políticos da situação que tem como objetivo iludir o povo para seguir pilhando os recursos da nação e distribuindo entre os amigos os cargos de governo. Os anos passam e os problemas levantados por Boal em 60 são os mesmos de hoje em todas as esferas do poder público, tanto nos Municípios, Estados e União, tanto nas capitais como no interior, observamos o mesmo modo de funcionamento das instituições políticas.

Na cena nove José da Silva está doente, gritando de dor e chama um médico que diz que ele tem uma pedra na vesícula. O médico cobra o valor integral de seu salário para fazer operação. Como José da Silva não tem dinheiro recorre ao Hospital público. Ele acaba passando pela mão de médicos de diversas especialidades que se esquivam de José para continuar dormindo em seu plantão. O nome da cena, “José da Silva aceita os favores do governo”, é irônico na medida em que José não tem nem o direito de se tratar em hospital público. O último médico que o atende o encaminha para o primeiro médico que cobrou cinco contos e novecentos e agora cobra sete e duzentos, tendo em vista que novamente aumentou o salário mínimo. José da Silva mais uma vez responde em forma de piada:

*JOSÉ: Tá bom. No mês que vem eu passo aqui pro senhor fazer a minha autópsia e ver se foi de vesícula mesmo que eu morri... (IBIDEM, p. 84)*

Na décima cena ocorre o debate entre o Líder da maioria, candidato da situação para a presidência da República e Zequinha Tapioca, candidato pela oposição ao mesmo cargo, debate que é precedido da apresentação do Jornalista:

*JORNALISTA: E agora, senhores telespectadores, vamos apresentar a maior atração política deste ano de eleições. Com vocês, dentro em pouco, nada mais nada menos do que os dois candidatos à presidência da República. Ambos estão aqui assessorados pelos seus respectivos segundos. Aí vem... o candidato do Partido ou Vai ou Racha. (entra o Líder, vai até ao meio do ringue, cumprimenta a plateia com os braços levantados.) Pode ir sentando no seu corner. (onde há um banquinho usado pelos pugilistas.) E agora, em carne e osso, o candidato do Partido Comando Sanitário (frenético.), também conhecido como Honestidade Futebol Clube. Entram em campo os segundos dos dois contendores. (entram o Magro, Completamente enfaixado, o Milionário e, pouco depois, o Anjo da Guarda.) Neste momento, tenho a honra de apresentar aos senhores telespectadores, o juiz da partida, o Sr. Anjo da Guarda. Como todos sabem, Sua Senhoria é o embaixador de um país tão nosso amigo, mas tão amigo, que resolveu financiar todas as nossas campanhas eleitorais. Isso já*

*se tornou mais do que um hábito: é uma verdadeira tradição da nossa vida política. E agora, espectador, tomarei a liberdade de dirigir algumas perguntas indiscretas aos dois candidatos, para você (dirige-se face a face a José, que assiste o programa.), eleitor, possa votar com a consciência tranquila, certo de que estará servindo aos sagrados interesses da nação (voltando-se para o Líder.) Senhor candidato. Qual será o seu programa político caso venha a ser eleito presidente da República? (IBIDEM, p. 85-86)*

A resposta dada por ambos os candidatos é exatamente a mesma:

*LÍDER: Sou nacionalista. Estou com o povo. Se for eleito, darei ao povo escolas, hospitais, transporte e comida.*

*JORNALISTA: É um belíssimo programa, não há dúvida. E Vossa Excelência, o que fará?*

*ZEQUINHA: Sou nacionalista. Estou com o povo. Se for eleito, darei ao povo escolas, hospitais, transporte e comida. (IBIDEM, p. 86)*

Após a apresentação de um mesmo programa político parte-se para a disputa ética entre os candidatos para ver quem é pior que o outro:

*JORNALISTA: Bravo, bravíssimo. E já que nós estamos com a mão na massa, o que é que o senhor pensa do seu adversário?*

*ZEQUINHA: Como dizia Sócrates, roupa suja se lava em casa: vou anotar alguns podres na vida do meu adversário.*

*JORNALISTA: Uns podres na vida do seu adversário?*

*ZEQUINHA: Desviou dinheiro da nação para o bolso dos seus amigos.*

*JORNALISTA: Infelizmente, eu já não sou seu amigo.*

*ZEQUINHA: Portanto precisamos acabar com ele.*

*JORNALISTA: Acabar com, ele et caterva. Admirável. Admirável. O senhor positivamente não tem papas na língua. Gratíssimo pelas suas declarações vigorosas e oportunas.*

*LÍDER: Eu também quero falar.*

*JORNALISTA (hostil): Espera a vez, que ele ainda não acabou.*

*ZEQUINHA: Lembra aquele banco?*

*JORNALISTA: Como não, foi um escândalo que abalou a opinião pública.*

*ZEQUINHA: Foi de propósito: ele tinha depositado dinheiro do governo.*

*JORNALISTA: Será verdade?*

*ZEQUINHA: Saiu no jornal.*

*JORNALISTA: Eu sei, fui eu que publiquei, mas será verdade?*

*ZEQUINHA: Deve ser, sei lá eu.*

*JORNALISTA: Depois de denunciado este crime à opinião pública, como é que Vossa Excelência vai sair dessa?*

*LÍDER: Infâmias. Políticas, meus filhos, é assim mesmo: hoje eu estou por cima e ele está por baixo, amanhã ele estará por baixo e eu por cima. Logo, quem está lá no palácio descobre uma coisinha ou outra.*

*JORNALISTA: O senhor nos tira um peso da consciência. (para o Líder) Ele não sabia que o banco ia quebrar.*

*LÍDER: Lógico que sabia: pois fui eu quem deu a ideia.*

*JORNALISTA: Senhor candidato, mas isso não se faz.*  
*LÍDER: O ordenado é pouco: a gente tem que fazer uma negociatuzinha a título de verba de representação.*  
*JORNALISTA: Bem raciocinado!*  
*LÍDER: Mas o que você não sabe é que esta estação de televisão que está me sabotando, foi comprada com dinheiro público porque o dono, você com vários títulos protestados, tá do lado deles.*  
*ZEQUINHA: Calúnia!*  
*JORNALISTA: Claro que não passa de uma vasta mentira!*  
*ZEQUINHA: Mentira não é, mas ele aí andou emprestando dinheiro pra uma fábrica de pipocas.*  
*JORNALISTA: Que mal há nisso?*  
*ZEQUINHA: Há que o dono da fábrica era ele! (confidencial.) E sabe quem é que está pagando a campanha eleitoral dele?*  
*MILIONÁRIO: Zequinha, cala a boca. Não toca nesse assunto.*  
*ZEQUINHA: São gringos que andam emporcalhando a cidade, enchendo de cartazes, faixas, volantes...*  
*MILIONÁRIO: Zequinha, não mete a mão em cumbuca.*  
*ZEQUINHA (à parte): Que é que tem? Deixa meter o pau!*  
*MILIONÁRIO: E a nossa, quem é que paga?*  
*ZEQUINHA: Você. Não é?*  
*MILIONÁRIO: Nós somos um país subdesenvolvido. O capital nativo não dá pra essas orgias de propaganda.*  
*JORNALISTA: É por isso que todo candidato viaja para o estrangeiro. (Os dois tratam Zequinha com infinita bondade, como uma professora primária explicando a uma criança que dois e dois são absolutamente sete).*  
*ZEQUINHA: Mas se pagam, levam o que em troca?*  
*JORNALISTA: Bem, isso está fora do tema da nossa reportagem. (IBIDEM, p. 87)*

A disputa entre ambos não passa de uma briga formal, na medida em que substancialmente eles são financiados pelos mesmos recursos do capital estrangeiro e diferem no modo de exercer a política de governo, mas defendem até o mesmo programa. No fundo, a única diferença entre ambos é que o Líder é o tradicional corrupto, o carreirista experiente e Zequinha é um novato na política institucional, de origem operária, mas que está comprometido com a classe burguesa a fim de manter as regras do jogo e a exploração do povo.

O Jornalista demonstra que não é nada neutro, está o tempo todo ao lado de Zequinha, do mesmo modo que era tendencioso quando estava ao lado do Líder da maioria em cenas anteriores. O Milionário, ainda que de forma distinta, retoma o mesmo discurso de Abelardo em *O Rei da Vela*, colocando-se submisso ao mercado estrangeiro, portanto, deixando claro que a burguesia nacional depende da burguesia internacional para existir. Principalmente num país subdesenvolvido.

O curioso da cena onze é que nesta cena não há nenhum cenário. Apenas uma pedra ou duas e o ruído de grilos para significar que ela se passa em uma floresta. Em cena apenas José da Silva e sua esposa. Eles conversam num tom absurdo na medida em que eles narram até o que farão:

*JOSÉ (triste): Você tem mesmo certeza?*

*MULHER: De quê?*

*JOSÉ: Que eu devo morrer?*

*MULHER: Morrer não deve, mas que vai, vai. (IBIDEM, p. 91)*

A esposa ainda lembra que na semana passada nasceu mais um filho, como se fosse viável toda semana ter um filho. Não importa se a realidade não permite, o autor na verdade insiste em retratar uma realidade que é extremada com exageros para representar a própria realidade. José da Silva faz recomendações à esposa:

*JOSÉ (deitando-se): Escuta: antes de voltar pra casa, não esquece de procurar emprego pro nosso filho.*

*MULHER: Qual? Esse último?*

*JOSÉ: Sei que nós já estamos atrasados, mas antes tarde do que nunca.*

*MULHER: Segura a vela. (dá-lhe uma velinha de aniversário)*

*JOSÉ: Não tinha uma maior?*

*MULHER: Não tinha é dinheiro pra comprar. Te ajeta com essa mesmo (ela acende a vela.) Desculpe ter que ir andando: tá na hora de dar de mamar.*

*JOSÉ: Está desculpada. (deita de todo com a vela acesa. A luz vai anoitecendo) E diz para nosso filhinho pra nunca pedir aumento de salário. E não esquecer de beijar os pés do patrão.*

*MULHER: Adeus (vai sair)*

*JOSÉ: Dizer amém toda a vez que o patrão falar com ele. (IBIDEM, p. 92)*

A esposa antes de ir de vez faz um último pedido, em tom absurdo:

*MULHER: Posso pedir um favor?*

*JOSÉ: Se eu puder ser útil em alguma coisa...*

*MULHER: Quando meu pai morreu, minha mãe chorou muito porque viu ele morrendo. Eu queria também chorar, feito minha mãe, na hora da sua morte.*

*JOSÉ: Dá uma sentadinha aí e espera mais uns dez minutos. Não demoro mais que isso.*

*MULHER: Esperar não posso, mas se você não se incomodar, eu dou uma choradinha agora mesmo.*

*JOSÉ: Esteja à vontade.*

*MULHER: Então, com licença. (ajoelha-se perto dele e desata num choro violento.) Meu maridinho morreu. O que será de mim? Eu quero morrer também. José da Silva, me leva contigo. Ai. Ai. Ai. (para subitamente.*

*Levanta-se, recompõe-se. Pausa breve.) Pronto. Já chorei o que eu queria chorar. Até logo. (IBIDEM, p. 93)*

A cena é uma sátira sarcástica ao melodrama. A esposa, ao pedir um favor e mencionar como fez sua mãe quando esteve na mesma situação e buscando imitá-la, permite ao autor criticar duramente a busca pela imitação, comum no teatro dramático. Ao completar a ação e sugerindo o que vai fazer, ela está se coisificando, deixando de ser sujeito para virar objeto da narrativa. O procedimento épico usado pelo autor permite criar um distanciamento entre ela e a ação dramática que vai fazer. Apesar dela chorar de forma passional, o choro não parece ser verdadeiro, na verdade ela não tem muito o direito de se apegar à vida por tantos problemas a resolver e cumpre de forma burocrática suas funções sociais, inclusive como a de esposa que perde o marido. Não pode deixar de seguir o exemplo da mãe, nem de sofrer pela perda do esposo. A cena discute um tipo de teatro que não busca uma verdade absoluta comprometida com um tipo de realismo figurativo, mas como um jogo que foge da reprodução mimética. Quando a esposa imita sua mãe não o faz com o objetivo de copiar sua mãe tal qual ela era, mas se trata de uma paródia, uma falsa imitação, que coloca no centro não a imitação em si, mas expõe uma circunstância que está acima dos sujeitos.

Na cena doze, o Líder da maioria entra em desespero ao perceber que pode perder o pleito e recorre aos recursos sobrenaturais. Conversa com uma madame típica com sua bola de cristal, ele conversa com seu Guia (um espírito) e faz propostas:

*LÍDER: Vê se entende o meu plano. Isto aqui é um lápis. Você e os seus amigos se materializam dentro da urna, riscam o nome que estiver na cédula, e escrevem o meu.*

*GUIA: Voto rabiscado não conta.*

*LÍDER: Eu trouxe cédulas também. Você entra na urna, tira tudo que estiver lá, e põe essas... Por favor. Faz isso pra mim. Só essa vez...*

*GUIA: Eu sou invisível, mas a cédula não é. Imagina uma porção de cédulas voando e entrando tudo na sua urna. Tem cabimento?*

*LÍDER: Você vai deixar eu perder? Eu, o seu melhor amigo. Lembra quando você estava aqui embaixo? Te dei cada emprego, velho! Tudo ó de penacho! Não tinha nem que assinar o ponto. Não vai agora me deixar na mão! (IBIDEM, p. 99)*

O Guia sugere que o Líder devolva todo seu dinheiro e assim consiga reverter a situação desfavorável em relação à Zequinha, com a bandeira da Honestidade. Mas o Líder se recusa a devolver o dinheiro roubado. Ao final o Guia orienta o Líder a dar dinheiro para José da Silva que está prestes a morrer perto do local em que se encontram, que será voto certo.



Na cena treze, o Líder vai até a floresta em busca do povo que morre, no caso José da Silva. O Líder ao encontrar José, dá-lhe uma banana e algumas notas de dinheiro em troca do seu voto. Aparece a esposa de José junto com Zequinha que se debate com o Líder pelo voto de José:

*ZEQUINHA (entrando): Pooo-vooo. Pooo-vooo. José da Silva, meu irmão. Porque você me abandonou? Não vamos nos separar nunca mais. Somos como dois irmãos-siameses: eu sou teu e o teu voto é meu.*

*JOSÉ (para a Mulher): Que é que eu faço?*

*LÍDER: Eu sou teu e o teu voto ninguém tasca.*

*ZEQUINHA: Eu vi primeiro.*

*LÍDER: Eu paguei primeiro.*

*ZEQUINHA: Ele vai votar em mim porque eu sou honesto.*

*LÍDER: Ele vai votar em mim porque eu fui ladrão.*

*ZEQUINHA: Ser honesto é melhor do que ser ladrão.*

*LÍDER: Ser ladrão e confessar, é muito melhor do que também ser e não dizer.*

*ZEQUINHA: Resolve, José da Silva: qual é melhor?*

*JOSÉ: Quem dá mais? (IBIDEM, p. 102)*

José da Silva não se importa com quem rouba mais, quem fala a verdade, quem deixou de roubar. Não se importa com o programa político apresentado pelos candidatos. Ele simplesmente rifa seu voto em troca de comida ou qualquer dinheiro capaz de suprir suas necessidades. Ele é ao mesmo tempo pragmático e confuso, ele é ao mesmo tempo ingênuo e oportunista. No fundo ele continuará sendo explorado por qualquer um dos dois depois da eleição. Disso ele tem consciência, talvez por isso ele acabe se leiloando, como mais uma mercadoria qualquer em uma feira.

A cena quatorze é a mais curta dentre todas e tem como cenário apenas uma urna, pois ela transcorre durante a votação. José da Silva e esposa estão em dúvida em quem votar. Os dois candidatos pagaram em troca do voto deles. A José lhe resta um pouco de consciência:

*JOSÉ: Precisamos votar conscientemente no programa político, na plataforma, nas ideias. Esse é o voto consciente do bom cidadão.*

*MULHER: Bom, teve um que prometeu escolas, hospitais, transporte e comida.*

*JOSÉ: E o outro que prometeu escolas, hospitais, transporte e comida. Quem é o melhor?*

*MULHER: Vamos votar nesse.*

*JOSÉ: Qual? O que prometeu escolas, hospitais...*

*MULHER: Não: no que prometeu escolas, hospitais, transporte e comida.*

*JOSÉ: Já sei. Você vota num e eu voto no outro. Assim a gente não pode errar. (IBIDEM, p. 106)*

Mesmo com o empenho deixar de lado a questão do compromisso com os candidatos que compram votos e buscar priorizar o voto consciente no programa, José da Silva e sua esposa ficam confusos com o programa apresentado pelos candidatos, que é o mesmo. Eles tentam desvendar qual dos dois candidatos tem melhores propostas, mas não conseguem. Optam por cada um votar em um deles, sugerindo que existe uma forma de ao menos um dos dois acertar o voto.

A cena quinze, a última delas, é uma das maiores e logo no início é revelado que José da Silva de fato morre, sem nenhum mistério oculto. A dúvida que paira não é em relação ao fato, mas a forma como ocorreu. Uma maneira de o autor destacar textualmente que o modo com que as coisas acontecem deve ter maior atenção do que o fato em si.

No cenário há um placar similar ao do Pacaembu da época onde está escrito: ZEQUINHA 0 X LÍDER 0. A apuração dos votos acontecerá com o clima e tensão de um jogo de futebol. Essa aproximação entre o gosto nacional pelo esporte e o texto teatral é um empenho em colocar um tema de interesse nacional como mecanismo de representação teatral. A medida que o clima vai esquentando os personagens vão fazendo comentários acerca do pleito eleitoral. O primeiro gol é do Líder, após invocar Exú, Deus e a Virgem Maria. Zequinha reza um pouco para anotar um tento, empatando o jogo. Logo depois Zequinha marca mais um gol, virando a partida. Mas Líder consegue empatar em 2 x 2 e em seguida chega ao resultado de 3 x 2. O placar vai mudando, passando pelo empate sempre. Jornalista fica como barata tonta entre os dois grupos até que aparece José da Silva e informa uma notícia extraordinária:

*JOSÉ (solene): Depois de muitos anos, e graças às últimas eleições, graças às eleições que resolvem os problemas do povo, eu, José da Silva, cidadão local, casado, vacinado, eleitor, vou almoçar, vou comer.*

*JORNALISTA (como repórter): Deixa eu tomar nota. (escreve) A imprensa estrangeira vai mandar repórteres para conhecer o fenômeno. Já se ouviu falar em mulher de duas cabeças, em homem de quatro patas, mas um homem do povo que almoça, isso é completamente inverossímil. (IBIDEM, p. 112)*

Boal mais uma vez subverte a noção de verossimilhança ao usar o recurso do exagero para deixar explícito o objetivo de José da Silva: homem do povo, desde o início da peça ao peregrinar pelos diversos ambientes e lidar com uma variedade de personagens, tenta resolver

o seu problema de fome. Entretanto, quando José da Silva finalmente consegue almoçar, num grito rotundo ele anuncia que está morrendo. Usando elementos da tragédia grega acaba que José da Silva tinha um objetivo acima de sua natureza de homem pobre. Ele atinge a desmedida, o *métron*, como herói trágico quando ultrapassa sua condição de homem pobre que não deve comer. E por estar destinado ao fracasso, ele morre por ter atingido seu objetivo. Como se ele tivesse que morrer independente da circunstancia. José da Silva morre por seu organismo estar acostumado com a fome, quando a comida entrou em seu estômago ele acabou fugindo da sua condição, seu corpo rejeitou a comida que não fazia mais parte dele e parou de funcionar. O Jornalista pede para parar a eleição ao constatar que não há razão para continuar, porque não há mais ninguém a governar depois da morte de José da Silva, na medida que ele é o povo. Depois de um enterro imponente, Zequinha e Líder estão à procura de um novo operário e observam o Coveiro, que assustado sai correndo. Na canção final o didatismo épico de Brecht aparece:

*NARRADOR: Podeis esquecer a peça  
Deveis apenas lembrar  
Que se teatro é brincadeira,  
Lá fora... é pra valer. (IBIDEM, p. 117)*

As escolhas inventivas tanto no que tange ao aspecto formal quanto ao conteúdo da obra destacam o mérito do autor em desenvolver um trabalho inovador para a época em que escreveu. No conteúdo, ele consegue trazer a vida de fome de um operário e os problemas em que o sistema capitalista o coloca. O autor não descarta as referências de obras escritas no mesmo período, nem a tradição da dramaturgia nacional e internacional de outras épocas. Utiliza a linguagem moderna da fotografia e do cinema para estruturar os fragmentos em uma narrativa ligeira e sarcástica, mesmo usando elementos estéticos modernos e a técnica dramática inovadora, o autor consegue também trazer recursos do circo e teatro de revista, rejeitados por outros autores modernos da época. Certamente *A revolução na América do Sul* se trata uma das principais obras do teatro épico brasileiro e uma contribuição para o teatro moderno universal. Que consegue apresentar tanto no assunto como no veículo aspectos da vida nacional e popular, categorias presentes também na dramaturgia de outros países. Em termos particulares, Augusto Boal ao sistematizar o Teatro do Oprimido, discutia que o público não deveria ser passivo e observador, mas protagonista da obra. Boal avança ao colocar o público como protagonista do espetáculo, assumindo a cena como sujeito. Do ponto

de vista estético e político ele desenvolve a linguagem do teatro político. Uma questão que podemos observar é que um autor e teórico de um país subdesenvolvido tem condições de contribuir com o teatro ocidental da mesma forma que um autor nascido em uma das principais potências do mundo como a Alemanha, como é o caso de Brecht.

### **3.2 COMPANHIA DO LATÃO: O TEATRO ÉPICO NO BRASIL NOS DIAS ATUAIS A PARTIR DE CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO.**

*Circulo de Giz Caucasiano* foi escrita por Bertolt Brecht em 1945, durante seu exílio nos Estados Unidos. A estreia ocorreu em 1948, em Nothfield, Minnesota. A peça, uma parábola que transpõe o famoso juízo de Salomão, é composta por 6 cenas e 55 personagens além dos figurantes. As cenas são, no geral, longas e organizadas como uma narrativa onde os personagens não se colocam como protagonistas. Cada personagem cumpre uma função específica na trama, e em conjunto compõem a obra. Não há nela indivíduos com características psicológicas e físicas muito detalhadas. Personagens não se constituem como indivíduos, mas como seres que ocupam uma função social na narrativa.

A peça épica *Círculo de giz caucasiano* foi escrita por Brecht de acordo com a estética do materialismo histórico e dialético no final da Segunda Guerra Mundial e aborda a disputa entre dois coletivos: os que trabalham na terra e os que a abandonam, em troca de terras férteis num vale na Geórgia (Cáucaso) e discute o embate entre o determinismo histórico e o individualismo, relatando a história de Gruncha, uma camponesa criada de um reino invadido que renuncia à sua vida pessoal para salvar a vida de uma criança descendente da família real, mas que fora abandonada pela mãe. A camponesa decide criar o bebê herdeiro, filho do governador, que, ao ser deposto, tem sua cabeça cortada. Gruncha recusa o poder e a riqueza que cabiam ao menino por hereditariedade e constrói para ele uma possibilidade de vida distinta à que lhe era destinada. Assim como o Juiz Azdak que se esforça para manipular as leis em benefício dos pobres, a mãe biológica reivindica a posse da criança e cabe ao Juiz Azdak, um beberrão que ascendeu da classe baixa, definir com quem fica o menino. O critério mais justo encontrado por Azdak é o de riscar um círculo no chão, colocando o menino no centro e pede às duas mulheres que puxem, cada uma, de um braço da criança. Gruncha evita usar a força para não machucá-lo e a mãe biológica com isso toma a criança em seus braços. Mas o juiz decreta que quem deve ficar com ela é Gruncha, que demonstrou apreço maior pela integridade da criança do que vontade em tê-la. Não se trata

aqui de retratar a “bondade” da camponesa, mas apenas de apresentar que durante o percurso da peça quem demonstrou ter condições de estar com a criança desde o início não foi a mãe biológica que abandonou o bebê logo no início da peça. A mãe biológica se coloca como quem tem direito à posse da criança, mas não a que tem condições objetivas de criá-la. Quem é a verdadeira mãe? A mulher que pariu ou a que criou e educou a criança? Gruncha é declarada mãe não por força de lei ou do sangue, mas pelo sacrifício e pelo trabalho, pelo cuidado e carinho que deu à criança. Desse modo, a “natureza” acaba sendo substituída pela “história”: leva-se em consideração o que o homem vem a ser e não o que ele é. A peça é considerada uma das mais épicas de Brecht.

Curioso é perceber que um autor alemão consegue abordar um tema universal como a necessidade de reforma agrária, que é um problema bastante atual no Brasil. Ao mesmo tempo em que não seria necessário “importar” peças estrangeiras para representá-las no Brasil, especialmente uma que aborda uma temática tão nacional, um problema que de fato incomoda a maioria dos camponeses do país, no entanto, percebe-se que Brecht está preocupado com uma questão que não era um problema de seu próprio país, na medida em que países desenvolvidos como a Alemanha, realizaram a Reforma Agrária. O autor está preocupado com países orientais e do leste europeu, mas a sua preocupação também atende aos anseios dos camponeses da América Latina, principalmente, dos países que foram explorados como colônias e até hoje seguem como países dominados.

A Companhia do Latão ao recorrer a um dramaturgo estrangeiro acaba recuando em relação à vontade do Arena no final da década de 50 e início da década de 60 de estimular a dramaturgia nacional, o que poderia ser considerado um recuo que se desdobra pela ruptura com a estética do teatro político, forçada pelo regime militar. A própria produção nacional de uma forma geral acabou sendo limitada. A vontade em consolidar uma dramaturgia nacional não existiu na ditadura militar. Muito embora autores como Plínio Marcos, dentre outros, tenham se empenhado em escrever peças teatrais contra a vontade do regime.

A peça foi montada pela primeira vez no Brasil pelo Arena no dia 24 de outubro de 1967, nos anos iniciais do regime militar, ainda antes da instituição do Ato Institucional nº 5. A única apresentação foi no Teatro A Hebraica. O crítico Sábado Magaldi comenta sobre as circunstâncias:

*“O Arena desistiu provisoriamente de levar a peça em sua sala, passando a ensaiar, a toque de caixa, Moscheta, de Angelo Beolco (Ruzante), que estreou no dia 17 de novembro. Boal explicou-me a suspensão da obra-*

*prima de Brecht: o elenco estava esgotado e os atores não se ajustavam a um mesmo estilo, representando cada um de um jeito. Apenas depois de substituições necessárias O Circulo poderia entrar em cartaz. Na verdade, o texto só voltou a ser oferecido em junho de 1971, sob a direção de Luiz Carlos Arutim e com atores de pouca experiência. O mérito da encenação, na sua simplicidade, estava em não falsear a peça, deixando que ela falasse por conta própria. Cláudia Decastro criava uma Gruncha intensa e vigorosa, e Péricles Flaviano compensava a pouca idade e a pouca técnica, emprestando espontânea truculência ao desempenho do Juiz Azdak. A seriedade e a paixão valorizaram um trabalho que deveria apresentar, em princípio, um resultado bem mais modesto, não obstante o mérito incomparável da obra.” (MAGALDI, 1984, p. 83-84)*

As primeiras experiências de montagem da peça não puderam ser desenvolvidas livremente no regime militar. Apenas em 2006, 21 anos após a reabertura política, que a obra voltou a ser apresentada. Desta vez pela Companhia do Latão, a partir do texto teatral, mas de forma atualizada com a situação agrária brasileira. Para isso o prólogo da montagem conta com um curta-metragem feito pelo grupo *Filhos da Mãe Terra*, formado por crianças e jovens do assentamento Carlos Lamarca do *Movimento Sem-Terra* (MST) que discute a necessidade de uma reforma agrária no Brasil atual. E a discussão levantada pela peça sobre quem seria a verdadeira mãe do bebê pode também ser feita em relação às terras. Afinal, a quem cabe o direito da propriedade da terra? Ao herdeiro passivo ou a quem trabalha nela e a torna produtiva?

A peça escolhida pelo grupo pode ser considerada uma das mais épicas de Brecht e o espetáculo também tratou o assunto épico da Reforma Agrária em aproximação com a realidade atual. *A Revolução na América do Sul* atingiu mais diretamente um público de classe média e mesmo da elite carioca em Copacabana, e o público de *Circulo de Giz Caucasiano* (2006) não foi tão diferente visto que a estreia da obra se deu no CCBB localizado no Centro do Rio de Janeiro. Deve-se ter em consideração também que com o advento da televisão e do cinema o teatro deixou de ser uma atividade artística de massa desde meados do século passado e que a maioria do povo de hoje nunca foi a um teatro e mesmo ao cinema, deixando de forma geral o teatro nas mãos da intelectualidade e da classe média. Não é o operário ou favelado que frequenta majoritariamente o CCBB, mais conhecido pela elite carioca.

A contribuição da Companhia do Latão é significativa. Uma característica bastante avançada para as propostas mesmo de Brecht é o uso das técnicas de cinema, mas além de projeções, usadas pelo diretor alemão, esse avanço estético permite que crianças e jovens do Movimento dos Sem-Terra façam um curta-metragem, falando dos problemas oriundos da

falta de reforma agrária no país, fazendo com que o texto não pareça dizer respeito apenas à Georgia, mas também, a outros lugares. Ninguém melhor do que os camponeses para dizer que o problema agrário deveria ter sido resolvido.

O Latão coloca parte do povo não só para assistir ou participar ativamente do espetáculo, permitindo a participação do próprio povo ainda que de forma tímida num curta-metragem que introduz a montagem. É um desenvolvimento dos anseios de Boal:

*“Falta agora tentar uma ligação entre forma e conteúdo. Sartre, analisando Brecht, afirmou que pretende, como este, criticar a sociedade na qual vive o homem moderno, expondo os processos pelos quais essa sociedade e esse homem se desenvolvem. Mas quer também fazer o espectador participar integralmente da experiência do homem deste século, porque é ele, espectador, que o vive. Este me parece ser o grande caminho do teatro moderno. Pouco importa se vou para ele ou não: importa que gostaria de penetrá-lo.”* (BOAL, 1986, p.26)

A Companhia do Latão estimula que o povo deixe de ser espectador para produzir sua própria arte. Há nessa operação uma busca por modernizar ainda mais a estética teatral. Porém, há limites para a vontade da Companhia: por que só o preâmbulo é feito por membros do povo? O que faria com que os espectadores durante maior parte da peça se mantivessem na condição de espectadores, quase passivos? Uma boa contribuição nesse sentido de fazer do espectador um protagonista é o levado pelo Teatro Oficina, dirigido pelo José Celso Martinez Correia que em busca do teatro estádio se empenha para fazer com que o público deixe de ser um mero espectador e possa participar da peça e mesmo influenciá-la. Nas peças do Oficina, os atores fazem danças e jogos com os espectadores para que eles representem junto, mas há também limites na tentativa de romper com a estrutura de protagonismo dos atores, quem ao final conduz o espetáculo, tendo em vista em que a participação do público é feita de forma secundarizada. A Cia do Latão desenvolve a vontade de Sartre, Brecht e Boal fazendo com que os jovens do MST sejam protagonistas do filme colocado como prólogo da peça, assumindo o lugar dos próprios atores. Entretanto, na maior parte da peça são os próprios atores os responsáveis pelo andamento da obra e o espectador fica observando os atores em suas poltronas.

Algumas limitações do Latão se devem não apenas à suas fragilidades e incompreensões próprias, mas à própria dificuldade da forma épica de se consolidar no contexto de um país capitalista dominado economicamente pelo imperialismo. A conjuntura

política pode permitir ou dificultar que o teatro épico se desenvolva. Brecht alerta que o teatro épico:

*“Pressupõe além de um certo nível técnico, um poderoso movimento social, interessado na livre discussão de seus problemas vitais e capaz de defender esse interesse contra todas as tendências adversárias.”* (BRECHT, 1976, p. 135)

A compreensão desse aspecto social tem relação direta com as dificuldades de se consolidar o teatro épico no Brasil, tendo em vista que as condições objetivas impedem que a forma épica consiga ser materializada com maior facilidade. Quando o Arena montou *A Revolução na América do Sul* em 1960, o país vivia uma ascensão da luta de classes, especialmente com a renúncia de Jânio Quadros, quando a campanha da legalidade acabou movimentando o povo para se contrapor à maioria do Congresso que visava impedir que João Goulart assumisse a presidência da república, temendo sua relação com o movimento social. Quando *Circulo de Giz Caucasiano* estreou em 2006, a situação era bem distinta: após 4 anos de governo Lula, a massa não estava nas ruas como no período anterior. A camada dirigente do PT assume principais cargos do Governo Federal. As principais entidades de massa como CUT, MST, UNE e UBES, por conta de sua direção comprometida com o governo, deixa de promover mobilizações nas ruas como na década anterior. Além disso, o país tinha seu primeiro presidente operário, nascido no interior de Pernambuco, que toma algumas medidas populares como aumento significativo do salário mínimo, redução de desemprego dentre outras que não foram benesses, mas conquistas da classe trabalhadora após anos de luta por meio de greves e mobilizações. Nesse contexto histórico, as dificuldades de se fazer um teatro comprometido com a estética épica são maiores. Afinal, quem vai financiar uma montagem teatral comprometida com a mudança social? À burguesia, por mais que tenha consciência de que não vai ser o teatro que a derrubaria, não tem interesse em que se propague, mesmo que limitadamente qualquer conteúdo operário na sociedade, em nenhuma das classes sociais que a compõem. Sem financiamento não há como garantir uma mínima estrutura de trabalho e de pesquisa teatral. O teatro, como demais expressões humanas, prescinde de tempo, dedicação e trabalho. Faz-se necessário uma estrutura minimamente profissional, capaz de permitir que os artistas possam dedicar maior atenção ao trabalho desempenhado.



O teatro de grupos permite um trabalho coletivo, inclusive para refletir acerca do papel do mercado capitalista, que transforma arte, educação, saúde em mercadoria. Para sobreviver, os grupos precisam criar mecanismos para continuar fazendo teatro. Mesmo durante o regime militar, o teatro de grupos permaneceu como uma forma de organização coletiva. Uma forma moderna de questionar as antigas companhias com donos que definiam sozinhos os rumos da empresa, fazendo de seus atores, seus servos.

Com os Comediantes, o TBC e o Arena, temos a profissionalização do teatro, mas, ao mesmo tempo, o teatro de grupo é uma forma de organização que segue mesmo depois dos anos de chumbo. Ainda em meados da década de 70, surge o grupo *Asdrúbal Trouxe o trombone*, que de forma irreverente começa a desenvolver, ainda que no terreno de trivialidades, um trabalho coletivo de concepção de espetáculo com cenas anárquicas, trechos e colagens junto com cenas curtas e fazendo releitura de clássicos. Em 1982, surge o Grupo Galpão. Numa época em que outros grupos teatrais surgem e começam a se estruturar no cenário teatral brasileiro. Retomando ainda que de forma tímida um teatro mais comprometido com a linguagem popular e com a pesquisa de novas linguagens. No ano de 1991, surge o grupo Parlapatões, que por meio da comédia escancara a realidade, evidenciando uma série de problemas sociais, ridicularizando aspectos mais irrelevantes do cotidiano até conflitos da esfera nacional e internacional, no campo político e econômico. O trabalho do grupo não poderia ser desenvolvido nos anos de chumbo da ditadura militar, não eram toleradas críticas nem que o regime fosse ridicularizado. Outros grupos de estudantes formados pelas diversas faculdades de teatro no caso do Vertigem, constituído por alunos da ECA (USP) e da EAD.

O esforço em concretizar um teatro com maior liberdade de criação também passa pela organização coletiva do teatro de grupos. O diretor da *Companhia do Latão*, Sergio de Carvalho, também declara sobre tendências teatrais nas últimas décadas em entrevista feita por Ana Paula Sousa da Revista Carta Capital:

*"A década de 80 era uma época de peças mais ligadas à subjetividade. O teatro de grupo, nos anos 90, tentou retomar uma tradição mais politizada e, com isso, trouxe de volta o público universitário, por exemplo", avalia Piacentini, que é também presidente da Cooperativa Paulista de Teatro. "Acho que trocamos projetos individuais por projetos coletivos. O que nós tentamos é ser a contraface da sociedade do espetáculo, que compra o olhar do indivíduo a todo custo." (SOUSA: 2006)*

Essa nova tendência do teatro feito coletivamente a partir dos grupos também ocorreu em outros lugares do mundo como Estados Unidos na década de 50 com o *Living Theatre*; na França na década de 60, com o *Théâtre du Soleil*. No Brasil há também destaque para grupos da década de 50 e 60 como o Teatro de Arena, CPC da UNE, Teatro Oficina entre outros. Mas essa nova forma de organização dos processos teatrais no Brasil a partir do teatro de grupo, com processos colaborativos ou coletivos se institui de forma mais incisiva na década de 90. Com grupos, em geral compostos por estudantes ou recém-formados das Escolas de Teatro, principalmente do ambiente universitário. São esses grupos os mesmos que dificilmente conseguiam se beneficiar de apoio de empresas privadas ou pela Lei Rouanet por se ocuparem de um teatro vinculado à produção de conhecimento com pesquisas, ou mesmo por serem novos. O mercado exige grupos consolidados para não arriscar de “sujar” a imagem da empresa.

Depois de 12 anos do fim do regime militar, surge em 1997 a Companhia do Latão, interessada na pesquisa sobre o teatro dialético. O grupo era composto por alunos e ex-alunos do curso de artes cênicas da ECA (Escola de Comunicação e Artes) e EAD (Escola de Arte Dramática) da Universidade de São Paulo. Hoje é um dos grupos mais empenhados em pesquisar uma estética teatral em contato com o movimento social. Não ocorreu de forma imediata a retomada do teatro político com o fim da ditadura. Tampouco se dá uma retomada do mesmo ponto em que se encontrava em 1964, do mesmo modo que a luta pela reforma agrária hoje não se encontra no mesmo patamar de 64. Se por um lado o MST, fundado em 1984, pode ser considerado mais organizado que as Ligas Camponesas, por outro lado não conseguiu que a reforma agrária fosse amplamente implementada no país, nem nos governos de direita de Collor e Fernando Henrique Cardozo, nem nos governos de esquerda de Lula e Dilma. Trata-se de uma mudança socioeconômica que as instituições políticas burguesas não permitem que ocorra. O latifúndio e o agronegócio impedem que a reforma agrária seja feita. Para isso essa classe de proprietários usam seus partidos como é o caso do PMDB, o maior partido político do país em quantidade de filiados e com maior representatividade política nas diversas esferas. Um partido como o MDB, comprometido com o regime militar e com o latifúndio segue hoje como hegemônico na política nacional.

A luta de classes se expressa nos mais diversos lugares. Devido a uma situação alarmante com resquícios tão fortes do próprio trabalho escravo ou semiescravo, nos latifúndios, faz com que permaneça a insatisfação da população, nesse contexto, o teatro político surge como necessidade de combater a política levada pela classe dominante e, outro

aspecto que merece atenção, nesse caso é o das relações de produção do teatro, que tem como raiz a questão econômica, como destaca Iná Camargo Costa em *Sinta o Drama*:

*“O “movimento” teatral “cena livre”, iniciado na França por Antoine e em pouco tempo aparecendo em toda a Europa e Estados Unidos, sem ter nada de diretamente político, mostrou o que significava concretamente, para o teatro a independência econômica (o público, associado à iniciativa, garantia o financiamento da produção dos espetáculos). Esta independência econômica se traduzia em liberdade política, pois mesmo peças censuradas podiam ser encenadas, já que os espetáculos eram “fechados”, isto é, restritos aos sócios. Um ano depois de Otto Brahm e seus companheiros terem fundado a Freie Bühne, a maior parte de seus companheiros (os socialistas) fundou a Volksbühne (depois a Freie Volksbühne) que, pela politização explícita, multiplicou o efeito do Teatro Livre de Antoine e em pouco tempo se estendeu por toda a Alemanha, chegando a Berlim a ter cerca de 140 mil sócios. O principal significado da fundação do Volksbühne foi o de, pela primeira vez na história, a vanguarda propriamente dita dos trabalhadores ter em suas mãos os meios de produção teatral. (...) Este dado histórico também implica um critério que não pode perder de vista: o teatro épico só é possível se o meio de produção estiver nas mãos dos trabalhadores. Fora dessa condição teremos simulacro, contrafação, ou até mesmo experiências de muito interesse às quais sempre ficará faltando alguma coisa.” (COSTA, 1998. p. 21)*

A *Companhia do Latão* nasce também pela necessidade de se trabalhar tensionando essa contradição; colocando a questão de classe no âmbito cultural a partir da recepção, que cada vez mais tem ficado restrita aos que podem pagar para ver uma peça, os valores dos ingressos em geral estão fora da realidade da grande maioria da sociedade. A Companhia esteve entre os agrupamentos que impulsionou o *Movimento Arte Contra a Barbárie*, movimento artístico e cultural de grande importância na cidade de São Paulo que impulsionou a criação da Lei de Fomento ao Teatro no Município.

A *Companhia do Latão* pertence ao conjunto de grupos que por suas escolhas estéticas e políticas, contou com uma série de dificuldades para se consolidar como Companhia Teatral. Em entrevista<sup>28</sup> concedida pelo diretor da companhia Sérgio de Carvalho, percebe-se a trajetória de um grupo teatral nos dias atuais e as dificuldades e facilidades para se constituir de forma sólida.

---

<sup>28</sup> Informações colhidas por Marcius Siddartha em entrevista com Sérgio de Carvalho na cidade de São Paulo no dia 14 de Novembro de 2007, em pesquisa realizada para conclusão de monografia de final de curso.

O primeiro espetáculo *Ensaio sobre o Latão* foi feito a partir de 500 reais tirados do bolso dos integrantes do recém-criado grupo; figurinos, cenários eram emprestados ou comprados em brechós. Na época, as principais rendas do grupo saíam da bilheteria que sequer pagava o custo do espetáculo. Com o tempo, o grupo conseguiu também se financiar a partir de espetáculos vendidos ao SESC de São Paulo, à prefeitura de São Paulo e de festivais. O Estado de São Paulo também financiou oficinas culturais ministradas pelo grupo, onde eles eram pagos como professores. O Instituto Goethe (órgão público do Governo da Alemanha) também cedeu espaço para ensaio, como forma de apoio ao grupo.

A companhia teve em torno de 7 projetos aprovados pela Lei Rouanet, mas na etapa de captação não conseguiu em nenhum dos casos que alguma empresa privada escolhesse algum desses projetos para o investimento. Além da isenção de impostos, a empresa tem toda autonomia para decidir qual projeto se adequa mais aos interesses do marketing empresarial, ou seja, imagem institucional da empresa.

Durante a aprovação de um dos projetos pela Lei Rouanet, o grupo conseguiu ao máximo uma permuta (apoio em troca de serviços prestados pela empresa) de um jornal que “se pagou” para fazer uma matéria e, com isso, abater o valor da mesma no imposto de renda que ele pagaria ao Estado.

Em 1999, a Companhia fez apresentação no teatro Glauce Rocha a convite da Funarte. No mesmo ano, o agrupamento deixou material para concorrer ao edital de pauta do Centro Cultural Banco do Brasil, mas não foram selecionados. Com um mês de antecedência a apresentação de outro grupo que tinha sido confirmada foi cancelada e o Centro Cultural Banco do Brasil entrou em contato com a Companhia do Latão para “tampar o buraco” na programação. O convite foi feito por Paulo de Tarso. Por meio desse “furo” a temporada ganhou volume na mídia e a Companhia obteve repercussão nacional. Mas nem todos os grupos contam com essa sorte.

Entre 1998 e 1999 o grupo participa de forma engajada na impulsão do *Movimento Arte Contra a Barbárie*, com diversos grupos da cidade de São Paulo que pretendiam realizar pesquisas teatrais e se colocavam contra a mercantilização da arte. Buscavam pressionar o governo para que houvesse uma política distinta das que beneficiavam os produtores (com projetos eventuais e isolados). A Lei de Fomento ao teatro para a cidade de São Paulo foi produto da iniciativa destes grupos. A Companhia do Latão foi contemplada em 3 edições com a lei e produtores atacavam a lei porque não teriam como fazer uso dela, afirmavam que eram sempre os mesmos que se beneficiariam dela.

A Companhia desde sua fundação teve um funcionamento semiprofissional. Sérgio de Carvalho, por exemplo, é diretor da companhia e também professor da USP, para garantir sua sobrevivência. De acordo com ele, a profissionalização dos grupos, os submete a agir de acordo com as leis do mercado, interferindo diretamente na autonomia de criação. A opção de ser um grupo semiprofissional quanto ao funcionamento é uma forma também de fazer com que a produção tenha independência criativa, embora os trabalhos sejam desenvolvidos com o comprometimento e dedicação profissional, tanto nos ensaios como na criação estética.

Em 2000 o grupo desiste de vez de tentar usar a Lei Rouanet, inclusive por posicionamento político colocando-se contra esse mecanismo de isenção fiscal por entender ele como privatização das verbas públicas e ausência do Estado para financiar diretamente a cultura; a figura do *captador* reafirma o caráter mercadológico da lei, de acordo com Sergio de Carvalho. A Companhia passou a depender de editais públicos como o Prêmio Miriam Muniz da FUNARTE além de apoio e patrocínio eventual de empresas públicas como Banco do Brasil, Petrobrás e Ministério da Cultura. Mas, a maioria dos grupos de teatro pelo país, permanecem, como a companhia em seus anos iniciais, sem perspectiva de financiamento público do Estado, o que dificulta de fato que um teatro com pesquisa voltada para a estética do teatro épico e político se desenvolva livremente.

Mesmo com as dificuldades, vale a pena se debruçar sobre *Círculo de giz caucasiano*, para verificar como o texto dialoga com a realidade política do país nos dias de hoje, depois de 68 anos da data em que foi escrita, demonstrando o quão caduco está o sistema capitalista que impede que a humanidade se desenvolva nos países atrasados. Fazendo com que tais países não consigam realizar nem sequer uma tarefa democrática tão básica como reforma agrária. Qualquer país europeu, mesmo os mais atrasados economicamente como Portugal, Grécia ou Espanha realizaram a reforma agrária.

*Círculo de giz caucasiano*, diferente da estrutura do drama burguês, não tem como objetivo criar ilusão ou empatia dos espectadores, mas um distanciamento produzido por alguns recursos estéticos e formais, como a inexistência de unidade de espaço e tempo. Há um cantor que se refere aos acontecimentos que já se transcorreram, mas a maneira como o faz possibilita a repetição do mesmo fato. Até mesmo devido ao fato de que as cenas podem mudar seu ordenamento original no contexto da peça, instaurando uma ruptura do tempo, que pode também se estabelecer de forma combinada com a ruptura espacial. Há na peça um tempo dramático e outro narrativo. A duplicidade de espaço e tempo permite até a simultaneidade de cenas. A peça divide-se em cinco partes, mas há nela vinte lugares

diferentes, alguns até moveis, como no caso da peregrinação de Gruncha nas montanhas do norte. Uma viagem levada ao palco que permite que seja dado um foco ao movimento dialético da história. O processo de deslocamento faz com que o espaço esteja à deriva e não fixo. O ser humano ao se deslocar vai mudando também, a partir das experiências e acontecimentos que ocorrem no caminho. A ação cênica deixa de ser contínua, são divididas em pequenas rupturas que se constituem como uma descontinuidade contínua. Mesmo se ao final da peça o autor oferece uma solução, por meio do Juiz para o problema de quem seria a verdadeira mãe do bebê abandonado, não se pode desconsiderar que o problema da terra permanece em aberto. Há uma ambiguidade que impede que a solução seja completa. Brecht usa recursos como relativização, ruptura, distancimento, decisões e continuação para causar o efeito de distanciamento para permitir que o aparelho teatral e sua própria arquitetura sejam questionados.

A primeira cena há uma contradição entre um espaço físico e os seres humanos que querem ocupa-lo. O problema se desenvolve a partir da discussão entre dois colcoses que sobrevivem ao meio de uma guerra e querem definir quem tem direito a permanecer em um vale. A rubrica inicial da cena expõe à narrativa:

*“Entre as ruínas de uma aldeia caucasiana bombardeada, estão sentados em círculo, tomando vinho e fumando, representantes de dois colcoses, na maioria velhos e mulheres, e também alguns soldados. No meio deles, um Delegado da Comissão Estatal de Reconstrução, da Capital.” (BRECHT, 1992, p. 183)*

O debate entre os representantes do colcós Galinsk e os do colcós Rosa Luxemburgo se desenvolve sem chegar a uma conclusão. Uma camponesa, que faz parte do colcós Rosa Luxemburgo, anuncia:

*CAMPONESA: Camaradas: em homenagem aos representantes do colcós Galinsk e ao Delegado, foi programado um espetáculo de teatro, que tem muita relação com a nossa disputa, e nele toma parte o cantor Arkadi Tschaidzê. (IBIDEM, p. 188)*

A figura do cantor aparece em cena para estabelecer uma relação de distanciamento entre o público/leitor e o conflito dos dois grupos. O recurso do meta-teatro serve para se recorrer à figura de um mosaico, fazendo com que fique claro que o objetivo não é criar a ilusão de que o público não estaria em um teatro, uma concepção dramática que ocorre quando se “faz de conta” que existe uma quarta parede e o espectador só percebe que está em

um teatro ao concluir a peça, ao contrário disso, as técnicas brechtianas são utilizadas o tempo todo para lembrar ao público que ele está em um teatro, ou seja, não se quer criar uma relação falsa entre o autor e o público, mas evidenciar as contradições existentes, como sugere o diálogo entre velho e delegado:

*VELHO À ESQUERDA: Ensaíamos a peça sob direção dele. Por sinal, é muito difícil poder contar com ele. Vocês, da Comissão de Planejamento, bem que poderiam providenciar para nós podermos ter o Arkadi com mais frequência aqui pelo norte, hem, camaradas?*

*DELEGADO: Estamos mais voltados para a economia, propriamente.*

*VELHO À ESQUERDA rindo: Se vocês podem coordenar a redistribuição de tratores e vinhedos, por que não também canções? (IBIDEM, p. 188-189)*

O questionamento feito pelo velho permite que se faça a discussão acerca de que se a canção deveria ser comparada a outros tipos de produção como a redistribuição de tratores e vinhedos, rebatendo abordagem de delegado que não considera arte como uma questão relacionada à economia, como se a sobrevivência se restringisse à necessidade essencial de comida. Embora exista problema com a falta de comida e sua distribuição ocorra de acordo com as leis do mercado, uma nação não pode se constituir exclusivamente com base nas necessidades fundamentais. Se por um lado, devem ser sanados tais problemas básicos, por outro, é preciso desenvolver também outros aspectos humanos. A arte serve como suporte para que a humanidade se relacione com o mundo de forma diferenciada, reflita e discuta seus problemas e se desenvolva intelectualmente, inclusive para produzir em outros campos do conhecimento e mesmo da produção mais essencial. O acesso universal à cultura é uma necessidade para permitir que se supere a barbárie e a dominação das elites. Se o povo além de acesso aos bens culturais tiver condição de produzir arte, pode-se colocar o problema de que precisa ser sujeito de sua história. É o que Brecht, ainda na primeira cena da peça, incita ao recorrer a uma lenda antiga:

*CANTOR: É uma bem velha, intitulada “O círculo de giz”, e é de origem chinesa. Mas nós vamos apresentar uma adaptação livre. – Iúri, mostre as máscaras! – Camaradas, é uma honra para nós podermos dar a vocês algum divertimento, depois de uma discussão tão difícil. Esperamos que sintam a voz do velho poeta ecoando também à sombra dos tratores soviéticos. Talvez não seja muito certo misturar vinhos diferentes, mas a sabedoria antiga e a nova combinam perfeitamente. E agora espero também que a gente possa comer alguma coisa, antes de começar o espetáculo: isso ajuda muito. (IBIDEM, p. 189)*

O autor parte da história para explicar um problema que segue atual. Recorre a uma lenda chinesa, talvez por saber que o problema agrário era bastante recorrente na China, um país predominantemente agrário e, pela forte tradição de governo imperial, as características feudais eram hegemônicas. A questão da reforma agrária era um assunto que interessava aos chineses. Ao apresentar a peça, o colcós Rosa Luxemburgo está usando o teatro para atingir seu objetivo de convencer o delegado a permanecer no Vale. Se a burguesia usa o teatro para disseminar e manter o *status quo*, não se torna também necessário que se problematize esse domínio por meio do teatro?

Na segunda cena inicia a apresentação. O cantor, assumindo papel de narrador, explica o contexto no qual se inserem os acontecimentos da peça:

*CANTOR: Há muito tempo, num tempo de muito sangue,  
Numa cidade apelidada “a maldida”,  
Havia um governador de nome Geórgi Abaschvíli.  
Era rico como Cresos.  
Tinha uma linda mulher.  
E tinha um filho cheio de saúde.  
Na Grusínia nenhum outro governador  
Tinha tantos mendigos à sua porta,  
Nem tantos soldados a seu serviço,  
Nem tanta gente a pedir favores na corte  
Como é que eu posso explicar a vocês  
Quem era Geórgi Abaschvíli?  
Ele sabia aproveitar a vida.  
Num domingo de Páscoa, de manhã,  
O governador foi com a família  
à igreja.  
(IBIDEM, p. 190)*

O uso do recurso de narrar as circunstâncias permite que o espectador ou leitor se coloque como sujeito, tendo em vista que o público deixa de ser objeto dos sujeitos em cena, como ocorre no teatro dramático. Ao colocar o foco da ação no contexto, o autor modifica a relação do público com a peça. O teatro dramático emociona, cria um espírito de contemplação e faz com que os espectadores reforcem sua individualidade e seus sentimentos íntimos. O teatro épico coloca a necessidade de se refletir, de se debater. Brecht resume:

*“A essência do teatro épico reside talvez no fato de que ele não apela tanto ao sentimento, e sim à razão do espectador; ele não deve vivenciar, e sim discutir. Mas seria incorreto pensar que neste teatro o sentimento*



*desapareça de vez. Isso seria o mesmo que fazer desaparecer o sentimento do âmbito da ciência.*” (BRECHT apud BORHEIM, 1992, p. 113)

Enquanto o público dramático é homogêneo, no teatro épico há uma divisão clara entre os espectadores, existem aqueles que concordam com determinadas circunstâncias e outros que se opõem a ela. O público tem de tomar partido e se posicionar. Brecht chega a dizer que o público alvo do teatro épico são os jovens que assistem a uma briga de boxe. Quando aparecem em cena mendigos pedindo: *“Misericórdia, Alteza! Os impostos estão pesados demais! Alteza, perdi uma perna guerreando contra os persas, e agora como é que eu vou me arranjar?”* E em seguida, os pedintes acabam sendo dispersados pelos soldados com chicotadas, é difícil que o público fique indiferente diante de tal situação.

Ainda na segunda cena, a multidão curiosa tenta reverenciar o nobre menino, filho de governador, contudo, acabam sendo rechaçados pelos golpes de chicote. O autor não pretende destacar os diálogos da multidão, nem dos nobres em cena, mas a contradição entre povo e realeza, a forma épica atende melhor à necessidade de Brecht de evidenciar de forma dialética, a luta de classes.

Após o fracasso na guerra com a Pérsia, os Príncipes se rebelam, o Grão-Duque foge e a ordem é de que os Governadores sejam executados também. A esposa do Governador, mais preocupada com seus vestidos, deixa seu filho para trás no meio do incêndio do Palácio. O noivo de Gruncha, o soldado Simon Chachava, leva nobreza e pede que a noiva o espere em duas ou três semanas, quando acabe a guerra. O Governador acaba sendo degolado. No meio da confusão, por acaso, a criada Gruncha fica com o menino abandonado. Enquanto criados sugerem que ela abandone o herdeiro para preservar sua própria vida, a jovem criada se preocupa com o que pode acontecer com o pequeno Miguel e decide ficar com ele.

Na terceira cena, Gruncha está fugindo em direção às montanhas do norte. O deslocamento de um lugar a outro não é comum no teatro dramático, em que há espaço e tempo fixos e definidos, de acordo com a lógica aristotélica. Ao andar, Gruncha vai se relacionando com diversas pessoas e passando por dificuldades para chegar ao lugar esperado. Cavalarianos buscam menino para eliminar o herdeiro do Governador, Gruncha o protege, golpeando um Cavalariano.

Na quarta cena, finalmente conseguem chegar às montanhas do norte. Gruncha consegue um esposo fictício, com noivo moribundo ela pode assumir Miguel como seu filho, despistando Cavalarianos para que não perturbem novamente. Ela só aceita por e. O curioso é que a mãe do noivo aceita o casório em troca de dinheiro, incluindo uma granja no negócio.

A nova sogra de Gruncha num discurso moralista protesta ao descobrir que sua futura nora tem um filho:

*SOGRA: Mas o senhor não me disse que ela já tinha uma criança: isso não estava combinado.*

*LAURENTI: Que diferença faz? Referindo-se ao agonizante – Para ele tanto faz, no estado em que está.*

*SOGRA: Ele, talvez. Mas eu é que não vou poder suportar essa vergonha: nós somos gente honesta. Começa a chorar. O meu Yussuf não há de ser casado com uma mulher que já tem criança.*

*LAURENTI: Está bem: dou mais duzentas piastras. Que a granja volta a ser da senhora depois, está escrito no contrato; mas minha irmã tem o direito de morar pelo menos dois anos aqui.*

*SOGRA enxugando as lágrimas: O dinheiro mal dá para as despesas do enterro. Espero que ela também me possa dar uma mãozinha no trabalho. E agora, aonde foi o monge? Ele ficou de bater na janela da cozinha. O povoado inteiro vai cair em cima da gente se souber que Yussuf está nas últimas, ai meu Deus! Vou ver se acho o monge, mas a criança ele não pode ver!*

*LAURENTI: Eu tomo cuidado para ele não ver o menino... Mas por que um monge e não um padre?*

*SOGRA: É tudo a mesma coisa. Fiz mal em pagar a ele a metade dos honorários antes da cerimônia: agora deve estar no botequim. Minha esperança... (sai correndo.) (BRECHT, 1993, p. 238)*

A Sogra é moralista, a ponto de chorar, se declarando honesta, afirmando ter vergonha que descubram que seu filho se casará com uma mulher que tem uma criança, o que é inaceitável pela vizinhança, porém, a Sogra negocia com tranquilidade a volta de sua granja e ainda enxuga suas lágrimas ao perceber que vai poder explorar sua nova nora com o trabalho doméstico. A Sogra considera natural não aceitar que o filho case com uma mãe solteira, contudo, pensa que seja normal que um monge gaste seus honorários em um botequim. Uma contradição comum que se manifesta entre religiosos, o pecado do outro é sempre imperdoável e serve para camuflar os erros do acusador e o pior é que quando há dinheiro no meio, tudo é válido, até mesmo contrariar a pretensa ética pregada.

Depois de uma rápida cerimônia de casamento entre Gruncha e Yussuf, segue a festa onde monge bêbado acaba fazendo discursos, convidando músicos para participar e deixando a Sogra com raiva, ao se arrepender por pagar por um monge barato e como isso pode acabar prejudicando mais. No meio da confusão, um dos convidados da festa anuncia que o Grão-Duque estaria de volta, mesmo com os príncipes estando ainda contra ele, mas que o Xá da Pérsia teria se aliado ao seu antigo inimigo, porque seria mais inimigo da desordem do que do Grão-Duque. Gruncha, impactada ao receber a notícia, deixa cair o prato de bolinhos que

carregava. Convidados reclamam que a situação voltará a ser como antes, mas com impostos maiores para pagar despesas da guerra. Quando menos se espera, o moribundo Yussuf levanta da cama, surpreendendo até mesmo sua mãe. O cantor interrompe a cena para retomar o foco narrativo, causando distanciamento do público com a cena ao comentar:

*CANTOR: Que confusão, a mulher descobrir que o que mais  
Tem é homem:  
Durante o dia é o menino, durante a noite é o  
Marido,  
E dia e noite é o namorado que vem vindo  
Os casados se olham, parte a parte. O quarto é  
Pequenino.  
(IBIDEM, p. 245)*

Yussuf quer que sua nova esposa assuma as tarefas que considera papel de toda mulher, como esfregar costas enquanto ele está em uma banheira. O mesmo destrata a mãe, exigindo água quente e reclama que ela teria arranjado uma “mulher da vida”, por ver Gruncha com filho. De forma inesperada aconteceu uma reviravolta. Quando fugitiva, a criada havia programado um casamento para conseguir sobreviver com a criança que decidiu proteger, mesmo sabendo dos problemas que derivariam da escolha. Mas quando a ordem é reestabelecida, a solução encontrada se transforma em problema. O marido moribundo retoma a saúde. Brecht está empenhado em destacar o caráter histórico que faz com que uma escolha correta num dado momento, se transforme em um erro logo em seguida. Gruncha não poderia concluir que tudo voltaria ao normal. Não poderia prever que a conjuntura mudaria tão rapidamente, até pela forma como escapou do Palácio após ver seu patrão sendo degolado.

Yussuf é um personagem com forte carga machista, trata de forma grosseira sua própria mãe e sua nova esposa:

*YUSSUF: Você está complicando a minha vida: estou casado e não tenho  
mulher. Onde você se deita, eu não me deito; nem posso procurar nenhuma  
outra. De manhã, quando eu vou para a lavoura, estou morto de cansaço;  
de noite, quando vou para a cama dormir, estou aceso como o diabo. Deus  
deu um sexo a você, e o que é que você faz dele? O que a granja me rende  
não dá para eu gastar com mulheres na cidade, e isso também não seria  
solução. Mulher foi feita para carpir e abrir as pernas: é o que diz nossa  
folhinha. Está me ouvindo? (IBIDEM, p. 247)*

O sermão dado pelo personagem revela a visão mesquinha como ele define a tarefa de sua esposa. Yussuf recorre a Deus, que deu sexo à mulher para servir como objeto dele após dia corrido de trabalho na lavoura, ele recorre à “nossa folhinha”, à bíblia, para dizer que a mulher foi feita para carpir e abrir as pernas e como Gruncha não se submete a sua função “divina” de mulher, ele afirma que ela estaria complicando sua vida. Uma verdadeira inversão de valores.

Ainda na quarta cena, as um grupo de crianças brincam com Miguel de fazer uma encenação de como ocorreu o golpe do Governador. O autor expõe como as crianças lidam com a realidade, transformando-a em brincadeira, mesmo sem terem a dimensão do que está ocorrendo, elas sabem o que se passa na região. O irônico é que cabe ao Miguel o papel de representar seu pai, o Governador decapitado:

*MENINO ALTO: Hoje vamos brincar de decapitação. (A um Menino Gordo) – Você é o Príncipe e fica dando risada. (A Miguel) – Você é o Governador. (A uma Menina) – Você é a mulher do Governador, e chora quando cortam a cabeça dele. E eu decapito – (mostra uma espada de pau) – com isto aqui! Primeiro a gente leva o Governador para o palácio. O Príncipe vai na frente e a Mulher atrás... (IBIDEM, p. 248)*

Miguel nem sabe que estava representando seu próprio pai, mas o autor, ao inserir uma representação na forma de brincadeira dentro da representação dos artistas do colcós Rosa Luxemburgo, está destacando que o teatro não está apenas no palco, mas na vida e mesmo que as crianças façam como “faz de conta” elas estão usando como matéria, o conteúdo político da situação em que vivem, mesmo que elas não tenham consciência disso.

Enquanto Gruncha lava roupa no riacho, avista seu noivo do outro lado da margem. Ambos conversam sobre os acontecimentos por onde estiveram. Simon ao descobrir que Gruncha se casou e avistar uma criança declara ter chegado tarde ao encontro da noiva. O cantor observa e comenta que Gruncha falou demais e Simon de menos:

*CANTOR: Há coisas que a gente diz  
E coisas que a gente cala.  
O soldado chegou, mas de onde veio, ele não diz.  
Vamos tentar escutar o que ele pensa e não fala:*

*Iniciou-se a batalha de madrugada  
E ao meio-dia era carnificina.  
O primeiro caiu na minha frente,  
O segundo caiu atrás de mim,  
O terceiro caiu bem ao meu lado.*

*Dei um pulo por cima do primeiro,  
Deixei ficar para trás o segundo,  
E o capitão trespassou o terceiro.  
Dos meus irmãos, um morreu de arma-branca,  
Outro morreu no meio da fumaça.  
Saí com a nuca pegando fogo,  
As mãos geladas de frio nas luvas  
E os pés gelados nas botas.  
Comi o pão que o Diabo amassou,  
Bebi sopa de urtiga, minha cama  
Eram as pedras do leito do rio.  
(IBIDEM, p. 251)*

Gruncha não teve tempo para explicar o que havia ocorrido durante todo o tempo em que esteve distante de seu noivo. Simon parte sem querer escutar explicações, atordoado com a perda de sua noiva. Apesar da carga dramática na cena, a figura do cantor aparece para narrar acontecimentos, fazendo com que o caráter dramático acabe sendo questionado na própria cena. Sem ter tempo para se recuperar da perda, Gruncha é surpreendida pelos Cavalarianos que descobrem que Miguel é mesmo filho do Governador, eles levam o menino. Novamente o Cantor faz uma mediação da cena com o público:

*CANTOR: Lá se foram os Cavalarianos  
Carregando o menino tão querido,  
E lá se foi a coitada, atrás deles,  
Para a cidade cheia de perigos.*

*A mãe legítima queria agora  
De volta o menino, e a mãe adotiva  
Faz-se valer da força do direito.  
Quem é que vai decidir a questão?  
Com quem é justo que fique o menino?  
O juiz será bom, será ruim?  
A cidade era incêndio infernal.  
E Azdak era o juiz do Tribunal.  
(IBIDEM. p. 252-253)*

A decisão tomada por Gruncha de ficar com Miguel quando o menino estava indefeso e abandonado pela própria mãe acaba se transformando numa escolha trágica. Gruncha abriu mão de sua própria sorte e da felicidade com seu noivo para poder salvar Miguel da morte. E agora acaba sendo punida pelo destino. A história mudou e fez com que ela tenha ficado agora numa situação completamente adversa. Não tem mais nem a criança, nem o noivo. Resta-lhe seu novo marido com o qual não tem qualquer vínculo afetivo e com quem se casou

meramente por sobrevivência. O que lhe restava de possibilidade remota de felicidade no futuro se transforma na completa desgraça no presente.

Na quinta cena é contada a história do Juiz Asdak, que foi escrivão da aldeia antes do Governador ser decapitado, conhecido pelo seu senso de justiça e pelo seu coração nobre. Asdak, esfarrapado e embriagado ajudou um fugitivo disfarçado de mendigo, abrigando-o em sua choupana e descobre que o fugitivo é um impostor. Quando o policial aborda Asdak para prender o mendigo, o escrivão despista o policial, protegendo o fugitivo, que na verdade não era ninguém menos que o Grão-Duque. Asdak ao descobrir, envergonhado pede para ser levado ao tribunal e pede para ser condenado por ser traidor ao dar pousada por engano ao Grão-Duque. O Príncipe Gordo surge apresentando seu sobrinho para ocupar a vaga do juiz que fora morto durante a guerra, e sugere que o “povo” indique o novo Juiz. Asdak sugere que seja feito um julgamento fictício para avaliar se o candidato tem vocação para a nova função. Asdak se coloca como réu, se passando pelo Grão-Duque e fala de diversas injustiças cometidas pela nobreza. O que foi iniciado como brincadeiras com risos de todos acaba se transformando em situação constrangedora para o Príncipe Gordo, que pede força para o réu. Os cavalarianos ao invés de indicar o sobrinho do Príncipe Gordo, decidem colocar no assento de Juiz, o “vagabundo” Asdak, por ter revelado os crimes cometidos pela nobreza, tanto pelos que foram derrubados como pelos que assumiram no lugar.

Ainda nessa cena ocorrem diversos casos onde o novo Juiz, acaba sempre pendendo para o lado dos explorados e oprimidos. O curioso é que o autor recorre a nomes de personagens engraçados como: Inválido, Capenga, Chantagista, para retratar uma situação onde o nome importa menos do que a função que ocupam na cena.

Na sexta, e última cena, acontece no Tribunal, o julgamento para definir quem deve ficar com o menino Miguel. Gruncha depois de ter criado Miguel durante 2 anos se sente no direito de ficar com o menino. No início ela pensava em devolvê-lo à mãe, mas depois ao pensar que a mesma não voltaria, se acostumou com a ideia de cuidar dele como seu próprio filho. A cozinheira, amiga de Gruncha diz que a criada tem chance de ficar com o menino por ter como Juiz, Asdak, que acabou absolvendo muitos pobres e condenando muitos ricos, diferente dos demais juízes. Temendo um julgamento desfavorável, a mulher do Governador ordena que Asdak seja enforcado, contudo, na hora em que o juiz seria executado, chega um arauto com nomeação feita pelo Grão-Duque, para que Asdak fosse empossado como Juiz. Asdak vai então ao Tribunal para julgar o caso de Miguel. O advogado da mulher do Governador destaca o vínculo sanguíneo entre mãe e filho, como laço natural. Gruncha fala

sobre o emprego que perdeu e todos os aborrecimentos para que pudesse criar o menino, dando-lhe carinho e educação. Um segundo advogado da mulher do Governador comenta que a senhora não tem como utilizar bens do marido nem entrar em seu Palácio sem o herdeiro legítimo de tudo. A cozinheira comenta que a mãe biológica estava mais preocupada com seus vestidos do que com o filho quando saiu do Palácio. Percebendo que Asdak recebeu dinheiro, Gruncha protesta e o acusa de ladrão, ele a pune com multa e os advogados da Mulher do Governador consideram a causa ganha. Asdak diz à Gruncha que ela deveria abrir mão do menino, se desejasse que ele tivesse um futuro de rico com tudo o que teria direito. O silêncio de Gruncha faz com que o juiz se identifique com a criada. Asdak sugere que seja feito um círculo no chão com um giz, para colocar a criança no meio e pede que mãe de criação e mãe biológica fiquem perto do círculo e solicita a ambas que segurem o menino pelas mãos, dizendo que a verdadeira mãe seria a que tivesse força suficiente para tirar o menino de dentro do círculo. A mulher do Governador arranca o menino de dentro do círculo de forma abrupta, enquanto Gruncha fica parada sem fazer nenhum esforço. Asdak fica surpreso de Gruncha não fazer força, a criada diz que não fez força por não estar segurando o menino em posição adequada e Asdak pede para repetir o teste. Gruncha novamente solta Miguel e diz que fez tudo pelo menino e não queria agora machucá-lo. A sentença anunciada por Asdak é que Gruncha ficasse com o menino por ela ter se preocupado mais com a integridade de Miguel, do que a simples vontade de ficar com ele, os bens da família acabam sendo repassados ao município. Para encerrar a peça, o cantor conclui:

*CANTOR: E vocês, que escutaram bem a história  
do círculo de giz,  
escutem sempre com todo o respeito  
o que mais um velho diz:  
as coisas devem antes pertencer  
a quem cuidar bem delas,  
as crianças às mulheres mais ternas  
para crescerem belas,  
a carruagem ao melhor cocheiro  
para bem viajar,  
e o vale aos que o souberem irrigar para bons frutos dar.*  
(IBIDEM, p. 296)

Mesmo sem precisar apresentar o problema da terra como uma tese, Brecht não deixa de se posicionar favorável a quem cuida das coisas, às mulheres que cuidam das crianças, ao cocheiro que cuida da carruagem e o vale a quem irriga e trabalha nele. A conclusão didática não resolve o problema colocado no início da peça em relação aos dois colcós. Após a

apresentação da peça não se retoma ao local onde tudo se iniciou. Embora exista o posicionamento do autor, junto com o cantor, não há como encerrar a questão de quem ficaria com a terra, mas pode-se inferir que do mesmo modo que Gruncha ficou com a criança por tê-la criado e conclui-se que o correto seria que ficasse com a terra quem trabalha nela e não os donos históricos. O autor, ao colocar o colcós Rosa Luxemburgo apresentando uma peça com o objetivo de convencer delegado a permanecer no Vale, está colocando o teatro como instrumento de luta que sigam trabalhando na terra. O colcós está usando o teatro como aparelho para inverter o esquema de dominação. Brecht explica: “*Arte é mercadoria – sem meios de produção (aparelhos) não se pode produzi-la*”<sup>29</sup>. Quem se serve dos aparelhos pode dominá-los, ao contrário de quem é subserviente aos aparelhos, e os aceita passivamente, sem a preocupação em transformá-los. Quem dispõe de um aparelho e o defende sem controlá-lo acaba sendo usado pelo próprio aparelho, ou melhor, pela sociedade capitalista vigente e o mercado no qual se insere o aparelho teatral. Ao dominar o recurso teatral, o colcós Rosa Luxemburgo encontra no teatro, mais um potente argumento para conquistar seu direito a permanecer no Vale. A peça *Círculo de Giz Caucásico* e a lenda chinesa destacam de forma inovadora que o teatro deve também ser um lugar para os embates políticos e para a discussão dos problemas da sociedade capitalista.

---

<sup>29</sup> BRECHT apud BORHEIM, 1992, p. 190.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho, ao discutir aspectos do contexto político e do panorama do teatro brasileiro moderno, estabeleceu conexões necessárias para compreender alguns traços do teatro político e do teatro épico no País. A relação entre sociedade e o teatro permite que se conheça tanto a época em que foi produzida a peça, como pela obra também é possível conhecer um pouco do contexto em que ela foi produzida. Um dos objetivos do estudo era o de identificar e compreender aspectos técnicos e estéticos da forma épica no texto teatral e na formação do Teatro Brasileiro Moderno. Para isso foi necessário recorrer a aspectos do processo de modernização do país e de como é produzido arte em um país que foi colônia e ainda é país subdesenvolvido e segue subordinado à economia imperialista. Há dificuldades maiores de se implementar a forma épica num País que não realizou uma revolução socialista, na medida em que o épico é a forma estética mais histórica, em que se pode se expressar de forma mais contundente o movimento das massas. Não é à toa que o teatro épico surge na Alemanha junto com um forte movimento sindical de uma das nações mais industrializadas do mundo. A experiência de cinema russo com Eisenstein com elementos épicos e do teatro de Meyerhold com a pesquisa em biomecânica também com cenários monumentais e multidões em cena reforçam que para o a forma épica se desenvolver melhor é necessário uma intensa luta popular, reforçada com organização operária, com sindicatos, partidos, greves e mobilizações. Num contexto similar ao que surge *A Revolução na América do Sul*.

Por muito tempo foi comum criar uma dicotomia excludente entre arte e política. Como se a estética fosse um campo autônomo da política ou como se a política não estivesse presente na vida de todos e mesmo em todos os campos de conhecimento. Até para o desenvolvimento científico e para a produção acadêmica são necessárias decisões políticas capazes de fortalecer determinadas perspectivas e prioridades. Se alguém prefere não se envolver em política, certamente será governado por alguém que optou por fazer política. Não há como ter uma visão extremada enquanto se deve ou não haver relação entre arte e política. Não se trata de aceitar de forma cômoda tal embate. Ao contrário, há uma série de contradições entre estética e política, mas separar os dois campos pode-se incorrer num erro, o de simplificar de forma isolada campos que se relacionam independente de nossa própria vontade. Se por um lado corresponde a uma tendência autoritária e stalinista obrigar que toda

obra de arte deva ser engajada politicamente, por outro, é também problemático que se tente esvaziar todo conteúdo político, mesmo o que se manifesta de forma residual ou de forma espontânea ou inconsciente.

O Arena modificou completamente a cena teatral brasileira. Começando por romper com a tradição do palco italiano, ao incorporar o formato de teatro de arena, que era mais econômico, mas também exigia maior destreza dos atores que deveriam representar com o público muito próximo e por todos os lados. Logo na primeira crise que quase leva o grupo à falência, estreia com sucesso *Eles não Usam Black-Tie*, e, primeira vez que um operário é o personagem central nos palcos brasileiros. Um momento que marcou a história do teatro do País e fez com que o grupo empreendesse num engajamento político maior e também estimulasse iniciativas como o Seminário de Dramaturgia, que revelou alguns de nossos principais dramaturgos do século passado. Criou mecanismos de interpretação inovadores como o do coringa.

Acontecimentos históricos mudam a produção artística de toda uma época. O golpe militar de 64 impediu que se desenvolvesse livremente a produção teatral no Brasil por duas décadas, em especial os grupos que tinham qualquer tipo de engajamento político, como no caso do Teatro Arena e do Teatro Oficina, dentre tantos outros. As perseguições políticas, desaparecimentos, torturas, demissões e outros crimes foram cometidos pelo regime autoritário, dificultando que as novas experimentações do Arena com o teatro épico pudessem aprimorar a linguagem trabalhada pelo agrupamento. A falta de recursos e perspectivas, as perseguições e o exílio do diretor Augusto Boal fez com que o grupo acabasse fechando. Passaram-se alguns anos até que a pesquisa com o teatro épico voltasse a cena teatral nacional com a Companhia do Latão, como um dos principais representantes desse movimento.

A Companhia do Latão surgiu em ambiente universitário na década de 90, quando a falta de perspectivas para iniciantes no teatro impunha que jovens se organizassem coletivamente para as montagens teatrais. Passaram-se mais de 10 anos, depois do fim do regime militar, para que surgisse um grupo com interesse em retomar a estética do teatro político. A falta de uma política que estimule os jovens artistas acaba levando a que os grupos se perguntem qual seria o motivo pelo qual eles não conseguem se desenvolver e sobreviver. Difícil não chegar à conclusão que o sistema capitalista impede que exista maiores investimentos na cultura em países atrasados economicamente, devido aos altos gastos com pagamento de dívida pública e superávit primário. O Estado transfere à iniciativa privada a

responsabilidade de investimento na cultura por meio de leis como a Lei Rouanet e as empresas acabam patrocinando iniciativas que podem trazer maior retorno econômico, não arriscam em apoiar pesquisas ou jovens iniciantes.

Nosso empenho com o presente trabalho é o de destacar aspectos formais e de conteúdo, teóricos e práticos no campo da estética teatral, buscando analisar elementos constituintes das obras analisadas. Partindo dos textos, mas considerando as montagens realizadas pelas companhias estudadas. A estrutura das cenas, as características narrativas, composição de espaço e tempo, avaliação do conjunto dos personagens e as especificidades pertinentes de alguns deles mais relevantes, a forma como se organizam os diálogos, o enredo de cada cena, os aspectos técnicos como iluminação, cenário e figurino além de rubricas, movimentações pelos espaços cênicos.

*A Revolução na América do Sul* é uma dos principais exemplos de peça épica do teatro brasileiro. O principal mérito de Augusto Boal é o de se apoiar no que havia de melhor na dramaturgia nacional e mundial, das mais diversas origens e vertentes, para constituir uma obra completamente nova. Problematizando aspectos formais e de conteúdo. Contribuindo para a visão crítica, na medida em que não faz uma abordagem romantizada que jovens militantes costumam fazer, como o próprio Guarnieri com *Eles não Usam Black-Tie*. Apesar de ser uma comédia escrachada, cheia de paródias, sátiras e caricaturas, o autor atinge um grau elevado de maturidade ao desmontar os esquemas corruptos que eram comuns na década de 60, mas que seguem se reproduzindo nos dias atuais. Tanto que no mês de junho de 2013, ocorreram manifestações massivas por todo o país, expressando insatisfação popular com as atuais instituições políticas, que não tem resolvido problemas graves e recorrentes nas áreas sociais da saúde, educação e transporte. É curioso como a peça mantém toda atualidade com a situação política do país, com problemas ainda não resolvidos ao longo de todos esses anos. O mesmo discurso pseudomoralista que é levantado pelos políticos corruptos em 60, aparece também nos dias atuais com bastante vigor.

*O Círculo de Giz Caucasiano* é também uma peça, que apesar de ser escrita na Alemanha e usar uma lenda chinesa para retratar situação na Geórgia, fala de um problema que ainda não foi resolvido no nosso país, a reforma agrária só pode ser feita em países desenvolvidos, onde a burguesia tem clareza que para ser potencias mundiais, precisam ter um mercado autossuficiente e soberania alimentar. Em países que foram colônias, o latifúndio persiste quase intacto em relação ao que era em período colonial. O mesmo coronelismo faz com que fazendeiros tenham grandes propriedades rurais improdutivas. A

Companhia do Latão contribui para o debate sobre a necessidade de uma reforma agrária ao trazer como prólogo da peça seja um vídeo feito por grupo de atores do MST, dando a oportunidade de que representantes do povo tenham a oportunidade de fazer teatro.

O trabalho desenvolvido tanto pelo Arena e pela Companhia do Latão contribui de forma significativa para o desenvolvimento teatral do país. Boal e Brecht além de terem escrito peças expressivas, também sistematizaram um método de trabalho voltado para o teatro político, discutindo mecanismos que permitissem maior participação popular e acesso à cultura. Brecht com o teatro épico, Boal com o teatro do oprimido. Ambos são estudados pelos diversos países do mundo pela pesquisa que desenvolveram. As dificuldades e limitações dos dois autores, como também dos dois grupos políticos servem como estímulo para aprimorar a pesquisa levada por eles, evitando que se reproduzam determinadas questões. Como no caso do público a quem elas se dirigem e como elas deveriam se sustentar financeiramente. Uma das dificuldades tanto do Arena como do Latão é exatamente a inexistência de uma política efetiva do Estado para respaldar a produção artística do País, mas mesmo nessa situação é inegável o papel importante ocupado pelos grupos em nossa história.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMADA, Izaías. Teatro de Arena: uma estética de resistência. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. Ponta de Lança. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 66.
- \_\_\_\_\_. O Rei da Vela. – 8 Ed. – São Paulo: Globo, 1999.
- ANTUNES, Yaska. O teatro da Companhia do Latão: história e práxis. In ARANTES, Luiz H. M. e MACHADO, Irley. Perspectivas teatrais. EDUFU: Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 2005. p. 111-140.
- AQUINO, Mônica e MASSARO, João. É tempo de destrambelhar. Projeto Experimental para conclusão do Curso de Jornalismo na Faculdade Cásper Líbero. São Paulo, 2007.
- BANDEIRA, Antônio Rangel. Vestido de noiva e supra-realismo. In: Os Comediantes – marco novo. In: DIONYSOS. Ministério da Educação e Cultura. DAC – FUNARTE. Serviço Nacional do Teatro. Dezembro de 1975 – nº 22. Especial: Os Comediantes, p. 76.
- BECKER, Cacilda. FERRARA, J.A.; SERRONI, J. C. (Org.). Cenografia e indumentária no TBC. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1980.. p. 73.
- BEINSTEIN, Jorge. Capitalismo senil – a grande crise da economia global. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 120-136.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política – vol.1*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BOAL, Augusto. A Revolução na América do Sul. In: *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- \_\_\_\_\_. Hamlet o filho do padeiro/Augusto Boal. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- BÔAS, Rafael Litvin Villas. Teatro político e questão agrária 1955 e 1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- BORGES, Rayssa Aguiar. CPC da UNE: Para além de reducionismos e preconceitos. Dissertação (Mestrado em Teoria em Literária e Literaturas) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

- FAUSTO, Boris. História do Brasil, São Paulo: Edusp, 1996, p. 485.
- BETTO, Frei. Lula: Biografia política de um operário. São Paulo: Estação Liberdade, 1989, p.156.
- BETTI, Maria Silvia. Companhia do Latão 7 peças. Revista Sala Preta, do programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. 2009.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. Brecht: A estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- \_\_\_\_\_. Teatro: A cena dividida. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BRANDÃO, Tânia. O teatro brasileiro moderno e a representação da sociedade. In: O Teatro e a Cidade – Lições de história do teatro; Org. Sergio de Carvalho. São Paulo: SMC, 2004.
- BRECHT, Bertolt. O teatro como meio de produção. In: *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1976, vol 1.
- \_\_\_\_\_. Circulo de Giz Caucasiano. In: *Teatro completo, em 12 volumes/ Bertolt Brecht* – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. V.9.
- BRETON, André. Por uma arte revolucionária independente. São Paulo: Paz e Terra: CEMAP, 1985.
- CAMARGO, Joracy. Deus lhe pague. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma leitura do teatro de Oswald. In: ANDRADE, Oswald de. O Rei da Vela. – 8 Ed. – São Paulo: Globo, 1999, p. 16.
- CANDIDO, Antônio. A Escola de Arte Dramática. O Estado de São Paulo, 24. Nov 1956.
- \_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. São Paulo: Ática, 1987.
- CARVALHO, Maria José. Apud ZANOTTO, Ilka Marinho. Introdução – O espírito da EAD. In: DIONYSOS. Ministério da Cultura. FUNDACEM – FUNARTE. Outubro de 1989 – nº 29. Especial: Escola de Arte Dramática, p. 6.
- CARVALHO, Sérgio (org.). Introdução ao teatro dialético – experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- CASTRO, Celso. Visões do golpe de 1964. São Paulo: EDIOURO, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. O nacional e o popular na Cultura Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CORREIA, José Celso Martinez. Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed 34, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. Sinta o drama. Petrópolis: Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_. Panorama do Rio Vermelho. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. Nem uma lágrima – teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Editora Expressão Popular/ Nankin Editorial, 2012.

\_\_\_\_\_. E a vida continua, prefácio a O Nome do Sujeito. São Paulo: Editora Hedra, 1999.

COSTA, Maria Cristina Castilho, Org. Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2008.

DIRCEU, José e Vladimir Palmeira. Abaixo a ditadura – o movimento de 68 contado por seus líderes. São Paulo: Garamond, 1998.

DÓRIA, Gustavo. Os Comediantes. In: DIONYSOS. Ministério da Educação e Cultura. DAC – FUNARTE. Serviço Nacional do Teatro. Dezembro de 1975 – nº 22. Especial: Os Comediantes, p. 10.

ESSLIN, Martin. Brecht: dos males, o menor. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ESTEVAM, Carlos. Brasil 1889-1975 – Desenvolvimento Histórico. In: DIONYSOS. Ministério da Educação e Cultura. SEAC – FUNARTE. Serviço Nacional do Teatro. Setembro de 1980 – nº 25. Especial: Teatro Brasileiro de Comédia.

FERREIRA, Marieta de Moraes (org). Muitos caminhos, uma estrela: memórias de militantes do PT. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008. 420 páginas. Tese de doutorado, UFRJ, Programa de pós-graduação em História Social. Disponível em: <[www.dominiopublico.com.br](http://www.dominiopublico.com.br)>. Acesso em: 15 de dezembro de 2012

GARCIA, Silvana. Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político. 2ºed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GASPARI, Elio. Ditadura envergonhada. São Paulo Editora: Cia. das Letras, 2002.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Eles não usam Black-Tie. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

GUÉNOUN, Denis. O teatro é necessário? São Paulo: Perspectiva, 2004.

GURGEL, Antônio de Pádua. A rebelião dos estudantes. Brasília: Editora UnB, 2002.

GUZIK, Alberto. TBC: crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 228.

HOLANDA, Sergio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, Octavio. Imperialismo e Cultura. São Paulo: Vozes, 1976.

IGLÉSIAS, Francisco. EAD: Experiência e lição. In: DIONYSOS. Ministério da Cultura. FUNDACEM – FUNARTE. Outubro de 1989 – nº 29. Especial: Escola de Arte Dramática, p. 24.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

LAGOEIRO, Danilo do Amaral Santos. Experimentos videográficos da Cia do Latão: refletindo sobre a imagem cênica, a imagem técnica e as contradições. Comtempo. Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação da Faculdade Cásper Libero. Volume 2 - Nº 1 – Junho 2010.

LENIN, Vladimir Il'ich. La literatura y el arte. Moscou: Editorial Progreso, 1979.

\_\_\_\_\_. O imperialismo, fase superior do capitalismo. Brasília: Nova Palavra, 2007.

LIMA, Eduardo Campos. Círculo de Giz e de Latão. Projeto experimental para conclusão do curso de jornalismo do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

LINS, Alvaro. In: DIONYSOS. Ministério da Educação e Cultura. DAC – FUNARTE. Serviço Nacional do Teatro. Dezembro de 1975 – nº 22. Especial: Os Comediantes, p. 23.

LUKÁCS, György. Estética. La peculiaridad de lo estético. Vol. 2 – Problemas de la mimesis. Barcelona: Grijalbo, 1965.

MACHADO, Antônio de Alcântara. Cavaquinho e Saxofone. Rio de Janeiro: Olympio, 1940, p. 443.

\_\_\_\_\_. “Indesejáveis”, Terra Roxa e Outras Terras. São Paulo, ano I, n.1, jan 1926.

MAGALDI, Sábato. Um palco brasileiro: o Arena em São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. O país desmascarado. In: ANDRADE, Oswald de. O Rei da Vela. – 8 Ed. – São Paulo: Globo, 1999, p. 6.

\_\_\_\_\_. Teatro em foco. 1º Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MAGALHÃES, Vânia de. Os Comediantes. In: O TEATRO através da história. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. v. 2. p. 157.

MAGALHÃES, R. As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.



- MANN, Thomas. Ensaio sobre Tchekhov. In: Ensaaios. Seleção de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MARI, Marcelo. Estética e política em Mario Pedrosa (1930-1950). Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Filosofia – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- MARIE, Jean-Jacques. Stalin. São Paulo: Babel, 2011.
- MARX, Karl. Sobre literatura e arte. São Paulo: Global Editora, 1979.
- \_\_\_\_\_. O Capital. Livro I. Volume 1 – Capítulos 1 a 4. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- \_\_\_\_\_. Para Crítica da Economia Política. Série *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- MICHALSKI, Yan. O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- \_\_\_\_\_. O teatro sob pressão – uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- \_\_\_\_\_. Teatro e estado. São Paulo-Rio de Janeiro: Hucitec, 1992.
- MOSTAÇO, Edelcio. Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- PISCATOR, Erwin. Das politische Theater, Hamburgo, Rowohlt, 1963.
- POERNER, Artur José. O poder jovem: história da participação política dos estudantes brasileiros. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- PRADO, Décio de Almeida. “Eles não usam Black-Tie (e gimba)”. In: Teatro em progresso. São Paulo: Martins, 1964, p. 132-4.
- \_\_\_\_\_. Revista Anhembi, n. 36, v. 12, nov. 1953.
- \_\_\_\_\_. Teatro brasileiro moderno. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- RAMOS, Danilo. Teatro de espelhos: o efeito de estranhamento gerado pela Cia. Do Latão de teatro. Relatório científico apresentado em fevereiro de 2003. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.
- REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira de. (org). Imagens da revolução: documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961-1971. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
- RIBEIRO, Darcy. O processo civilizatório. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

- \_\_\_\_\_. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RODRIGUES, Nelson. O ensaio geral. In: In: DIONYSOS. Ministério da Educação e Cultura. DAC – FUNARTE. Serviço Nacional do Teatro. Dezembro de 1975 – nº 22. Especial: Os Comediantes, p. 51.
- ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROUX, Richard. Le théâtre Arena. Aix-em-Provence: Université de Provence, 1991, p. 489-90.
- SANTOS, Milton. A urbanização Brasileira, São Paulo: Hucitec, 1991.
- SARTRE, Jean-Paul. Situations I, Paris, p.186.
- SECCO, Lincoln. História do PT – 1978-210. São Paulo: Ateliê editorial, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. Que horas são? São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. Uma evolução de formas e seu depoimento histórico. In: COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- \_\_\_\_\_. Cultura e política. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- SILVA, Fátima Antunes. Manifestações contemporâneas do teatro político: estudo da produção e da poética da Companhia do Latão e do El Galpón. 2002. 175 f. Dissertação (Mestrado em Integração da América Latina) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SÜSSEKIND, Flora e VENTURA, Roberto. *História e dependência: cultura e sociedade em Manoel Bomfim*. Rio de Janeiro: Moderna, 1981, pp.12-5.
- SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TROTSKY, Leon. Literatura e revolução. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- VARGAS, Maria Thereza. História da EAD. In: DIONYSOS. Ministério da Cultura. FUNDACEM – FUNARTE. Outubro de 1989 – nº 29. Especial: Escola de Arte Dramática, p 46.
- VILLEN, Gabriela. Companhia do Latão: 10 anos de caminhada com Bertolt Brecht. Projeto experimental para conclusão de graduação em jornalismo – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.
- VENTURA, Zuenir. 1968: O ano que não terminou. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.
- WILLIAMS, Raymond. Cultura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Introdução – O espírito da EAD. In: DIONYSOS. Ministério da Cultura. FUNDACEM – FUNARTE. Outubro de 1989 – nº 29. Especial: Escola de Arte Dramática, p. 6.

ZIEMBINSKI, Zbigniew. Os Comediantes – marco novo. In: DIONYSOS. Ministério da Educação e Cultura. DAC – FUNARTE. Serviço Nacional do Teatro. Dezembro de 1975 – nº 22. Especial: Os Comediantes, p. 56.

### **PERIÓDICOS E REVISTAS:**

CAMARGO, Joracy. Teatro, cultura e povo. O Fluminense, Suplemento Prosa & Verso, 1-13 de maio, 1968. Disponível na página em internet da Academia Brasileira de Letras:

<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=715&sid=303>

Acesso em: 15 de dezembro de 2012.

CANDIDO, Antônio. Radicalismos. Estud. av [online]. 1990, vol.4,n.8-18. ISSN 01034014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141990000100002>.

COSTA, José Da. Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo. In: *O Percevejo*, Revista de Teatro crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; CLA; PPGT; DTT, 1999, p.3-24 (Ano 8 N.9)

COSTA, Iná Camargo. Teatro político no Brasil. Trans/Form/Ação, São Paulo, 24: 113-120, 2001.

DIONYSOS. Ministério da Educação e Cultura. DAC – FUNARTE. Serviço Nacional do Teatro. Dezembro de 1975 – nº 22. Especial: Os Comediantes.

DIONYSOS. Ministério da Educação e Cultura. DAC – FUNARTE. Serviço Nacional do Teatro. Setembro de 1978 – nº 23. Especial: Teatro do Estudante do Brasil e Teatro Universitário.

DIONYSOS. Ministério da Educação e Cultura. DAC – FUNARTE. Serviço Nacional do Teatro. Outubro de 1978 – nº 24. Especial: Teatro de Arena.

DIONYSOS. Ministério da Educação e Cultura. SEAC – FUNARTE. Serviço Nacional do Teatro. Setembro de 1980 – nº 25. Especial: Teatro Brasileiro de Comédia.

DIONYSOS. Ministério da Educação e Cultura. SEC – FUNARTE. Serviço Nacional do Teatro. Janeiro de 1982 – nº 26. Especial: Teatro Oficina.

DIONYSOS. Ministério da Cultura. FUNDACEM – FUNARTE. Outubro de 1989 – nº 29. Especial: Escola de Arte Dramática.

FERNANDES, Sílvia. Notas sobre dramaturgia contemporânea. *In: O Percevejo*, Revista de Teatro crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; CLA; PPGT; DTT, 2000, p.25-38. (Ano 8 N.9)

LEHMANN, Hans-Thyes. Teatro pós-dramático e teatro político. Sala Preta. Revista de Artes Cênicas. Nº 3, 2003 – ECA/USP.

MESQUITA, Alfredo. Uma escola de arte dramática em São Paulo. O Estado de São Paulo, 27 abr., 1948.

NUNES, Luiz Arthur. Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral. *In: O Percevejo*, Revista de Teatro crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO; CLA; PPGT; DTT, 1999, p.39-51 (Ano 8 N.9)

PERUCHI, Camila Hespanhol e Alexandre Villibor Flory. Companhia do Latão: uma experiência com o teatro dialético no Brasil. Artigo publicado nos anais do 1º Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários. Universidade do Estadual de Maringá (UEM), 2010.

SOUSA, Ana Paula. *A Companhia do Latão faz dez anos e prova que arte politizada ainda tem vez*. Entrevista feita a Sergio de Carvalho sobre Cia do Latão. Carta Capital, São Paulo, ano XII, nº 404, 02 de agosto de 2006. Disponível em:

<[http://www.companhiadolatao.com.br/html/espetaculo/circulo/critica\\_circulo.htm#2](http://www.companhiadolatao.com.br/html/espetaculo/circulo/critica_circulo.htm#2)>

Acesso em: 15 de junho de 2012.

### **FOLDER DE ESPETÁCULO:**

**Companhia do Latão.** O Circulo de Giz Caucasiano. Centro Cultural Banco do Brasil-RJ, 2006.