



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

MONIQUE LIMA DE OLIVEIRA

**CANTAR A *REVOLUÇÃO*, AINDA QUE EM *BOCCA-CHIUSA*:
TEATRO DE ARENA E AUGUSTO BOAL DESDE A COMPANHIA DO LATÃO**

**CAMPINAS
2023**

MONIQUE LIMA DE OLIVEIRA

**CANTAR A *REVOLUÇÃO*, AINDA QUE EM *BOCCA-CHIUSA*:
TEATRO DE ARENA E AUGUSTO BOAL DESDE A COMPANHIA DO LATÃO**

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Orientador: PROF. DR. MARCELO SIQUEIRA RIDENTI

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELA ALUNA MONIQUE LIMA DE
OLIVEIRA, E ORIENTADA PELO PROF.
DR. MARCELO SIQUEIRA RIDENTI

**CAMPINAS
2023**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

L628c Lima de Oliveira, Monique, 1981-
Cantar a Revolução, ainda em em Bocca-Chiusa : Teatro de Arena e
Augusto Boal desde a Companhia do Latão / Monique Lima de Oliveira. –
Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Ridenti, Marcelo Siqueira.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Boal, Augusto, 1931-2009. 2. Companhia do Latão (Grupo teatral). 3.
Teatro brasileiro. 4. Teatro e sociedade. 5. Teatro - Aspectos políticos. I.
Marcelo Siqueira Ridenti, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Singing the Revolution, albeit in Bocca-Chiusa : Teatro de Arena
and Augusto Boal from Companhia do Latão

Palavras-chave em inglês:

Companhia do Latão (Theater group)

Brazilian drama

Theater and society

Theater - Political aspects

Área de concentração: Sociologia

Titulação: Doutora em Sociologia

Banca examinadora:

Marcelo Siqueira Ridenti

Sávio Machado Cavalcante

Priscila Saemi Matsunaga

Marco Antonio Perruso

Julian Matias Pinto Boal

Data de defesa: 01-08-2023

Programa de Pós-Graduação: Sociologia

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: 0000-0003-2234-5766

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/2492740222266396>



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos(as) Professores(as) Doutores(as) a seguir descritos, em sessão pública realizada em primeiro de agosto de 2023, considerou a candidata Monique Lima de Oliveira aprovada.

Dr. Marcelo Siqueira Ridenti (Orientador)

Dr. Savio Machado Cavalcante (Unicamp)

Dra. Priscila Saemi Matsunaga (UFRJ)

Dr. Marco Antonio Perruso (UFRRJ)

Dr. Julián Matias Pinto Boal (Escola de Teatro Popular)

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Aos que sonham, acreditam e lutam!
A todas as pessoas que, assim como eu,
necessitam trabalhar para estudar.
Para Isabel e Jorge.

Agradecimentos

Este trabalho não seria possível sem a amizade, essas *constelações* que favorecem o brilho coletivo. Agradeço a todas as pessoas que, com afeto em forma de abrigo, indicação de trabalho, conversas de corredores e apoio financeiro, inclusive, encorajam a caminhada.

Agradeço, mãe e pai, Isabel e Jorge, pelo amor sem medidas, o incentivo à leitura e por sonharem comigo. À vó, dona Teresinha; Nathalie e Michelle; Eduarda, Ezequiel e Gustavo. Aos mais que prima e primo, irmã e irmão: Aline Bressan e Vagner Rodrigues.

Marcelo Ridenti, estimado professor e camarada, muito obrigada por ser exemplo de pesquisa e docência, por se entregar com gentileza ao ensino. À banca examinadora, pessoas que admiro, da potência criativa ao olhar amigo: à generosa Priscila Matsunaga e ao caríssimo Fábio Querido, por inspirarem desde antes da qualificação desta pesquisa, iluminando os caminhos; Sávio Cavalcante, pelas trocas e supervisões; Marco Antonio Perruso, com quem aprendo tanto e há muito; e Julian Boal, pelas reflexões sobre as importâncias e por gerar sorrisos sinceros. Grata, camaradas!

A toda gente do IFCH, com quem tive a chance de partilhar os maravilhosos momentos de cafezinho da prezada Terezinha Brito (Tetê). Aos colegas da turma 2017, em especial a Fernando Matias, Thyago Marão, Tiago Castro, Milena Brentini e Camila Vedovello – também à sua mãe, Zenaide Vedovello. Pelas presenças radiantes de Sheyla Diniz, Claire (Clécia Gomes), Daniela Vieira, Murillo van der Lan, Williams Santos, Tábata Berg, Priscila Milanez, Agnus Lauriano, Frantz Rosseau Déus, Guilherme Ivo (*in memoriam*) entre tantas outras.

Ao Cemarx – Centro de Estudos Marxistas, pelo gigante aprendizado e por confiarem na verve *agitprop* com a qual desenvolvemos ações pedagógicas. Especialmente, por concordarem e por realizarmos a primeira mostra de teatro político no Colóquio Internacional Marx e Engels de 2018, sem dúvidas, um dos eventos mais importantes que compus!

Às equipes da Coleta Capes/Sucupira da Coordenação de Pesquisa Projetos e Convênios; Ao pessoal do Arquivo Edgard Leuenroth; ao Sappe – Serviço de Assistência Psicológica e Psiquiátrica, espaço fundamental de acolhimento da Universidade. À Priscila Gartier, secretária do PPGS, pela boa vontade e simpatia com que atua.

A Augusto Boal, pelo legado; ao Instituto Augusto Boal e à Cecília Boal; ao Grupo de Pesquisa Filosofia e Educação Popular (UFRRJ) e ao Grupo de Pesquisa em Formação, Política e Trabalho Humano na perspectiva das Teorias Críticas – Nutes/UFRJ.

Ao Instituto Moreira Salles/RJ, em especial à Jane. À Biblioteca Nacional, em especial ao caríssimo Jorge Paixão. Ao blog *esquizofia*, Associação Filosofia Itinerante (AFIN) e Teatro Maquínico (AM).

Ao Grupo Tortura Nunca Mais do Rio de Janeiro, por toda inspiração.

Agradeço à Companhia do Latão, especialmente à Maria Lívia pela parceria sem a qual esta pesquisa se tornaria muito mais difícil. Também agradeço a Pedro Penafiel, Lincoln Antonio, Gustavo Assano, Valmir Santos, João Pissara, Paulo Fávori, Sara Neiva, Paulo Bio etc. (a lista é enorme!). À Iná Camargo Costa e Maria Silvia Betti, pelas trocas reluzentes.

Às amigas que nasceram em Campinas e com quem caminho, por aliviarem os dias e espalharem alegria: Natasha Rodrigues, Letícia Frutuoso (Marco e Manu), Reginaceli, Georgia

Nunes, Camila Peruchi, Titou, Hariane Eva, Tania Arrais, Gabriel Falcão, Paulo Ohana, Marília Mattos, Paula Layane, Shara Lopes, Tatiana Massaro, Nathanael Araújo, Rafael Nascimento, Eduardo Kawamura, Ivan Barasnevicius, entre tantas.

Escrevo “agradeço” com um pedacinho de giz brechtiano à Kênia Miranda, Marisa Brandão e José Rodrigues. Pelo “gesto mundo”, Michelly Santiago, Bruno Borja, Roberta Lobo, Marília Campos, Lucas Afonso, Gabriele Rosa, Leandro Santos, Emanuela Palma, Geo Britto, Nidia Majerowicz, Mariane Diaz, Ricardo Lage, Marcia de Mello, Maria José da Silva, Natam Rubio, Marcia Umbelino e Tiago Cupolillo. A Alberto, por todo cuidado e acompanhamento neste último ano.

Ao coletivo Trunca – poesia de luta, pela “indagação que aprofundamos”. Ao Tá Na Rua e a Amir Hadad, pela sedução ao jogo.

À Rádio Graviola pelo convite para a criação do programa de rádio-poesia aguaceiro, um alento cotidiano de trincheira poética. Às Rádios Cafundó e Literária Carrapato pela difusão desse programa de poesia antifascista.

A todo pessoal com quem trabalhei nos restaurantes de Barão Geraldo e à equipe de documentação da empresa na qual hoje trabalho.

Cantar de amigo - Geir Campos

O claro pão
que repartimos
dá-nos um título:
companheiros.
A indagação
que aprofundamos
faz de nós, artesãos,
camaradas.

O olhar sem visgo,
a voz precisa,
o gesto mundo,
eis-nos: amigos.
Quantos, que marcham pela vida
como quem carrega uma estrada,
terão amigo, companheiro e
camarada?

Ao PPGS e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelos dois anos de bolsa de pesquisa. À Univesp, pela bolsa de trabalho docente por nove meses.

Às memórias dos avós, José Elísio, Zuleica Pereira e José Rodrigues; e dos irmãos Luís Carlos, Robertinho e Augusto Novaes.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Estudar aspectos da relação entre teatro e sociedade é um dos principais interesses desta tese. Para tanto, debruçamo-nos sobre a obra da Companhia do Latão, intitulada *Os que ficam*, criada em 2015 para compor a mostra em homenagem a Augusto Boal – *Atos de um percurso*. Com o entendimento de que a Companhia do Latão se faz teatro em diálogo com referências dos estudos sobre a cultura brasileira, perguntamos como *Os que ficam* retoma criativamente *Revolução na América do Sul* – peça de Augusto Boal para o Teatro de Arena, em 1960. *Os que ficam* tem como tema o ensaio da obra de Boal por um grupo de teatro em 1973. Os contrastes de diferentes contextos sócio-históricos possibilitam esboçar compreensões sobre o tempo presente e os conceitos e categorias que se articulam no interior da peça, como ditadura, exílio, democracia, entre outros. Assim, a peça da Companhia do Latão, as obras de Augusto Boal e do Teatro de Arena que compõem *Os que ficam* são lidas como disputas de interpretações e projetos de país.

Palavras-chave: teatro; sociologia do teatro; marxismo; política.

Abstract

Studying aspects of the relationship between theater and society is one of the main interests of this thesis. Therefore, we looked at the work of Companhia do Latão, entitled *Os que ficam* (Those Who Stay), created in 2015 to compose the exhibition in honor of Augusto Boal - *Atos de um percurso* (Acts of a journey). With the understanding that Companhia do Latão makes theater in dialogue with references from studies on Brazilian culture, we asked how *Os que ficam* creatively takes up *Revolution in South America* - a play by Augusto Boal for the Arena Theater in 1960. *Os que ficam* has as its theme the rehearsal of Boal's work by a theater group in 1973. The contrasts of different socio-historical contexts make it possible to sketch out understandings about the present time and the concepts and categories that are articulated within the play, such as dictatorship, exile, democracy, among others. In this way, the play by Companhia do Latão, the works by Augusto Boal and the Teatro de Arena that make up *Os que ficam* are read as disputes over interpretations and country projects.

Keywords: theater; sociology of the theatre; Marxism; policy.

Siglas

AI-5 – Ato Institucional n. 5
ALN – Ação Libertadora Nacional
AP – Ação Popular
APCA – Associação Paulista de Críticos de Artes
BN – Biblioteca Nacional
BNM – Brasil Nunca Mais
Ciex – Centro de Informações do Exterior
CCC – Comando de Caça aos Comunistas
CDHM – Comissão de Direitos Humanos e Minorias da Câmara dos Deputados
CDDH - Comissão de Defesa dos Direitos Humanos da Câmara dos Vereadores do
Município do Rio de Janeiro
CEMAC – Centro Municipal de Arte e Cultura
Cepal – Comissão Econômica para a América Latina e Caribe
CIMI – Conselho Indigenista Missionário
CMRJ – Câmara Municipal do Rio de Janeiro
CNBB – Conferência Nacional de Bispos do Brasil
CNV – Comissão Nacional da Verdade
CPC – Centro Popular de Cultura
CTO – Centro de Teatro do Oprimido
DOI-CODI – Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de
Defesa Interna
DOPS – Departamento de Ordem Política e Social
FENAJ – Federação Nacional dos Jornalistas
FMI – Fundo Monetário Internacional
INESC – Instituto de Estudos Socioeconômicos
MCP – Movimento de Cultura Popular
MPL – Movimento do Passe Livre
MR-8 – Movimento Revolucionário 8 de Outubro
MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
UNE – União Nacional dos Estudantes
OAB – Ordem dos Advogados do Brasil
OBAN – Operação Bandeirante
ONU – Organização das Nações Unidas
PRN – Partido da Reconstrução Nacional
PSDB – Partido da Social Democracia Brasileira
PT – Partido dos Trabalhadores
SEPARJ – Serviço de Paz e Justiça
SIAN – Sistema Nacional de Informações do Arquivo Nacional
SNI – Sistema Nacional de Informação

SNT – Serviço Nacional de Teatro
TBC – Teatro Brasileiro de Comédia
TEN - Teatro Experimental do Negro
TO – Teatro do Oprimido
TPE – Teatro Paulista do Estudante
TUSP – Teatro dos Universitários de São Paulo
UB – Universidade do Brasil
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Sumário

uma carta-convite	13
o começo é por onde se deseja começar	17
um breve parêntesis	19
arranjos do espaço-tempo	22
texto e contexto	27
Cantar a <i>Revolução</i> , ainda que em <i>Bocca-Chiusa</i>	36
I – A peça e o tempo das conexões	49
o Teatro de Arena	52
a Companhia do Latão	60
<i>Por dentro do tempo</i>	64
II – artistas-intelectuais, intelectuais-artistas	171
Sobre Augusto Boal	173
Sobre Sérgio de Carvalho	190
<i>O Sarrafo - Vintém - Traulito</i>	192
Algumas considerações – Teatro e Sociedade? Teatro é sociedade!	247
a. <i>Nunca termina quando acaba</i>	258
b. sobre constelações e estrutura de sentimento	259
Referências Bibliográficas	261

uma carta-convite

Escrevo este breve texto para me apresentar a quem se dispuser a ler este trabalho. Sou da periferia do Rio de Janeiro, filha, neta e bisneta da classe trabalhadora e, apesar disso, tenho tido algum acesso à cena cultural carioca. Cursei jornalismo com bolsa de estudos em uma universidade particular e em 2002, estagiei na Lona Cultural Carlos Zéfiro (projeto da Prefeitura do Rio de Janeiro), localizada em Anchieta, bairro vizinho ao que residi até os 24 anos. Na Lona, fui convidada para atuar com o *Tá Na Rua*, no qual permaneci até meados de 2005, integrante do *Projeto Ponto de Cultura*, do Ministério da Cultura, da gestão de Gilberto Gil. Em 2004, estagiei na Secretaria Especial de Comunicação Social da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, o que alargou o acesso aos aparelhos culturais. Com fome de cultura, eu incluía o meu nome na lista dos eventos da instituição.

A partir de 2007, passei a atuar como jornalista *freelancer* na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ, na qual cursei a licenciatura em Ciências Sociais e o mestrado em Educação no PPGEduc, filiada à linha de pesquisa Desigualdades Sociais e Políticas Educacionais. Pesquisei o teatro na formação de educadores populares.

Tenho apreciado a Companhia do Latão desde 2010, quando assisti à *Ópera dos Vivos*, no Centro Cultural Banco do Brasil - RJ. Em 2011, quando eu atuava na coordenação do Laboratório de Artes do Curso de Licenciatura em Educação do Campo da UFRRJ, convidamos a Companhia para apresentar o I Ato da *Ópera dos Vivos – A Camponesa* ou *Sociedade Mortuária*. Após a apresentação, mudamos o tema da pesquisa para Teatro e Formação de Educadores (antes, sobre a trilogia do cinema novo na Educação do Campo). Um dos principais resultados dessa pesquisa de mestrado foi a criação da primeira vaga docente na área do Teatro para o magistério superior da UFRRJ, para compor o Colegiado da Licenciatura em Educação do Campo, concurso que foi realizado imediatamente à minha defesa. O reconhecimento do teatro como pauta de política pública da educação superior estimulou ainda mais o interesse pela área e a

vontade de pesquisar teatro e política, com foco na sociedade brasileira. Cabe dizer que a Licenciatura em Educação do Campo foi criada em 2010, a partir das demandas dos movimentos sociais por educação no âmbito da luta por reforma agrária que resultou em legislações e na criação do curso. A Educação do Campo na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro foi constituída a partir dos processos históricos da luta pela terra e referenciada pelos princípios da Educação Popular.

A primeira turma, Oséias de Carvalho (2010-2013), foi formada por militantes desses movimentos (MST, Pastoral da Terra, sindicatos rurais, indígenas, quilombolas, caiçaras e sem teto). Essa articulação entre o teatro político e a educação popular em alguma medida nos aproxima da atuação do Teatro de Arena junto aos Centros Populares de Cultura no período da ditadura empresarial militar, do próprio Augusto Boal com seu projeto de alfabetização pelo teatro durante o seu exílio (e depois), bem como da Companhia do Latão desde a sua criação aos dias atuais. Resgatar essa ligação entre teatro, educação e movimentos sociais foi sugestão da professora Priscila Matsunaga durante a banca de qualificação e a quem agradeço por me devolver a esse propósito.

De 14 de janeiro a 16 de março de 2015, participei das atividades da Mostra *Augusto Boal – Atos de um percurso*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil - RJ. Estive em quase todas as atividades da mostra que foi composta por leituras dramatizadas, oficina, show e a peça *Os que ficam*, da Companhia do Latão. Assisti-a mais de uma vez durante essa exposição e somente outras duas vezes em São Paulo, no curso da Mostra do *Living Theatre*, no SESC Consolação, nos dias 6 e 7 de dezembro de 2017. Trechos de *Os que ficam* foram comentados no lançamento do livro da peça, em novembro de 2019, em São Paulo, e em dezembro do mesmo ano, no Rio de Janeiro.

Em novembro de 2015, defendi o trabalho de conclusão da licenciatura em Ciências Sociais, com a monografia *Teatro e Sociedade - dinâmicas entre O Patrão Cordial e o Pensamento Social e Político Brasileiro*, sobre a peça *O Patrão Cordial* (Companhia do Latão, 2012). Criada a partir de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936) e de *O Sr. Puntilla e seu criado Matti*, de Bertolt Brecht (1940), ensaiei uma primeira

análise sócio-histórica de teatro, a partir da sua literatura dramática. Com o *Patrão*, me dediquei a entender e reconhecer a evidência do personagem *Descalcinho*, figura inédita na peça de Brecht e que eu entendi como expressão da originalidade nacional, em contraste com outro, *Surkala* – o comunista, presente em *Puntila*, como um indivíduo historicamente formado. Ao meu ver, *Descalcinho* é a figura do favor schwarziano e a característica perversa da cordialidade buarqueana, a do agregado “quase da família”. E *Surkala*? Nossa peculiar formação social, econômica, histórica e cultural nos aponta *Surkala* como indivíduo? A minha ideia com aquele estudo é que, talvez, o indivíduo tal qual *Surkala* só se mostre entre as bandeiras dos movimentos sociais e como coletivo organizado. Com esse experimento de ensaio-análise em forma de TCC, compreendi o que seria relevante pesquisar em teatro, pensando na sociedade brasileira.

Por ter assistido à *Os que ficam* algumas várias vezes, tomei notas, gravei áudios e, de alguma maneira, eu sentia [ainda sinto] que a peça mostrava uma complexidade histórica em referência, não só ao passado, mas ao futuro do país, principalmente ao da democracia. Era como se possibilitasse antever o futuro da democracia. Estávamos na ressaca de junho (2013), vendo o então declínio do Partido dos Trabalhadores e as alianças suspeitas do governo com a classe dominante, com um sentimento de desconfiança dentro da esquerda, apesar de alguns avanços.

Desde 2012, quando li *Brasilidade Revolucionária – um século de cultura e política* (2010), eu quis cursar o doutorado sob a orientação do professor Marcelo Ridenti, por querer aprender com ele o fazer de uma sociologia da cultura aliada a uma discussão de classe e articulada com o pensamento com o qual eu me identifico, por um estudo da cultura da esquerda brasileira. Com o projeto desta pesquisa, participei da seleção de 2015 e não fui aprovada, insisti no ano seguinte e assumi a vaga. A bolsa de pesquisa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior da Capes veio somente no dia 13 de setembro de 2019 e foi encerrada em agosto de 2021.

Encerro esta breve carta com o desejo de abrir um convite para dialogarmos sobre as particularidades desse olhar aliado às lutas daquelas e daqueles que vieram antes de nós, aos que virão. Sem mais, agradeço a generosidade da leitura e o cuidado da atenção.

o começo é por onde se deseja começar

Para melhor expressar o entendimento sobre teatro e sociedade, nessa relação entre sociologia e teatro, devemos pontuar que estamos pensando com a peça da Companhia do Latão, *Os que ficam* (2015), que entre tantas das suas camadas, homenageia o dramaturgo brasileiro Augusto Boal, e esse é o aspecto mais proeminente. Nela, um grupo ensaia *Revolução na América do Sul*, de Boal para o Teatro de Arena (1960). Esses ensaios de *Os que ficam* datam (o tempo da peça) de 1973, com cenas inconclusas e atravessados por correspondências que transladam o Brasil – do lado de cá, de movimentos revolucionários perseguidos por uma contrarrevolução permanente e de arrocho salarial para o “milagre econômico” e do lado de lá, o exílio (não seria o exílio também uma forma de cativoiro?¹) – trocadas entre o seu diretor, Fernando, e o seu autor, o amigo Boal. O estudo da peça é mostrado em todo o primeiro capítulo e seu desdobramento nos capítulos seguintes. Este primeiro texto é um tipo de prólogo, um preâmbulo, uma antessala, e uma maneira de organizar a exposição do trabalho da tese.

Brevemente, *Revolução na América do Sul* foi escrita por Boal para o Teatro de Arena em 1960 e tem um operário (Zé da Silva) como protagonista. A peça gira em torno das eleições e do populismo aplicado a Zequinha, colega de fábrica de Zé da Silva.

Os que ficam, criada em 2015, no âmbito da Mostra Augusto Boal – Atos de um Percurso, traz elementos e fios de *Revolução na América do Sul* a partir da apresentação dos ensaios entrecortados de um grupo de teatro político que, em 1973 (o tempo cênico), experimenta *Revolução* com Boal no exílio e pede ao autor um novo final. Com recortes de documentos com cartas e outros textos teatrais da época, os ensaios de *Revolução* em *Os que ficam* são suspensos pela realidade do ano de 1973 e *Revolução* termina sem final.

¹ Esta ideia vem de *Jardim de Inverno*, de Zélia Gattai (1988), em que anota suas reflexões sobre as memórias das sensações no tempo espaço do exílio (1948-1952): “Aconteceu mesmo ocorrer-me um dia a ideia de comparar o nosso exílio a um cativoiro, imenso e abafado jardim de inverno”. Nas palavras do próprio Boal, “exílio é meia morte, como a prisão é meia vida!” (Boal, 2000, p. 295).

Expressa o desafio de narrar o pensamento/estudo em processo sobre a importância sociológica do teatro, relacionando a leitura de alguns aspectos da sociedade brasileira e buscando um fazer sociológico histórico-analítico. Para tanto, cabe trazer a esse ponto inicial uma das perspectivas que fundamentam este estudo, também no que diz respeito ao diagnóstico do tempo. Raymond Williams enfatiza que “o que está implicado, aqui, é mais a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado”. Por interpretação, Williams evidencia o caráter de ser “uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro”. Dessa maneira, continua Williams, “se assim é, o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e na avaliação”. (Williams, 2002, p. 34). O texto referenciado é *Tragédia Moderna (Modern Tragedy, 2002)* e o recorte é uma leitura sobre o significado de passado e de tradição, bem como a necessidade da pesquisa histórico-crítica:

Desse modo, examinar a tradição trágica não significa necessariamente interpretar um único corpo de obras e pensamentos ou perseguir variações em uma suposta totalidade. Significa olhar crítica e historicamente para obras e ideias que têm algumas ligações evidentes entre si e que se deixam associar em nossas mentes por meio de uma única e poderosa palavra. É, acima de tudo, observar essas obras e ideias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e ideias e em relação à diversidade e a multiplicidade da experiência atual (Williams, 2002, p. 34).

Atentemos a sua indicação de “olhar crítica e historicamente para obras e ideias que têm algumas ligações evidentes entre si e que se deixam associar em nossas mentes por meio de uma única e poderosa palavra”, no caso de Williams, “Tragédia” e seus diferentes significados. Mas, que para nós, da periferia do capitalismo ganha ainda outras características, uma vez que tragédia é também uma realidade constituinte da nossa formação como país, ou, para usar o termo de Augusto Boal, “desastre”, o que será detalhado mais adiante, ou ainda, um prolongamento da ideia de “comédia ideológica” que nos constitui em “dialética da ordem e da desordem”, nos termos de Roberto Schwarz

(2009, p. 59-62) e Antonio Candido (1970), respectivamente.² Tragicomédia seria o melhor termo para pensar a realidade brasileira/latino americana?

O segundo trecho citado recomenda “observar essas obras e ideias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica”, ao que, em diálogo, Antonio Candido situa que só podemos entender a obra “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (Candido, 2006, p. 12). Williams também assinala que para termos um pressuposto é imprescindível examinar “o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e ideias e em relação à diversidade e a multiplicidade da experiência atual”.

um breve parêntesis

*A poesia (não tire poesia das coisas)
elide sujeito e objeto*

Carlos Drummond de Andrade – Procura da poesia

Pensando a forma da escrita inseparável de seu conteúdo, tendo em mente que as relações entre sujeito e objeto, essência e aparência, texto e contexto, teoria e prática, diversão e instrução, forma e conteúdo são, ao menos, indissociáveis, perguntamos sobre a escrita como maneira de entender o que se lê. Sobre entender o que se lê, pontuamos a leitura e a escrita como para Paulo Freire e articulando com Augusto Boal, no sentido de ler e escrever o mundo e a palavra mundo com o intuito de se “sentir o que se toca”, “escutar o que se ouve” e “ver o que se olha”.³

² E também: “esta aparente desordem, que em essência é a ordem burguesa no mais alto grau”. Ver: Dostoiévski, 2000, p. 113 “Notas de Inverno sobre Impressões de Verão”.

³ Augusto Boal divide os jogos do Teatro do Oprimido em cinco categorias: 1. Sentir tudo que se toca, 2. Escutar tudo que se ouve, 3. Ativando os vários sentidos, 4. Ver tudo que se olha e 5. A memória dos sentidos. Explica: “Na batalha do corpo contra o mundo, os sentidos sofrem, e começamos a sentir muito pouco daquilo que tocamos, a escutar muito pouco daquilo que ouvimos, a ver muito pouco daquilo que olhamos. Escutamos, sentimos e vemos segundo nossa especialidade. Os corpos se adaptam ao trabalho que devem realizar. Esta adaptação, por sua vez, leva à atrofia e à hipertrofia. Para que o

A escrita aqui, portanto, é experimentada como maneira de mostrar o que se deseja mostrar⁴ e, assim, ser lida como modo de “observar criticamente, contraditoriamente e distanciadamente”⁵ teatro e sociedade no Brasil, compreendendo-os como processos, mais que relacionados, também inseparáveis. Mas, e como escrever assim?

Com uma ideia de escrita viva, Jean-Paul Sartre frisa que as pessoas “de uma mesma época e de uma mesma coletividade” vivem os mesmos eventos e “se colocam ou eludem as mesmas questões”. Essas pessoas “têm um mesmo gosto na boca”, a mesma cumplicidade. Sartre arremata dizendo que há entre elas “os mesmos cadáveres”⁶. Em tempo, ainda temos entre nós as mesmas vidas e é pensando em teatro vivo e em sociedade viva, que ponderamos essas pequenas contribuições em forma de escrita, para que a nossa cumplicidade seja dispositivo a um potencial transformador do olhar sobre o teatro e do gesto sobre a sociedade brasileira. Ensaia-se a escrita como “gesto social”, conceito de Brecht amplamente discutido.

corpo seja capaz de emitir e receber todas as mensagens possíveis, é preciso que seja re-harmonizado”. (Boal, 2001, p. 89).

⁴ Afinal, “‘quem mostra’ - o ator como tal - deve ser ‘mostrado’” (Benjamin, 2012, p. 93). Benjamin se refere a um “‘autocontrole’ do palco” para comentar que o conceito de público deve ser distinto “daquele que o domador tem das feras em suas gaiolas; atores cujos efeitos não sejam fim, e sim meios”. Dessa maneira, a relação entre palco e público, ator e atuação, não são limitadas a transmitir conhecimentos, mas produzi-los. Neste texto, buscamos por uma interação que propicie “tornar os gestos citáveis”, em concordância com o que afirma Benjamin, uma vez que “todo programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o de aprender”, por uma escrita coerente ao objeto de análise, na sua relação entre forma e conteúdo.

⁵ Esse trecho consta no apêndice 17, de *Uma nova técnica de representação*, de 1940, publicado no *Versuche* 11, 1951, no qual o dramaturgo alemão Bertolt Brecht descreve o efeito de distanciamento ou Efeito-D (no original, *Verfremdungseffekt* ou *V-Effekt*). Na descrição do Efeito-D, Brecht relaciona uma posição racional e emocional, diferenciando o drama burguês (teatro aristotélico) e o teatro épico (dialético), sobre o qual segue o seguinte trecho: “Aquilo que parece ser óbvio, é transformado de uma certa maneira em algo incompreensível mas isto só é feito para que ela se torne mais compreensível” (Brecht, 1967, p. 174-177). Com outras palavras, também de Brecht, o ponto é situado no estranhamento *versus* alienação, ou seja, “... ao contrário da filosofia alemã, que desce do céu para a terra, aqui é da terra que se sobe ao céu [...]. Não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência” (Marx; Engels, 1998, 18-20).

⁶ Sartre, Jean-Paul. *Que é literatura?* Editora Ática: São Paulo, 1989. p. 56.

Leandro Konder em *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*⁷, pondera que o desafio não é elevar-se ao universal abdicando as origens, a “sua dimensão ineliminavelmente particular” (2005, p. 8). É por lealdade que não desconsidero as minhas percepções e sentimentos, que me coloco na escrita acadêmica e na realidade. Konder assinala: “em fidelidade à realidade objetiva, somos obrigados a reconhecer a subjetividade em toda a força da sua... objetividade” (2005, p. 8-9). O que nos faz levar em consideração a participação como espectadora/leitora/pesquisadora. Com outras palavras, assumindo o olhar e o lugar de onde se pesquisa e se escreve.

Neste sentido, a exemplo de Raymond Williams, em *Drama em cena (Drama in performance)*, 1991), a escrita parte das relações entre texto e cena (teatro), teatro e contexto, pensando em um método de análise que relacione sociologia do teatro (à brasileira), explicando os motivos da peça selecionada e as suas possibilidades para pensar/agir teatro e política no Brasil contemporâneo.

Tendo por horizonte a leitura de *Os que ficam*, as reflexões sobre a mesma e os tempos que articula desde a sua criação, para situar: 2015, como fruto de um tempo que ensaia alguma ascensão das questões coletivas – por um lado, Junho de 2013 e as motivações sociais da esquerda, em paralelo ao recrudescimento e “‘retorno’ do opressor”, ou seja toda a mobilização de grupos por pautas conservadoras e ultraliberais e antidemocráticas que culmina no golpe de 2016. Ou seja, reflexos de um período de uma redemocratização memoricida, pois, combinada com interesses de setores políticos industriais e empresariais nacionais e internacionais, incentivando o fortalecimento de políticas neoliberais (1990) – e que tendem às privatizações⁸, não só das práticas do que

⁷ Konder, Leandro. *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 112.

⁸ Em um breve contexto do Plano Collor (1990-1992), Ricardo Antunes, nas primeiras linhas de *A desertificação neoliberal no Brasil (Collor, FHC e Lula)* (2005), assinala que o período foi de “enxugamento da liquidez, o quadro recessivo decorrente, a redução do déficit público, a ‘modernização’ (privatista) do Estado, o estímulo às exportações e, é claro, a prática do arrocho salarial secularmente utilizada em nosso país. É um desenho econômico nitidamente neoliberal. O ‘intervencionismo exacerbado’ presente no Plano e que desagradou aos setores mais à direita lembra a última medida necessária para uma

entendíamos (ou pretendíamos) como público (Estado). Observando esse horizonte de experiências, este estudo visa a refletir aspectos que ressaltam da obra (texto e cena) e de seu contexto como possibilidades de interpretação de um período histórico da sociedade brasileira.

arranjos do espaço-tempo

Da *Nota sobre a montagem da Companhia do Latão* (2019) destaca-se a configuração espaço-temporal de *Os que ficam*: “Os espectadores assistiam ao espetáculo próximos dos atores, como se estivessem numa sala de ensaios”. Situa, portanto, os espaços cênicos, atravessados por cortinas sobrepostas que, além de situar espacialmente as cenas, abrem e fecham janelas temporais pelas quais expõem as conexões por dentro do tempo, como curtos-circuitos na escuridão. Nesse caso, espectadoras e espectadores são confrontados para além, não “somente” com uma narrativa teatral, mas como testemunhas de uma perspectiva dialética da história recente da sociedade brasileira em cena, “em estilo de farsa política, de teatro de rua popular”, teatro como aula e tribuna, como incitação ao Público e ao que se entende (e se pretende) como atuação política, ou nos termos de Boal, como cidadania. As configurações da relação entre tempo e espaço ultrapassam os limites entre plateia, elenco e cena, entre dramaturgia ficcional e realidade documentada, chocando, dessa maneira, teatro e sociedade:

[...] ao fundo, um segundo tablado delimitado por cortinas configurava um palco dentro do palco. As cortinas na boca do palco interno eram vermelhas, de veludo. Ao se abrirem, revelavam outras cortinas, translúcidas, brancas. Suas aberturas se combinavam de vários modos. Recebiam projeções de luz pela frente e por trás. O espaço cênico mais próximo do público acolhia a maioria dos lugares da ficção: o Teatro de Arena, a rua, o supermercado etc. [...] Na medida em que a dramaturgia põe em atrito três tempos – o da peça de Boal, 1960, o do grupo teatral em crise no início dos anos 1970, e o dos artistas da atualidade –, a

lógica de um Estado que se quer todo privatizado. É a simbiose entre a proposição política autocrática e a essencialidade de fundo neoliberal. (Antunes, 2005, p. 10)

montagem procurava expor as diferenças históricas, não escondê-las. (Carvalho, 2019, p. 17)

Na apresentação do livro *Brecht uma introdução ao teatro dialético* (1981), Fernando Peixoto sugere a busca por um “caminho para a reflexão consequente e responsável sobre o significado da atividade teatral brasileira” e aponta que a ideia central do livro é “examinar o pensamento crítico de Brecht como ponto de partida para revisar (ressaltando questões, soluções) a prática difícil e às vezes dilacerante do teatro brasileiro neste instante decisivo”. Sobre o “instante decisivo”, Peixoto delinea o teatro brechtiano como aliado aos desejos de tornar-se “consciente e útil instrumento da libertação, a serviço da liberdade e da democracia”, sob o risco de omitir-se e “entregar-se à manutenção do autoritarismo, das elites e dos valores reacionários” (Peixoto, 1981, p. 19-20). Assim, uma tomada de consciência já era decisiva naquele tempo.

Peixoto vê no companheiro Brecht o potencial de “auxiliar as forças populares e democráticas na árdua e necessária construção de uma sociedade socialista”. Pondera a intenção de promover o “pensar o teatro realizado hoje no país. Um teatro que atravessa uma crise de pensamento e ação, mas que não está morto. Nem foi totalmente silenciado pela violência da ditadura” (Ibidem). Qual a importância de trazer Brecht? Brecht está presente na gênese do Latão. Vejamos que o professor José Antonio Pasta Júnior, nas primeiras linhas de *Trabalho de Brecht* (1986), entende que a produção de Brecht imprime caráter de “um coletivo organizado em ação, não de uma obra individual”. Essa organização coletiva de Brecht é altamente inspiradora nas ações da Companhia do Latão que podem ser pensadas, por um lado, como ensaios para a democracia e nas manifestações de teatro de grupo. José Antonio Pasta é, como ressalta a professora Priscila Matsunaga em *Ensaio sobre o Latão* (2018), “uma das influências na formação do grupo”. Matsunaga destaca aspectos do *princípio organizador* de Brecht apresentado por Pasta, em que evidencia:

O *princípio organizador* de trabalho do Latão é uma tentativa de compreensão inteligível dos processos sociais pela formalização

artística, coisa que parece não fazer sentido aos que acreditam que a arte, ou o teatro, não se constitui como um *produção*, ou por outro lado, não se constitui como uma esfera de representação ideológica. De um lado, a busca em *narrar o mundo como transformável* é representado pelas contradições do próprio pensamento comprimido pela distância das condições reais de transformação e por isso o empenho da Companhia circunscreve-se num imaginário dialético que põe em perspectiva as representações hegemônicas e as desloca, acionando temas em torno da formação capitalista no Brasil. (Matsunaga, 2018, p. 35 - 36)

Matsunaga atenta, pensa com Pasta, que o *princípio organizador do Latão*: é uma busca por assimilação do conteúdo social manifesto, ou seja, da própria matéria social, “pela formalização artística, coisa que parece não fazer sentido aos que acreditam que a arte, ou o teatro, não se constitui como uma *produção*, ou por outro lado, não se constitui como uma esfera de representação ideológica” (Matsunaga, 2018, p. 35 e 36). Com isso, a autora aponta que “a busca em *narrar o mundo como transformável* é representado pelas contradições reais de transformação”, evidenciando o *imaginário dialético* da Companhia.

Para Roberto Schwarz (outro companheiro do Latão), Brecht desenvolvia a sua poética com “confiança no potencial materialista e rebelde da obviedade bem escolhida”. Essa citação consta em *A carroça, o bonde e o poeta modernista*, ensaio de abertura de *Que horas são?* (1987). Nesse ensaio, em resumo, Schwarz analisa o poema “pau-brasil” para lançar interpretações sociais que atualizam, ao seu ver, a literatura brasileira, contrastando elementos justapostos “próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto -- desconjuntado *por definição*”, nos possibilitando observar o que compreende por dilemas da dualidade, a partir da “exposição estrutural do descompasso histórico” de Oswald de Andrade. Esse descompasso também é lido como sentimento dos contrários, ou seja, a modernização conservadora de um passado que não passou e, talvez, ainda permaneça se atualizando.

A primeira cena de *Os que ficam* evidencia a fala de duas atrizes e de um ator da Companhia, apresentando as suas próprias relações com o tema *ditadura*, em que uma atriz conta sobre o seu pai, estudante de medicina da Universidade de São Paulo e militante da juventude comunista; o ator comenta a história de sua infância e o pai, advogado criminalista; e, por fim, o depoimento da atriz sobre seus pais que saíram do nordeste em busca de trabalho em São Paulo, na década de 1970.

Podemos imaginar que essa combinação remonta ao imaginário do que pode ser compreendido como “povo”, lido como uma possível reinterpretação da tríade de representação do nacional-popular. Este, compreendido por Daniela Vieira dos Santos como “manifestações culturais heterogêneas de setores progressistas da classe média cujas referências aparecem na cultura política nacional a partir de meados da década de 1950” (2014, p. 36). Ou, noutra chave, em uma espécie de romantismo de uma perspectiva romântico-revolucionária pela qual “visava-se retomar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no *homem do povo*, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado” (Ridenti, 2014, p. 10), somada à juventude estudantil organizada.

Com a hipótese de que esses lampejos históricos possibilitam entrever (e, talvez, antever) aspectos da recente democracia brasileira, ao cantar o fantasma de uma revolução perseguida (o comunismo no Brasil) – a *Revolução na América do Sul*, de Boal, e sua epicidade –, a Companhia do Latão renova os votos com a luta anticapitalista, mostrando também a contrarrevolução permanente e assinalando o seu engajamento político para além das criações em cenas, vídeos e livros, sobretudo, com as parcerias de atuação junto aos movimentos sociais.

Em uma das cenas finais de *Os que ficam*, intitulada *Bocca chiusa* – que significa cantar com a boca fechada –, Lourdes (tipo luminosa) exclama: “A cena final. Está acabando, não está? A peça e o tempo das conexões”. O esfacelamento das conexões

entre experiência e expectativa desponha em Williams a partir da sua própria experiência com a tragédia, em que observa a perda da conexão, o adiamento e corrosão da esperança e do desejo:

Conheci a tragédia na vida de um homem reduzido ao silêncio, em uma banal vida de trabalhos. Na sua morte comum e sem repercussão vi uma aterradora perda de conexão entre os homens, e mesmo entre pai e filho; uma perda de conexão que era, no entanto, um fato social e histórico determinado: uma distância mensurável entre o desejo desse homem e sua resistência ao sofrimento, e entre estes dois e os objetivos e sentidos que uma vida em comum lhe ofereceu. A partir daí, tomei consciência dessa tragédia de forma mais ampla. Vi a perda de conexão que se erguia entre a comissão de operários e a cidade, e homens e mulheres esmagados tanto pela pressão de aceitar essa perda como normal quanto pelo adiamento e corrosão da esperança e do desejo. Foi-me dado ver, também, assim como a toda civilização, uma ação trágica emoldurando esses mundos e no entanto também, paradoxal e tragicamente, irrompendo com uma violência em meio a eles. Uma ação que envolve guerra e revolução social numa escala tão grande que é contínua e compreensivelmente reduzida às abstrações da história política; uma ação que não pode, no entanto, de maneira definitiva, ser mantida à distância por aqueles que a conheceram como a história dos homens e mulheres reais, e por aqueles que sabem, de um modo bastante pessoal, que a ação ainda não está acabada. (Williams, 2002, p. 29-30)

A partir da compreensão de que as dinâmicas entre revolução e contrarrevolução, ditadura e democracia, público e privado, coletivo e individual estão em disputa, este estudo se dedica, em parte, entre “uma oração dos agonizantes em intenção ao homem prematuramente morto”, como destaca Gorki, em *Pequenos Burgueses* (1902), sobre a massa indiferente; e em outra parte, aos que, vivos, esboçam em coletivo aquela intenção do sonho de contemplar estrelas em uma terra em liberdade.

texto e contexto

Para apresentar a peça em relação ao momento de sua criação e estreia (2015) e as relações entre os autores envolvidos (Augusto Boal e Teatro de Arena, Sérgio de Carvalho e Companhia do Latão), retomando suas formações e criações como críticas e projetos de país, é importante considerar alguma imaginação sociológica e teatral. Afinal, é uma tese de análise do tempo presente, ou seja, um estudo pautado pela peça, pensando em como esses anos lidos e interpretados sobre a sociedade brasileira estão condensados numa obra que pleiteia uma medida contemporânea, e quiçá, um passo adiante.

O que nos leva a apontar outro aspecto relevante que é o tempo de maturação intelectual para a experiência de análise aqui esboçada, pois a obra é fruto do seu tempo e reflete/dialoga com sessenta anos do Brasil – olhando para o passado (que não passou), mas à luz do tempo presente. É também uma peça-ensaio, um experimento⁹, o que a coloca em processo de transformação contínuo e só recentemente publicada em livro (novembro de 2019), pela editora Temporal.

Contextualizando, esta escrita se dá à luz (e nas sombras) da transformação da paisagem democrática pelo golpe de 2016, pelo declínio do Partido dos Trabalhadores e ascensão (ou endosso) de um projeto (neo/ultra) liberal que manifesta o sucateamento do Estado, a depredação dos direitos humanos, a exploração desmedida do meio ambiente, a invalidação das vidas que não se enquadram nos moldes dos que lucram com essas entregas, e em um contexto pandêmico. O projeto “patriota” que ressurgue neste momento do país negocia qualquer possibilidade de emancipação humana – é a partir dessa atmosfera e revolvendo esses escombros (e em meio aos mesmos) que se pesquisa e escreve.

⁹ Experimento é como Brecht considera e situa suas peças, o que é comentado por Rosenfeld (2008, p. 145): Brecht considerava suas peças como “experimentos”, na acepção mesma das ciências naturais, mas com a diferença de se tratar de “experimentos sociológicos”. Entendemos, a partir de ambos, como relação constante e em contínua transformação, ou seja, teatro vivo. Há também uma outra possibilidade de abordagem da ideia de experimento que é a consideração própria do que vem a ser, tanto na perspectiva de Brecht que calca o termo, como na da Companhia do Latão, nos escritos de Sérgio de Carvalho que o recupera para atuar/pensar o teatro brasileiro, no sentido de *teatro dialético*. E, sim, dialética em perspectiva materialista-histórica, tanto para Brecht, quanto para Carvalho e Rosenfeld e na margem na qual se processa a leitura/escrita deste trabalho.

Tomando a arte como produção de intelectualidade e observação crítica, a hipótese levantada é que *Os que ficam*, além de homenagear um dos maiores dramaturgos brasileiros, lê e interpreta dinâmicas de Brasil com a produção artística e intelectual dos anos 1960/70, e promove um diagnóstico do seu próprio tempo de criação, envolvendo cultura e política. Se essa hipótese se confirma, como a peça-ensaio possibilita problematizar ou ensaiar um passo adiante? (referimo-nos à democracia e seus limites). Acreditamos que, dessa maneira, ao referenciar o fantasma de uma revolução derrotada e até hoje perseguida, porque tida como inimiga do capitalismo, a obra possibilita estudar, também, como aspectos da democracia e da ditadura no Brasil se articulam em seu interior e com o contexto que a origina.

Por revolução derrotada e perseguida, referimo-nos ao espectro que rondou as Américas com a Revolução Cubana, mas que no Brasil, por exemplo, parece enfraquecido desde os primeiros movimentos, principalmente após o sufocamento promovido pelo Ato Institucional número 5 (AI-5) e, ressuscitado (se é que já morreu), pela Lei de Segurança Nacional:

Estava em movimento, também no terreno artístico e cultural, a reação que se efetivaria após a edição do AI-5. Houve repressão crescente a qualquer oposição à ditadura. Com o refluxo dos movimentos de massas, as derrotas sofridas pelas forças transformadoras no mundo todo, a censura, a ausência de canais para o debate e a divulgação de qualquer proposta contestadora, houve a adesão de alguns a grupos de esquerda armada, que foram logo desbaratados pela ditadura. Os projetos românticos revolucionários, políticos e estéticos seriam derrotados rapidamente. (Ridenti, 2014, p. 31)

Em *Cultura e Política, 1964-1969*, Schwarz expõe que o golpe de 1964 seguido por uma ditadura empresarial-militar foi a maneira de “garantir o capital e o continente contra o socialismo” e que, inclusive, o governo de Goulart era populista, “apesar da vasta mobilização esquerdizante a que precedera, temia a luta de classes e

recuou diante da possível guerra civil”, abrindo caminho para “a costumeira forma de acerto entre generais”, deixando o povo “mobilizado mas sem armas e organização própria” (Schwarz, 2009, p. 7), como espectadores do teatro da vergonha.

A ideia é que o Latão reivindica elo com o teatro engajado contra a ditadura e a favor da democracia, sem deixar de criticar a forma com que o épico brechtiano tem sido adequado, bem como a estética boalina, e, ainda, apontando aspectos ditatoriais na democracia. O que trazemos melhor assinalado nas palavras de Julián Boal, assistente de dramaturgia de *Os que ficam* e filho do dramaturgo Augusto Boal¹⁰:

[...] Creio que seja muito forte a impressão, nos grupos teatrais de esquerda, de que somos os filhos do Arena, dessas pessoas tão maravilhosas que souberam criar ao máximo de suas capacidades, num momento em que as lutas nas ruas e suas representações em cena pareciam se adequar com naturalidade. (Boal, J., 2019, p. 137)

Essa leitura da Companhia e de *Os que ficam* leva a perguntar em que medida é possível compreender ditadura e democracia no Brasil a partir dessa obra do teatro político contemporâneo? Uma obra que apresenta interpretações sobre a ditadura e problematiza o seu próprio tempo de criação, de um Brasil partido, tanto em espaço de experiência, quanto em horizonte de expectativas. O caminho da pesquisa parte da análise da peça (I), busca apresentar os autores envolvidos, Boal (como referência) e Carvalho (o autor de *Os que ficam*) (II), para então abordar os temas centrais: as percepções na peça estudada de ditadura, democracia, revolução e contrarrevolução permanente, aspectos ditatoriais na democracia envenenada e outros elementos que contribuem para pensar aspectos do Brasil contemporâneo. Em tempo, talvez soe pretensioso, mas assim como a professora Priscila Matsunaga, há aqui a intenção de um alcance e o reconhecimento do

¹⁰ “Dizer que o golpe impactou a minha vida seria pouco. De certa maneira, o golpe é que me fez nascer. Afinal o golpe é que fez que meus pais tivessem que fugir para Argentina, onde fui concebido e nasci”. De Julian Boal, em Carta Capital, 04/04/2014. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-golpe-me-fez-nascer-216/>
Julián Boal (1975) é filho caçula de Augusto Boal e Cecilia Thumim Boal.

processo a ser desenvolvido conforme as orientações da banca de qualificação. Como nos *Pressupostos básicos* do livro que resulta de sua tese de doutoramento, *Ensaio sobre o Latão* (2018), ela pondera a relação entre o projeto de sua pesquisa e suas transformações no processo da mesma:

Tinha certa pretensão em compreender a representação sobre a realidade brasileira através das obras não apenas do Latão, como é conhecido [...]. Tendo ponderado – e devo muito às observações da banca de qualificação e naturalmente da orientação – a impossibilidade de levar adiante a ideia original, o trabalho realizado satisfaz, em parte, esse impulso inicial de localizar o Latão entre os grupos teatrais identificado pelo *projeto de construção de um imaginário anticapitalista*. Coube, então, tentar verificar como o *projeto ideológico* da Companhia se apresenta, ou se equilibra, com seu *projeto estético*. (Matsunaga, 2018, p. 18)

A análise sociológica de uma obra teatral encontra a ideia de uma sociologia do teatro¹¹, uma subárea da Sociologia da Cultura em criação desde meados do século XX. Em livre tradução, trazemos alguns apontamentos sobre essa abordagem sócio-analítica elaboradas por Jean Duvignaud, na introdução de *Sociologie du Théâtre, essaie sur les ombres collectives* (1965) [*Sociologia do teatro, ensaio sobre as sombras coletivas*] – em que apresenta o teatro como um “instrumento inventado pela humanidade em auto-representação que faz da existência uma criação continuada”. Duvignaud entende que “o teatro é bem mais que o teatro. É uma arte. Sem dúvida, uma das mais antigas [...] uma arte enraizada, a mais engajada de todas as artes na trama viva da experiência coletiva”. E endossa que, dentre as artes, o teatro é “a mais sensível às

¹¹ Em *O Entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Correntes Atuais em Antropologia*, publicado em 2011, Marvin Carlson explica que “o primeiro grande encontro de teóricos interessados na sociologia do teatro foi realizado em Royaumont, em 1955. O foco desta conferência e do primeiro livro mais importante neste campo foi o deveras influente *Sociologia do Teatro*, de Jean Duvignaud (1963), lançado em 1962, o qual se tratava antes de uma análise sociológica do teatro do que sobre o uso de conhecimentos teatrais na sociologia; essa possibilidade foi sugerida de maneira específica na súmula principal da conferência de Royaumont, no artigo do sociólogo George Gurvitch, também intitulado *Sociologia do Teatro* (1956), lançado em 1956 (Carlson, 2011, p. 165). Além de Duvignaud e Gurvitch, Erving Goffman e Victor Turner são, indiscutivelmente, outros grandes nomes do jogo entre teatro e ciências sociais, no caso, Teatro e Sociologia.

convulsões que rasgam a vida social em permanente estado de revolução”. Dessa maneira, Duvignaud salienta que o teatro, além de uma manifestação cultural, é “uma manifestação social”. (1965, p. 1)¹². Tendo em vista esse olhar sobre *A prática social do teatro*, devemos pontuar que, de uma perspectiva periférica e parafraseando Duvignaud, essas convulsões rasgam a vida social, em permanente estados de revolução e de contrarrevolução. Afinal, como pergunta Duvignaud na conclusão do artigo *Busca por uma descrição sociológica do escopo cênico* [*Recherches pour une description sociologique de l'étendue scénique*]: não é o teatro um laboratório de experiências à disposição da sociologia? (Duvignaud, 1965, p. 159).¹³

Com outras palavras, Augusto Boal apresenta o livro *O arco iris do desejo* (1996), com a seguinte explicação:

o teatro é a primeira invenção humana e é aquela que possibilita e promove todas as outras invenções e todas as outras descobertas. O teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo: ver-se em ação. Descobre que pode ver-se no ato de ver - ver-se em situação. (Boal, 1996, p. 27)

Antonio Candido nos ensina que “a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo” (Candido, 2006, p. 31). O professor detalha seu pensamento de várias maneiras, dentre as quais, destacamos:

embora nos ocupemos aqui principalmente com um dos sentidos da relação (sociedade→arte), faremos as referências necessárias para que se perceba a importância do outro (arte→sociedade). Com efeito, a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação

¹² Da livre tradução de Jean Duvignaud (1965), apresento o original: “[...] cet instrument qui invente l’homme en le représentant et fait de l’existence une création continuée. Le Théâtre est donc bien plus que le théâtre. C’est un art. Sans doute, un de plus anciens de tous” [...]. “C’est un art *enraciné*, le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l’expérience collective, le plus sensible aux convulsions qui déchirent une vie sociale en permanent état de révolution” [...] “Le Théâtre est une manifestation sociale”.

¹³ Ver Duvignaud (1955): “Une salle de théâtre n'est-elle pas (négativement pour les théâtres commerciaux, positivement pour les autres) le seul laboratoire d'expériences dont dispose la sociologie?”.

expressiva; as obras delimitam e organizam o público. Vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas. (Candido, 2006, p. 34)

Candido se dedica a 1. *A posição social do artista*, “um aspecto da estrutura da sociedade”, a influência da sociedade em quem faz arte; 2. *A configuração da obra*, “o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação que nela se transmudam em conteúdo e forma” e 3. *O público*. Essa “tríade indissolúvel” de comunicação coloca, para Candido, o público como quem “dá sentido e realidade à obra”, sem o qual, “o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador”. Nesse sentido, a obra é o que vincula artista e público, meio e mensagem.

A questão sobre o *público* foi ressaltada pela professora Matsunaga no exame de qualificação desta pesquisa e sobre o qual buscarei abordar para além da recepção da peça (texto e cena), mas pelas categorias sociológicas possíveis de articular e que compreendemos com algum potencial em contribuir para pensar a sociedade brasileira. Ou seja, como não será possível, neste estudo, a dedicação ao *público* como receptor da obra, nos dedicaremos a uma interpretação de “público” como certo desdobramento da peça em estudos, uma vez que o estudo sociológico, “se não explica a essência do fenômeno artístico, ajuda a compreender a formação e o destino das obras; e, neste sentido, a própria criação” (Candido, 2006, p. 48). Candido, nos firma a ideia de criação feita de matéria social-histórica e documental, a fim de elaborar interpretações de atuação crítica e, assim é como vemos o Teatro de Arena e Augusto Boal, a Companhia do Latão e Sérgio de Carvalho, resultados e agentes transformadores de seus tempos. Com isso, o “público” no sentido que empregamos tangencia o caráter receptivo e dialógico entre teatro e sociedade, por meio das obras, autoras e autores evidenciadas neste estudo.

Se o interesse sociológico pelo teatro é questão respondida, falta entender o porquê de o teatro moderno brasileiro viver quase à beira da morte, seja pelas negociatas do mercado cultural ou pela falta de políticas públicas, coisas amalgamadas, salvo alguns momentos de respiro em que a luta coletiva conquista investimentos públicos, como no processo de redemocratização e o próprio movimento *Arte contra a Barbárie* na década de 1990, por exemplo. O velamento do teatro parece longe de ser uma coincidência infeliz, um infortúnio, uma vez que está relacionado diretamente às escolhas de distribuição do erário público para a Cultura. Não à toa, Priscila Matsunaga leva à introdução do seu livro *Ensaio sobre o Latão* (2018), notas sobre o movimento *Arte contra a barbárie*, uma reação à precarização da cultura na cidade de São Paulo. Matsunaga comenta o livro *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura* (2008), organizado por Dorberto Carvalho e Iná Camargo Costa, o qual destaca o movimento *Arte contra a barbárie* como reação ao processo de mercantilização da cultura no qual temos sido introduzidos desde 1964:

o entrelaçamento, em nível global, do Estado ao sistema capitalista (tanto o ‘estado mínimo’ que obviamente retira sua responsabilidade de setores como educação, saúde e cultura quanto o ‘estado forte’, funcionando estrategicamente como um espaço nacional legitimador do capitalismo global (Matsunaga, 2018, p. 10).

Veremos no curso da análise que esse assunto não é novo. Em julho de 1968, Boal publicou o artigo *Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro Visto da Perspectiva do Arena*, na *Revista Civilização Brasileira*, em que inicia questionando a falta de verba para o teatro.

Sobre a função social do teatro, Peter Brook, em *A porta aberta* (2000), destaca que a sua importância está em possibilitar o encontro “entre as grandes questões da humanidade – a vida, a morte – e a dimensão artesanal, extremamente prática. É como

fazer louça de barro”. Ao que o autor pondera “[...] nas grandes sociedades tradicionais, o oleiro é visto como alguém que vive às voltas com questões transcendentais, ao mesmo tempo que fabrica sua bilha. Esta dupla dimensão é possível no teatro; na verdade é o que lhe confere todo o seu valor” (Brook, 2000, p. 52). Se por um lado, o teatro está intrinsecamente relacionado à sociedade, por outro lado, ele também não deixa de sê-la, como sua parte autorreflexiva, ou um sismógrafo, como situa Iná Camargo Costa em *Sinta o drama* (1998, p. 55).

Mas o quê lê o teatro e como possibilita essa autorreflexão como parte inseparável da sociedade, ou melhor dizendo, como uma maneira de se pensar? E o que lê e sobre o que discorre *Os que ficam*, para além da homenagem ao dramaturgo Augusto Boal? Brook, em obra já citada, apresenta um trecho-pista:

A opressão política sempre prestou ao teatro sua maior homenagem. Nos países dominados pelo medo, o teatro é a manifestação que os ditadores mais temem e vigiam mais atentamente. Por isso, quanto maior for a nossa liberdade, maior será a necessidade de compreendermos e disciplinarmos cada evento teatral. Para ter significado, o teatro deve obedecer a regras muito precisas. (Brook, 2000, p. 69)

No livro *O Teatro sob pressão: uma frente de resistência* (1985), de Yan Michalski, uma referência para a criação de *Os que ficam* – o mesmo assunto é articulado, mas olhando para a realidade brasileira e buscando registrar “o que de mais importante os artistas cênicos fizeram [...] nos palcos e fora deles”. Logo no primeiro capítulo, intitulado *Progressos e Retrocessos*, Michalski comenta que “um estudo analítico da criação teatral brasileira de 1964 a 1984 ainda está por ser feito” e continua, mesmo que hoje já tenhamos número considerável de pesquisas sobre o período. Sobre aquela conjuntura: “[...] rotulado pelo regime militar como um perigoso inimigo público, e, conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice, o teatro constituiu-se numa importante frente de resistência ao arbítrio”, desempenhando “destacado papel na sociedade do seu tempo”. Para ele, “o episódio é bastante complexo e fascinante para merecer uma análise que abarque os seus aspectos estéticos, sociológicos

e políticos” (Michalski, 1985, p. 7). E hoje? Olhando para 2015 que é o ano de criação e de estreia de *Os que ficam*, sem deixar de fora o período que a precede e o posterior e sua guinada política, econômica e cultural? Pois esse é o começo em que se deseja começar.

Cantar a Revolução, ainda que em *Bocca-Chiusa*¹⁴

À luz dos tempos que correm e em que estou escrevendo estas linhas, tempos sangrentos e tenebrosos, à luz da existência de classes dominantes criminosas e de uma desconfiança generalizada na razão, da qual continuamente se abusa.

Bertolt Brecht

Esta epígrafe é do *Pequeno Organon para o teatro* (1978, p. 129). Com esta pesquisa de doutorado, desejo esboçar alguma contribuição aos estudos culturais de caráter sócio-histórico sobre o teatro político brasileiro a partir de duas frentes: a do Teatro de Arena, criado em 1953 e que teve como um dos principais expoentes o dramaturgo Augusto Boal – a quem dedico o olhar, e a Companhia do Latão, criada em 1996, e que presta homenagem a Boal com a peça-ensaio *Os que ficam* (2015). A busca é por uma reflexão sobre o fazer artístico, por um lado, e por outro, sobre o fazer sociológico, tendo como objetivo estudar dimensões da sociedade brasileira, olhando mais atentamente para aspectos que envolvem elementos que sobressaem da peça, à primeira vista, ditadura e democracia.

Julián Boal em *Notas sobre o processo* (2019) aponta um caminho potencial para a organização deste trabalho. Ele pergunta: “o que fazer com um passado teatral e político ao mesmo tempo insuperado e inadequado para nosso tempo?”. Essa pergunta acompanha o seu comentário sobre a relação do Latão [em *Os que ficam*] com o Teatro de Arena:

não somos os herdeiros diretos dessas figuras que heroizamos. Somos muito mais próximos daqueles que os seguiram, quase que imediatamente, mas já numa sequência totalmente diferente. (Boal, J., 2019, p. 137)

Sobre *Os que ficam*, Iná Camargo Costa conta, em entrevista¹⁵, que a peça “foi o maior dos acontecimentos na minha vida de público de teatro, porque eles conseguem – e esta é a grande proposta do Brecht – fazer quinhentas coisas, tudo ao mesmo tempo”. Na

¹⁴ *Bocca chiusa* é uma técnica de canto, em que se canta com a boca fechada.

¹⁵ Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/118969>

sequência, seu comentário indica a importância que destacamos nesta pesquisa: “fazem a peça do Boal, refletem sobre a experiência do Boal e do teatro naquele período da ditadura, sobre como a ditadura influi... É absolutamente genial” (2016, p. 144).

Nesta introdução, buscaremos apresentar o que temos pensado para a estrutura da tese, evidenciando aspectos da pesquisa alcançados. Com essa ideia, no primeiro capítulo, *Uma peça do tempo das conexões*, intentamos apresentar a peça comentando os alcances e debates que ela tece. O esforço é de apresentar o primeiro movimento de análise da peça que inicia com breve apresentação do Teatro de Arena, seguido da Companhia do Latão e, por fim, *Por dentro do tempo*, que esmiúça os olhares sobre *Os que ficam*.

No segundo capítulo, olhamos mais para os autores envolvidos, Augusto Boal e Sérgio de Carvalho, situando-os como artistas-intelectuais engajados com projetos para a sociedade brasileira, seja pela cultura ou pela política, sem dissociar ambas, mas ao contrário, fundindo-as. Nossa ideia é partir da recepção de Boal pelo Latão. Apresentamos Augusto Boal, que já possui inúmeros estudos, a partir do que a peça lê como “cartas” e da sua participação no início da carreira como correspondente internacional de *O Correio Paulistano*, entre 1953 e 1955, com foco na sua atuação como vereador pelo Partido dos Trabalhadores, na cidade do Rio de Janeiro, entre 1993 e 1996. A Companhia do Latão, na figura de seu diretor, também já bastante estudado, procuramos olhar pelos periódicos não acadêmicos em que atuou como editor, ou seja: *O Sarrafo*, a revista *Vintém* e o *Traulito*.

A ideia é que esse segundo capítulo nutra elementos para as considerações, emergindo as pautas e as referências, evidenciando interlocutores que contribuem com a formação e atuação artístico-política da Companhia.

Com a leitura e interpretação da peça no primeiro capítulo, mais as bases que fundamentam a atuação da Companhia do Latão e a recepção/interpretação de Boal, elencadas no segundo capítulo, nas Considerações trabalharemos como algumas dessas referências articulam formação do Brasil contemporâneo. Para tanto, acreditamos que a

discussão do indivíduo *versus* coletivo, no cerne da discussão sobre o mito do herói, impulsiona o debate para um projeto de democracia participativa.

A relevância teórica e social desta pesquisa está em analisar as contradições sócio-políticas a partir da análise do fazer teatral, em diálogo com as obras de Iná Camargo Costa, Roberto Schwarz, Antonio Candido, Anatol Rosenfeld e Augusto Boal, tentando observar como as interpretações se constroem no teatro, em paralelo ao pensamento social e político. A relevância é teórica, pois busca-se articular a sociologia da cultura/do teatro com o pensamento social e político, ampliando para pensar com a sociologia da intelectualidade, para algo que abranja o fazer artístico. É social pelo caráter da atuação artística crítica-política-engajada de Augusto Boal e de Sérgio de Carvalho, bem como as suas militâncias pela vida, situadas na atuação pelos Direitos Humanos.

Para pensar nas relações entre texto e contexto, a exemplo de Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, dois pontos parecem imprescindíveis: o teatro de 1960 e 1970 como interpretações de Brasil, e a criação/estreia de *Os que ficam* (2015), como uma interpretação daquele teatro, alinhavadas pela Companhia do Latão, especialmente pela figura do seu diretor, Sérgio de Carvalho, artista e intelectual engajado no teatro político, em diálogos com Augusto Boal.

Quando enumera as modalidades de tipo sociológico em literatura, Antonio Candido elenca inicialmente seis tipos, dentre os quais, neste escrito, dois se fundem, o quarto e o quinto: o quarto tipo é “o que estuda a posição e a função social do escritor procurando relacionar a sua posição com a natureza da sua produção e ambas com a organização da sociedade”; o quinto é desdobramento do anterior, “investiga a função política das obras e dos autores, em geral com intuito ideológico marcado”. A recomendação de Candido é que se tomem as modalidades como “teoria e história sociológica da literatura, ou como sociologia da literatura”, tendo como base “o interesse da obra para os elementos sociais que formam a sua matéria, para as circunstâncias do

meio que influíram na sua elaboração. Ou para a sua função na sociedade.” (Candido, 2006, p. 18-22).

Duas questões de Candido nos cercam inicialmente: “qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?” e “qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?”. Assim, comenta Candido, “poderemos chegar mais perto de uma interpretação dialética, superando o caráter mecanicista das que geralmente predominam” (Candido, 2006, p. 28). Essa relação dialética, ao meu ver, perpassa este estudo seja quando reflito as formações artísticas e intelectuais dos autores em destaque (Boal e Carvalho), ou sobre a história da peça e a sua interpretação sobre a ditadura e a democracia no país, assim como o tal “passo adiante”, que vejo (ou pergunto) como a contribuição desse acúmulo para pensar-nos.

Logo, busco colocar em prática a ideia de uma análise sócio-histórica dessa peça de teatro, com base não só nas suas literaturas, mas no que procuro considerar como uma relação entre texto e cena (teatro), teatro e contexto, pensando em um método de análise que relacione a sociologia e o teatro, e a ideia de sua fusão, ou seja, por uma sociologia do teatro.

A exemplo de Iná Camargo Costa, “meu assunto é o Brasil, com particular interesse em teatro” (Costa, 2012, p. 112). Então, o caminho é o de procurar entender o quanto, como e por que *Os que ficam* (2015 – atualidade de construção democrática) examina, apura e revolve *Revolução na América do Sul* (1960 – democracia populista) em 1973 (auge da ditadura) – Para Augusto Boal, 1973 também é o ano da primeira edição de *Jogos para atores e não-atores*, escrito e publicado no exílio (Argentina) – . Para tanto, pensamos com a peça-homenagem, relacionando-a com as ciências sociais, alinhavadas ao teatro brasileiro de esquerda, a fim de contribuir também com o reconhecimento de sua importância social e histórica. Analisar *Os que ficam* (2015) é o meio pelo qual estudo a relação entre teatro e sociedade, pois, ao lermos as décadas que a peça compreende, acreditamos que podemos observar as interrupções, impasses e contradições, que nos

trazem ao tempo presente e que instauram (ou endossam) a nossa história de desordem e retrocesso, apesar das conquistas de alguns poucos avanços.

Há alguns movimentos temporais da busca por esse conjunto de interpretações que devem ser detalhados: um, é uma leitura (e narrativa) a partir de *Os que ficam* (2015) para *Revolução na América do Sul* (1960), na qual a Companhia atua com seus predecessores, se situa também como herdeira, tece críticas àquele tempo e ao seu próprio, lança propostas e, nesse contexto, tece projetos. O outro, são os projetos e interpretações envolvidos naquele teatro de 1960/70, sobretudo os do Teatro de Arena, nas criações de Boal. Um exemplo de interpretação nos é dado por Décio de Almeida Prado: “Se é verdade que há dois Brasis (talvez haja muitos mais), o esforço do Arena sempre se fez no sentido de descobrir para o teatro o outro Brasil, o segundo Brasil” (Prado, 1993, p. 66).

Como já apontamos, a hipótese da proposta de pesquisa é de que *Os que ficam*, possibilita um diagnóstico do tempo presente [a sua leitura de mundo], que trataremos como desequilíbrio e queda do processo democrático na sociedade brasileira e, talvez, nos possibilite ensaiar um passo adiante [a sua escrita de mundo]. E, como passo adiante, suspeito que a Companhia, embebida pelos eventos de 2013, formule críticas ao seu próprio tempo e avance, propondo e convocando a participação ativa em um projeto de democracia alinhado com uma articulação mais à esquerda, antevendo e alertando, de alguma maneira, o “desequilíbrio e queda” que sucedeu no golpe de 2016. Para tentar alcançar elementos que contribuam para investigar essa suspeita, me dedicarei ao esmiuçamento da relação entre texto e cena.

A experiência da repressão revivida em *Os que ficam* evidencia o banimento de Augusto Boal e sua família do país, e também a perseguição política, prisão e tortura de uma atriz na trama da peça e que remonta à história de outras tantas pessoas engajadas censuradas, sequestradas, presas e torturadas, desaparecidas e mortas pelo governo militar. Assim, *Os que ficam* atua como “o tempo das conexões” (o que leio como um gesto do anjo da história de Walter Benjamin, impelido para a frente pelo vento do

progresso, mas mirando as ruínas do passado) – da segunda década do século XXI para os anos de 1960 e 1970, pela qual podemos ler a experiência como uma “estrutura de sentimento”, como elementos afetivos “da consciência e das relações”, numa “estrutura” engrenada e tensionada de uma experiência social “em processo”.¹⁶

Sem previsão de desfecho, lembrando outro metateatro, *Um grito parado no ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri (que também tem a personagem Fernando como diretor), o elenco de *Revolução*, em *Os que ficam*, sente as guinadas políticas e o medo. A peça-ensaio descortina o tempo para outras obras do teatro em *terra brasilis: Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal (1960); com pitadas de *Arena conta Zumbi*, de Boal, Guarnieri e Edu Lobo/Teatro de Arena (1965); *A Exceção e a Regra*, Brecht/TUSP (1966) e, *Murro em ponta de faca*, também de Boal (1971), entre outras. Ao folhear essas obras como memórias e referências, a Companhia trama a sua narrativa sobre a cultura brasileira de esquerda nesses sessenta anos de mirada e ensaia outros passos. Que dirá sobre a cultura como expressão do pensamento? Quais as possibilidades de interpretações, diagnósticos e transformações sociais que aponta? Ler e escrever a *cultura como uma vocação* [nos termos de Augusto Boal] pode ser uma maneira de assimilar a *cultura como um modo de vida* [dialogando com a perspectiva de Raymond Williams]? Ou, ainda – para avizinhar-nos de outras paisagens, em que medida as *constelações*¹⁷,

¹⁶ Raymond Williams explica que, “metodologicamente, portanto, uma 'estrutura de sentimento' é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência”, ou seja, “pensamento tal qual sentido e sentimento tal qual pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada” (Williams, 1979, p. 134-135).

¹⁷ Sobre a relação de Walter Benjamin e Bertolt Brecht, o livro *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*, de Erdmut Wizisla (2013), é introduzido com um capítulo intitulado *Uma constelação significativa*, que apresenta na segunda parte uma carta enviada por Gretel Karplus a Benjamin, sobre as reservas que a mesma e o seu círculo – a saber, Gershom Scholem, Theodor W. Adorno, Ernst Bloch e Siegfried Kracauer – teciam sobre a proximidade de Benjamin com Brecht. Da carta de Karplus destacamos: “praticamente nunca falamos de B. É certo que não o conheço tão bem como você o conhece, mas tenho grandes reservas sobre ele”. A carta segue acerca desse tema e Karplus endossa as suas ressalvas: “importa-me ter tido a sensação de que, de algum modo, você estava sob sua influência, o que significa um grande perigo para você”. Na sua resposta, Benjamin situa sua amizade com Brecht como uma “constelação significativa”, ao que Wizisla sinaliza como o discernimento (de Benjamin) de uma “possibilidade de refinar o pensamento”. (2013, p. 29)

esse brilho coletivo com consciência social nutre os resíduos¹⁸ e propicia estruturas de sentimento¹⁹?

No conhecido *Base e superestrutura na teoria da cultura marxista*, Williams (2011) aborda diferentes aspectos para uma análise cultural marxista, com o desafio da “grande complexidade linguística e teórica”. Nesse texto, ele pergunta: “quais são as relações entre arte e sociedade, ou entre literatura e sociedade” [no nosso caso, teatro e sociedade]? Ao que responde:

[...] não há relações entre literatura e sociedade nessa forma abstrata. A literatura apresenta-se, desde o início, como uma prática na sociedade. De fato, até que ela e todas as outras práticas estejam presentes, a sociedade não pode ser vista como completamente formada. A sociedade não está totalmente disponível para análise até que cada uma das suas práticas esteja incluída. Mas ao adotarmos essa ênfase, devemos adotar uma outra correspondente: que não podemos separar a literatura e a arte de outros tipos de prática social de modo a torná-las sujeitas a leis muito especiais e distintas. Elas podem ter características bastante específicas como práticas, mas não podem ser separadas do processo social geral. (Williams, 2011, p. 61)

Diante do desafio de estudar cultura como *modo de vida*, teatro como sociedade, compreendemos que as literaturas que compõem *Os que ficam* expõem as fraturas (e as fortunas) de seus tempos, assim como os seus autores e seus respectivos engajamentos: a atuação de Boal na Ação Libertadora Nacional (ALN), e de Vianinha e Guarnieri no

¹⁸ Para Williams, “o residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados a base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. (Williams, 1979, p. 125)

¹⁹ Assim como Ridenti (2023), compreendo que “o uso da noção de estruturas de sentimento permite pensar, por exemplo, o que há de comum em obras do Cinema Novo, do Teatro de Arena, da música popular brasileira (a chamada MPB), em romances como *Quarup* de Antonio Callado e outras produções artísticas dos anos 1960. Analisá-las como constituintes de uma estrutura de sentimento parece ser mais adequado do que as tratar como correspondentes à ideologia nacionalista do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) ou do Partido Comunista Brasileiro (PCB), o que seria bastante limitado, embora frequente na literatura estabelecida”.

Partido Comunista Brasileiro (PCB), entre outras e outros, por exemplo. As peças desses autores, após o golpe de 1964, parecem cantar os tempos de escuridão, como na poesia de Brecht. Mas, e *Os que ficam*, que tempos são esses sobre os quais se canta? Qual é a posição da obra sobre as relações sociais de produção? Qual é a posição do autor dentro dessas relações? São perguntas feitas a partir da leitura de *O autor como produtor*, de Walter Benjamin (2012, p. 131) e motivadas por Candido, quando se empenha em “averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce” (Candido, 2006, p. 9).

No prefácio de *A Hora do teatro épico no Brasil*, de Iná Camargo Costa (1996), Roberto Schwarz comenta que, com o golpe, “o teatro em parte reagiu, em parte se ajustou, e em parte se ajustou reagindo” (1996, p. 15), até 13 de dezembro de 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº 5, a resistência cultural é gesto “confuso e contraditório, necessário e dilacerante”. Com muitos dramaturgos e atores presos, torturados e exilados, a resistência atuava e ensaiava formas para driblar a censura, o que gerou, na definição de Guarnieri, o “teatro de ocasião” (Peixoto, 2003, p. 88).

Os anos de 1980 são lidos por Costa (sem muito interesse) como um período marcado pelo teatro pós-moderno. Ela só atenta ao que ainda resiste de semiclandestino, como *União e Olho Vivo* (que resiste desde 1973) e *Engenho Teatral*, (fundado em 1979), ambos de São Paulo. Na década de 1990, ela comenta a criação da *Companhia do Latão* e assinala que o grupo reavivou Brecht no teatro brasileiro. Apesar disso, ela aponta que desde Maria Della Costa, “para fins de mercado e de produção de teatro para o mercado, o teatro brasileiro já absorveu o Brecht separado da sua raiz, pois é esta a operação do mercado cultural” (Costa, 2012, p. 127-129).

As “afinidades eletivas” aqui elencadas, sob a perspectiva do teatro brasileiro do século XX, no âmbito que envolve teatro e sociedade, fomentam a busca pela compreensão dos movimentos do teatro em foco nesta pesquisa: *Os que ficam* e seus aspectos e dinâmicas com esse passado-presente, sua relação com a memória do

nacional-popular pelo Teatro de Arena, refletindo sobre a ditadura e buscando por democracia. Essa memória aparece na peça, nas cenas da prisão e tortura de uma personagem, ou ainda como o sentimento do grupo com os assuntos sociais e a crise sobre a representação do popular. Da peça: “Fernando – A experiência no presente é sempre dura, confusa. Memória é uma coisa boa porque purifica. Amor bom é amor no passado”. Ao fazer emergir a “memória subterrânea” do exílio político de Boal e sua família, sua atuação no Teatro de Arena, os anos de chumbo e suas prisões e torturas, o Latão com seu “teatro-testemunho” revolve os escombros do passado, revelando outras histórias. Ou, como pondera Michael Pollak, abre caminho para o “retorno do reprimido” (1989, p. 5).

A busca por uma dramaturgia nacional crítica à ordem estabelecida está associada à recepção de Brecht e pode ser percebida nos trechos das peças no interior de *Os que ficam*, como já citado, *Revolução na América do Sul* (1960), *Arena conta Zumbi* (1965), *A Exceção e a Regra* (1966), *Murro em ponta de faca* (1971), e *Um grito parado no ar* (1973). Em *Retrato do Brasil* (1986), prefácio da publicação de *Revolução na América do Sul*, Sábato Magaldi mostra que a renovação do teatro iluminava “o produto nacional” de “caráter reivindicatório de melhores condições de vida para os explorados e a linguagem realista, haurida no sistema Stanislavskiano, que se estendia ao estilo do espetáculo”. Magaldi aponta que a *Revolução* contrasta as mudanças formais em relação ao seu conteúdo: a sua estreia “significou mudança imprevista de rumo”. A peça conserva o cunho social, aliando os “procedimentos épicos de Brecht” aos “nacionalíssimos ingredientes da revista e do circo”, transformando-se em obra de “genuína expressão brasileira” (Boal, 1986, p. 19).

Os “procedimentos épicos de Brecht” marcam a cena teatral durante a ditadura: “o exemplo brechtiano apontou para os nossos homens do palco o caminho firme da oposição ao fascismo”, pontua Magaldi no livro de Bader (1987, p. 225). O resultado é a peça *Eles não usam Black-Tie*, que expõe a “adoção da forma épica”²⁰, mas ainda

²⁰ Brecht experimenta o épico para incitar ao espectador uma crítica fundada numa perspectiva social e pela historiação, com base no assombro (Brecht, 1978: 79-84). Uma das razões do épico brechtiano é “elevar a emoção ao raciocínio”. Ou seja, devem-se eliminar as características que desvirtuam a luta e

apresenta “o problema da necessidade do foco narrativo”, assinala Costa (2012). Prado evidencia que essa guinada estética está “ao aproximar duas entidades até então julgadas incompatíveis – teatro e povo” (Prado, p. 1993, 109).

Revolução na América do Sul é outro resultado prático da recepção de Brecht no palco brasileiro. A fim de articular a *Revolução* para estudar o Brasil, Sábato Magaldi escreve que Augusto Boal “tomou partido da total rebeldia” e pergunta: “Quem não enxerga, contudo, atrás desse disfarce, uma visão concreta da vida nacional?” (Magaldi, 1962, p. 252). O próprio Boal, na explicação da peça, comenta: “Eu quis apenas fotografar o desastre. É certo que num ou noutro momento cedi à vontade juvenil de gritar por aí que tudo está errado” (Boal, 1986, p. 25), e com esse comentário, sinalizamos os caminhos a serem analisados nesta pesquisa, pois assume também, na nossa interpretação, o gesto exemplar do anjo da história de Walter Benjamin. Nos propomos ao desafio de escovar esse tempo sócio-histórico (2015-1960) a contrapelo.

Daniel Pécaut compreende essa relação entre cultura e política como “um fenômeno de sociabilidade política e uma adesão implícita a uma mesma leitura do real”. Esta sociabilidade política está no cerne de “uma categoria social específica – no caso, os intelectuais e as camadas intelectualizadas” (1990, p. 184). Estudar os artistas brasileiros, Boal e Carvalho, como intelectuais pode nos auxiliar na análise de suas obras, como maneiras de formular social e politicamente visões sobre o Brasil. O que pretendemos desenvolver no terceiro capítulo do presente estudo, no qual avançamos o debate sobre ditadura e democracia, a partir das referências e interlocutores de Boal e Carvalho, entendendo-os como base para uma maneira de pensar o Brasil.

Para Adalberto Paranhos, “como água do mesmo pote, política e teatro estão, historicamente misturados”. O autor mostra que, “mais do que elementos que se relacionam, ao trafegarem por vias de mão dupla, eles, a rigor, são indissociáveis e, em

pacificam, que hipnotizam e conformam a aceitar a realidade como inalterável. Com outras palavras, apresentar em palco científico, conscientizando pelo estranhamento, da possibilidade de mudanças (Rosenfeld, 2008, p. 148).

última análise, fundem-se num corpo só” (2012, p. 35). Ou seja, “política e teatro são como duas ‘almas gêmeas’. Teatro e política, aqui, se unem e transitam pelas bordas, como quem come pelas beiradas” (2012, p. 57-58). Há tempos, questões sociais, econômicas e políticas são expressas em forma de arte. A questão é como essas se apresentam para nós hoje e quais as importâncias e contribuições para entendermos ditadura e democracia, revolução e contrarrevolução permanente. A ideia de articular o teatro de *Os que ficam* e *Revolução*, em paralelo ao estudo de seus autores, experimentando métodos e técnicas é porque acreditamos que potencializem descobrir elementos para pensar a sociedade brasileira, como já esboçado.

Metodologicamente, a análise desse conjunto de questões requer investigar os “fatores socioculturais” ligados à “estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação”, pela definição da estrutura social (*posição social do artista*); valores e ideologias (*forma e conteúdo da obra*); técnicas de comunicação (*fatura e transmissão*). Conforme as palavras de Candido: “a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio” (Candido, 2006, p. 31). Em suma, devemos “fundir texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (Ibidem: 12).

Em resumo, o primeiro capítulo é de análise de *Os que ficam* e interpretação de *Revolução na América do Sul* (interligadas), a partir da relação entre texto e contexto. No segundo capítulo, a pesquisa articula-se sobre as análises das criações e participações em periódicos. Da Companhia do Latão, *O Sarrafo* (2003), a Revista *Vintém* (1997) e o jornal *O Traulito* (2010). Assim como as manifestações de Augusto Boal, durante seu período de estudos em Nova York, entre 1953 e 1955), no Correio Paulistano. No terceiro capítulo, as contribuições de Boal e Carvalho articuladas aos pensamentos de algumas de suas referências e interlocutores para pensar o país hoje.

Buscar nessas peças (e com os seus autores) alguma produção interessada no Brasil e nas possibilidades entre teoria e prática do pensamento social e político brasileiro (e

latinoamericano), envolve outras questões, dentre as quais, a conotação para além do espaço geográfico, de borda, margem ou periferia. O primeiro desafio metodológico é reconhecer que “nós estamos no lugar a partir do qual falamos e ter em vista que um método configura um campo de conflito”²¹, como afirma Elide Rugai Bastos.

As questões metodológicas em torno da análise dos aspectos sociais de uma obra são tratadas por Iná Camargo Costa a partir da relação entre forma e conteúdo: “Formas, que são conteúdo sedimentado, se tornam eloquentes na relação com o conteúdo – que é social, político, histórico, tudo ao mesmo tempo”. Costa comenta que as formas podem servir ao conteúdo, ou contradizê-lo: apesar de considerados aspectos exteriores, “contexto social, trajetória do autor e sua condição de classe já fazem parte da própria existência da obra”. Ela define que o contexto social e econômico já “responde pela simples existência material de qualquer obra; trajetória e condição de classe do autor, porque constituem a sua presença subjetiva”. Quando o assunto é arte crítica, Costa aponta que esta é característica daquelas obras que denunciam aspectos da vida sob a dominação do capital até a exposição dos próprios mecanismos de funcionamento da sociedade “[...] a contraposição propriamente dita depende de mais um passo: o engajamento do próprio artista na luta pelo fim da sociedade do espetáculo/sociedade de consumo” (Leme, 2010, p. 115-118). Sobre a relação entre forma e conteúdo, como indissociáveis, o teatro épico praticado no Brasil, a exemplo de Brecht, aplica elementos nacionais, como a discussão sobre o herói e a forma do teatro dramático burguês em contraste com o conteúdo épico. Entre um e outro, variações de matiz, argumenta Brecht. Tais variações de matiz servem também para pensar na relação entre a memória do nacional-popular e a questão do anticapitalismo romântico.

Nesse sentido, estudar o interesse da Companhia do Latão pela geração anterior como “elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas”,

²¹ Trecho da mesa de encerramento do *Seminário Internacional a Atualidade da Periferia no Pensamento Social* (UNICAMP, agosto, 2015). Fala endossada no texto *Atualidade do pensamento social brasileiro* (2011). Ver: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922011000200004.

pode representar uma brecha (tempo de conexões) para análise e a “constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias, que recolha as forças em presença e solicite o passo adiante” (Schwarz, 2009, p. 112).

Já que a criação de uma obra “nunca está, em si, no passado. É sempre um processo formativo, com um presente específico”, a “estrutura de sentimento” em *Os que ficam* é emblemática na transição de duas das personagens: uma para o desbunde, na peça, show desrepressão/tropicalismo, outra para a TV. Quando se anunciam outros tempos, são necessários novos exercícios e as canções soam como rufam os tambores: *É um tempo de guerra, é um tempo sem sol* (Edu Lobo para *Arena conta Zumbi* - 1965).

Pensar no teatro político brasileiro hoje, nos coloca questões para além da atualidade de Brecht ou de Boal, mas da necessária (e urgente) intervenção e criação de um teatro e de estudos que problematizem e viabilizem as nossas questões e nos possibilitem um passo adiante -- Para quê? Para tal, compreender a importância do teatro político para pensar o Brasil se apresenta como uma finalidade desta pesquisa. *Os que ficam* ainda é do “tempo das conexões”, dos estilhaços democráticos, para pensar com Benjamin. Em uma das cenas finais, atenta Lourdes: “Está acabando, não está? A peça e o tempo das conexões”.

I

A peça e o tempo das conexões

1960 – 1973 – 2015

2015 – 1973 – 1960

*Querido, não é tragédia nem farsa. Não tem aparelho
nem rota de fuga. Somos nós.*

Irene

Para compreendermos o que vem a ser o tempo das conexões indicado por *Os que ficam*, entendemos que é necessário mostrar algumas características do Teatro de Arena e da Companhia do Latão.

A inquietante pergunta de Julián Boal, já esboçada antes, “o que fazer com um passado teatral e político ao mesmo tempo insuperado e inadequado para nosso tempo?” e retomada ao longo deste trabalho, nos leva a outro trecho de seu texto *Notas sobre o processo*. Ao comentar sobre a certeza da “beleza rara” do que produziam: “Essa certeza era fruto do que víamos que estávamos produzindo, do diálogo admirativo e crítico com o Teatro de Arena, da correlação que fazíamos com o nosso tempo naquele já asqueroso ano de 2015” (2019, p. 136). Ele, ao revelar uma cena que não entra na versão final da peça, evidencia o trabalho coletivo pautado no período cênico de *Os que ficam* (1973). Essa relação do Latão com o Arena também desponta com a seguinte narrativa:

Na minha lembrança, um dos momentos importantes para a criação se deu quando assistimos a uma improvisação feita pela Helena e o Higor [Campagnaro]. Um casal entrava numa casa, rindo, felizes, se beijando. A mulher se afasta por uma razão que não lembro. O homem repara então numa carta que foi passada pela porta antes deles entrarem, ele a lê e sua expressão muda imediatamente. Ele fica angustiado, com medo. A mulher volta à sala, continua rindo, volta a beijar o homem que esconde a carta e finge estar com as mesmas emoções de antes. Eles se abraçam, a mulher o encosta contra a parede, se enrosca nele; só agora podemos ver o rosto dele. Ele nos olha diretamente, sua expressão é de pavor enquanto mantém a mulher apertada em seus braços.

A sensação de pavor e aparente “tentativa” de naturalização nos alcança como a leitura que o Latão faz daqueles tempos e sobre os quais encena, sem descolar da sua própria temporalidade política, pautando os seus horrores. A cena que não consta em *Os que ficam*, mas que a constitui em seu processo de pesquisa, parece expressar o amor desses corpos nada indiferentes, de personagens como o Teatro de Arena e a Companhia do Latão. Ainda que uma cena de pesquisa, ressoa como um relâmpago, ou um curto-circuito das colisões desses tempos e das memórias (imaginadas) desses corpos. As conexões lampejam como choques elétricos, como um fio sempre solto a chocar-se: revolução e contrarrevolução; ditadura e democracia; povo, operário e burguesia, ou luta de classes; capitalismo e anticapitalismo, entre outros.

Porque Florestan Fernandes lembra que não existem “simples palavras”, parece-nos imprescindível mostrar como lemos *Revolução e Contrarrevolução permanente*. Para Fernandes, a revolução é uma realidade histórica e a contrarrevolução é aquilo que impede ou adultera a revolução. (Fernandes, 2018, p. 11). Nos dois primeiros capítulos de *Clássicos sobre a Revolução Brasileira*, de Florestan Fernandes e Caio Prado Jr. (2000), Prado Jr. situa as ambiguidades do termo revolução ao longo da história, pautando as alternâncias de “fases de relativa estabilidade e aparente imobilidade, com momentos de ativação da vida político-social e bruscas mudanças em que se alteram profunda e aceleradamente as relações sociais”, a que enfatiza a remodelação das “instituições políticas, econômicas e sociais”. Essas bruscas transições “de uma situação econômica, social e política para outra, e as transformações que então se verificam” são como o autor explica que “se há de entender por ‘revolução’” (Prado Jr., 2000).

As tensões sociais em uma sociedade de classes da nossa periferia do capitalismo ao longo do século XX localiza, para nós, uma aspiração revolucionária que funda a atmosfera dos anos de 1950 e 1960, sobretudo com ações que culminaram na organização das Ligas camponesas, do movimento operário e do movimento estudantil, aflorando uma estrutura de sentimento radicada na busca pelo povo e na busca por uma unidade de

classe. Por isso, aspiração revolucionária e não revolução propriamente dita, no sentido empregado por Fernandes e Prado Jr.

E porque não há “simples palavras”, as disputas dos termos acirram as ambiguidades esmiuçadas por Prado Jr.. Na realidade brasileira, como situa o autor, por uma perspectiva marxista, ou uma sociologia crítica, como convoca Fernandes, as análises devem ir “ao fundo das coisas” e não se deixar “iludir por algumas aparências”. Assim, “a palavra revolução tem sido empregada de modo a provocar confusões. Por exemplo, quando se fala de “revolução institucional”, com referência ao golpe de Estado de 1964”, e concordamos com o autor quando afirma que “se pretendia acobertar o que ocorreu de fato, o uso da violência militar para impedir a continuidade da revolução democrática”. Daí, Prado Jr. traz a “palavra correta”, a contrarrevolução e a define perguntando “quais são os contrarrevolucionários que gostam de se ver na própria pele?”. O autor situa que o “debate terminológico não nos interessa por si mesmo” e lembra que “o uso das palavras traduz relações de dominação”. Dessa maneira, quando “um golpe de Estado é descrito como “‘revolução’, isso não acontece por acaso”, mas com o intuito “de simular que a revolução democrática não teria sido interrompida”, seguido por uma “intimidação”, ou seja, em suas palavras: “em suma, golpe de Estado criou uma ordem ilegítima que se inculcava redentora; mas, na realidade, o ‘império da lei’ abolia o direito e implantava a ‘força das baionetas’”(Fernandes, 2018, p. 9-11). Logo, a confusão de tais “palavras-chave” tornou-se fundamental para “a inversão das relações normais de dominação. Fica mais difícil para o dominado entender o que está acontecendo e mais fácil defender os abusos e as violações cometidas pelos donos do poder”. Aliás, dialogando mais profundamente com a leitura da confusão desses termos, podemos observar o germe das inversões constantes nos dias atuais.

O Teatro de Arena (1953-1971)

O objetivo com esse pequeno trecho sobre o Teatro de Arena²² (que, eventualmente, tratarei como TA) é ressaltar apenas alguns aspectos da sua história, mais com o objetivo de trazer elementos para pensar com *Os que ficam*, do que para recontar uma história já estudada e conhecida por muitos de nós, apesar de em alguma medida repeti-lo, porque nos ocupamos também em pensar um pouco da modernização da cena nacional e a sua politização no âmbito do pensamento de esquerda.

Após alguns deslocamentos, em 1955, o grupo passa a integrar a vizinhança da praça *Roosevelt*, Maria Antônia e Consolação, fixando endereço na rua Teodoro Baima, em frente ao bar Redondo,

o vértice da Consolação. No fim da década de setenta, que o marcou como “ponto” de travestis, o Redondo começou a recuperar algo do caráter de ponto artístico/estudantil/intelectual que teve na década de sessenta, já que artistas, estudantes e intelectuais eram a gente da Consolação, o recheio dos desvãos que percorremos e por onde ressoavam as palavras de ordem cunhadas por um pensamento de esquerda cuja elaboração mais profunda passava pelos corredores da Maria Antônia. Bem em frente ao Redondo, e desde antes que houvesse o Redondo, estava o Teatro de Arena, hoje Teatro Experimental Eugênio Kusnet. (Campos, 1988, p. 4)

De uma história anterior, em que a cena brasileira assumia como principal referência os palcos dos países europeus – e vale comentar que o território colonizado que se convencionou nominar Brasil é introduzido ao teatro simultaneamente com a educação, com o envio da caravana jesuíta de Portugal (1549-1759) para a doutrinação cristã de diversas etnias indígenas, no século XVI²³ –, é somente em meados da década de 1930 que se atualiza uma nova era voltada para o nacional, com *Deus Ihe pague*, de Joracy

²² ALMADA (2004), AUTRAN (2015), CAMPOS (1988) e *Revista Dionysos – Teatro de Arena*. (1978, 2005. fac-símile).

²³ SALES, Andrea de Lima Ribeiro Sales. *O teatro jesuíta como instrumento pedagógico na escola para índios dos séculos XVI e XVII*. Dissertação de Mestrado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, sob a orientação do Prof. Dr. Aloísio Jorge de Jesus Monteiro (IE/UFRRJ). Nova Iguaçu, 2011.

Camargo (1932) e *O rei da vela*, de Oswald de Andrade (1933), estreada em 1967, pelo Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. Sobre a transformação do palco brasileiro, cabe destacar ainda outros tantos nomes, como: Ariano Suassuna, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge de Andrade e Nelson Rodrigues, Oduvaldo Vianna Filho, Plínio Marcos entre outros.²⁴

Cerca de vinte anos após a criação de *O rei da vela*, em 1953, o Teatro de Arena a seguir da chegada de Boal reforçado pela aliança com integrantes do Teatro Paulista do Estudante, retoma essa responsabilidade e passa a investigar, a escrever, a ensaiar e a encenar experimentando formas que dialogam com as nossas próprias demandas. Dessa maneira, o TA inventa de articular as nossas referências com uma perspectiva política definida e atualizada com o seu contexto temporal e se posicionando em face às repressões.

As origens de um teatro político de esquerda no Brasil²⁵ começam a se esboçar com os movimentos anarquistas da virada do século XIX e início do século XX. No entanto, acompanhando o pensamento de Iná Camargo Costa, é somente nos anos de 1960, que “o Brasil entra em uma conjuntura política favorável ao surgimento de uma organização política afinada com aquele programa”. Costa refere-se ao programa do agit-prop “enunciado por Lenin em 1905 e vigorosamente posto em prática no período heróico da Revolução de Outubro de 1917” (Costa *et.al.*, 2015, p. 29). Michalski sinaliza que durante aquele período (1960/1970) havia uma “evolução assumidamente nacionalista do teatro” que galopava ao lado de “sua cada vez mais radical politização” e ao uso do “teatro como uma arma, na luta pelas grandes transformações sociais que a

²⁴ MAGALDI (1962) e PRADO (1988).

²⁵ Situamos como “teatro político de esquerda” porque partimos da ideia de que tudo é político, inclusive o fazer teatral (artístico em geral) que afasta de si essa afiliação, mas ignora que age politicamente ao se colocar ao se isentar atuando sob a máscara de uma “pseudo-neutralidade” ante a tudo, inclusive ante as injustiças de uma sociedade que se constitui a partir da exploração humana, reproduzindo uma lógica de alienação e anestesiamento. Essa nota se dá por uma compreensão de que “não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência” (Marx & Engels, 1998, p. 20), porque as condições generalizantes de existência humana são precarizadas (e por que não dizer, violentas, o que de fato ocorre), para o privilégio de alguns bem poucos, em detrimento de todo o restante, hierarquizando vidas. Ver: GARCIA (2004) e COSTA et al. (2015).

esquerda reclamava” (Michalski, 1985, p. 15). Os Centros Populares de Cultura - CPCs se desenvolvem com “dinâmico esquema de atividades *agit-prop*” encampado pela adesão de artistas saídos do Teatro de Arena, como Oduvaldo Vianna Filho. No mesmo ritmo, “no Nordeste os Movimentos de Cultura Popular – MCP, utilizavam amplamente as técnicas teatrais e de cultura popular nas suas campanhas de conscientização”.²⁶ Em dezembro de 1964, essas características são elevadas à criação de “uma das mais fortes trincheiras teatrais contra o regime militar: o *Show Opinião*” (*Idem*, p. 20). Sobre este, Cláudia de Arruda Campos destaca:

Em *Opinião*, através de canções, de depoimentos feitos em cena pelos intérpretes, procura-se construir um painel da realidade brasileira urbana e rural, do Norte e do Sul, orientado sempre para a denúncia de problemas sociais e para o aproveitamento de formas populares de expressão musical, tais como os versos de partido alto e os desafios. (Campos, 1988, p. 8)

Olhar para o teatro político de 1960/1970 requer o reconhecimento de sua profunda transformação, tanto na forma, quanto no conteúdo. Fernando Peixoto em *O que é teatro* (2003) aponta cinco fases, das quais destacamos duas que podem auxiliar a compreender o tempo sócio-histórico desta pesquisa: de 1948 a 1958, a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que – criado “pela burguesia para a burguesia” – organiza, estrutura e inova a dramaturgia nacional, provoca a “usar o teatro como instrumento político”, munindo um elenco que se transforma “na antítese do TBC: o Teatro de Arena”. Em 1958, a estreia de *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, pelo Teatro de Arena, inaugura a nova fase que vai até 1968. Peixoto considera que “talvez tenham sido os [anos] mais fecundos do século”. O teatro passa a ser realizado “como atividade socialmente responsável”. No período, as preocupações sociopolíticas renovam o

²⁶ Neste trabalho, a compreensão de cultura popular está atrelada à uma definição aplicada por Osmar Fávero em seu livro sobre Educação Popular e Cultura Popular nas práticas do Movimento de Educação de Base – MEB: “a significação mais profunda da cultura popular não é a descoberta de valores culturais ‘autênticos’ no meio do povo, nem a valorização do folclore; é precisamente entrar em tensão ideológica contra a cultura de uma classe. Só assim se explica o aparecimento de movimentos de cultura popular no mundo todo, com diferentes expressões, mas que apenas na esfera política encontram seu sentido último” (Fávero, 2006, p. 86).

espetáculo “em nível de interpretação e encenação”, com destaque para: o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, o Grupo Opinião, os Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes – UNE e o Movimento de Cultura Popular do Recife – MCP (Peixoto, 2003, p. 82-86)²⁷. Sobre o CPC, Iná Camargo Costa constata que “oficialmente fundado no ano de 1962 e liquidado a 1º de abril de 1964 – [foi] uma das primeiras vítimas da truculência física dos agentes da ditadura” (Costa *et.al.*, 2015, p. 29).

“Talvez os anos 1960 tenham sido o momento da história republicana mais marcado pela convergência revolucionária entre política, cultura, vida pública e privada, sobretudo entre a intelectualidade”, destaca Marcelo Ridenti em *Cultura e Política: Os anos 1960-1970 e sua herança*. Ridenti observa aquele tempo como a busca por uma cultura popular autêntica para “construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada, no limite, socialista” (Ridenti, 2003, p. 135-136). Quando destaca os “artistas da revolução brasileira”, ele comenta os seminários de dramaturgia ocorridos em São Paulo a partir de 1958, com destaque para peças com temas “que expressassem os dilemas do povo” e em busca por uma “dramaturgia verdadeiramente (e plenamente) brasileira” (2003, p. 139).

“Capítulo decisivo na História do Teatro Brasileiro”, o TA atuou para além do “abrasileiramento do nosso palco, pela imposição do autor nacional”, provocando profunda reflexão e transformação à própria forma, promovendo uma “dessacralização do tradicional teatro”, com a nacionalização dos clássicos “potencializados em face de uma sintonia apreensível com a realidade do momento”, bem como o “abrasileiramento do teatro épico de Bertolt Brecht”, enfatiza Sábato Magaldi (1984). Naquele momento “já se insinuava a teoria do Coringa, desenvolvida por Augusto Boal”²⁸, marcando, por meio de

²⁷ Permeando essas fases, cabe pontuar as encenações e leituras de Bertolt Brecht no Brasil, que podem ser verificadas a partir de alguns títulos, dos quais: *Nem uma lágrima – Teatro épico em perspectiva dialética*, de Iná Camargo Costa (2012); e *Brecht no Brasil – Experiências e Influências* (1987), organizado por Wolfgang Bader, no qual Peixoto escreve que a primeira peça encenada no Brasil foi *Terror e miséria no Terceiro Reich*, em São Paulo, em 1945.

²⁸ *Rascunho esquemático de um novo sistema de espetáculo e dramaturgia denominado Sistema do Coringa*, assinado por Augusto Boal, está disponível na *Revista Dionysos*, 1978/2005: 84-86. A edição

sua experiência e experimentação, formas de resistência à ditadura (Magaldi, 1984, p. 7-9). Magaldi associa o “declínio e desaparecimento do Arena” à “repressão desencadeada pelo Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968”, sobre o qual comenta: “esse foi, na verdade, o golpe de misericórdia nas manifestações artísticas oposicionistas”. O exílio de Boal e sua família 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”, até a sua interrupção como grupo por motivos financeiros, em 1973.²⁹

Sua origem está diretamente relacionada com a modernização do palco brasileiro, associada à Escola de Arte Dramática de São Paulo – EAD e ao Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, ambos criados em 1948, na cidade de São Paulo. É em 22 de fevereiro de 1958, com *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, do Teatro Paulista do Estudante – TPE³⁰ e da Juventude do Partido Comunista, junto com Vera Gertel e Oduvaldo Vianna Filho, entre outras e outros, que o Teatro de Arena estreou uma greve em forma de drama, como destaca Iná Camargo Costa em *A hora do teatro épico no Brasil* (1996, p. 24).

Com a incumbência de “estimular o aparecimento de novas obras”, o Teatro de Arena coloca em prática “a ideia que Augusto Boal e alguns amigos vinham amadurecendo” (Magaldi, 1984, p. 33) e, quase dois meses após a estreia de *Eles não usam Black-tie*, o TA apresenta seu programa cuja abrangência relaciona teoria e prática, como destacado pelo *Registro dos fatos*, de Maria Thereza Vargas, na *Revista Dionysos – Teatro de Arena*, de 1978.

Prática: a) – Técnica de Dramaturgia; b) – análise e debates de peças. Teoria: a) – problemas estéticos do teatro; b) – características e tendências do teatro moderno brasileiro; c) –

de 2005 é um fac-símile da de 1978, sobre a qual a Funarte ressalta sua associação “às manifestações comemorativas ao cinquentenário do Teatro de Arena Eugênio Kusnet”.

²⁹ Ver: SIDDHARTHA (2013).

³⁰ “Em 1954, Gianfrancesco Guarnieri, Vera Gertel e Oduvaldo Vianna Filho, três jovens filhos de militantes célebres do Partido Comunista, de famílias conhecidas por sua militância política e interesses culturais e artísticos, começam a discutir a possibilidade de organizar um trabalho teatral ligado às ações do Partido” (Neiva, 2016, p. 85).

O TPE se associou ao Teatro de Arena em 1956, revolucionando a cena teatral do país. *Black tie* é “pioneira em colocar no palco o cotidiano dos trabalhadores” (Ridenti, 2014, p. 87).

estudo da realidade artística e social brasileira; d) – entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro. Secretaria: a) – Seleção e encaminhamento de peças escritas no Seminário; b) – Divulgação de teses e resumo dos debates. (Vargas, 2005, p. 14)

Em livro já citado, Magaldi destaca um trecho do Programa, algumas palavras de Boal: “[...] o caminho está se impondo: escrever brasileiro, sobre temas nossos. Interpretar brasileiro, peças nossas. Não se trata de um caminho alvitado, mas do único necessário à evolução do nosso teatro. [...] precisamos errar os nossos erros” (Boal *apud* Magaldi, 1984, p. 36-37).

Yan Michalski (1985) registra sobre “o grupo de jovens reunidos no pequeno Teatro de Arena [...] fundado em 1953 pelo diretor José Renato e por jovens atores recém-formados pela Escola de Arte Dramática”. O autor comenta que a “nova dramaturgia que iria dominar os palcos nos anos subseqüentes”, se forjava “ufanistamente nacionalista” e empenhada “em refletir um estilo de viver, falar e agir inconfundivelmente brasileiro, e em rejeitar os modelos importados do *playwriting* europeu e norte-americano”. Dessa maneira, o Teatro de Arena funda-se reflexivo e a partir de demandas e “problemas das faixas menos privilegiadas da sociedade”, como a classe trabalhadora dos campos e das cidades, “procurando fazer-se porta-voz das suas reivindicações” (Michalski, 1985, p. 14), características que se desdobram em sua associação aos CPCs, como comenta Boal em depoimento à Carmelinda Guimarães, intitulado *Seminário de dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois*, também publicado na *Dionysos* citada:

Os vários núcleos que trabalhavam no Arena incessantemente se deslocavam pelo interior do Estado de São Paulo e pelo Norte do país, levando o teatro a populações que, às vezes, mal conheciam até mesmo a televisão. Ajudamos a fundar incontáveis centros populares de cultura e, dentro desses CPCs, inúmeros outros seminários de dramaturgia, muitos dos quais formados exclusivamente por operários (Guimarães, 2005, p. 68)

A importância do Teatro de Arena para o palco brasileiro dispensa apresentações, assim como, acreditamos, as suas contribuições para pensar (e fazer) o Brasil. A partir dessa ligeira apresentação, introduziremos a peça tema da pesquisa, a começar por essa referência, a do Teatro de Arena e de Augusto Boal, para a Companhia do Latão.

Na apresentação do livro *Os que ficam*, lançado em novembro de 2019, Sérgio de Carvalho comenta o período em que cursava artes cênicas na USP, no final da década de 1980:

Nos ambientes universitários, havia mesmo a liquidação geral da produção artística alinhada ao imaginário ‘nacional-popular’, discutida sempre pelo lado de seus equívocos, com base numa autocrítica feita pela própria esquerda. E se o Cinema Novo, também já fora de moda, ainda contava com os filmes para desmentir as avaliações posteriores, no teatro não restavam mais vestígios daquela cena politizada e viva do passado, interrompida por exílios, desistências e ocultamento impostos, ou pelo assassinato de artistas militantes. (Carvalho, 2019, p. 9)

Atentando para a “relação” entre a Companhia do Latão e o Teatro de Arena, Carvalho conta que já havia feito uma leitura cênica³¹ de *Revolução na América do Sul* e que dois anos depois, fora convidado por Cecília Thumim Boal³² “para organizar uma mostra ligada a uma exposição sobre Boal no Rio de Janeiro”, quando hesitou em retomar

³¹ Leitura realizada no dia 13 de novembro de 2012, em evento intitulado *Pompeia canta Boal*, junto ao Coletivo de Cultura do MST e o Núcleo de Estudos Anatol Rosenfeld, com a participação de João Pedro Stédile e Nelson Xavier, no SESC Pompeia/São Paulo.

João Pedro Stédile é um economista de reconhecida importância na luta pela reforma agrária no Brasil, membro da direção nacional do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra e filiado ao Partido dos Trabalhadores, atuou com a Comissão Pastoral da Terra e com a Via Campesina, assim como junto aos Sindicatos Rurais.

Nelson Xavier iniciou sua carreira junto ao Teatro de Arena e teve vasta atuação na cena nacional, dentre as quais, *Mutirão em Novo Sol* (1961), sua criação com Augusto Boal e que inaugura a temática camponesa no teatro brasileiro do pré-golpe de 1964, bem como a sua atuação em *Os Fuzis* (1964), filme de Ruy Guerra e obra emblemática do que entendemos como trilogia Cinema Novo, composto também por *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964).

³² Atriz do Teatro de Arena, a psicanalista Cecília Thumim Boal é viúva do dramaturgo. Em 2010, criou o Instituto Augusto Boal, o qual preside com Maria Rita Kehl.

a leitura feita em 2012, devido à repentina mudança do país: “desde junho de 2013, em particular no campo da cultura política”. Carvalho assinala que, “com a intensificação dos ataques ao governo que levariam ao golpe de 2016”, não viam sentido “em fins de 2014, montar a peça original se não fôssemos capazes de especificar o tipo de populismo que ela descreve, de modo a evitar associações injustas”. Dito isso, ele revela a vontade de escrever outra peça, “uma que fosse capaz de traduzir algo do pensamento artístico de Boal e expressar nossas dificuldades e esperanças atuais”. Carvalho lembra: “nos primeiros dias de 2015 entramos na sala de ensaio. Tive a notícia da morte de Chico de Assis ao pisar no Rio de Janeiro. As canções de *Revolução na América do Sul* foram escritas por ele”. Sobre a *Revolução na América do Sul*, a dramaturgia mais épica de Boal, e a criação de *Os que ficam*, o autor ressalta:

entre as incertezas do novo tempo e a vontade de dialogar um passado que nos deixa, sabia que a peça poderia ser um anexo ao projeto *Opera dos vivos*, conjunto sobre o trabalho da cultura política entre os anos 1960 e a atualidade. Mas de que modo ela poderia ser uma reflexão sobre nós mesmos? (Carvalho, 2019, p. 10-12).

Essa atualização da referência e a sua retomada importam às reflexões sobre o fazer teatral brasileiro durante a ditadura e a sua recepção/leitura/interpretação para o teatro político contemporâneo, sobretudo, neste estudo, para aspectos da democracia e em busca de uma “reflexão sobre nós mesmos” como assinala Sérgio de Carvalho. Ainda em sua apresentação, ele conta que entra na sala de ensaios com o caderno de notas de obras e cartas de Boal, principalmente as focadas na dialética na atuação, roteirizada pela “prática coletiva contra as homogeneizações”.

A Companhia do Latão (1996)

Em São Paulo, e com a obra de Brecht como modelo, a Cia do Latão³³ foi criada “em meados dos anos 1990, em que era forte a sensação de um capitalismo triunfante”, como maneira de buscar referência na “múltipla e viva racionalidade brechtiana”, explica Sérgio de Carvalho no primeiro capítulo de *Introdução ao Teatro Dialético* (2009a, p. 15-16). Ele endossa a busca por uma atuação fundada no realismo crítico, em contraponto às ideias “de que o conflito das vontades é a base universal do teatro, ou de que não é mais possível nenhuma representação narrativa porque o sujeito foi esmagado – com ossos e tudo – por forças anônimas e cegas”. Na “contramão aos padrões convencionais da circulação”, a Companhia atua no sentido de experimentar teatro político focando no “imaginário coletivo, buscando dialogar com novos públicos”, assim, marcando sua narrativa em uma sociedade de classes (Carvalho, 2009a, p. 16-24).

Em *Experimento teatral com material teórico*, Carvalho mostra a relação entre teoria e prática da Companhia. Conta que o primeiro experimento com Brecht foi *A Compra do Latão*, experimentando a escrita dramaturgica “na sala de ensaio, com base nas improvisações dos atores”, criando coletivamente, a partir de “observações de comportamentos sociais registrados no centro de São Paulo”, exercitando “comportamentos gestualmente contraditórios” (Carvalho, 2009, p. 17-18). Esse experimento é o *Ensaio sobre o Latão* (1997), uma dramaturgia de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano.

³³ Os diálogos “sobre a atualidade de Brecht” são marcas da atuação da Companhia. Em 1997, o Teatro de Arena foi palco de *Santa Joana dos Matadouros*, após a qual, Roberto Schwarz (tradutor da peça) participou de uma conversa intitulada *Altos e Baixos da Atualidade de Brecht* (publicada em *Sequências Brasileiras*, 1999). Em agosto de 2004, o Latão realizou o *Seminário Crítica Materialista no Brasil*, uma homenagem a Schwarz. No livro *Introdução ao Teatro Dialético – experimentos da Cia. do Latão* (2009), Carvalho retoma o debate em *Questões sobre a Atualidade de Brecht*. 2014 foi ano do *I Seminário Internacional Teatro e Sociedade* (São Paulo). De janeiro a março de 2015, a Companhia participou de *Augusto Boal – Atos de um percurso*. Em dezembro de 2015, foi realizado, na Universidade de Brasília, o *II Seminário Internacional Teatro e Sociedade* e em outubro de 2016, o Ciclo de debates em comemoração aos 20 anos de *A hora e a vez do Teatro Épico no Brasil*, de Iná Camargo Costa (1996).

Sobre *A Compra do Latão*, Fernando Peixoto explica que *Dialoge aus dem "Messingkauf"* é um de seus projetos [de Brecht] mais instigantes mas que não foi nunca concluído. Os “exercícios para atores foram escritos entre 1937 e 1951”. Nesse diálogo, ressalta Peixoto, “o filósofo (o próprio Brecht) argumenta em favor do teatro subordinado a uma proposta sociológica. Ele lembra o escrito de Brecht em “Messingkauf”: “de uma crítica do teatro nasce um novo teatro”, e o retoma com o objetivo de “transformar a função social da atividade teatral, a partir de novas exigências sociais determinadas pelos novos tempos” (Peixoto, 1981, p. 31), inculcando reflexões “sobre a difícil época” em que a conduta social parece mais abominável “e as tarefas que cabe ao teatro desempenhar neste mundo de guerras e de opressão e exploração do homem pelo homem” (1981, p. 55)

Essa observação dos comportamentos sociais presentes em Brecht e na Companhia leva a um outro ponto de Peixoto no referido texto, em trecho no qual pergunta “Mas o processo de observação é tranquilo e seguro?”, ao que responde

Brecht não esquece de mencionar sensíveis variações advertidas até pela experiência científica: os físicos afirmam que quando investigavam as partículas mínimas da matéria, começaram a suspeitar que o que estava sendo objeto de investigação havia sofrido alterações em consequência da própria investigação; assim, aos movimentos que observavam no microscópio se juntavam a outros, provocados pelo próprio microscópio; por sua vez, também os instrumentos experimentavam variações, provavelmente em consequência da ação dos objetos que examinavam. O que acontecerá quando é o homem, muito menos preciso que os instrumentos científicos, quem observa? E observa o próprio homem? (Peixoto, 1981, p. 61)

Se por um lado, o destaque acima endossa a busca por um fazer teatral fundado na matéria social, por outro, reforça a busca por um fazer sociológico interessado no teatro como sociedade. Vale pensar, em termos de sociedade brasileira e o lugar do teatro entre nós.

No livro *Ensaio sobre o Latão* (2018), Priscila Matsunaga aponta um aspecto do programa pedagógico da Companhia:

O Latão mantém uma intensa produção, incluindo uma formação pedagógica através de ciclos e palestras com pesquisadores das mais diversas áreas, buscando neles interlocutores de trabalho. Todo o empenho se dirige para uma “provocação” de questionamentos, de público e artistas, tendo como pano de fundo a convicção de que só é possível continuar trabalhando se constantemente as condições do trabalho no mundo do capital forem problematizadas. Ao que parece, o teatro não se tornou algo completamente dispensável na luta anticapitalista, pois sua excepcional feitura artesanal, de explícito trabalho dos atores em cena, ainda pode contribuir na formação de um *imaginário coletivo* de superação dessa condição (Matsunaga, 2018, p. 32-33).

Essa atuação é evidenciada nas publicações e ações da Companhia: são vídeos, canções, livros, peças, revista e jornal, além das participações junto aos movimentos sociais, com destaque para o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST. Destacam-se: os *Experimentos videográficos do Latão*, dois discos com oito vídeos; Os discos *Canções de Cena I e II*; O livro *Companhia do Latão 7 peças* (2008), assinadas por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano: *O nome do sujeito*, *A comédia do trabalho*, *Auto dos bons tratos*, *O mercado do gozo*, *Visões siamesas*, *Ensaio para Danton* e *Equívocos colecionados*; o livro *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão* (2009); o livro *Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas* (2009); A revista *Vintém* e o jornal *Traulito*; o livro *Ópera dos Vivos: estudo teatral em quatro atos da Companhia do Latão* (2014); o filme da *Ópera* (2015). Sérgio de Carvalho atua também como professor da Escola de Comunicação e Arte da USP, onde é coordenador do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (Lits-ECA/USP). O LITS possui em seu acervo a publicação dos *Cadernos de Teatro e Sociedade*: as peças *Mutirão em Novo Sol*, de Nelson Xavier e Augusto Boal (1961); *Primeira Feira Paulista de Opinião* (1968) e *Peças do CPC* (oito peças da década de 1960).³⁴ Em 2019, a

³⁴ As publicações do Latão estão disponíveis em <http://www.companhiadolatao.com.br> ; As do LITS, em: <https://labteatroesociedade.wordpress.com/2016/05/06/pecas-ineditas-dos-anos-1960-ganham-edicao-critica/#more-344>

Companhia lançou uma coleção com três peças: *Os que ficam* (2015), *O Pão e a Pedra* (2016) e *Lugar Nenhum* (2018).

Fundada com estudos e experimentos, a Companhia é reconhecida também por esse caráter, o que repercute em várias pesquisas realizadas e em processo e que vão desde trabalhos de conclusão de curso de graduação a teses de doutorado. Digo para reforçar o que já foi feito e por também reconhecer que esse acúmulo da pesquisa que fundamenta a criação da Companhia é um dos aspectos que mais marca a sua atuação e reflete em suas perspectivas teóricas, imprimindo-as formalmente no resultado da criação estética e no seu pensamento. Como pondera Camila Hespanhol Peruchi,

Ter em mente a quantidade de materiais teóricos consultados é necessário para evidenciar a importância da elaboração estética e da montagem dialética [...]. Esse percurso não é arbitrário, já que o ponto de fuga é o processo de instauração do capitalismo e a entrada do Brasil no cenário mundial. (Peruchi, 2016, p. 97)

Peruchi evidencia a pesquisa do Latão para a peça *Auto dos bons pratos* (2002) e o destacamos porque ela mostra que a “‘escolha crítica’ dos materiais” é o que viabiliza e “empreende uma leitura materialista dos objetos que elege como base de seu trabalho, além de, claro, situá-los historicamente e confrontá-los com a discussão sobre as causas de seus surgimentos”. Pensando com Peruchi, ao operar iluminando seus materiais históricos, *Os que ficam* também afronta a ambos, a quem lê e a quem assiste a obra, “em contato com dinâmicas sociais” dos tempos com os quais tensiona o seu fazer dialeticamente. Muito já tem sido feito para acompanhar a densa e complexa criação do Latão³⁵, por esse motivo, passaremos para a análise da peça, que “parece unir e tensionar três matrizes do teatro político, com suas respectivas práticas e formas de engajamento”, o que Renan Ji identifica como “a marca do Latão, a montagem contando inclusive com atores membros da companhia, Helena Albergaria, Rogério Bandeira e Érika Rocha”; a

³⁵ Além do livro (e tese) de Priscila Matsunaga e da dissertação de Marcius Siddhartha já referenciados, elencamos algumas teses e dissertações sobre a Companhia que muito contribuem com este estudo. CARBONARI (2006), KROPF (2011), MALTA (2010), PERUCHI (2016) e SILVA (2006).

herança de Boal, que o autor define como “a Estética do Oprimido”; e o teatro épico “(ou marxista, como quereria Boal) de Bertolt Brecht, cuja obra como que paira ideológica e esteticamente sobre o trabalho teatral dos outros dois diretores” (Ji, 2017, p. 83). É com essas “estéticas militantes” que *Os que ficam* mostra a sua intenção, uma vez que o discurso de uma isenção ideológica flerta (quando não reproduz) a ideologia dominante.

Por dentro do tempo

“a memória tem uma força de gravidade, ela sempre nos atrai. Os que têm memória são capazes de viver no frágil tempo presente, os que não a têm não vivem em nenhuma parte.

La Nostalgia de la Luz, Patricio Guzmán, 2010.

“A memória é a faculdade épica por excelência”, afirma Walter Benjamin (2012, p. 227). Benjamin, em *O narrador*, situa a “memória” de um “tempo”, como a musa épica, “a lembrança”. O que entendo ser fundamental para relacionar este estudo ao tempo de sua criação e ao tempo por ela alcançado, uma vez que “a lembrança funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração”. Continua Benjamin, “ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si” (Idem, p. 228). Benjamin vê a “memória” como a “musa da narrativa” e a memória do tempo (passado), como “índice secreto” que impele à redenção (Idem, p. 242).

Relacionando ao que Benjamin escreve sobre “memória” e “lembrança”, em *O Narrador*, e o “tempo”, nas teses *Sobre o Conceito da história*, soma-se mais um elemento: “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (Benjamin, 2012, p. 231). Por entender que *Os que ficam* se propõe

ao exercício épico³⁶ da memória e a sua rememoração para pensar o tempo passado e o presente, a partir da trajetória de um narrador (Augusto Boal), fazendo com que ela mesma (a peça-ensaio/homenagem) atue como narradora, a partir da conjunção de Sérgio de Carvalho e de todas as pessoas que participaram do seu processo de criação, incluindo seus públicos/leitoras e leitores, seja porque atua como um processo de rememoração de uma experiência que é coletiva, pois parte da trajetória de dois dos maiores nomes do teatro do país (a atuação de Boal e o Teatro de Arena, a atuação de Carvalho no Latão) ou por dialogar sobre ditadura e democracia e outros tensionamentos e choques por dentro do tempo da peça (e fora). Augusto Boal e Sérgio de Carvalho, são pessoas dos seus tempos³⁷, que aderem e refutam questões também por meio do teatro, embebidos de suas realidades.

Este texto deriva de algumas leituras e partilhas em busca de interpretações e projetos para o país por meio da criação da Companhia do Latão sobre a experiência de Boal com o Teatro Arena (e o depois). *Os que ficam* se apresenta como mais que uma homenagem narrada por meio de “cartas” do exílio³⁸, e trechos de outros escritos relacionados ao tema ditadura, exílio, tortura, prisão etc., é um movimento da “memória”. Com “mais que uma homenagem”, assisto a peça com o pensamento em um grupo de teatro contemporâneo que reconhece o teatro político de 1960 e 1970 como referência, atualizando os debates sobre aquele tempo, ou “rememorando” e transmitindo “de

³⁶ Costa, em *Brecht e o Teatro Épico* (2005), nos explica que a tradição alemã repartiu as experiências no mundo em três dimensões (três gêneros literários): lírico, épico e drama. Como lírico, ela designa uma dimensão da subjetividade; ao épico, à dimensão pública e, o drama, à vida privada, as tramas familiares. Essa divisão das esferas lírica, épica e dramática é “um pressuposto de qualquer discussão que pretenda avançar em relação ao fenômeno do teatro épico”. Por ser político, o teatro épico faz contraponto ao drama burguês, ou a “forma dramática aristotélica”. *Diálogos com Brecht*. Transcrição da palestra *Brecht e o Teatro Épico*, de Iná Camargo Costa, em 03/05/2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64092>

³⁷ Como no poema de Szymborska, *Filhos da época*: “Somos filhos da época e a época é política”.

³⁸ Boal e sua família estiveram exilados entre 1971 a 1986, em países da América Latina e da Europa. Há estudos que mapeiam esse período. Entre outros, ver: ANDRADE (2010) e SANTOS (2015).

geração em geração” e com a nítida intenção de refletir sobre o nosso próprio tempo e as nossas questões, conjecturando sobre o nosso futuro.

A peça-ensaio foi criada para integrar as atividades da mostra *Augusto Boal – Atos de um Percurso*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, entre 14 de janeiro e 16 de março de 2015 (data em que Boal completaria 84 anos). Fizeram parte da exposição três leituras dramatizadas: 1. *José, do Parto à Sepultura* (1961), com convidadas e convidados de Aderbal Freire Filho; 2. *Mulheres de Atenas* (1977), com convidadas de Bruce Gomlevsky; e 3. *Arena conta Bolívar* (1970), por *Ói Nós aqui traveiz*. O show “*Cancioneiro de Boal*”³⁹, com canções do Teatro de Arena e outras relacionadas com a temática “Oprimido”, por Juçara Marçal, com direção de Lincoln Antonio e Walter Garcia; a oficina “*A arte do curinga*”, com Julián Boal e o encerramento com a leitura das cartas⁴⁰ por Cecília Thumim Boal, Julián Boal, Helena Albergaria e Sérgio de Carvalho, além do lançamento do catálogo⁴¹ da Mostra. O projeto foi coordenado pelo Instituto Augusto Boal, realizado pelo Ministério da Cultura (fundado em 1985, extinto em 2019 e reerguido em 2023), obteve apoio da Universidade

³⁹ Canções: *Tempo de guerra*, de Edu Lobo para o *Arena conta Zumbi*, (1965); *São Jorge*, de Kiko Dinucci (2008); *Malvadeza Durão*, de Zé Keti, imortalizada na voz de Grande Otelo e Angela Maria, no filme *Rio, zona norte*, de Nelson Pereira dos Santos (1957); *É o banzo*, de Edu Lobo para o *Arena conta Zumbi*, (1965); *Sangue sangue*, de Lincoln Antonio e Gabriela Almeida (2011), *Meia noite, Choro bandido, Kafka, Neli*, de Lincoln Antonio e Stela do Patrocínio (2004), *Zumbi*, de Edu Lobo para o *Arena conta Zumbi*, (1965), *Negro drama*, de Mano Brown e Edi Rock (2002); *Todos os olhos*, Tom Zé (1973); *Nego dito*, de Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia – Beleléu, 1980; *Opinião*, de Zé Kéti para o *Show Opinião* (1968), *Obá Iná*, de Douglas Germano (2011), *Meu caro amigo*, canção-carta de Chico Buarque ao amigo Boal (1976). Esse show também atua como tempo das conexões.

⁴⁰ Seleccionadas por Sérgio de Carvalho as cartas datam de 1974 a 1978 e correspondidas com Carlos Porto, Chico Buarque e com a sua mãe e que no entendimento de Carvalho, dão um panorama do que acontecia ao teatro brasileiro naquela época. Das anotações daquele dia, destaco duas cartas: A primeira, lida por Cecília: Buenos Aires, 27 de abril de 1973, é remetida à mãe de Boal e narra a sua dificuldade em conseguir o passaporte; A segunda, lida por Sérgio de Carvalho, de Lisboa, 8 de junho de 1974, é remetida por Carlos Porto e fala da ida de Boal para Portugal. Porto solicita que Boal responda a algumas perguntas para uma possível entrevista, dentre as quais: “Em face da situação atual política do país, como pode o teatro contribuir para levar a revolução às suas últimas consequências?” e “Interessa continuar a fazer teatro para a burguesia mesmo com a intenção de esclarecer sobre a necessidade de se aliar ao povo?”.

⁴¹ O catálogo da exposição está disponível em:
http://www.augustoboal.com.br/site/augusto_boal_atos_de_um_percurso.pdf

Federal do Rio de Janeiro, da Fundação Nacional de Artes (Funarte) e do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB).

No encerramento da Mostra, foi realizada uma breve apresentação da história de uma das origens do Teatro do Oprimido, relevante a este preâmbulo. Contada por Julián Boal em forma de narrativa que desencadeava cenas experimentadas por atrizes e atores da Companhia do Latão, a história se passa durante uma temporada no Peru⁴², em que Boal atuava junto a uma campanha de alfabetização inspirada pela *Pedagogia do Oprimido*⁴³ e articulada à atuação teatral. O dramaturgo já experimentava partir de cenas dialogadas com o público para a alfabetização teatral, quando pela primeira vez, em uma ação de teatro popular, se viu provocado pelo desconforto de uma espectadora e a convidou para assumir a cena e atuar, revelando uma nova função para o teatro. A espect-atriz (ou *espect-ator*, em seus termos) mostra, com o corpo em cena, o que pensa pode ser feito para extinguir uma situação opressora. Na narração de Julián, encenada pelo Latão, quem fez a espect-atriz foi Cecília Boal. Essa história é narrada por Augusto Boal e consta no documentário *Augusto Boal e o Teatro do Oprimido*, de Zelito Viana (2010)⁴⁴. A nova função do teatro revelada pela espect-atriz e por Boal em relação com o público, dá pistas para desenvolvermos questões sobre a democracia participativa: “todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos *espect-atores*” (Boal, 2001, p. ix).

No dia 16 de março de 2021, em comemoração ao aniversário de 90 anos do dramaturgo, o Instituto Augusto Boal estreou a “Feira de Opinião 34 - Mês em Homenagem a Augusto Boal”, em seu canal de vídeos⁴⁵. Nele, Boal lembra que as

⁴² Patrícia Freitas Santos conta que a ida de Boal ao Peru deve-se ao “convite de Alfonso Lizarzaburu, em agosto de 1973, para que o teatrólogo ministrasse algumas aulas em um Plano de Alfabetização no Peru (Alfin), promovido pelo governo revolucionário, permite a legitimação prática de considerações teóricas até então esboçadas. É nas cidades de Lima e Chaclacayo que ocorre efetivamente o trabalho com técnicas como o teatro-imagem e o teatro-fórum associadas ao método Paulo Freire. (Santos, 2015, p. 160).

⁴³ FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 4a ed, São Paulo: Paz e Terra, 1987.

⁴⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IL3-Wc305Gg>

⁴⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=152s_79DBhM

notícias de jornal em cenas de teatro, no intuito de uma transferência dos meios de produção, gerou a primeira forma de Teatro do Oprimido, o teatro jornal.

Essa história é detalhada por Boal em *A estética do Oprimido* (2009). O autor mostra que “a História refere-se a hoje, não só ao passado”. Comenta que a “ética e a solidariedade, em forma estética, são a seiva” que nutre a árvore do Teatro do Oprimido, o esquema elaborado para apresentar que é constituído por imagens, sons, jogos, “metáforas da realidade”, com o propósito de despir o “lixo cultural que nos envolve”, estimulando a criatividade (2009, p. 188). No desenho, o tronco da Árvore é o início do “processo prático estético” com “jogos lúdicos” e regras, mas que estimulam a criatividade, “tal como a sociedade tem leis, mas necessita de liberdade”. Boal explica que “sem leis não existe vida social – sem liberdade não existe vida”. Vejamos o desenho da árvore⁴⁶:



Com esse esquema, o autor destaca que há “quatro grandes Copas, e mais uma”: 1.o Teatro Jornal, sobre o qual comenta que é uma “ingenuidade pensar em liberdade jornalística”, pois os veículos de comunicação refletem as ideologias de seus proprietários”; 2. o Arco-Íris do Desejo, iniciado no *Centre du Théâtre de l’Opprimé-Augusto Boal*, entre 1980 e 1983, que codirigiu com Cecilia Thumim Boal, “*Le flic dans la tête* (O policial na cabeça)”, no qual as opressões estão arraigadas, em que “estudam-se as relações sociedade-indivíduo”.

3. o Teatro Invisível, criado com o Grupo Machete no exílio em Buenos Aires, entre 1971 e 1973. O objetivo é “sensibilizar a cidadania para

⁴⁶ desenho de Boal, disponível em:

<https://acervoaugustoboal.com.br/estetica-do-oprimido-tree-theatre-of-the-oppressed?pag=1>

opressões despercebidas: é preciso desfamiliarizar a opressão para que se possa vê-la e combatê-la”. Sobre o qual endossa que “a trama, embora não seja verdade sincrônica, é diacrônica: não é verdade que a cena esteja acontecendo espontaneamente aqui e agora, mas é verdade que acontece perto ou longe daqui, e pode estar acontecendo em outro lugar nesse mesmo momento” (2009, p. 188-189); 4. Teatro Legislativo, desenvolvido com Curingas do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, durante o mandato de Vereador pelo Partido dos Trabalhadores, entre 1993 e 1996. Cabe ressaltar que “dos 33 projetos encaminhados à Câmara dos Vereadores, 14 tornaram-se leis municipais”⁴⁷. Boal explica que o teatro Legislativo “consiste na simulação, após o Fórum, de uma sessão normal de uma assembleia legislativa. É sempre melhor que a lei, mesmo tão desrespeitada, esteja do nosso lado e não contra nós”. Nessa copa da árvore, “a cidadania legisla, compreende os mecanismos da fabricação das leis”.

No tronco da árvore, há o Teatro Imagem “em que as formas de percepção não-verbal são estimuladas, sem detrimento da palavra”. Acima, o Teatro Fórum, quando pessoas oprimidas conscientes e “conscientizáveis expõem opiniões, necessidades e desejos”. É o ensaio das “ações sociais concretas e continuadas, que é a Copa Soberana, meta maior do Teatro do Oprimido – a intervenção na realidade”. Boal conclui essa parte de sua apresentação contando que “Shakespeare dizia que o teatro é um espelho que nos mostra nossos vícios e virtudes”, e que o “Teatro do Oprimido quer ser um espelho mágico onde possamos, de forma organizada, politizada, transformar a nossa e todas as imagens de opressão que o espelho reflita” (2009, p. 189).

Essa breve reflexão sobre o Teatro do Oprimido, além de relevar o pensamento do artista-intelectual sobre cidadania, teatro, ética, solidariedade e emancipação, antecipa a sua reflexão sobre Direitos Humanos, que abordaremos mais adiante.

Os que ficam se passa em 1973 e a maior parte das cenas ocorrem num velho teatro. A peça evidencia os desafios de um grupo de teatro que ensaia *Revolução na América do*

⁴⁷ Da vida e obra do autor em: <http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/>

Sul (1960) com Boal no exílio. O diretor (Fernando) tem em mãos cenas de uma peça inacabada, como se não tivesse sido encenada e publicada em 1960, ou como se quisessem começar tudo de novo e criar um novo desfecho. Em *Revolução na América do Sul*, o operário José da Silva enfrenta a fome e o desemprego em meio às questões políticas da sua época:

composta de 15 cenas relativamente autônomas – mostra, sem qualquer vestígio dramático, a trajetória de dois operários: José da Silva e Zequinha Tapioca, que iniciam sua epopeia em busca de um aumento salarial suficiente para lhes matar a fome. Na história, José da Silva, quase sempre na condição de cidadão cheio de fé e faminto, vulgo *povo*, observa a conversão de Zequinha Tapioca de operário em candidato presidencial, pelo Partido da Ordem, da burguesia brasileira, abençoada pelo Anjo do imperialismo (Miranda e Rodrigues, 2017, p. 105).

O grupo, em 2015, mostra os ensaios entre os tempos, as artes e as suas contribuições, contradições e conflitos, como apontam as recorrentes brechas totalitárias, expondo “sem prejuízo de existir, o antagonismo [que] se desfaz em fumaça”. Na peça, como em *As ideias fora do lugar*, de Roberto Schwarz (2009, p. 67), procura-se mostrar que “os incompatíveis saem de mãos dadas”. Ou seja, na chamada democracia ultraliberal/burguesa, a coexistência de brechas autoritárias é estabilizada e até acumpliciada ao *modus operandi* de uma sociedade da periferia do capitalismo. Como enxerga Schwarz, também, em *Pressupostos, salvo engano, de “dialética da malandragem”*, sobre a obra de Antonio Candido, a “dialética da ordem e desordem” opera mais que “da formalização estética” do romance, mas dá o tom “de um ritmo geral da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX” (Schwarz, 1987, p. 132), que entendemos se aprimorar em uma modernização conservadora.

Dessa maneira, *Os que ficam*, buscam por novo enredo para a peça já criada (*Revolução*), buscando por um novo rumo para a sociedade brasileira e mostrando o que já se buscava na década de 1970. Como em *Experiência e Pobreza*, de Walter Benjamin, os que ficam parecem “arranjar-se, [sempre] de novo e com poucos meios”:

Ficamos pobres. Abandonamos, uma a uma, todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual”. A crise econômica está diante da porta, atrás dela uma sombra, a próxima guerra. A tenacidade tornou-se hoje privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que sabe Deus não serem mais humanos que a maioria; na maioria bárbaros, mas não no bom sentido. Os outros, porém, precisam arranjar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do essencialmente novo uma coisa sua, com lucidez e capacidade de renúncia (Benjamin, 2012, p. 128).

As cenas de *Revolução na América do Sul*. O autor, Augusto Boal, está no exílio com a sua família. O elenco cobra de Fernando cenas para os ensaios e ele se corresponde com o amigo Boal. Essas cartas transladam faces de uma mesma repressão⁴⁸: o da perseguição interna, de um Brasil com sequestros e prisões arbitrárias, torturas e mortes nomeadas por “desaparecimento forçado” promovidas pelo Estado; e a externa, com outras perseguições e o exílio.

A atmosfera que persiste é a que precede o tempo da peça:

A utopia que ganhava corações e mentes na década de 1960 era a revolução (não a democracia ou a cidadania, como seria anos depois), tanto que o próprio movimento de 1964 designou-se como revolução. As propostas de revolução política, e também econômica, cultural pessoal, enfim, em todos os sentidos e com os

⁴⁸ Ao apontar essas faces, buscaremos articular com o dualismo e a sua crítica, delineada por Francisco de Oliveira, em *Crítica à razão dualista* (2003). O que figura nesta perspectiva de análise de *Os que ficam* é que a repressão e o exílio configuram faces da mesma repressão, em um país, mais uma vez, introduzido, ou atualizado, em suas características de capitalismo periférico. Reintroduzido ou atualizado, pois é leitura feita em uma perspectiva alinhada ao que Roberto Schwarz sinaliza em *Cultura e Política, 1964-1969*, “Em 1964 instalou-se no Brasil a ditadura militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo” (Schwarz, 2009, p. 7).

significados mais variados, marcaram o debate político e estético. Enquanto alguns se inspiravam na revolução cubana ou na chinesa, outros mantinham-se fiéis ao modelo soviético, terceiros faziam a antropofagia do maio francês, do movimento *hippie*, da contracultura, propondo uma transformação que passaria pela revolução nos costumes. (Ridenti, 2014, p. 29)

Nesse clima, o grupo se esfacela: um ator do elenco vai para um show da contracultura, entre o tropicalismo e o desbunde, uma atriz vai atuar na televisão e uma outra é presa, torturada e desaparecida. O exilado Boal não consegue enviar as cenas, Fernando não consegue dirigir o elenco que se desmancha entre forma-mercadoria da cultura e perseguições políticas. Ao final, o grupo tenta se proteger dentro do velho teatro, em que ensaiam perante dois policiais. Os policiais estão em busca de uma atriz que também atua como militante e guerrilheira, integrante da luta armada e procurada pelo Departamento de Ordem Política e Social - DOPS. Tentando proteger Eleonora, a atriz perseguida, e sem poderem cantar a plenos pulmões, “os que ficam” cantam a “canção da Revolução” em *bocca-chiusa* (com a boca fechada) e assim, “estreiam” a sua peça interrompida por um curto-circuito.

Desde 2017, trabalhamos com cinco versões da peça do processo entre as apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em novembro de 2019, com a publicação da mesma, a pesquisa foi atualizada e alinhada com a publicação, contrastando com as versões anteriores, em que, por exemplo, eram descritas 13 cenas, enquanto que a publicação de *Os que ficam* (2019) é composta por vinte e uma cenas, mais o prólogo e o epílogo. Entendemos o livro como a versão “final” do texto da peça, ainda que essa característica de ensaio, de uma peça inacabada e viva, permaneça. Em processo e dialética, assim como a vida, ou como os tempos lidos pela peça e que fundamentam a sua criação, seguem as cenas: *Prólogo (no saguão, na plateia e no palco)*; Cena 1. *Instantâneo da miséria*; Cena 2. *Tentativa de dialética*; 3. *Outro Zé da Silva*; 4. *Sapato furado*; 5. *Contracultura*; 6. *Laboratório Zé da Silva*; 7. *Entre o supermercado e o estúdio*; 8. *Ensaio da Luta*; 9. *Visões hamletianas*; 10. *Anjo da Confusão*; 11. *Detector de*

mentiras; 12. *Expropriação antitadadura*; 13. *Captura*; 14. *Descidas*; 15. *O não representável*; 16. *Subjetividade na delegacia*; 17. *Sonho da morte*; 18. *De como Eleonora escapou da prisão*; 19. *Calle estrecha*; 20. *Interlúdio da fuga*; 21. *Bocca-chiusa*; *Epílogo*. Por vezes, as cenas são compostas por outras e procuramos mostrá-las.

Como a peça articula questões particulares de um grupo, o elenco tem se mantido em todas as apresentações, exceto quando há leituras comentadas, como em uma data da mostra *The Living Theatre*, no Sesc Consolação (2017). O elenco é composto por gente do teatro de São Paulo e do Rio de Janeiro e nove compõem o elenco original: da Companhia, Érika Rocha, Helena Albergaria e Rogério Bandeira, convidadas e convidados como, Bruno Marcos, Higor Campagnaro, Kiko do Valle, Lourinelson Vladimir, Nívea Magno e Virgínia Maria.

No Rio de Janeiro, em 2015, a peça também contou com a participação especial de Cecília Thumim Boal, Julián Boal e Lauro César Muniz na leitura das cartas remetidas por Boal ao grupo. A peça não teve muitas apresentações. Contudo, “se esta peça, que ainda sofreu a injustiça histórica de ter ficado só seis semanas em cartaz entre Rio de Janeiro e São Paulo, bateu tão forte e tão fundo, é porque ela trata de hoje ao falar de ontem. Os que ficam somos nós”, explica Julián Boal (2019, p. 138).

As personagens são (em ordem alfabética): Augusto, “autor da peça, exilado político. Seu papel é feito por um convidado a cada noite, alguém que tenha vínculos pessoais com o tema ou histórico de luta anticapitalista” esse papel é feito a partir da leitura das “cartas” remetidas ao diretor da peça, Fernando; Dino, é um “jovem ator, admirador do teatro de Jerzy Grotowski”. Ele passa a integrar o grupo para substituir Pedro na atuação como José da Silva; Eleonora é atriz e militante da luta armada. Ela divide o apartamento com Irene e nos ensaios, atua também como o anjo do imperialismo (o anjo de duas faces, em dupla com Irene); Fernando é o diretor dos ensaios de *Revolução*, o que se corresponde com Boal. Ele é ex-companheiro de Irene e, por vezes, alguns sentimentos residuais emergem em cena; Irene é a atriz que vai para a televisão,

apesar de ser uma das mais engajadas no pensamento e na atuação crítica. Em *Revolução*, é uma liderança do grupo, atua como anjo (a outra face), é assistente de direção e coros. Também é a que se dopa para escapar daquela realidade; Julie é criança no exílio e tem apenas uma pequena e marcante atuação; Lourdes trabalha como etiquetadora no supermercado, de onde conhece Eleonora, que a convida para integrar o grupo de teatro. Talvez, por ser de origem externa ao meio teatral e intelectual do grupo, integrante da classe popular, é a que tem problematizações mais lúcidas e concretas sobre a luta de classes. Nos ensaios de *Revolução*, faz a esposa de José da Silva; O iluminador é um encarregado do teatro que cuida da parte técnica. Tem atuações pontuais e significativas na trama; Pedro é integrante antigo do grupo e faz par com Tônico. Em *Revolução*, faz o José da Silva e nos palcos da contracultura, Petra. Sai do teatro político para o desbunde e mantém a sua busca por uma atuação crítica; Tônico, além de fazer o Zequinha (de *Revolução*), também é o produtor do grupo e companheiro de Pedro; Madame Martinez é uma “rica e amante das artes”, possível patrocinadora de *Revolução* (Carvalho, 2019, p. 19-20). *Os que ficam* também tem outras personagens, como a Narradora, um funcionário do supermercado/estúdio de televisão, uma costureira, uma guerrilheira e um guerrilheiro, prisioneiros e *Kurokos* (que atuam vestidos de preto ao fundo do teatro japonês). Um elemento interessante a observarmos é a maneira como os policiais são apresentados sem corpo, nem voz: invisíveis e silenciosos, as suas presenças são insinuadas pela atuação do grupo. A direção musical é de Martin Eikmeier e os músicos são Alessandro Ferreira e Cau Karam.

Como a peça mostra um grupo (*Os que ficam*) que ensaia outra peça (*Revolução*), por vezes há o acúmulo de personagens, e o movimento de Sérgio de Carvalho na publicação, é por apontar a atriz ou o ator (de, ou em) *Os que ficam* pelo nome próprio. Por exemplo, no *Prólogo (no palco)*, há o depoimento da atriz Helena Albergaria, sobre sua aproximação temática com a ditadura. Na rubrica (indicações da peça), consta “Atriz-Irene”. Irene é a personagem que ensaia *Revolução na América do Sul*, em 1973. Nesses casos, procuramos indicar conforme o livro.

No Rio de Janeiro, *Os que ficam* esteve em cartaz de 29 de janeiro a 15 de fevereiro de 2015. Naquele ano, em São Paulo, foi encenada na Mostra *Processos do Latão*, no SESC Bom Retiro, entre 11 e 26 de julho de 2015. Em 2017, no âmbito da Mostra *Living Theatre*, no SESC Consolação, nos dias 6 e 7 de dezembro de 2017. No primeiro dia, a encenação na íntegra e no segundo dia, trechos comentados. No evento de lançamento das publicações de três peças, em 9 de novembro de 2019, *Os que ficam* (2015), *O Pão e a Pedra* (2016) e *Lugar Nenhum* (2018)⁴⁹, algumas de suas cenas foram apresentadas e comentadas. O lançamento foi realizado no estúdio do Latão (Sumarezinho/São Paulo) pela Temporal⁵⁰. Mas um mês depois, a Editora Temporal e a Companhia do Latão realizaram o lançamento no Rio de Janeiro (09 de dezembro), quando todo elenco original de *Os que ficam* encenou alguns trechos comentados, no Teatro Poeira, localizado em Botafogo. A estimativa do grupo é que tenham recebido cerca de 150 pessoas no evento de São Paulo e entre 40 e 50, no Rio de Janeiro. Os livros foram lançados também no evento *Teatro e sociedade na dramaturgia da Cia do Latão*, realizado pelo Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, no dia 03 de novembro de 2019, em que Sérgio de Carvalho ministrou o minicurso *A dramaturgia sob a perspectiva da mediação entre teatro e sociedade*. Esse evento recebeu aproximadamente 35 participantes.

⁴⁹ A Temporal Editora registrou o *Festival de lançamento de "Três Peças Companhia do Latão"*, realizado em novembro, no estúdio da Companhia, e que contou com a participação d'As Cantadeiras (grupo musical formado por mulheres militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), de Cecília Boal, Iná Camargo Costa, Joana Fix Arantes, Maria Thereza Vargas, Paulinho Tó, Paulo Arantes e Sérgio Mamberti. O Festival de lançamento de "Três Peças Companhia do Latão" apresentou cenas e canções selecionadas das peças "Os que ficam", "Lugar nenhum" e o "O pão e a pedra", que compõem o box publicado pela editora Temporal.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2R1LM0YM9mc>

⁵⁰ A Temporal foi fundada em 2018 com o objetivo de "trazer ao público brasileiro obras da dramaturgia contemporânea, tanto nacional como estrangeira, inéditas ou esgotadas no país". Trecho da apresentação da editora nas últimas páginas das publicações da Coleção do Latão.

Sobre as peças lançadas em conjunto, o evento realizado no estúdio do Latão (SP) foi iniciado por um coro entoando uma canção de Reisado “Guerreiro treme terra”. No Rio de Janeiro, o evento teve outra dinâmica e foi concentrado em cenas comentadas da peça *Os que ficam* com o elenco original.

Em resumo e com base na apresentação do livro *O pão e a pedra*, Sérgio de Carvalho situa-a no mesmo tempo histórico de *Os que ficam* e *Ópera dos vivos*. Explica que nessas peças, “estavam em jogo as relações contraditórias entre a cultura e as práticas produtivas no âmbito do nacional-desenvolvimentismo, e algo semelhante alimentou o projeto inicial de *O pão e a pedra*”. Esse comentário de Carvalho avança para um ponto interessante de articulação do trabalho de pesquisa e de interpretação que a Companhia esboça e encena: “Pretendíamos estudar o pensamento religioso no Brasil, seu potencial de coesão social e sua adesão à tendência geral de mercantilização das formas culturais”.

No dia 8 de março de 2020, o diretor anunciou nas redes sociais o fechamento do estúdio do Latão, inaugurado em 2007. Localizado na rua Harmonia, Sumarezinho/SP, foi palco dos espetáculos *Ópera dos Vivos* “pesquisa que durou três anos e gerou quatro peças, livros e filmes”, *O Pão e a Pedra* e *Lugar Nenhum*. O espaço recebia atividades de vários grupos e movimentos sociais. Realizou o lançamento de livros “de Néelson Xavier, Iná Camargo Costa, José Antonio Pasta e Priscila Matsunaga”, acolheu cursos, palestras e mostras, “a preços populares ou de graça”. Escreve Sérgio de Carvalho “[...] No quadro atual de mercantilização e de estreitamento das políticas de estado para a cultura, após um ano sem qualquer apoio, e sem horizonte de melhoria, já não é possível manter a sede do grupo num espaço alugado”.⁵¹

Os que ficam é um metateatro, uma expressão cênica sobre a própria linguagem e plena de referências teatrais. Seus ensaios são atravessados por cenas inconclusas, crises,

⁵¹ O destaque é do anúncio de fechamento do estúdio e campanha de financiamento para a manutenção do acervo da Companhia. Os trechos foram retirados de publicação na página pessoal de Sérgio de Carvalho, na rede social *Facebook*.

prisão, desrepressão, indústria cultural, desbunde e melancolias. O exílio⁵² estonteante coloca o público num vaivém sem sair do lugar. O impasse é a sua principal característica e se assemelha a um sintoma que possibilita ver “o tempo das conexões” como uma fenda em que se pode acessar o passado como um passado em aberto e não plasmado como imagem fixa, o presente suspenso – pinçado com potencial de projetar o futuro que ainda não está escrito, nem na peça e nem fora dela, a lembrar a cada instante que a função dialética é aliada ao devir. Esse “tempo das conexões” é comentado em uma das cenas finais da peça e cria essa atmosfera do impasse com ensaios de uma peça dentro de outra peça, permeados por constantes desequilíbrios e quedas. Com essa ideia de conexões que se dão em tempos de desequilíbrio e queda, ou de processos de constantes interrupções em forma de impasse, procuramos entender a democracia brasileira e o que interpretamos como o seu revés, a sua degeneração, a ditadura, como traço de uma contrarrevolução permanente.

Início da década de 1970. No Brasil, é o contexto do “milagre econômico” do governo do ditador Emílio Garrastazu Médici, seguido por intensificação das repressões no país e por toda América Latina. 1973 é o ano do golpe militar no Chile e da morte de Salvador Allende, quando o país passa a servir de laboratório de políticas neoliberais conduzidas pelos *Chicago Boys*.

⁵² Por esse aspecto, observamos traços de *Murro em ponta de faca* (1971), de Boal, que escrita no exílio, em resumo, mostra o exílio pelos exilados. Na apresentação de *Murro*, intitulada *Eu quero cantar IÓIKU*, Boal conta que “o Fernando Peixoto que me pediu que escrevesse uma peça: ‘Conta as tuas andanças’. E eu queria contar mesmo. Não só as minhas [...] e fui juntando lembranças. E raiva também, pode crer, boa raiva de bom tamanho”. E conclui: “Isso que vocês estão vendo, meus caros amigos, é a vida que nós estamos vivendo. É bom teatro mas não é teatro: é verdade, líquida e certa!” (Boal, 1986, p. 196-197). No entanto, a apresentação de Sérgio de Carvalho no livro (2019), indica como referência o filme *Tangos, o exílio de Gardel*, de Fernando Solanas (1985). *Tangos* também traz essa característica. Nele, exilados de Buenos Aires em Paris ensaiam sua “Tanguédia” – uma mistura de Tango com comédia e tragédia, em homenagem a Gardel. Além de Carlos Gardel, San Martín também é lembrado, assim como as lutas de *las abuelas de la plaza de mayo* pelas crianças sequestradas pelos militares (1966-1973). No filme de Solanas, os exilados ensaiam enquanto o autor resiste em BsAs, que por medo de retaliação, deixa os companheiros exilados sem as cenas finais. Fabian Boal (1964), o filho mais velho de Augusto Boal e Cecilia Thumim Boal, atuou como estagiário em *Tangos, o exílio de Gardel*, em 1984.

Esse acúmulo de camadas e referências que constituem *Os que ficam* são lidas por Julián Boal em *Notas sobre o processo - Free Jazz com Brasil 70*, como “tensionamento entre dois tempos históricos diferentes e, no entanto, ligados: o tempo da ditadura e o tempo presente” (2019, p. 132), em diálogo, o grupo (e seu tempo) e o tempo que ensaia, e em à sua maneira, com o tempo da publicação e encenação de *Revolução*. Também da publicação da peça, no *Posfácio – A luta continua!*, de Iná Camargo Costa: “cada uma das figuras remete ao processo que o país vivia” (Costa, 2019, p. 126).

Essas camadas estão entranhadas e são complexificadas pela simples cenografia e pela disposição dos palcos, o que possibilita a apresentação em qualquer espaço. No Rio, em 2015, era uma sala de exposição transformada em teatro. Ao fundo, um tablado com cortinas vermelhas e brancas translúcidas. A arquibancada disposta em formato de meia-arena. Entre o tablado e a arquibancada, o espaço cênico que é palco para a sala de ensaios do velho teatro, as ruas e o supermercado onde Lourdes trabalha, o estúdio de TV, o banco, o apartamento onde vivem Irene e Eleonora, a delegacia etc.

Os que ficam inicia com um *Prólogo* em três partes: *no saguão, na plateia e no palco*.⁵³ Em que o elenco manifesta, em primeiro movimento e em forma de cortejo, a canção-narração⁵⁴, introdução de *Revolução na América do Sul* (1960). A apresentação do

⁵³ Antes do exame de qualificação, para uma organização da exposição e análise, descrevia cada cena, conforme o texto publicado, a minha memória e as notas das encenações, seguida de comentários e articulações. Na qualificação, foi recomendado evidenciar e desenvolver melhor as cenas que mais afloram os conceitos e categorias de análise aqui articulados. Portanto, acatamos as recomendações e procuramos desenvolvê-las ao longo deste primeiro capítulo.

⁵⁴ Martin Eikmeier, em *A música na fase atual do trabalho da Companhia do Latão*, escrito publicado em *Introdução ao Teatro Dialético – experimentos da Companhia do Latão* (2009), pontua: “[...] o uso que se faz da música e da relação que ela constrói com o assunto da peça e com a cena é a base sobre a qual se constrói todo o processo musical na Companhia do Latão” (2009: 122). Em *A Música-“Gestus”*, do original, *Über Gestische Musik* (1932), Bertolt Brecht define que “[...] o Gestus social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais” (Brecht, 1967, p. 79). Brecht tem vários apontamentos sobre a música no teatro épico.

elenco mostra o grupo de teatro que ensaia a peça de Boal. Consta na rubrica (*No saguão*):

As atrizes e os atores abrem as portas do teatro e atravessam o saguão. O cortejo musical conduz os espectadores ao pequeno palco situado no lado oposto da sala.

Coro (canta)

Atenção, atenção,

Aviso à população,

Revolução, revolução

na América do Sul.

Cuidado minha gente

Cuidado minha gente.

Que a revolução vai começar!

(Quando o cortejo estaciona, tem início a cena. Casa pobre de uma periferia de grande cidade. Pedro, o ator que representa José, dorme. Sua mulher, representada por Lourdes, tenta acordá-lo aos gritos)

No saguão, após a canção, apresenta a cena *Como José da Silva descobriu que anjo da guarda existe*, a cena sete de *Revolução*, mas com algumas pequenas alterações. Antes, porém, reitero: nos próximos destaques, trabalharei somente com a *Revolução* da maneira na qual aparece na peça do Latão. Ou seja, após essa primeira explicação das diferenças entre uma e outra, todas as citações de *Revolução na América do Sul* serão feitas a partir da leitura e interpretação de *Os que ficam* (2015).

Por exemplo, em *Revolução* (1960):

MULHER – José, acorda, está na hora. Parece até filho de capitalista: passa a vida na cama.

JOSÉ – Deixa eu dormir um pouquinho mais hoje. Estou desempregado.

MULHER – Pois acorda e vai procurar emprego. Põe o terno mais bonito. Acho bom até comprar uma gravata. Tem sabonete no banheiro.

JOSÉ (*Estremunhando.*) – Ainda é madrugada. Acende essa luz que eu não enxergo nada. (*Mulher acende a luz e sai. Entra uma música angelical, etérea, que daqui pra frente será o tema do Anjo da Guarda. Entra o Anjo vestido de anjo.*) Hei, quem é esse cara?

ANJO – O Anjo da Guarda.

JOSÉ – Que bom que você veio. Imagina que ontem perdi o meu emprego. Quem sabe se nós dois juntos, a gente não acha outro melhor. Aliás, eu sempre achei que esse mundo materialista, que não acredita em Anjo da Guarda, está muito errado. Vá, te arruma e vamos procurar emprego pra mim.

ANJO – (*Fala com sotaque sempre.*) – Agora não posso. Estou ocupado

Em *Os que ficam* (2015):

Mulher – José, acorda! Está na hora. Parece até filho de capitalista: passa a vida na cama.

José – Ô mulher, deixa eu dormir só mais um pouquinho.

Mulher – Levanta, põe o terno mais bonito e vai procurar emprego!

José – Nem clareou. (*Mulher puxa a orelha e ele resmunga de dor*) Acende a luz que eu não enxergo nada.

Mulher – Vou acender!

(*Música. O Anjo faz sua aparição no alto de uma escada*)

José – Hei, quem é esse cara?

Anjo e Coro – O Anjo da Guarda.

José – Ô seu Anjo! Nem acredito, que bom que veio. Eu sempre achei que esse mundo materialista, que não acredita em Anjo da Guarda, está todo errado. Vai, Anjo! Procura um emprego pra mim.

Anjo e Coro – (*Com sotaque*) Agora não posso.

Para além das pequenas alterações, o Anjo em Coro de *Os que ficam*, parece assinalar o tempo da criação da peça e a sua estreia (2015). Se o Anjo da Guarda em *Revolução*, texto de 1960, é mostrado como Anjo do Imperialismo (com sotaque inglês dos EUA), em *Os que ficam*, ele se acumula, mantém o sotaque, mas desdobrando-se como uma legião de “anjos” que representam as Organizações Internacionais, as empresas multinacionais (transnacionais), grupos econômicos, conglomerados empresariais e industriais, oligopólios de todo tipo, assim como as suas assombrações e “xingamentos” das recentes manifestações das classes médias, como “vai pra Cuba”, além de “FMI”, “Banco Mundial”, “Google” etc.. Esse “Anjo em Coro” imprime olhares sobre o nosso próprio tempo, em que as formas de organização do capitalismo estão *up to*

date, como diria o Anjo, e com aliados para além dos *business*, também na sociedade civil. No lançamento do livro da peça, no Rio de Janeiro, em dezembro de 2019, foram incluídos outros xingamentos e assombrações como “o velho da Havan”. Para mostrar como a cena em experimento extrapola a sua publicação.

O ensaio é uma forma de experimento, como já introduzido em nota de rodapé, os experimentos (inspirados por Brecht) direcionam a atuação crítica da Companhia. No *Posfácio* do livro da peça, Iná Camargo Costa pondera:

A palavra ‘ensaio’ tem aqui dupla conotação: por um lado, vemos um grupo teatral (os que ficaram e correm o risco de sucumbir no vendaval de violência desencadeado pela ditadura) tentando produzir a peça do exilado Augusto Boal, ainda em fase de ensaios, no início dos anos 1970. Por outro, é ensaio no sentido forte, tal como a Companhia do Latão entende o experimento artístico. Isso significa que aquilo a que assistimos é um trabalho inacabado, que pode sofrer alterações ao longo da temporada, dependendo de avaliações internas ou de respostas relevantes por parte do público (Costa, 2019, p. 125).

Decorre dessa apresentação entre o Anjo da Guarda e José da Silva, uma conversa em que a cada movimento do José da Silva, o anjo cobra *royalties*, taxas para a utilização de alguns serviços (todos, na verdade), desde o acender a luz, em que o Anjo cobra: Você acendeu a luz. Sou o Anjo da Guarda da *Light* (empresa privada de comercialização de energia elétrica para o estado do Rio de Janeiro). Paga! As solas do sapato *Goodyear*, quando diz que vai procurar trabalho a pé. E, quando José da Silva anuncia que vai se suicidar e pede um revólver, o Anjo lembra que a fabricante de armas é *Smith and Wesson* e cobra (Carvalho, 2019, p. 24-26). Essa conversa já estava no texto de Boal em 1960. Algumas empresas são atualizadas em 2015, como por exemplo, ao final do *Prólogo No saguão*, em que o Coro (o eco do anjo, convida o público para participar: no “canto coral, outros nomes de empresas multinacionais são pronunciados até que o público entre no teatro”): “*Monsanto, Cutrale, Nestlé, Google*, paga, paga, paga...”, reforçando que a

exploração que já vivíamos nos anos 1960, passa a ser garantida com o golpe de 1964 e implementada nos anos 1970, tornando-se prática mais que comum em 2015, ou em 2019 (o ano de sua publicação).

Ao escolher iniciar com o ensaio dessa cena de *Revolução, Os que ficam* acentua o caráter de criação de um “imaginário anticapitalista” da Companhia. Esse tema foi investigado por Priscila Matsunaga em sua tese de doutorado (*Trabalho do Latão*, 2013), posteriormente publicado em forma de livro (*Ensaio sobre o latão*, 2018). Não só pelo Anjo em Coro, e seu traquejo de conglomerados econômicos e industriais, mas por rememorar em tom de comédia, a crítica que Boal já fazia em 1960, de que preguiçoso é “filho de capitalista”. Esse recorte também ressalta Boal como narrador, porque mostra as “suas raízes no povo”, como já destacado. Das *Notas sobre a montagem*, Carvalho destaca: “o espetáculo se iniciava fora do teatro, no saguão, com uma cena da peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, em estilo de farsa política, de teatro de rua popular” (Carvalho, 2019, p. 17).

A segunda parte do *Prólogo, Na plateia*, tem a entrada do elenco e do público no teatro à meia-luz. Ao fundo (no palco dentro do palco), o *Iluminador* trabalha a luz da cena em diálogo gestual com alguém que testa a luz, conforme a sua indicação. Ele usa a escada para posicionar os refletores. A rubrica indica: “Na escada central, em meio à plateia, aparece Dino. A imagem sugere uma conversa na frente do Teatro de Arena”, em que o jovem ator (Dino) manifesta ao iluminador o interesse em conhecer o teatro, ao que o iluminador responde que estão em ensaio e “ninguém gosta de ser interrompido” (2019, p. 27).

A terceira parte do *Prólogo, No palco*, tem a composição de todo o elenco. Eles “apresentam ao público seu vínculo pessoal com a representação que se inicia”. *Os que ficam*, dão os seus depoimentos: Érika Rocha, Helena Albergaria e Rogério Bandeira, do

núcleo da Companhia, se posicionam frente ao público e depõem sobre as suas experiências com o tema ditadura brasileira (1964 - 1985).

Helena (que em *Os que ficam* faz Irene) se apresenta (p. 28): “Meu nome é Helena Albergaria”, conta que nasceu em 1972 e que seu pai, Juarez Aranha Ricardo, foi do Partido Comunista Brasileiro. Ela conta que o grupo que seu pai integrou, em 1966, foi incumbido de fundar um teatro da juventude comunista e, então, procurou Anatol Rosenfeld para orientar a criação. Conta ainda que a primeira montagem do Tusp, o Teatro da Universidade de São Paulo, foi *A exceção e a Regra*, de Bertolt Brecht (1930) e o pai “contava orgulhoso e às gargalhadas que sua grande contribuição como ator tinha sido esta: ela estende suas mãos ao público, mostra o gesto e retoma a sua fala: “tamborilar os dedos durante a cena do julgamento”. Posteriormente, desfilado do PCB, “passou a militar de maneira mais informal” e conheceu Maria Adelaide, a mãe de Helena e, porque “ela queria muito se tornar uma comunista séria”, recomendou-lhe o que considerava como os dez livros fundamentais: o primeiro, “*A ideologia alemã*”⁵⁵, de Marx e Engels, o décimo, *O livro vermelho*, de Mao Tsé-Tung”⁵⁶. Encerra “tamborilando os dedos assim”, com o gesto do pai.

⁵⁵ Na introdução da publicação brasileira de *A ideologia Alemã*, de Karl Marx e Friedrich Engels, intitulada *O nascimento do Materialismo Histórico*, Jacob Gorender, logo nas primeiras linhas pondera “pertence ao consenso geral dos estudiosos do marxismo a tese de que *A Ideologia Alemã* assinalou o nascimento do materialismo histórico, teoria e metodologia da ciência social associada aos nomes de Marx e Engels” (2001, p. vii). Gorender explica que sua escrita ocorreu entre 1843 e 1846, mas que *A Ideologia Alemã* só foi publicado em 1955, em Leipzig e Moscou. O livro é dedicado à análise dos pensamentos de Ludwig Feuerbach, Bruno Bauer e Max Stirner.

⁵⁶ Há indícios de que *O Livro Vermelho* de Mao Tsé-Tung foi uma influência também no movimento de luta armada durante a ditadura e de que fazia parte da leitura do movimento das ligas camponesas, como certa estratégia de resistência e ação. Em *História do Marxismo no Brasil – Volume I: o impacto das revoluções* (2003), no capítulo intitulado *O Maoísmo e a trajetória dos marxistas brasileiros*, consta que sua maior influência no país foi na segunda metade dos anos de 1960 “transformando-se em referência obrigatória para os marxistas brasileiros, embora a maneira pela qual era apreciado variasse enormemente” (Aarão Reis, 2003, p. 209).

No campo teatral, o Movimento de Cultura Popular (MCP) se valia do livro de Mao para propagar ideias aos camponeses, na década de 1960, como depõe José Wilker: “[...] Porque investigando, descobriu-se que o Mao-Tse-Tung, durante a Grande Marcha, era acompanhado por um grupo de teatro. E esse grupo explicava aos camponeses, a cada cidade ocupada, primeiro o quê era o teatro, depois, o quê era a revolução, que o teatro estava contando para eles” (Ribeiro, 2014, p. 213), disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/4875>

O elenco encara o público. Rogério Bandeira conta que nasceu em 1970 e que é filho de advogado “criminalista, defendeu diversos presos políticos durante a ditadura”. Lembra que o assobio do pai ao chegar em casa era um código familiar: “Mas às vezes o assobio não soava” e a sua falta significava o perigo latente. No entanto, ele e o irmão não sabiam o que acontecia no país: “quando tocavam a campainha, minha avó nos escondia debaixo do beliche”. Encerra contando que ainda hoje escuta o assobio (e assobia novamente), “o som tão próximo e distante” (p. 29).

Imediatamente ao depoimento de Bandeira, há o primeiro diálogo, em que o diretor, Fernando, apresenta Lourdes, a nova integrante do elenco. Uma estudante e etiquetadora de supermercado. Érika Rocha, a atriz que interpreta Lourdes, se apresenta e esse é o depoimento que encerra esse prólogo (p. 30):

Érika Santana da Rocha. Nasci em dezembro de 84. Meus pais são de Bom Jesus da Serra, interior da Bahia e vieram para São Paulo em busca de trabalho, no final da década de 1970. Mesmo depois que chegaram, eles não sabiam o que era a ditadura e nem o que estava acontecendo no país. No ano retrasado, uma matéria no jornal falava sobre a tortura na ditadura militar. Minha mãe viu aquilo e falou: “Ah, isso é invenção. Não aconteceu.” Eu virei pra ela e disse: “Aconteceu sim, mãe!”.

Alguns aspectos ressaltam desse prólogo. O primeiro deles, que desejamos destacar, é a apresentação de parte do elenco evidenciando as suas aproximações com o tema, o que é feito a partir de uma exposição em primeira pessoa, mas com caráter épico. Ou seja, falam com serenidade e descrevem “objetivamente as circunstâncias” de um evento ocorrido, o que possibilita a distância entre a narração e quem narra “mesmo quando o narrador usa o pronome ‘eu’ para narrar uma estória que aparentemente aconteceu a ele mesmo, apresenta-se afastado dos eventos contados”, salienta Anatol Rosenfeld em *O Teatro épico*. Essa atitude “distanciada e objetiva”:

E sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). O narrador, ademais, já conhece o futuro dos personagens (pois toda a estória já ocorreu)

e tem por isso um horizonte mais vasto que estes; há, geralmente, dois horizontes: o dos personagens, menor, e o do narrador, maior. (Rosenfeld, 2008, p. 25)

Com essa prévia, a peça mostra como narra os episódios pinçados da teoria e práticas do período histórico que compreende, a vida e a obra de Boal -- o autor homenageado e o próprio grupo (*Os que ficam*) seu posicionamento artístico e intelectual no mundo hoje.

As outras indicações do prólogo são: a possibilidade de ação contrária à ditadura, a função social da arte, o que envolve certa consciência de classe e a presença do povo como figura narrada no pretérito e que performa a busca incansável da cultura artística e intelectual daquele período histórico.

Tais aspectos podem ser lidos como traços de romantismo revolucionário. Ao longo do século XX, os romantismos revolucionários articulados entre nós se apresentam de diferentes maneiras e nos mais variados movimentos culturais e intelectuais. Nos anos de 1950, 1960 e 1970, a atuação de “marxistas com sensibilidade romântica” põe em cena a favela (no cinema: *Rio, 40 graus*, de 1955, Nelson Pereira dos Santos), a classe operária (no teatro, com *Eles não usam black-tie*, Guarnieri, 1958), na canção, na literatura, nas artes visuais, no cinema etc.

“‘Quem mostra’ - o ator como tal - deve ser ‘mostrado’” pondera Walter Benjamin sobre o teatro épico de Bertolt Brecht (2012, p. 88). Ao situar o elenco fitando o público, enquanto duas atrizes e um ator se mostram, dialogando suas afinidades com o tema abordado, endossa a atuação crítica, mostrando-se em coerência e alinhados com o assombro de descortinar para o público o teatro e também a realidade. Assombro que é amplamente discutido por Walter Benjamin sobre o teatro épico de Brecht, sobre o qual explica que o assombro resulta do contraste da ação teatral em relação aos métodos de mostrar suas ações, a fim de colocar em relevo a própria realidade, em uma perspectiva crítica. Essa percepção crítica da realidade possibilita criar formas que expressem os seus

conteúdos e transformá-las. O distanciamento, o gesto, a canção, a narrativa, afirmam o caráter dialético de chocar iluminando as contradições, fomentando assim, o projeto pedagógico brechtiano para despertar o interesse, conquistar gente para conhecer teatro e realidade e transformá-los. Portanto, o assombro é uma premissa para uma dialética na atuação.

Essas falas introduzem os principais elementos e referências que se articulam em toda a peça e que mostram as bases de pesquisa e atuação anticapitalista do Latão, em que a história política brasileira é estudada e encenada com suas interpretações culturais, econômicas e sociais. Ao se mostrarem em relação ao tema, atrizes e ator localizam-se em seus tempos históricos, 2015, revolvendo as ruínas de um tempo passado, mostrando de onde tecem projetos e interpretações.

A partir desse ponto, procuraremos mostrar elementos que saltam da obra e suas origens. O Partido Comunista do Brasil, por exemplo, foi criado no dia 25 de março de 1922, na cidade de Niterói/RJ e tem uma existência entrecortada entre proibições, clandestinidade e perseguições. Resistiu em meados de 1960, com atividades subterrâneas e retomando-se até a estabilidade, que com algumas divergências teórico-práticas dão origem a dois partidos. Essa história é de amplo conhecimento de pesquisadoras e pesquisadores da área e pode ser lida em muitos meios. Aqui, brevemente comentada, no *História do Marxismo no Brasil*, Volume V – Partidos e Organizações dos anos 20 aos 60, organizado por Marcelo Ridenti e Daniel Aarão Reis Filho (2002).

A ditadura parece ser um dos motivos da peça que se toma por percurso da homenagem e homenageado. Augusto Boal afirma que “no dia 1º de abril de 1964 o teatro brasileiro foi violentado – e com ele toda a nação” (1968, p. 47)⁵⁷. Após o golpe, a conjuntura econômica, política e cultural era do aumento da censura e fortes repressões: “o debate político ficara na geladeira enquanto o mundo e o país mudavam [...]. Entrávamos no mundo de agora”, escreve Schwarz (1999, p. 113). “De 1964 para cá a

⁵⁷ Ver: Boal, Augusto. “Que pensa você da arte de esquerda?”. *Latin American Theatre Review*, Vol. 3, No. 2: Spring 1970, p. 45-53. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/93/68>

internacionalização do capital, a mercantilização das relações sociais e a presença da mídia avançaram” (*Idem*, 1999, p. 125). A modernização artístico-cultural durante o regime abre as portas para a indústria cultural, com a mudança de atuação do palco engajado para a TV e a sobreposição do Tropicalismo à estrutura de sentimento de outrora. Compreender essa conjuntura é, no nosso entendimento, uma das tarefas essenciais para estudar a relação entre teatro e sociedade, ditadura e democracia na versão brasileira, uma das premissas deste projeto.



Iniciou-se ontem, no Teatro da Faculdade de Medicina, o I Congresso Nacional de Teatro Universitário. cuja última sessão será amanhã.

Congresso
 Instalou-se ontem, às 16 horas, no Teatro da Faculdade de Medicina, o I Congresso Nacional de Teatro Universitário, que estabelecerá as diretrizes teóricas para o TUSP — Teatro da Universidade de São Paulo. Da mesa, presidida por Antonio Candido, participaram um representante TUCA, Décio Pignatari (que relatou sua experiência em Brasília), Décio de Almeida Prado, Barbara Heliodora, diretora do Serviço Nacional de Teatro, Juarez Ricardo Aranha, diretor do Departamento Cultural do Centro Oswaldo Cruz, Luiza Barreto Leite, atriz e crítica teatral, Augusto Boal e Alberto D'Aversa.
 Hoje, às 15 horas, será debatido o tema "Teatro Popular" e, amanhã, encerrando o certame, "A indústria cultural".
"Júlio César"
 Será oferecido amanhã, às 18

O Estado de São Paulo, 22 de maio de 1966.⁵⁸

De acordo com Fernando Peixoto, a primeira montagem de Brecht no Brasil se dá em 1945, com *Terror e miséria no Terceiro Reich* (Peixoto, 1987, p. 233), ainda que, em *Brecht no Brasil - Experiências e Influências*, organizado por Wolfgang Bader (1987) Sábato Magaldi data de 1958 a primeira montagem profissional de Brecht, com *A alma*

⁵⁸ Publicação encontrada por Maria Livia Goes, no curso da pesquisa de mestrado intitulada *Debaixo das ruas, em cima dos palcos: teatro e luta armada em São Paulo, 1968-1970*, sob a orientação de Sérgio de Carvalho (ECA/USP). Essa imagem foi publicada por Helena Albegaria, em sua rede social, no dia 11 de agosto de 2020, celebrando a bonita coincidência do "encontro" de Juarez Ricardo Aranha, seu pai, com o pai do amigo Julián Boal, "de alguma forma irmanados, sobretudo no talento para VIDA".

boa de Setsuan (1938-40). A apresentação foi no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, com a direção do italiano Flaminio Bollini Cerri (Magaldi, 1987, p. 224). *A Exceção e a Regra*, foi encenada pelo Teatro dos Universitários de São Paulo⁵⁹ (TUSP), como dito, em 1966. Essa foi a primeira montagem⁶⁰ do grupo e teve a direção de Paulo José. Apresentada no prédio histórico da rua Maria Antonia, 294, no centro da cidade. Voltada para operários, a montagem do TUSP partia das matrizes do teatro moderno brasileiro, com o Teatro de Arena e os CPCs, “a marcha para o povo”, como destaca Pécaut (1990, p. 152); a UNE; o Grupo Opinião e o Teatro Oficina; com autores como Boal, Vianinha e Guarnieri, além do Cinema Novo e da canção engajada. Desde o início de 2018 até 22 de fevereiro de 2021, o TUSP esteve sob a direção de Sérgio de Carvalho (diretor da Companhia do Latão) e Maria Helena Bastos, docentes da ECA/USP.

Sobre *A exceção e a regra*, a pesquisa de Maria Livia Nobre Góes (2021) apresenta elementos das afinidades e dos contrastes entre a experiência do TUSP e as dos CPC's. Ressalta que, apesar do sentido em comum, o “de um teatro político de agitação junto a trabalhadores para ‘conscientizar’ da opressão a que estavam submetidos e incitar seu questionamento”, a escolha da peça destoava do “teatro de agitprop como o do CPC, caracterizado por peças curtas, em que são mescladas sátiras, alegorias, rimas e slogans,

⁵⁹ De acordo com as informações disponibilizadas no site do TUSP, a primeira iniciativa de sua criação foi com o nome Teatro da Universidade de São Paulo, demanda dos diretórios acadêmicos, “seguindo uma orientação do XVI Congresso da UNE, realizado em 1953”. Mas é “entre 1966 e 1968, ‘no calor do movimento estudantil’, por iniciativa de um grupo de alunos da Faculdade de Filosofia e da Faculdade de Arquitetura da USP”, que ressurgiu como Teatro dos Universitários de São Paulo, sem vínculos com a universidade: “ainda em 1966, deu-se a estreia da primeira montagem do grupo, *A Exceção e a Regra*, de Bertold Brecht, dirigida pelo ator e diretor Paulo José”.

Essa história pode ser verificada em http://www.usp.br/tusp/?page_id=9 e também no documentário *O coro dos fuzis*, de Natalia Belasalma e Sérgio de Carvalho (2021), lançado no dia 20 de fevereiro de 2021: https://www.youtube.com/watch?v=gl3Y_Ow9V3Q.

⁶⁰ Em outubro de 1968, um conflito entre os estudantes da Mackenzie e da USP, mais conhecido como a Batalha da Maria Antonia, resultou na morte de um estudante secundarista (José Guimarães) e no incêndio do prédio. Sobre este episódio, o jornal *El País* (Brasil) publicou em 13 de dezembro de 2018, o artigo para lembrar os 50 anos do AI-5, intitulado *Batalha da Maria Antonia: o passado e presente da noite mais longa da ditadura, em dez fotos* (https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/12/album/1544638488_775870.html#foto_gal_1).

normalmente de maneira maniqueísta e exortativa, priorizando a dimensão comunicacional do teatro”. Ao encenar uma peça de aprendizagem de Brecht, compreendida como estudo de interpretação do elenco para a sua preparação dialética, em que os objetivos pressupunham o exercício de experimentação de papéis, com alternância das personagens, impulsionando sínteses entre ações e funções sociais, possibilitava “a prática da ação em relação a suas determinações sociais, através de gestos simbólicos, permitiria compreender que a sua reprodução não é natural e, portanto, pode ser mudada”.

Continua Góes:

[...] entretanto, quando eles escolhem levar essa montagem como espetáculo pronto para um público trabalhador – ao invés de por exemplo praticar o exercício de formação junto com eles – se sobrepõe à experiência esse descompasso. A proposta da peça de aprendizagem é que as contradições sejam vividas e não só mostradas, o que tinha a ver com a ideia do grupo de ter um público que não fosse só consumidor, mas coautor. Contudo, quando a peça é apresentada pronta, vista de fora por um público que vive cotidianamente a exploração e suas contradições, ela perde força [...]. Na sua primeira montagem, o TUSP experimenta a realização de um teatro politizado e de agitação na medida em que pretende conscientizar os trabalhadores. Perseguiu ao mesmo tempo um modelo mais dialético do que o da cena convencional de agitprop. O modelo, contudo, perde sua força quando sua dimensão de trabalho é reduzida ao texto, e se abandona a possibilidade de troca processual, de aprendizagem em movimento sugerida pelo material. Essa experiência cheia de contradições foi certamente decisiva para os rumos da montagem seguinte do grupo (Góes, 2021, p. 30-32)

O gesto mostrado e comentado por Helena remete ao “gesto social”⁶¹, originado também em Brecht. “Por ‘gesto social’ deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais” entre as pessoas de uma determinada época (Brecht, 1978, p. 84). Carvalho (2009) entende o *gestus*, como um conceito revolucionário de Brecht, “lugar

⁶¹ Ver: Brecht (1978), Benjamin (2012) e Bornheim (1992).

unitário da teoria e prática” (Carvalho, 2009, p. 24). Benjamin e Gerd Bornheim, entre tantas e tantos outros, também discutem o *gestus* e o distanciamento brechtiano. A partir da leitura de ambos, entendemos o *gestus* como dispositivo para o assombro. É também com esse movimento que se pode causar o estranhamento e promover a desnaturalização.

Ao destacar elementos do prólogo, podemos observar que a peça da Companhia do Latão se apropria “de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo [...] trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico no momento do perigo”. Walter Benjamin, em sua sexta tese *Sobre o conceito de história*, indica que

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (Benjamin, 2012, p. 243-244).

Há um silêncio de palavra não dita no depoimento de Bandeira: ele pausa com o semblante de quem procura o pai, ou todos os forçadamente desaparecidos, franzindo a testa em contraluz. Ele encara o público em silêncio e esse gesto alude aos que ficaram e que também seguem à procura dos que jamais voltaram, como *las abuelas de la plaza de mayo* por todos os outros crimes dos Estados para com as suas populações deste sul. *Os que ficam* denuncia os banimentos, as prisões, torturas, os assassinatos pelos Estados autoritários, de necropolítica para o avanço do capital, o que ocorreu na América Latina durante aqueles anos e, também, sobre o nosso próprio tempo. Aqui, apontamos as tais brechas da democracia liberal/burguesa.

A fala de Érika acumula outro elemento, bastante abordado pela cultura brasileira na metade do século passado: o número crescente de trabalhadoras e trabalhadores que emigram para o sudeste em busca de melhores condições de vida, como no prólogo da canção *Carcará*, de João do Vale para o *Show Opinião*: “em 1950, mais de dois milhões

de nordestinos viviam fora dos seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou, 13% do Piauí, 15% da Bahia, 17% de Alagoas”. Dessa maneira, sua fala mira um pouco mais para o período que antecede do golpe de 1964, o elemento sertanejo do nacional-popular, assunto/tema da trilogia do cinema novo. O que nos alcança, tanto com a miséria imposta ao norte e ao nordeste, a criação da Sudam e Sudene, o êxodo e o crescimento populacional, como também pelo fortalecimento dos povos do campo⁶², dos sindicatos rurais, das ligas camponesas. E o movimento contrário (e convergente), o da União Nacional dos Estudantes com o “UNE-Volante” e os Centros Populares de Cultura - CPCs, ao se voltarem para o interior do país, além do Movimento de Cultura Popular de Recife e do projeto de Paulo Freire em Angicos, RN, que situados no nordeste, atuavam com intenções afinadas e articuladas.

Cena 1: Instantâneo da miséria

A primeira cena é subdividida em cinco partes: *Aquecimento*, *Bolas de gude*, *Teatro russista*, *Carta a Augusto sobre ajuda* e *Canção do chamado e diálogo no telefone público*. Tem início com o elenco em aquecimento para o ensaio da cena sete de *Revolução*.

Bolas de gude. É quando Eleonora chega para o ensaio com muita tosse e cobrindo a boca com um pano, “*ajoelha-se e tenta respirar. Foi atingida por uma bomba de gás lacrimogêneo durante uma manifestação. De sua bolsa caem bolas de gude. Lourdes e Pedro ajudam-na a se erguer*”. Pedro chama a sua atenção e pede por vinagre, que o Iluminador vai buscar no porão. O grupo se aproxima, mas ela os dispersa, pega as asas do Anjo e canta a canção da *Revolução*. Retomam a cena do *Prólogo no saguão*, quando Pedro, dirige-se a Fernando que está próximo à plateia e diz: “É assim, desse jeito? O

⁶² Ver: VILLAS BÔAS (2009). Uma cronologia do período entre 1958-1984 pode ser verificada no livro de Ridenti (2014).

mundo estourando lá fora e é isso que você quer que eu faça?” e o Iluminador anuncia: *A fotografia do desastre*.

Teatro russista. Tónico apresenta Madame Martinez, possível patrocinadora da peça. A sua presença desencadeia desentendimentos e questionamentos sobre a forma-mercadoria da arte. Ao assistir a um trecho do ensaio, Mme. Martinez comenta o teatro “politizado” e de “resistência”, aprecia elogiosa: “gosto da resistência. Parece algo russista, mas com cara de Brasil”. O elenco responde acuado às suas investidas. Fernando se apresenta e diz que não há o que ser mostrado, ela reclama um tom de “povo brasileiro”, comenta que “falta a cara do Brasil mestiço”, repara na beleza de Irene e fala de trabalhos na televisão, quando se despede, sugere que José da Silva “podia ter um ventilador *Westinghouse*, usar uma calça *Levi’s*”. Após a sua saída, o grupo discute a forma e o conteúdo da peça e do tempo em que vivem, no qual certos aspectos parecem estar ultrapassados. Porque, se Madame Martinez gosta, deve haver algo errado. O grupo fala sobre “mercadoria de esquerda”, iluminando reflexões há muito debatidas pela Companhia do Latão e seu *imaginário anticapitalista*. Fernando pergunta:

Fernando – Se o erro é a Coca-Cola, o Guaraná está bom? Se a alienação vem da Time-life a editora Abril é o esclarecimento? A General Motors explora... E a Votorantim emancipa? Não é só imperialismo, nunca foi.

Pedro – (*A Eleonora*) O problema não é a cena. Somos nós.
(Fernando se afasta)

Irene – (*A Lourdes*) Você conhece a Eleonora de onde?

Lourdes – Trabalho no supermercado. Sou etiquetadora.

Irene – (*A Pedro*) Teatro é bom é teatro vivo.

Lourdes – Mesmo morto é melhor que o supermercado.

Irene – Teatro morto é supermercado.

É quando Tónico volta irritado e desabafa: “Será que interessa teatro para a burguesia? Por que não voltamos ao teatro popular? Quem é o nosso público?”⁶³ (*Fica*

⁶³ Trecho da carta de Carlos Porto para Boal, lida no encerramento da Mostra. Carlos Porto (1930-2008) é teórico e crítico teatral português.

sério)”. Após essas perguntas ele comenta: “quando a polícia deixava fazer teatro na rua, nós fazíamos. Eu era o primeiro a carregar a Kombi” e depois pergunta se o grupo pensa que está em “Cuba, 1962”. Eleonora sai, Lourdes vai atrás, os demais assistem e ele os chama de puristas que se recusam a falar em dinheiro.

Carta a Augusto sobre ajuda. Na carta, Fernando comenta o ambiente dos ensaios e pede novas cenas.

A Canção do chamado e diálogo no telefone público. Entre conversa e canção, assinala a rubrica, “toda a cena surge como uma sequência subjetiva de Fernando”. A canção é uma adaptação de um poema de Bertolt Brecht dedicado a Peter Lorre. Fernando está no telefone público com Irene e Tônico, entre fichas telefônicas e conversa entrecortada, Fernando diz “A gente quer saber se pode mudar o final da peça”. A conversa aflita e apressada marca uma saudade imensa.⁶⁴

Aquecimento, o posfácio de Iná Camargo Costa descortina os choques entre os tempos: o tempo do gás lacrimogêneo, colocando em relevo as retaliações policiais aos manifestos contemporâneos, e o das bolas de gude, a defesa da juventude contra a cavalaria durante a ditadura. Costa destaca como “múltipla temporalidade”, o que, a exemplo da peça, chamamos “tempo das conexões”.

O Latão retoma o velho e bom recurso da *teicoscopia*⁶⁵, só que agora incorporando a ele um elemento dramático: uma atriz entra em cena tossindo, porque vem de uma manifestação política dissolvida à base de gás lacrimogêneo, mas tem bolinhas de gude na bolsa. Leia-se: bolinhas de gude eram armas de defesa -- brinquedo refuncionalizado --, pois eram usadas nas fugas dos ataques da polícia montada, quando cavalos e cavaleiros eram derrubados por elas. (Costa, 2019, p. 128)

⁶⁴ Ao ator P.L. no exílio: Ouve, nós te chamamos de volta. Expulso,/Agora debes retornar. Da terra/Onde uma vez correram leite e mel/Foste expulso. És chamado de volta//À terra destruída. E nada mais/Temos a oferecer, senão/Que precisamos de ti./Pobre ou rico/Doente ou são/Esquece tudo/E vem. Lembra uma cena de *Tangos, o exílio de Gardel*, em que há uma fila de exilados na França, em busca de ligação sem cobrança para Argentina.

⁶⁵ Teicoscopia: “Tão antiga quanto a *Ilíada* de Homero, essa técnica narrativa para relatar o que se passa no presente fora da cena significa literalmente “olhar além do muro”. Sempre foi usada no drama para relatos de ocorrências não dramáticas, ou “não encenáveis” como batalhas, catástrofes da natureza etc. Ver: Costa (2011).

A fresta temporal se abre e revela nuances de um passado-presente em aberto. A insatisfação de Pedro ilumina apenas uma cena da fotografia do desastre. Nas páginas que introduzem a publicação de *Revolução* (1986), há uma apresentação de Sábato Magaldi intitulada *Retrato do Brasil* e uma *Explicação*, do próprio Boal, na qual acena “Eu quis apenas fotografar o desastre”, e explica que “o desastre basta como advertência” (Boal, 1986, p. 25). Neste sentido, *Os que ficam* parece olhar para o relâmpago, ao que Benjamin pondera: “A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento da sua conhecibilidade” (Benjamin, 2012, p. 243).

O Teatro russista introduz a temática da arte como mercadoria e o posicionamento da Companhia, já conhecido desde os seus primeiros movimentos de criação e reflexões sobre o fazer teatral e sobre a sociedade brasileira. Esse posicionamento também marca o *Manifesto arte contra a barbárie*, do qual a Companhia fez frente junto a vários grupos de teatro de São Paulo, no final da década de 1990, contra a precarização do trabalho teatral e pela lei municipal de fomento à cultura.

A cada cena há um gesto, uma canção, uma fala que ilumina a diversidade dos tempos. Ao iluminar os resquícios do tempo, abre o espaço para problematizar aspectos teóricos e práticos do teatro político do país. Sobre a cena, o pano de fundo é mais que o fundo do palco: é uma leitura histórica e crítica da formação política, cultural e econômica do Brasil contemporâneo.

Pensando em arte como mercadoria, Fredric Jameson, em *Reificação e utopia na cultura de massa*⁶⁶, pondera sobre a “situação da arte sob o capitalismo tardio” (p. 8), ele nos lembra que “a relação entre luta de classes e produção cultural não é imediata; não se reinventa um acesso à arte política e à produção cultural autêntica crivando o discurso artístico individual com signos políticos e de classe”. Jameson grifa o lento e gradual

⁶⁶ Ver: JAMESON (1994).

desenvolvimento de uma consciência de classe que se dá também com a construção de coletivos que se dedicam ao tema e que se dispõem a abrir os caminhos “na atomização reificada da vida social capitalista”, indicando que a experimentação para o novo pode potencializar a reinserção e atualização do político no fazer artístico:

Quanto aos artistas, também para eles ‘a coruja de Minerva alça seu vôo ao crepúsculo’; também para eles, como para Lenin em abril, o teste da inevitabilidade histórica é sempre após o fato; e eles, tanto quanto nós, só podem ser avisados do que é historicamente possível depois que tenha sido tentado. (Jameson, 1994, p. 15).

Assim como as ações são políticas, mesmo quando “isentam” (ou mascaram) sua politicidade, a coisificação (ou reificação) parece inerente a todas as criações e formas de relações, uma vez que convivemos sob a égide do modo de produção capitalista. Ora, mas se “não existem mais ciência nem arte livres. [...] Ciência e arte são mercadorias como um todo ou não existem” (Costa, 2012, p. 143), nos resta lembrar que somos nós que fazemos ciência e arte e que, dessa maneira, questões políticas alcançam outros horizontes.

O gesto de resistência vem, a exemplo de Schwarz, em uma busca por um fazer teatral que “em parte reage e em parte se ajusta reagindo” (1996, p. 11-15)⁶⁷, ainda que “confuso e contraditório, necessário e dilacerante” (Peixoto, 1986, p. 121), como nos anos de chumbo, período que ele trata no trecho destacado, mas que trazemos aqui por também entender a ditadura como uma atualização de um modelo de capitalismo periférico. Olhando para a década de 1990 e com o recauchutamento das formas de “progresso” e exploração, Carvalho entende que, mesmo numa realidade de predominância da forma mercadoria “não podemos fugir da forma-mercadoria, podemos nos confrontar com ela, tentar esvaziá-la, virá-la do avesso, desmontá-la” (Carvalho, 2009, p. 151).

Outro aspecto que toma atenção nessa cena é a relação entre arte e política, “um tema amplo e bastante explorado pelas ciências humanas”, como assinala Marcos

⁶⁷ Schwarz, R. Prefácio de *A hora do Teatro Épico no Brasil*. Ver: COSTA (1996).

Napolitano. Analisar as articulações entre “problemas estéticos e conteúdos ideológicos na análise da obra de arte como fonte de pesquisa” é parte deste trabalho (Napolitano, 2011, p. 26-27). Essa questão atrela uma série de outras, das quais destacamos o papel do intelectual -- que articulamos como artista-intelectual por uma não hierarquização (para além da ordem alfabética), sobre a qual Napolitano pondera “que a definição do papel social da arte e do artista, grosso modo, está ligada à definição sobre o papel do intelectual no processo revolucionário” (Idem, p. 27-33). Dessa maneira, buscamos mostrar o fazer de Carvalho e o de Boal, entendendo-os como processos coletivos e frutos de seus tempos.

Ao afirmar que “teatro morto é supermercado”, o Latão se relaciona a certa adequação disciplinada/conformada (consciente ou não) à forma-mercadoria, como uma obediência encantada pelo discurso de “neutralidade” que habita, não só as artes, mas também as ciências.

Já que tocamos no fazer artístico e científico, atrelado ao conceito de luta de classes, vejamos o que Walter Benjamin pondera sobre o papel intelectual na luta de classes: este, “só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo” (Benjamin, 2012, p. 135-136). Benjamin avalia que Brecht foi elementar para confrontar o papel intelectual com essa questão: com o conceito de “refuncionalização”, caracteriza “a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes”.

Talvez a questão da crítica à forma-mercadoria da arte possibilite esboçar uma resposta. A cena faz referência ao exílio de Boal e sua família, que atravessa toda a peça. Por fim, atentemos ao impasse expresso na fala intercalada com a canção: parece impor parcial “condição de exílio” também aos que ficaram, uma vez que assombrados pela

perseguição e, portanto, “desterrados em sua própria terra”⁶⁸. Essa condição aparece na atmosfera de *Murro em ponta de faca* (1971), sobre a qual comenta Guarnieri como, “exposição exata e pungente da condição de exilado do horror das perseguições, da promiscuidade dos refúgios, do andar em círculo daqueles a quem se nega pouso, pátria, raiz” (1986, p. 192), e de *Murro*, ressaltamos a fala de Marga (à Maria), enquanto o grupo de exilados conversa sobre o que lembram que tinham e do que ainda têm no país de origem, remetendo aos que ficaram:

Marga - Quando eu voltar, eu sei que muita coisa já perdi. Os vestidos, as traças já comeram. As joias, alguém roubou. Mas a casa ainda deve estar lá inteira! Agora você, quando você voltar -- desculpe eu te dar essa má notícia --, quando você voltar esse teu amigo não vai estar lá no aeroporto te esperando, não! Nunca mais. Mataram, morreu!

Maria - Eu sei.
(1986, p. 204)

Cena 2: Tentativa de dialética

A cena é subdividida em: *Diretor e atriz*, *Cena passada*, *Motivações isoladas*, *Canção da liberdade* e *Carta de Augusto sobre o teatro popular*.

Na sala de ensaios, conforme a rubrica, “as asas do Anjo estão penduradas ao fundo. Irene entra atrasada e Fernando aproxima-se dela. Tônico já está paramentado como Zequinha, e Pedro, como José. Deste ponto em diante, a indicação de personagem se acumula, por exemplo, *Tônico-Zequinha* significa que Tônico, o ator que ensaia *Revolução* em 1973, faz o Zequinha.

⁶⁸ essa ideia de “desterrados” na própria terra está em *Veias Abertas*, de Eduardo Galeano; no *Povo brasileiro*, de Darcy Ribeiro; em *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda; nos *Condenados da terra*, de Frantz Fanon; em Albert Camus e no manifesto *Estética da Fome*, de Glauber Rocha (e no próprio Cinema Novo), como nos filmes de Gillo Pontecorvo etc. Mesmo que não com essas mesmas palavras, mas essa ideia tem circulado pelas periferias (ou sobre questões periféricas). Pensando com o Pensamento Social e Político da América Latina, Ásia e África, que traz em seu bojo, o pensamento anti-imperialista, terceiro mundista e decolonial. Dessa maneira, sinalizamos o pensamento à margem e do capitalismo tardio, do qual fazem parte todas as periferias.

Diretor e atriz. Fernando e Irene esboçam uma conversa sobre o trabalho na televisão. Eles se provocam:

Fernando – A experiência no presente é sempre difícil, confusa. Memória é uma coisa boa porque purifica. (*Alude ao passado de ambos, seco*) Amor bom é amor no passado.

Irene – (*Cita uma frase conhecida de ambos*) “Juro que não vou ceder à vontade juvenil de gritar que está tudo errado.” (*Ela se afasta para assistir ao ensaio*).

Cena passada. É ensaio da *Cena um de Revolução* (1960), intitulada *Por que motivo José da Silva pediu aumento de salário mínimo*, em que Tonico-Zequinha entra revoltado e é seguido por Pedro-José.

Motivações isoladas. Irene propõe “ensaiar as motivações isoladas. Primeiro a vontade, depois a contravontade, e finalmente a síntese, a ‘dominante’”. Fernando entra no jogo e sugere: “Precisamos criar rios em movimento dinâmico, e não a meras lagoas emocionais” – Irene e Fernando se encaram e se desafiam. Irene responde: “Nessa cena, a Mulher quer agredir o marido, mas também quer ajudar. Como na vida, tem ódio e tem amor, juntos”. Fernando diz que “Teatro é conflito, luta, movimento, transformação. E não simples exposição de estados de alma”. Irene incentiva Lourdes ao jogo: “Agora, como exercício: você só quer agredir! Tire qualquer desejo de ajudar. Olha para a cara dele. Um banana, um vacilante”. Lourdes não entende o subtexto e joga. Irene aprova a investida e inverte a proposta: “agora experimenta o contrário. Sua vontade de amar”, ao que Fernando responde irônico, “é verbo. E não simples adjetivo”. Lourdes experimenta levando a sério e Irene explica: “agora é vontade e contravontade: a síntese. Elas convivem dialeticamente. Como na vida: amar agredindo”. No entanto, antes de continuarem o jogo, Pedro interrompe e usa uma canção da peça para “transmitir aos colegas uma espécie de recado sentimental sobre o trabalho teatral”. Ele canta a *Canção da liberdade*: “Se ser livre é passar fome, não quero ser livre não”. Lourdes entra no jogo, mas é interrompida pela ação de Pedro que segue a canção de José da Silva: “Sem comida a liberdade é mentira, não é verdade. Zé da Silva é um homem livre”.

Lourdes pergunta se é improviso, Pedro segue cantando, Irene indaga o que ele vai fazer, ao que Pedro responde: “Não é mais a minha peça. Já foi. (*A Fernando*) Não é estética, não é política... Eu quero falar da minha miséria. A miséria do artista que não se vê representado” (2019, p. 44). Ele entrega a camisa do personagem a Irene, pega a asa do Anjo, diz a Tónico que vai precisar dela e vai embora. Tónico manda Pedro tomar no cu, o chama de dinheirista e sai.

Carta de Augusto sobre o teatro popular. Em contraluz e ao som da “versão instrumental da ‘Canção da liberdade’”, o artista convidado lê carta de Augusto:

Caro Fernando, desculpe a demora em responder sua carta. Estou mandando a você um exemplar do meu livro publicado aqui em Buenos Aires. Foi escrito contra aqueles que se esforçam para separar o fenômeno estético do político, contra aqueles que consideram a arte uma espécie de pesquisa científica pura e complexa, reservada apenas aos cérebros privilegiados, a sacerdotes dotados. A arte só tem sentido como atividade popular: e não só o teatro deve ser assim, mas tudo o mais: a comida, as fábricas, as universidades, a vida. Saudações ao grupo, sigam firmes. Um abraço, Augusto.

Com as provocações entre Fernando e Irene, ao desabafo seguido da saída de Pedro do elenco de *Revolução* e o rompimento com Tónico, *Os que ficam* mostra as suas próprias fraturas – Seriam fraturas o próprio modo de viver e fazer teatro nas zonas periféricas, como os contextos na América Latina? Ao iluminar os afetos, a peça faz relevar os desafetos por meio da fragilidade de um grupo que vai, sem saber para onde, assim como o Brasil, como numa canção daquela época: “Todos juntos, vamos. Pra frente, Brasil. Salve a Seleção!”.⁶⁹

⁶⁹ Em *A canção no tempo* (1998), Severiano e Mello contam que o *jingle* de Miguel Gustavo (1970), fora encomendado por uma “cervejaria patrocinadora das transmissões esportivas”, mas a vibração de *Pra Frente Brasil* despertou 90 milhões de brasileiros, “transformando-a no hino da seleção”. (p. 153). Ver: Severiano & Mello (1998).

Atualizada, a canção foi entoada com ânimo pela ex-secretária da cultura do atual governo do país (2019-), Regina Duarte: “Tem que olhar para a frente, tem que amar o país. Ficar cobrando coisas que aconteceram nos anos 1960, 1970, 1980? Gente, vamos para frente”. Ela cantou durante a entrevista à emissora

A cena pauta experiência e memória, passado e presente, mostra a frase de Augusto Boal reformulada: “juro que não vou ceder à vontade juvenil de gritar que está tudo errado”. Entendemos experiência e memória, presente e passado a partir do *Experiência e Pobreza*, em que Benjamin pergunta: (2012, p. 123):

Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?

Com esse fragmento, formulamos o pensamento sobre a leitura que *Os que ficam* imprime sobre o narrador, artista-intelectual Augusto Boal. Nesse sentido, a experiência impele ao movimento. A análise sobre a miséria e a técnica de Benjamin apresenta um ferramental relevante para a compreensão, por exemplo, de que se a miséria está em abandonar “uma a uma, todas as peças do patrimônio humano”, por buscar reunir essas peças em suas trajetórias de vida, ambos, o Arena de Boal e o Latão de Carvalho buscam “arranjar-nos”, sempre, “de novo e com poucos meios”. Agem solidários das pessoas “que fizeram do essencialmente novo uma coisa sua, com lucidez e capacidade de renúncia” (Idem, p. 128). A memória parece ser também uma experiência que ilumina a partir do tempo presente, elementos vividos na ditadura.

Por isso, talvez, “amor bom é amor no passado”, porque o presente tem sido cada vez mais difícil. Faz-se necessário agir como quem escava: “a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas” (Benjamin, 1987, p. 239). Afinal, em tempos de memoricídio, a memorialização é uma urgência.

CNN-Brasil, no dia 07 de maio de 2020, minimizando mortes de grandes nomes da cultura, como Moraes Moreira, Aldir Blanc e Flávio Migliaccio.

Se por um lado, canta-se a revolução em *bocca chiusa*, por outro, a canção da contrarrevolução parece não cessar.

A *Cena passada*. é ensaio de *Revolução*. Uma certa “euforia futebolística” é presente na escrita de Boal (1960, p. 51-5.2), por exemplo, a cena três de *Revolução*, intitulada *José da Silva, cheio de fé, pede emprego na câmara dos deputados*, que cantam:

Tenham paciência
esperem mais um pouco
porque dias melhores virão
apertem mais o cinto
remendem um pouco as calças
porque dias melhores virão.
rezem uma oração
assistam o futebol
cantem uma canção
porque dias melhores virão
esqueça de comer
de rir e de vestir
porque dias melhores virão
pense o que vai ser
no dia que há de vir
porque dias melhores virão
e então, quando o dia chegar
jogaremos flores sobre o riso tão feliz
deste povo tão valente e confiante
que constrói nosso grande país.
Mas tenham paciência
esperem mais um pouco
porque dias melhores virão

Ao que o Povo responde em coro:

Esperar é uma palavra
que diz tudo ao mesmo tempo
sem dizer certo o que diz
quem espera sempre alcança
quem espera desespera
quem espera sempre alcançar
é bom esperar sentado
porque assim não cansa

No entanto, o tom torcedor de Zequinha em *Os que ficam* provavelmente relaciona algum comportamento mais contemporâneo de gente vestida de torcida da seleção – pensando nas manifestações verde-amarelas que datam desde meados de 2013 e culminam nas campanhas presidenciais de 2018. Zequinha é o “amigo” que trabalha com José da Silva, e quando tem marmelada na marmita, cobra ao José da Silva para sentir o cheiro da sobremesa. Talvez a leitura/interpretação dessa personagem pelo Latão em *Os que ficam*, o localize entre o que já foi convencido chamar de uma fração da “classe média em ascensão” fazendo o jogo da/para a classe dominante – entre aspas, por entendermos a complexidade e pluralidade do termo⁷⁰.

As *Motivações isoladas* carregam o exercício de Boal de movimento dialético: “vontade e contravontade” em busca de síntese. Eis o trecho de Boal em *Jogos*⁷¹:

[...] Teatro é sempre aqui e agora, mesmo quando o personagem começa dizendo “você lembra...? Ao compreender isto, compreendemos igualmente que a criação do ator deve ser, fundamentalmente, a criação de inter-relações com os outros atores (personagens). No início do nosso trabalho com Stanislávski, criávamos lagoas de emoção, profundas lagoas emocionais, mas a empatia, a ligação emocional personagem-espectador, é necessariamente dinâmica. Um excesso de *proustianismo* e de subjetividade pode levar à ruptura das relações entre personagens e à criação de lagoas de emoção isoladas. Temos, ao contrário, que criar rios em movimento dinâmico, em lugar da mera exibição da emoção. Teatro é conflito, luta, movimento, transformação, e não simples exibição de estados de alma. É verbo, e não simples adjetivo. (Boal, 2001, p. 73)

O trecho precede ao ponto *Estrutura dialética da interpretação*, em que explica vontade (tese), contravontade (antítese) e dominante (síntese). Na busca pela dialética, o autor cria esquemas e possibilita sua experimentação teatral: “o conflito interno de vontade e contravontade cria a dinâmica, cria a teatralidade da interpretação, e o ator

⁷⁰ Ver: Galvão, Andréia. *As classes médias na crise política brasileira*. Para o blog Junho: <http://blogjunho.com.br/as-classes-medias-na-crise-politica-brasileira/>

⁷¹ Ver: BOAL (2001).

O desabafo de Pedro em forma de canção é mais um indício do esfacelamento das relações humanas, fruto das forças produtivas seculares. Walter Benjamin expõe sobre a pobreza em experiência que decorre da miséria da comunicabilidade. Pensando que esse esfacelamento do grupo evidencia a necessidade de sobrevivência individual, em um momento do país em que se acentua o individualismo e se dissipa o encontro, a reunião.

Os contrastes entre coletivo e indivíduo se dão também na batalha pela memória da matéria sensível que é o passado recente, de sentimento de revolução e de luta pela democracia. No tempo presente, essa matéria sensível e de difícil análise é tensionada de ressentimentos dos grupos minoritários que revolvem as suas questões e reivindicam justiça e, das classes médias e instituições militares, por exemplo, proliferando doutrinações ideológicas de negacionismo e revisionismo histórico quanto ao regime militar no Brasil. Um exemplo mais recente, é o pedido que o ex-presidente Bolsonaro fez para que, no Exame Nacional do Ensino Médio de 2021, “tratassem o golpe de 1964 por revolução, em consonância com o revisionismo histórico que ele e seus seguidores defendem”, como noticiou a *Folha de São Paulo*.⁷³

Como temos visto, essa “página infeliz da nossa história” querem que seja “passagem desbotada da memória”, como na canção *Vai Passar*, do caro amigo de Boal, Chico Buarque. Apesar de já existirem, desde os anos de 1980, entidades da sociedade civil organizada revirando as memórias e cobrando por direitos, como a Comissão de Justiça e Paz (1972), o Projeto “Brasil Nunca Mais” (1979) e o Tortura Nunca Mais (1985), dura quase uma década de demandas para que se realizem as ações diretas do governo federal. Ações cobradas também por comunidades do direito internacional.

Em abril de 1996 foi realizada a I Conferência Nacional de Direitos Humanos, promovida em parceria com a Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados,

⁷³ Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2021/11/enem-em-libras-tem-testes-sobre-machismo-e-racismo-que-somem-de-prova-geral.shtml>

o Fórum das Comissões Legislativas dos Direitos Humanos, a Comissão de Direitos Humanos da OAB Federal, o Movimento Nacional de Direitos Humanos, a Conferência Nacional de Bispos do Brasil (CNBB), a Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ), o Instituto de Estudos Socioeconômicos (INESC), o Serviço de Paz e Justiça (SERPAJ) e o Conselho Indigenista Missionário (CIMI).

O governo brasileiro assumiu o compromisso formal no sentido de adotar e implementar uma política nacional de Direitos Humanos em 1993, quando da realização, pela Organização das Nações Unidas, da Conferência Mundial de Viena, que recomendou a adoção, por todas as nações, de um plano para a proteção e promoção aos direitos humanos⁷⁴.

Em 1995 foi criada a Comissão de Direitos Humanos e Minorias da Câmara dos Deputados (CDHM), uma das Comissões Permanentes da Câmara e, a partir da qual, reabriu-se no âmbito do governo nacional, os debates sobre os crimes cometidos durante a ditadura.

A Comissão Nacional da Verdade (CNV)⁷⁵ foi criada a partir dessas demandas populares e internacionais, pela Lei 12.528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012. Sua criação “assegurar a memória e da verdade sobre as graves violações de direitos humanos” entre os anos de 1946 e 1988, “contribuindo para o preenchimento das lacunas existentes na história de nosso país em relação a esse período e, ao mesmo tempo, para o fortalecimento dos valores democráticos”, afirmou o, então, presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, ao Congresso Nacional, encaminhando o projeto de lei de criação da CNV, em 12 de maio de 2010. O mandato da Comissão foi prorrogado até dezembro de 2014 pela medida provisória nº 632.

As demandas populares e internacionais têm o potencial de fomentar políticas públicas para a dissolução de questões históricas, como descrito acima. Michael Pollak,

⁷⁴ Relatório da I Conferência Nacional de Direitos Humanos, disponível em: http://www.dhnet.org.br/dados/conferencias/nacionais/relatorio_01_conf_nac_dh_1996.pdf

Após essa data, a Conferência foi realizada quase anualmente e todos os seus relatórios estão publicados.

⁷⁵ Sobre a CNV: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>

em *Memória, Esquecimento, Silêncio* (1989), ressalta “um processo de negociação” entre memórias coletivas e individuais e a necessidade de estabelecer pontos de contato entre essas para a reconstrução de uma “base comum” em que a memória coletiva é “solidificada e dotada de duração e estabilidade”. Ao analisar “como os fatos sociais se tornam coisas”, o autor relaciona a disputa entre a “memória oficial” e a “memórias subterrâneas”. Situa:

o problema que se coloca a longo prazo para as memórias clandestinas e inaudíveis é o de sua transmissão intacta até o dia em que elas possam aproveitar uma ocasião para invadir o espaço público e passar do ‘não dito’ à contestação e à reivindicação; o problema de toda memória oficial é o de sua credibilidade, de sua aceitação e também de sua organização (1989, p. 7).

Pollak nos fala de filme-testemunho e documentário, mas enquadrar o tecido sensível de matéria social das “memórias de um exilado” – entre aspas porque expandimos a compreensão de exilado para além de Boal, mas para a compreensão mesma de uma ideia de país que despoja (num primeiro momento) todas as pessoas “inadequadas” às ideologias disseminadas pela direita – sobre a ditadura requerem a assimilação, além das capacidades cognitivas, como nos aponta o autor, mas também por meio das emoções. Um evento dessas proporções [o exílio], nos coloca em uma tribuna como testemunhas de uma versão extraoficial da história nacional, um júri e partícipes de uma reconstituição dos crimes do Estado. Por partícipes, seres dotados da capacidade de reagir com neutralidade/conivência ou revolta.

A Carta de Augusto sobre o teatro popular é um trecho extraído da *Introdução* do livro *Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular*, publicado durante o exílio:

A incessante luta das elites contra o povo determina, no âmbito restrito do teatro, a luta incessante de certas elites intelectuais, contra o teatro popular. Esta luta terminará apenas com a vitória do povo no âmbito mais geral da sociedade. Negam que o teatro deva ou possa ser popular: queremos afirmar que não apenas o

teatro deve ser popular; tudo o mais também deve: a comida, as fábricas, as praias, as universidades, a vida. (Boal, 1979, p. 23)

Essa carta recupera a categoria povo na peça do Latão e na teoria/prática de Boal, que prossegue: “é inócuo separar o fenômeno estético do político e do moral, todo fenômeno estético é político e moral”. A distinção se realiza da classe dominante para o povo, quando preconiza que a presença do povo “retira do espetáculo a sua possibilidade de ser ‘arte’ – como se fosse arte uma pesquisa científica pura e complexa, reservada apenas aos cérebros privilegiados, a sacerdotes especialmente dotados” (*Idem*, p. 23).

Quem é o povo? Para o Latão e para Boal, a categoria povo é implodida por uma realidade demarcada pela luta de classes e pela condição histórica das populações que constituem a América Latina, apesar de evocarem o termo “povo” – Boal embebido de seu tempo e o Latão, lendo o tempo de Boal. Contudo, o Latão reconhece o momento histórico da busca pelo povo brasileiro ponderando sobre a “autocrítica feita pela própria esquerda” que findou por “liquidar a produção artística alinhada ao imaginário ‘nacional-popular’”, como nas palavras de Sérgio de Carvalho na apresentação da publicação da peça (2019). De certa maneira, ao recuperar a categoria povo, a Companhia se movimenta para ler com o tempo que investiga, aspectos da luta de classes e emprega a sua própria interpretação sobre algumas visões da esquerda de outrora, fazendo também, a sua autocrítica.

Quando o Teatro de Arena se propõe a uma nova maneira de fazer teatro, com temática centrada nas questões do país, renovando as formas e renovando o palco, esse abraqueamento se expressa, não só pela temática, mas pela presença do povo como personagem, e *Black-tie* (1958) de Guarnieri, é o abre-alas. Como sabemos, “a renovação do teatro brasileiro esteve vinculada ao seminário de dramaturgia, promovido em São Paulo pelo Teatro de Arena, em 1958” (Ridenti, 2014, p. 87). Antes, no entanto, o cinema já experimentara essa abordagem com *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Aliás, para abordar a formação e atuação desses artistas, retomando o papel

artista-intelectual numa sociedade de luta de classes, ambos integraram a juventude do Partido Comunista Brasileiro - PCB.

Em busca do povo brasileiro, Marcelo Ridenti (2014) mostra que entre 1950 e 1970 grupos de artistas e intelectuais de esquerda se dedicavam ao tema da identidade e política do povo brasileiro. Uma dessas expressões culmina na criação do Opinião⁷⁶. No final de 1964, ex-integrantes do Centro Popular de Cultura entram em cena com o desejo também de manifestar uma expressão de povo, ou seja: com Nara Leão, cantora de classe média (depois Maria Bethânia), talvez, ambas, representando a classe estudantil, ou a parcela de esquerda da classe média universitária, o malandro da cidade, das favelas, dos guetos, Zé Keti e João do Vale, o camponês nordestino.

Mas onde está o povo? Vejamos que em *Cadernos do Povo Brasileiro*⁷⁷ (1962), sob o título *Quem é o povo no Brasil?*, Nelson Werneck Sodr e re une elementos para definir: 1. *Conceito de povo*, 2. *Conceito de povo no Brasil* e 3. esboçar uma relação entre *Povo e Poder*. A partir de uma leitura local e histórica, ele relaciona a questão temporalmente, situando que o que se entende por povo em 1962 (incluindo operários, por exemplo), não constituía povo, no Brasil, cem anos antes, porque não havia essa realidade. Então, Sodr e traça um paralelo entre nação e povo⁷⁸, evidenciando outros dois aspectos: o nacional e o popular

Há manifesta ambiguidade, politicamente determinada, no fato de investir-se a classe dominante do papel nacional, de defensora do “interesse nacional”. No caso brasileiro, essa ambiguidade se concretiza, por exemplo, quando a classe dominante exclui do direito de representa o política extensas parcelas do povo, sob pretexto de serem constituídas por analfabetos; quando impõe

⁷⁶ “Nessa temporada do Arena no Rio de Janeiro, alguns de seus integrantes vincularam-se ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), um órgão do governo sob comando do psicólogo Roberto Freire, empenhado na populariza o do teatro”. (Ridenti, 2014, p. 89)

⁷⁷ Os *Cadernos do Povo Brasileiro*   uma cole o de livros paradidáticos publicados em conjunto pelo e pelo CPC da UNE, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB, 1955-64) e pela Editora Civiliza o Brasileira .

Ver: o capítulo intitulado *Poema do homem brasileiro*, do livro de Marcelo Ridenti, *Op. cit.* e LOVATTO (2010).

⁷⁸ A ideia que segue sobre o “povo”   uma ilustra o de como diferentes grupos da classe trabalhadora eram compreendidos por algumas correntes de pensamento na época.

tributos que oneram vencimentos e salários, tornando extremamente difícil a vida dos trabalhadores e da pequena burguesia; quando prefere aliar-se a forças estrangeiras, para defender os seus privilégios, temendo o povo mais do que àquelas forças, e por isso mesmo negando a essência do que é nacional. Em política, como em cultura, só é nacional o que é popular. A política da classe dominante não é nacional, nem a sua cultura. Povo e nação não são a mesma coisa, na fase atual da vida brasileira, mas esta é uma situação histórica apenas, diferente de outras, uma situação que se caracteriza pelo fato de que as classes que determinam, politicamente, os destinos do país e lhe traçam os rumos, tomam as decisões em nome da “nação”, mas não pertencem ao povo, não fazem parte do povo. (Sodré, 1962, p. 13)

Nesse *Cadernos*, Sodré levanta algumas perguntas e as responde: “Quais as tarefas progressistas e revolucionárias desta fase histórica, então? Libertar o Brasil do imperialismo e do latifúndio.”; “Quais as classes sociais interessadas na gigantesca tarefa progressista e revolucionária com que nos defrontamos?” ao que responde elencando partes das camadas (classes sociais) engajadas:

Povo, no Brasil, hoje, assim, é o conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado; a pequena burguesia e as partes da alta e da média burguesia que têm seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por este. É uma força majoritária inequívoca. Organizada, é invencível (*Idem*, p. 31).

Um outro aspecto que denota essa relação com povo é endossado por Ridenti, em *Brasilidade Revolucionária*, quando aponta que seria interessante tomar os anos 1960 “em referência ao seu passado”, com o intuito de buscar as raízes dessa “utopia da brasilidade revolucionária”, uma vez que é originada “também na ideologia das representações da mistura do branco, do negro e do índio na constituição da brasilidade” (2010, p. 85). A busca pelas raízes parece atrelada ao desejo de compreensão do tempo em que se vive (1960/1970) e essa compreensão remonta à formação do Brasil, e obviamente ao que se entende como povo, característica vinculada a um ideal

romântico-revolucionário de transformação. Por sua vez, essa transformação no sentido de “ação para mudar a História e para construir o *homem novo*”, ou seja, “um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista” (*Idem*, p. 88). Essa busca do povo para o entendimento e construção da identidade, situa a política do povo brasileiro nas pautas culturais, intelectuais e artísticas da época. Retomaremos, mais adiante, as relações entre o nacional-popular e o romantismo revolucionário, e sua expressão como afirmação de identidade como brasilidade e latinoamericanidade.

Pensando com o teatro daqueles anos, nos parece importante apontar compreensões sobre o teatro burguês e o nacional e popular. Em *O nacional e o popular na cultura brasileira - Teatro*, de José Arrabal e Mariângela Alves de Lima (1983) a questão do que seria nacional e popular, é desenvolvida a partir do ingresso do teatro no país, que ocorre simultaneamente à educação e à literatura, com a doutrinação cristã do teatro jesuítico às variadas etnias indígenas do território. Quando alcançam a ideia de nacional e popular na década de 1960, Arrabal e Lima abordam a definição de povo de Sodré, em *Cadernos do Povo Brasileiro*, esmiuçando matizes entre “povo” e “massas”. Os autores contrastam que, apesar das diferenças entre “esse ‘teatro burguês’ e o ‘teatro nacional e popular’ há uma semelhança que os transforma em complementares [...]. Ambos falam do mesmo centro, com um raio de ação que atinge o mesmo circuito [o público]” (Arrabal & Lima, 1983, p. 115). Essa interpretação expõe as limitações do nacional-popular.

O próprio Boal lembra de uma experiência, do início da década de 1960, publicada em *O arco íris do desejo* (1996), sobre uma apresentação do Teatro de Arena em um vilarejo da Liga Campesina no nordeste do país. Ele comenta a emoção do palco e da plateia, “texto heróico”, “*Derramemos nosso sangue pela liberdade!*” e que ao final do espetáculo, foram abordados por Virgílio (um camponês) que, elogiando o feito do grupo de artistas, compara o teatro à luta pela terra. O grupo fica orgulhoso, até que Virgílio

convida para pegarem as armas e desalojarem os jagunços do coronel que invadiram a roça de um companheiro: “já que vocês pensam igualzinho que nem a gente, vamos fazer assim: primeiro a gente almoça (era meio-dia), depois vamos todos juntos, vocês com esses fuzis de vocês e nós com os nossos”. O grupo perdeu o apetite, tentaram conversar com Virgílio, disseram que os fuzis eram cênicos, mas Virgílio não se convenceu e sugeriu as armas dos camponeses. O pessoal do teatro tentou explicar “nós somos artistas sérios que dizemos o que pensamos, somos gente verdadeira, mas os fuzis são falsos”, ao que Virgílio reforçou seu argumento: “vocês são de verdade, então venham com a gente assim mesmo porque nós temos fuzis pra todo mundo”. Boal conta que teve vergonha. Havia algo errado, mas não com o teatro “que me parece, ainda hoje, perfeitamente válido”, continua:

O Agit-Prop, agitação e propaganda, pode ser um instrumento extremamente eficaz na luta política. Errada estava a sua utilização. Naquela época o Che Guevara escreveu uma frase muito linda: ‘Ser solidário significa correr o mesmo risco’. Isso nos ajudou a compreender o nosso erro. O Agit-Prop estava certo: o que estava errado era que nós não éramos capazes de seguir o nosso próprio conselho. Homens brancos da cidade tínhamos pouca coisa a ensinar às mulheres negras do campo... (1996, p. 17-19)

No seu livro de memórias, ele pergunta *Quem seria o povo?*, ao que apresenta suas indagações sobre aquele tempo: “fazíamos teatro de uma perspectiva que acreditávamos popular – mas não representávamos para o povo. De que servia interpretar a classe operária e oferecê-la de bandeja, antes do jantar, à classe média e aos ricos?” (2000, p. 167). No mesmo trecho, Boal comenta que não definiam “povo”, “Sabíamos o que não era: classe média, nossa plateia. Queríamos estar a serviço desse misterioso e bem-amado *povo*, mas... não éramos povo”. Em sua explicação, anos após aquela atuação, ainda busca pelo povo: “o *povo* não ia ao teatro”. Em outro trecho explica: “o povo que queríamos não era Geografia nem História: era classe”. Após essa definição, continua:

“fomos atrás do povo nos campos e fábricas, tivesse a cor que tivesse, vestido como se embrulhasse. Povo era classe, fome, desemprego: nosso interlocutor” (*Idem*, p. 173). E leva adiante, em outro momento de seu livro, quando lembra o Che, sobre a busca do novo público:

No Arena, nós nos limitávamos a mostrar a vida pobre, como éramos capazes de entendê-la. Em cena, nos vestíamos de operários e camponeses: os figurinos eram autênticos, mas não o corpo que os habitava. Triste pieguismo. Mas não quero, hoje, lamentar nossos lamentos de anteontem. Fizemos o que podíamos ter feito (*Idem*, p. 177).

Cena 3: Outro Zé da Silva. *Uma proposta. Carta a Augusto sobre dificuldade.*

uma proposta. É o teste para substituir Pedro e fazer a personagem de José da Silva, quando o jovem ator Dino é apresentado a Fernando. Apesar de afirmar ter compreendido que “o tom de farsa” deve “gerar empatia”, Dino se coloca em cena, com expressão corporal exagerada, abstraindo a personagem, com “movimentos cíclicos de oscilação da barriga”, curva-se, respira intensamente, faz caretas, se contrai e se expande, espasma e fala em som gutural. A fala-teste corresponde à primeira cena de *Revolução*. Após a exposição, Fernando parece desacreditado e Tônico insiste em Dino, pede para ele mostrar a técnica grotowskiana do pêndulo. Dino convida Tônico e Lourdes também experimenta. Durante o exercício, Fernando desabafa:

Se essas novidades viessem do Paraguai e não da Polônia vocês fariam? Vocês pediriam ao Grotowski para montar um espetáculo sobre a reforma agrária? Não. Sabe por quê? Os artistas que trabalham com um público que necessita da reforma agrária têm que desenvolver as técnicas indispensáveis para montar peças sobre a reforma agrária. É uma estupidez imensa pensar que temas como o ‘subconsciente’ é ‘arte’, enquanto a reforma agrária é questão “política”. Poderíamos responder afirmando que a reforma agrária sim pede arte enquanto ao subconsciente basta a psicologia.

A questão sobre a adesão de Dino ao grupo é colocada como “concordância ideológica”. Irene entra e pergunta se “teatro épico precisa de semelhança física”. Tonico defende, diz que o rapaz é ator e quer trabalhar. Fernando cede e se desculpa.

Carta a Augusto sobre a dificuldade. Fernando fica sozinho e repete o exercício proposto por Dino. A narradora entra e anuncia outra carta a Augusto:

Caro Augusto, manter um trabalho popular nas condições do país atual tem sido cada vez mais difícil. Reunir duas pessoas é conspiração, três é sedição. A ação da censura chegou a um nível tão delirante. Qualquer tomada de posição diante da realidade nacional torna-se virtualmente impossível. Os outros grupos foram reduzidos a um estado de impotência que os sufoca. Alguns se entregam ao misticismo, outros se drogam tanto que chegam de fato a enlouquecer. Mas nós resistimos. Falta você enviar as cenas que pedi. Vamos, Augusto, senta, escreve! Do amigo, Fernando.

A proposta grotwskiana de Dino, refutada por Fernando, também está em *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*, no primeiro apêndice do livro, intitulado *Uma revolução copernicana ao contrário*. Boal (1979, p. 91) discute local *versus* global, em seus termos, *Pátria grande e Mundial*. Situando para suas leitoras e leitores seu posicionamento político. Ele comenta a frase célebre de Marx e Engels sobre as ideias dominantes⁷⁹, fala do necessário levante da Pátria Grande: “mas os imperialistas, as oligarquias, as burguesias não querem perder a sua presa. [...] O tigre de papel tem dentes atômicos”; comenta sobre as colonizações culturais e, após a reflexão a respeito das técnicas de Grotowski e reforma agrária, subconsciente coletivo, arte e política, apresenta

⁷⁹ “Os pensamentos da classe dominante são também, em todas as épocas, os pensamentos dominantes; em outras palavras, a classe que é o poder material dominante numa determinada sociedade é também o poder espiritual dominante. A classe que dispõe dos meios da produção material dispõe também dos meios da produção intelectual, de tal modo que o pensamento daqueles aos quais são negados os meios de produção intelectual está submetido também à classe dominante”, em *A ideologia Alemã* (Marx & Engels, 2001, p. 48).

sua visão alinhada com o pensamento terceiromundista e antiimperialista, que posteriormente viria a ser compreendido como decolonial:

estamos realizando uma revolução copernicana ao contrário, sempre fomos satélites de arte metropolitana. Agora estamos proclamando que somos o centro do nosso universo artístico. O teatro verdadeiro é o teatro latino-americano. Isto é, este é o nosso teatro, portanto, é “o” teatro. (Boal, 1979, p. 90-93)

A carta tem um trecho do livro *Teatro sob pressão*, de Yan Michalski (1985). Como já comentado, esse livro reúne o esforço de “traçar um registro do que de mais importante os artistas cênicos fizeram nestes 20 duros anos [1964-1984], nos palcos e fora deles” (1985, p. 7).

Essa primeira parte da peça apresenta as personagens. A partir daqui, o grupo sofre com a dispersão. Pedro foi atuar com um grupo da contracultura, Irene vai para a televisão e começa a se drogar, se afastando do grupo, Eleonora intensifica as ações na luta armada e também se afasta, Lourdes tenta segurar o grupo que vai se apartando e se encolhendo: “A história do Zé da Silva vai virando uma espécie de presença imaginária para todos [...] que vão acompanhando a morte do Zé dentro da história do Boal, que parte do grupo ainda tenta ensaiar”.⁸⁰

Cena 4: Sapato furado. *Telefonemas. Tipo dinossauro. Medo.*

A cena se passa no apartamento onde vivem Eleonora e Irene. Esta cena é curta e aparentemente simples, mas faz emergir elementos que passam pela discussão sobre a contradição dialética, a formação marxista-leninista dos movimentos de luta armada contra a ditadura, ou mesmo a formação marxista no Brasil, que valem a pena serem citados, mas exigiriam outros caminhos para a pesquisa. Passamos pela fala de Irene no

⁸⁰ Trecho da fala de Sérgio de Carvalho durante o lançamento dos livros, em nove de dezembro de 2019, no Teatro Poeira, Rio de Janeiro, em que se apresentaram trechos de *Os que ficam*.

final da cena, que é trecho de *Revolução*, da cena onze, o *Hino do povo que morreu de barriga vazia*: “Cuidado, ó gente que ainda está viva. Cuidem da vida. É preciso lutar”. (Boal, 1986, p. 98).

Cena 5: Contracultura. *Entrevista do teste*. *Canção do Anjo das trocas*. *Debate na porta*.

Em *Entrevista do teste*, Pedro está no palco de um grande teatro iluminado, em que responde a alguém na plateia (não representado, exceto pelas respostas de Pedro). Diz que está “tentando abrir meus horizontes”, segue conversando, comenta que o “Augusto foi exilado, o grupo vai se segurando. Não, não vai haver convivência”. Fala da canção que escreveu, a *Canção do Anjo das trocas*, em estilo cabaré, “o teste se converte num número do espetáculo pronto: Pedro recebe figurinos, a iluminação é sofisticada, as cortinas se abrem e se fecham atrás dele. Noite de estreia”. A canção de Pedro remete à *Revolução*.

O contrarregra anuncia o início do show, Pedro canta “Era uma vez um anjo. / Que me fez cair. De quatro / E adorá-lo. / José. / Seja alguém que morre. / E eu... sou”.

Debate na porta. Ao final do espetáculo, Pedro vê Tônico saindo sem cumprimentá-lo e discutem sobre ser “um artista de esquerda” e Pedro pergunta se “o violão do Baden Powell é de esquerda ou de direita?”, se arte tem “posição ideológica”. Tônico lembra de quando se apresentavam nas frentes das fábricas e Pedro argumenta que “ninguém pode apresentar mais para operário. A revolução que vocês estão ensaiando vai ser para a classe média”, se a censura deixar, diz que não quer empunhar bandeiras “pelo menos por um tempo. Quero descobrir o meu lugar. E isso é um ato político”. Tônico responde que é “política de chocar burguês”, desrepressão. Pedro ironiza e Tônico, irritado, comenta que ele “está a um passo da frase deles: tudo é tropicalismo, o corpo de Guevara morto ou uma barata voando atrás de uma geladeira suja”, Pedro diz que Tônico gostou do show, ao que responde que “desrepressão é bom para quem vive na repressão”.

Em *Que pensa você da arte de esquerda?*, texto do programa do espetáculo Primeira Feira Paulista de Opinião (1968), Boal aponta que “no dia 1º de abril de 1964, o teatro brasileiro foi violentado – e com ele toda a nação”. Ele situa que “a violência militar foi respondida com a violência artística” e que o teatro que sobreviveu se dividiu em três tendências, “vias pelas quais transita a esquerda”: a 1ª. o “neorrealismo”; a 2ª. “sempre de pé” e a terceira, nomeada pelo autor como “Chacrinha e Dercy de sapato branco”, o que ele explica como um tipo específico de “tropicalismo chacriniano-dercinesco-neorromântico”. Sobre esta linha tropicalista, tece uma crítica ao movimento da arte pela arte, ao que endossa com um trecho de jornal:

Seus principais teóricos e práticos não foram até o momento capazes de equacionar com mínima precisão as metas deste modismo. Por esse motivo muita gente entrou para o “movimento” e fala em seu nome e fica-se sem saber quem é responsável por quais declarações. E estas vão desde afirmações dúbias do gênero: “nada com mais eficácia política do que a arte pela arte”, ou “a arte solta e livre poderá vir a ser a coisa mais eficaz do mundo”, passando por afirmações grosseiras do tipo: “o espectador reage como indivíduo e não como classe” (fazendo supor que as classes independem dos homens e os homens das classes), até proclamações verdadeiramente canalhas do tipo: “tudo é tropicalismo: o corpo de Guevara morto ou uma barata voando para trás de uma geladeira suja” (O Estado de São Paulo, reportagem Tropicalismo não convence, 30/04/1968). O primeiro tipo de afirmação só pode partir de quem nunca fez teatro para o povo, na rua, e portanto, prisioneiro de sua plateia burguesa, vocífera. Mas ao mesmo tempo resvala perigosamente para o reacionarismo quando (sem perceber que seus interlocutores são apenas e tão somente a burguesia) pede ao teatro burguês que incite a plateia burguesa a tomar iniciativas individuais. Ora, isto é precisamente o que a burguesia tem feito desde o aparecimento da virtú até Hitler, Mr Napalm e LBJ. Mr and Mrs são incondicionais e ardorosos defensores da iniciativa individual, ultrapessoal e privada (Boal, 1968).

O teste de Pedro traz características da produção artística conhecida como contracultura, também chamada por setores da esquerda como desbunde⁸¹ e que ocorria simultânea ao tropicalismo. Este, “talvez tenha sido o movimento artístico mais expressivo das transformações por que passava a sociedade. Em 1967-68, ele se destacou especialmente na música popular, com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Capinam, Gal Costa, Torquato Neto”, pondera Marcelo Ridenti (2007, p. 189)⁸². Para Ridenti, longe de querer ser “porta-voz da revolução social”, havia a vontade de revolucionar a linguagem, se incorporar aos mecanismos de produção cultural da sociedade de massa, sem deixar, à sua maneira, de criticar a ditadura. De acordo com Ridenti, o tropicalismo articulava antropofagicamente a cultura brasileira, com referências dos países do centro do capitalismo movimentados pela contracultura, por exemplo, com a introdução da guitarra eletrônica na música popular.

O tropicalismo talvez tenha sido, simultaneamente, o precursor de uma sensibilidade dita “pós-moderna”, mas também o último suspiro da socialização da cultura esboçada nos anos 1960. Afinal, paradoxalmente, como sugere o próprio nome “tropicalismo”, sua preocupação básica continuava sendo a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo autônomo, afinados com as mudanças no cenário internacional. (Ridenti, 2007, p. 189)

Roberto Schwarz, em *Cultura e Política, 1964-1969*, apresenta a sua visão de que o tropicalismo acende uma vela para o moderno e outra para o arcaico, criando um efeito básico de “alegoria do Brasil” (Schwarz, 2009, p. 28). Alegoria que representa, em forma

⁸¹ Em *Desbundados & Marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo”* (1969-1974), Sheyla Castro Diniz apresenta inúmeras abordagens sobre o termo, do qual segue um trecho que mostra a leitura ambivalente do mesmo: “o desbunde estava bem mais interessado em transformar a vida que o sistema político. [...] A gíria ambivalente, ora acusatória ora afirmativa, relacionada com o aspecto lúdico e a quebra de tabus, rotulou diversos músicos no início dos anos 1970, notadamente os que destoavam da MPB herdeira do nacional-popular (2017, p. 77). Ver: DINIZ (2017).

Em artigo, Diniz resume que a gíria: “denotativa de ‘farra’, ‘curtição’ e ‘despolitização’, a gíria desbunde foi empregada por militantes de esquerda para se referirem, de modo pejorativo, aos que renunciavam se engajar contra a ditadura ou que recuavam em relação à luta armada. Ver: DINIZ (2014).

⁸² Ver: RIDENTI (2007).

e conteúdo, características de dual e combinado, uma vez que “submete um sistema de noções reservadas e prestigiosas a uma linguagem de outro circuito e outra data, operação que deriva o seu alento desmistificador e esquerdista”, o que entende como “posição de classe” (Schwarz, 2009, p. 31). Nesse sentido, a “coexistência do antigo e do novo é um fato geral” de sociedades capitalistas e outras. No entanto, Schwarz ressalta esse traço cultivado em toda América Latina e o sentimento de *latinoamericanidad*, lembrando que esses países foram incorporados ao mundo moderno “na qualidade de econômica e socialmente atrasados, aos fornecedores de matéria-prima e trabalho barato”. Logo, essa ligação com o novo se faz e se refaz “estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir” (Schwarz, 2009, p. 34).

Sobre o dualismo, entendemos com Paulo Arantes, em *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*, que “a razão de nosso modo de ser dual está nos avanços do capital e não numa compartimentação local idiossincrática” (Arantes, 2007, p. 89). Com essa chave, Arantes abre para pensarmos o dualismo também com as lentes da crítica à economia política.

É sabido que a história da sociologia brasileira⁸³ tem estudos já consolidados sobre a interpretação do Brasil e que abarcam questões da identidade moderna, a relação entre urbano e rural, sertão e litoral, e que vão, por exemplo, desde o Brasil-colônia, passando pelo messianismo e as teorias desenvolvimentistas, debates alicerçados por instituições e estudos. Desses estudos, nos interessa aqui a interpretação dualista do Brasil e a sua crítica, bem como a sua reformulação, nítida em sua “fratura brasileira do mundo”, aspecto que procuramos apresentar a partir de Roberto Schwarz, Francisco de Oliveira e Paulo Arantes.

Entendemos que a busca pela identidade nacional estava também atrelada a uma modernização do país, fazendo saltar o que é considerado não moderno, ou seja, o arcaico, a medida do atraso. A interpretação dualista põe em relevo campo e cidade, litoral e sertão, dando à industrialização e a urbanização papel de destaque na concepção

⁸³ Ver: MICELI (1989)

de um novo Brasil, mas a cada atualização, a sua face arcaica aparece mais amalgamada. O “desenvolvimento” é o desenvolvimento do capitalismo no país, que alavanca a máquina da desigualdade ampliando a fenda entre detentores dos meios de produção, trabalhadores e trabalhadoras.

Francisco de Oliveira, em *A economia brasileira: crítica à razão dualista* (1972), mostra o atraso do avanço do capitalismo no Brasil, com a criação de subempregos e aumento da migração de pessoas dos campos para as cidades. O modo capitalista de produção nos países do terceiro mundo, em que a dualidade transparece pelos modelos: “sociedade moderna” e “sociedade tradicional” é pensado também com as diretrizes da Cepal (Comissão Econômica para a América Latina e Caribe, fundada em 1948, a Cepal é uma das Comissões da Organização das Nações Unidas - ONU). Com a ideia de expansão do capitalismo, a dualidade é acentuada entre o “atraso” e o “moderno”, mas não como coisas distintas, uma vez que o “moderno” se alimenta do “atraso”.

A Revolução de 1930 radicaliza a economia brasileira, com o “fim” da superioridade agrária e o início da industrialização, a regulação da legislação trabalhista e um novo modelo de acumulação. Essa retroalimentação entre arcaico e moderno também é lida como modernização conservadora. Oliveira critica o modelo de dualidade, não como incompatíveis, mas como conformados entre si.

Em alguma medida, o dualismo aparece na crítica que Schwarz tece ao tropicalismo, em que “é essencial a justaposição de antigo e novo”, ou quando aponta que “o *Tropicalismo* trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou” (Schwarz, 2009, p. 32).

Em *Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira* (1992), Paulo Arantes busca mostrar o desenvolvimento cultural/literário na estrutura social do país e o faz relacionando escritos de Antonio Candido e de Roberto Schwarz. Em uma realidade que relaciona desigualdades e desenvolvimento, Arantes rearticula uma ideia de “dois Brasis”, e a dualidade nesse processo de formação, movimentando o pensamento

brasileiro que se realiza a partir do outro, “dialética do mesmo e do outro” (Arantes, 1992, p. 17).

A cena *Contracultura* aborda aspectos que se deslocam entre arcaico e moderno (modernização conservadora), configurando-se, principalmente, na canção do anjo ambíguo, ou no aspecto tropicalista de um ator político (e do teatro político), perfazendo à sua maneira, características do pensamento brasileiro da época, o nacional-popular, um tipo de romantismo revolucionário, à interpretação de 2015 sobre aquele tempo. Outra medida entre o que lemos como o tensionamento entre individualismo e coletividade, aspectos do modo de produção arraigados no modelo liberal que tende a inviabilizar ações coletivas. Questões individuais e coletivas também são contrastadas na cena quatro de *Revolução, Como vedes, tornou-se inadiável a necessidade de uma revoluçãozinha*, quando revolucionários combinam uma data para a revolução, mas um deles diz que não pode porque tem que ir ao aeroporto levar o pai que embarcará para Paris (Boal, 1986, p. 57).

Ainda sobre o desbunde/tropicalismo, Boal tem um capítulo, em *Milagre no Brasil* (1979), intitulado *O violão do Baden Powell é de direita ou de esquerda? Depende, Caetano Veloso, depende*, no qual cabe destacar uma reflexão sobre certa *pseudoneutralidade* durante a ditadura, ou *pseudoisenção* (como vimos mais recentemente nas eleições de 2018):

A ditadura usa tudo que pode pra se defender. Já não basta que Pelé nunca tenha tido coragem de falar publicamente em defesa dos presos políticos? Pelé sai em tudo que é jornal, abraçado com o Garrastazu ou com o Nixon, fazendo publicidade para o imperialismo. Nunca vi uma declaração de Pelé condenando as torturas. Nunca vi o Roberto Carlos dedicando uma música aos presos que morreram nas prisões e nos quartéis. (Boal, 1979, p. 207)

Cena 6: Laboratório Zé da Silva.

Nesta cena, o elenco observa o exercício de Dino, que “tenta imitar a atitude de uma pessoa real”, a partir de um depoimento gravado. A voz do gravador, como consta no livro da peça, é de “um operário da construção civil, entrevistado pouco antes da estreia, que trabalhava no Rio de Janeiro, próximo ao teatro” (2019, p. 60). Dino escuta a gravação e imita, mas interrompe o exercício e questiona Fernando, Tônico diz que não é para imitar o externo, mas a atitude. Irene fala de exercitar sair de si, “se interessar pelo outro. A gente só aprende imitando”. Na gravação, o trabalhador Gabriel diz que tem 21 anos e tem um filho, trabalha e estuda, pretende sair da obra e crescer. Dino questiona o exercício porque vê o Zé da Silva como um ingênuo e aponta o gravador, “ele parece saber que é explorado”. Tônico concorda, que “ninguém é mais ingênuo como o Zé”, mas Irene questiona:

Não? “Eu penso em crescer na vida”?! “Se eu estudar eu melhora e saio da obra”?! Saio? Então eu participo deste mundo: eu compro uma geladeira, uma televisão. (Aponta Dino) E então eu imito o que querem que eu imite. Isso não é Zé da Silva? Todos nós somos um pouco Zé da Silva.

Fernando pergunta “é extraordinário querer que o teatro se abra para o mundo?”, Tônico canta Bob Dylan “*For the times they are a-changin’, baby*”. Irene comenta que os “atores estão perdendo o interesse pelos outros. Eles querem ser interessantes”. Lourdes propõe um jogo e diz “eu acho que o extraordinário é querer que a cultura seja a voz da luta de classes”, “Lourdes tipo luminosa”, comenta Irene. No jogo, Lourdes ensaia uma atitude da Mulher de José e dialoga com Dino-José:

Lourdes-Mulher – Vamos embora, Zé, essa sorveteria não é lugar de preto. A mulher já me olhou feio. Eu quero ir embora daqui.
Dino-José – Não, mulher, hoje em dia negros e brancos podem tomar sorvete juntos. Eu sou livre para tomar meu sorvete. (*À vendedora imaginária*) Quanto é que custa? (*procura no bolso o dinheiro em vão*).

Lourdes-Mulher – Acordou? Imbecil. (*Ela o puxa pela orelha para fora de cena*) (2019, p. 62)

Fernando pergunta a Irene se ela “também quer uma geladeira melhor?”, ao que responde querer ser uma pessoa melhor, “eu quero comprar a geladeira, não ser uma. Percebe a diferença?”.

Há uma nota de rodapé na publicação de *Os que ficam* (2019, p. 60) que remete a *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri (1973). A indicação aponta a um trecho da primeira cena, em que o personagem Augusto “liga o gravador, ouve-se entrevista real com um pedreiro falando sobre a cidade e suas condições de vida... Enquanto ele fala, Nara e Augusto fazem uma verdadeira dança comentando o que ouvem. Flora ajeita refletores sobre eles...” (1973, p. 201). Em *Um grito parado no ar*, um grupo de teatro (o diretor e cinco atores) ensaia uma peça sob fortes pressões externas/internas. A crise do teatro, do grupo e da peça vão evidenciando um cenário esvaziado e em crise, no qual mal sobram velas para iluminar a cena final, quando só resta mesmo um grito suspenso na escuridão. Sobre essa peça, narra Prado (1993):

Não é o teatro feito, mas o teatro por se fazer e ao se fazer que contemplamos [...] ser a celebração do mistério do teatro, e do teatro brasileiro em especial, com sua pobreza e a sua vitalidade, a sua desordem e a sua beleza, é também um protesto e um brado de alerta (Prado, 1993, p. 115-117).

A questão sobre o épico e a recepção ou atualidade de Brecht no teatro nacional traz um elemento já bastante revirado, que é a discussão sobre o herói. Esse é um assunto que atravessa, não só *Os que ficam*, mas toda a fortuna do teatro de esquerda desde 1950, quando Brecht passa a ser incorporado na cena brasileira. Anatol Rosenfeld, Augusto Boal e o Seminário de dramaturgia, Iná Camargo Costa, entre outros, já vêm elucidando essa questão.

Nessa cena, tanto a questão dos teatros de grupo e da pesquisa dos grupos são evidenciadas. No lançamento do livro no Rio de Janeiro (2019) e no texto de Julián Boal,

são ressaltadas as participações de Cecília Thumim Boal e Vera Gertel no processo de criação. Vera, que esteve no lançamento no Teatro Poeira, em 9 de dezembro, lembra que estava em uma feira em Paris, e um feirante perguntou de onde era. Quando ela respondeu, ele devolveu “*le pays de la torture?*”. Esse trecho entra na peça, na fala de uma criança exilada, filha de perseguidos políticos. O histórico da Companhia de entrevistar e dialogar com grandes referências do teatro e do pensamento brasileiro inclui a sua aproximação com Roberto Schwarz, Iná Camargo Costa, Paulo Arantes, Chico de Oliveira entre tantos e tantas outras.

Se a questão da arte é o mundo, entendemos que, para uma parte do teatro, assim como para o pensamento social elaborado no âmbito da esquerda daquele período e, também, para a Companhia do Latão, filha do seu tempo, o problema não é só o imperialismo, mas sobretudo, o capitalismo.

Cena 7: Entre o supermercado e o estúdio. Está dividida em: *Reconhecimento nas prateleiras*, *Transporte de manequins*, *Paramentação da cangaceira*, *Etiquetagem e Transição: espelhismos*.

Reconhecimento nas prateleiras. No supermercado onde Lourdes trabalha como etiquetadora, Eleonora vai levar um livro para ela e diz que “é o primeiro da lista”. Surpresa, Lourdes pergunta: “O Evangelho?” e Eleonora diz que trocou a capa, que o livro é o manifesto comunista e pede discipulação.

Transporte de manequins. o supermercado passa a ser um estúdio de televisão e “uma atriz é carregada pelo funcionário como se fosse uma manequim plástica de uma loja de moda”. O funcionário chama alguém e diz: “Esse aqui já está maquiado. Eu levo pra qual estúdio?”.

Paramentação da cangaceira. Irene, drogada, entra no estúdio vestida de Maria Bonita “a cangaceira célebre”. Ela é alcançada pela costureira e sua ajudante para ajustar o figurino. No centro da cena, imóvel como um manequim, tem a roupa medida, enquanto a costureira e sua ajudante conversam sobre o preço da carne. Em seguida,

A ajudante finaliza os ajustes. Põe em Irene o chapéu de cangaceira. Irene volta a ficar estática. A música estilo folk rock cresce de intensidade, contribuindo para a imagem delirante da cena. Lourdes entra e começa a etiquetar o corpo de Irene. É seguida por Eleonora. Os planos do estúdio e do supermercado se confundem (Carvalho, 2019, p. 67).

Etiquetação. Enquanto etiqueta, Lourdes pergunta para Eleonora por que ela e sua irmã [Baby Bambam] são tão diferentes (Baby é chacrete na TV e gêmea de Eleonora). Eleonora responde que cada uma acredita no que faz. Lourdes pergunta se ela sabe dançar como a irmã e a cena se transforma na seguinte com a *Transição: espelhismos*, quando Eleonora dança como a irmã.

“Teatro morto é supermercado”, com o avanço da indústria cultural no país, a arte ganha mais camadas de produtos a serem consumidos. A conversa sobre o preço da carne consta em *Revolução*. É a cena dois *Grande Prêmio Brasil: corrida entre o salário mínimo e o custo de vida*. A cena 7 e a 8 se fundem em transição. Uma cena transita para a outra sem interrupções, como tentamos mostrar. O tema da arte como mercadoria e da arte de esquerda como produto de esquerda é pauta dos periódicos em que a Companhia atuou, como *O Sarrafo*, juntamente com outros grupos de teatro integrados ao movimento *Arte contra a barbárie*, assim como da revista *Vintém* e do jornal *Traulito* organizados como publicações do Latão, as quais abordaremos no próximo capítulo.

Cena 8: Ensaios da luta. *Cena da boate. Valor dos heróis. Esperança do povo. teatro vazio.*

Na transição, a cena vira uma boate. É a mesma sala de ensaio e a cena é a quarta de *Revolução - Como vedes, tornou-se inadiável a necessidade de uma revoluçãozinha* (Boal, 1986, p. 54). O ambiente disfarça o teor da reunião que é a data da revolução, mas

um dos revolucionários diz que não poderá na data sugerida porque deve levar o pai ao aeroporto “ele vai embarcar para Paris” (*Idem*, p. 57).

Valor dos heróis. No apartamento, Irene e Dino conversam sobre o ensaio. “A cena acontece como um desvio da anterior, em plano simultâneo”. Dino se queixa sobre o texto: “revolucionário de boate, militância de bar”, pergunta se é estereótipo, comenta que parece discurso de direita “ainda mais lá no teatro dele”. Em outro plano, Fernando balbucia “Triste do país que precisa de heróis”, Brecht”. A luz volta a Dino, que diz, “o Brasil não é um país feliz, por isso precisa de heróis”. Irene fala da “canção de uma peça que tinha herói”, mas ressalta que a sua beleza “era o jogo coletivo. (*Ela liga o mesmo gravador usado no ensaio. Ouvem a introdução da canção ‘Tempo de guerra’ da peça Arena conta Zumbi. Irene canta junto*)”:

Veja bem que preparando
o caminho da amizade
Não podemos ser amigos,
Ao mau, ao mau vamos dar maldade.
Coro -- É um tempo de guerra
É um tempo sem sol⁸⁴.

Esperança do povo. Da rubrica: “Eleonora ensaia um discurso a seus companheiros da luta armada”. Sua fala ressoa trechos de *Técnicas*: “Contra o povo precisam lançar bombas napalm, lazydogs, United Press, ITT, Aliança para o Progresso, Walt Disney, OEA, FMI, publicidade, Hollywood. Todas as armas de sua cultura. E, pior ainda, toda a sua cultura” (Boal, 1979, p. 90).

Teatro vazio. Em cena, Fernando, Lourdes e o Iluminador falam da saída de Irene do grupo.

⁸⁴ A canção de Edu Lobo para o Arena conta Zumbi, parece inspirar-se no poema de Brecht, intitulado *An die Nachgeborenen*, traduzido por Manuel Bandeira como *Aos que vierem depois de nós*: “Ah, nós que quisemos / preparar terreno para a bondade / não pudemos ser bons”.

Retomando Brecht para a observação das peças criadas e encenadas pelo Teatro de Arena, *Arena conta Zumbi* inaugura os musicais e enaltece o retorno do herói popular, e dessa forma, apresenta certa contradição com o épico brechtiano. Com mais música que narrativa, implica a questão do épico no teatro brasileiro e gera críticas ao retorno do herói⁸⁵. No entanto, nela, Boal estreia um novo elemento na dramaturgia brasileira, o “sistema coringa”. A técnica liberta a personagem da atuação exclusiva de um único intérprete e é elementar na criação posterior do Teatro do Oprimido. Nos escritos, o próprio Boal sobre *Revolução* e a influência de Brecht:

Eu tinha acabado de escrever o texto, influência de Brecht visível a olho nu: José da Silva, operário exemplar, acreditava em tudo o que diziam os patrões, televisões, jornais: passava fome a peça inteira, entrecortada de canções de Chico de Assis, acreditando. No dia das eleições, José era cortejado por todos os políticos, acabava comendo marmelada grátis e morrendo engasgado na primeira garfada por falta do hábito de comer. Políticos erigiam estátua em sua homenagem, com os consequentes discursos e pedidos de votos (Boal, 2000, p. 174)

A forma do épico no Arena é amplamente discutida, pois remonta à questão do herói. Sobre a qual, aponta Anatol Rosenfeld: a imaginação mítica é “profundamente irracional”, pois, seu substrato são as emoções e não o pensamento. A lição que fica é a de que, “o mito, por desgraça, sempre tende a ter traços mistificadores, a não ser que seja tratado criticamente. [...] No seu bojo há sempre implicações metafísicas e religiosas” (Rosenfeld, 1982, p. 35-36). O segundo capítulo de *A hora do teatro épico no Brasil* (1996), intitulado *Na hora do teatro épico*, é dedicado à *Revolução na América do Sul*. Iná Camargo Costa lembra de uma crítica de João das Neves sobre o público (burguês) de *Revolução* em 1960, sua crítica foi bem recebida por Oduvaldo Viana Filho. Costa conta que essa contradição foi “resolvida” em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Vianinha com o CPC (1996, p. 57-58).

⁸⁵ Ver: ROSENFELD (1982).

Miranda e Rodrigues (2017), leem o tempo histórico e a transformação estética de *Revolução*, em *A luta de classes sem drama*. Neste capítulo de *Cultura de classes e resistências artísticas*, a autora e o autor, recuperando o escrito de Iná Camargo Costa (2012), evidenciam como a *Revolução* busca romper com a forma-drama e inaugura “o teatro épico sob a perspectiva dialética”. Tal fratura deriva do atrito que esmiúça os contrastes entre forma e conteúdo. Dessa maneira, a *Revolução* desponta como “síntese de múltiplas determinações”, e o Teatro de Arena, Boal, CPCs, como manifestações de uma conjuntura “de lutas em ascensão, com as dificuldades e as potencialidades que só a experiência de questionamento à ordem vigente pode trazer à consciência de grupos sociais e à produção material e cultural de um tempo histórico” (2017, p. 104-105).

A questão do herói e do épico, do individual e do coletivo, também são características marcantes da atuação da Companhia. Sérgio de Carvalho, por exemplo, na apresentação da publicação da peça comenta:

Os que ficam, entretanto, é uma peça que contém o elogio ao “sabotador individual”, aos pequenos gestos da luta cotidiana, aos heróis humildes. Mas que se esforça ao máximo para não mistificar nenhum desses gestos. Será tolo e formalista o teatro épico que suprimir seu avesso dramático, que ignorar os pontos em que é preciso projetar (dentro ou fora da cena) a possibilidade de ações livres e conscientes, o que não sabe acolher a vida subjetiva capaz de produzir conexões, a que se empenha em realizar, mesmo que simbolicamente, a melhora da vida coletiva (2019, p. 14).

Sobre herói e a atuação dialética, ou indivíduo e coletivo, pensando com *Os que ficam* essas matizes são contrastadas e postas em relevo, com o exemplo do elogio ao herói “sabotador individual”. Este tem o reconhecimento de seus gestos cotidianos de luta, é referenciado como “herói humilde”, mas há um esforço máximo “para não mistificar”, com as palavras de Sérgio de Carvalho (2019, p. 14). *O herói humilde: o herói e o teatro popular* é título de um dos capítulos do livro de Anatol Rosenfeld, *O Mito*

e o Herói no moderno teatro brasileiro (1982), no qual argumenta a partir de *Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro Visto da Perspectiva do Arena*, texto de Boal para introdução à peça *Arena conta Tiradentes* (1968).

Rosenfeld se dedica à problematização do herói, do qual “Boal realça necessidade”. Dessa maneira, Rosenfeld “parece reconhecer haver certo perigo no seu uso, num teatro tal como concebido pelos diretores do Teatro de Arena”. Ele defronta questões em torno da função social do teatro popular em choque com uma forma inadequada. A sua crítica ao herói, “quer mítico, quer real”, é que esse personagem protagoniza o foco principal, se elevando sobre o coletivo: “os personagens de Zumbi e Tiradentes, da maneira como foram imaginados pelos autores, afigura-se-lhes heróis míticos, mercê da magnificação”. Rosenfeld assinala que o papel do teatro popular é o de “manter vivo o espírito de reivindicação e insatisfação que é a mola do progresso” (Rosenfeld, 1982, p. 41-43). Portanto, entende como contraditório, ou mesmo incompatíveis, as junções de tais elementos:

Um teatro deste tipo, capaz de analisar e criticar a realidade e de, ao mesmo tempo, exaltar a ação em prol do futuro, certamente se defronta com o problema proposto por Boal. Para empolgar o público parece necessária a presença de um herói e talvez mesmo do mito. Mas será possível analisar a realidade atual criticamente através do herói mítico? E o entusiasmo, baseado numa análise falha, não será inócuo? (Rosenfeld, 1982, p. 43).

O artigo publicado na *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial nº 2, intitulada *Teatro e realidade brasileira* (1968), já havia sido lançado junto à publicação de *Arena conta Tiradentes* (1967), e tem o caráter de resposta ao Serviço Nacional de Teatro, que “desejou publicar uma espécie de inventário do teatro brasileiro”, ao que Boal lembra que inventários são feitos *post-mortem* e que o teatro brasileiro, segundo o dramaturgo, estava em estado “agônico”. -- Deveríamos cantar, “agoniza, mas não morre” como no samba de Nelson Sargento imortalizado na voz de Beth Carvalho (1978). Entretanto,

como vemos pelo texto de Boal e pela própria peça em análise deste estudo, o teatro agoniza e morre, notadamente quando se cristaliza e conforma-se na forma-mercadoria. O *Elogio fúnebre* de Boal aborda vários aspectos e em amplitude.

Iná Camargo Costa (1996), em *Adeus às Armas* recupera a proposta do “sistema curinga” de Boal e situa a cena no contexto em que tanto no viés nacionalista quanto no repertório internacional, há “sensação de que alguma coisa morrerá” (Costa, 1996, p. 130). A autora identifica a influência de novas tendências, como Artaud e Grotowski na cena. Nesse texto, a Costa lê o abalo sísmico percebido após a encenação de *O rei da vela*, de um tempo de “calmaria cultural e política de 1966”, entre o Golpe de 1964 e 1967 que, com a Frente Ampla, ressurgem “lideranças como Lacerda, que assumirão a tarefa de reconduzir o país à democracia pelas vias da ‘legalidade’ delimitada pelos militares, e à esquerda os grupos que depois de 1968 assumirão a luta armada” (Costa, 1996, p. 131).

Cena 9: Visões hamletianas. *Aceite minhas lembranças. Preciso fazer falta. Canção do anônimo. Ácido no apartamento. Comida no zoológico.*

Aceite minhas lembranças. Fernando está no teatro e conversa com “uma visão de Irene. Ela surge no palco como uma Ofélia de Hamlet, espectral, com a aparência mortuária”, carrega uma coroa de flores e caminha tateando, “como se estivesse cega”. A conversa varia entre *Os que ficam* e *Hamlet*. Discutem. Irene cita *Hamlet* e ele responde com um trecho da canção *Wonderwall*, como se fosse em 1955, ano de lançamento da mesma pela banda britânica *Oasis*.

Preciso fazer falta. “imagens desconexas das personagens se contrapõem à fala de Augusto no exílio”. São folhas de papel que Pedro joga para o alto e o creme de barbear que cobre o rosto de Tônico. A pessoa convidada lê a carta:

Caro Fernando, a cada dia que passa percebo que Buenos Aires não precisa de mim. Se eu não existisse, não faria falta. Na minha

terra eu fazia diferença, mesmo mínima. É preciso que eu faça falta para saber quem sou. A personalidade do exilado corre sério risco de desintegração. Em Buenos Aires me sinto invisível. Me olho no espelho vazio e todo mundo foi embora – eles, vocês – até eu. Difícil fazer a barba quando não se vê a imagem. Espero que estejam bem. Augusto.

Canção do anônimo. É um show de Pedro e ele dança em ritmo diferente ao canto da narradora. São cenas simultâneas. A canção diz: “é preciso que eu faça falta. Falta pra saber quem sou. Sou a falta que faço, se não faço falta, não sou. É o pior que pode acontecer, tornar-se anônimo para si mesmo.”

Ácido no apartamento. A cena ocorre no apartamento de Irene, com Dino, LSD e conversa sobre ciência. Ela comenta um experimento em que dois macacos compartilham a mesma jaula e deveriam puxar uma alavanca para ganhar comida, mas só funcionava se trabalhassem juntos. Se um ganhasse algo diferente do outro eles paravam de colaborar com a pesquisa.

Comida no zoológico. O apartamento passa a ser um zoológico, em que Tônico, Fernando e Lourdes “com gestos sóbrios e tristes” indicam posturas de macacos enjaulados. Dino relaciona o experimento ao comunismo, o macaco feito por Fernando se aproxima do “vidro” que separa os visitantes do zoo e encosta a mão “sugerindo contato”, correspondido por Irene.

Visões hamletianas faz menção ao *Hamlet*, de Shakespeare, inclusive em trechos, com a aparição espectral de Ofélia (A primeira cena do Ato III). A Carta é trecho da autobiografia de memórias imaginadas de Augusto Boal, intitulada *Hamlet e o filho do padeiro*, em que afirma que “a personalidade do exilado corre sério risco de desintegração”. A canção do anônimo também está lá, e na sequência do destaque acima: “é preciso que eu faça falta para saber quem sou: sou falta do que faço. Se não faço falta, não sou! É o pior que pode acontecer a alguém: tornar-se anônimo para si mesmo!” (Boal, 2000, p. 289).

Clara de Andrade, no artigo *Exílio: Memória ou Esquecimento? Um Olhar sobre Augusto Boal* (2010) procura entender a “condição, histórica e subjetiva, do homem e artista Augusto Boal, que depois de exilado político, se manteve de certa forma sempre exilado da cultura de seu país” (2010, p. 2). Ela estuda o exílio pelo próprio Boal e o relaciona com Foucault e com Pollak. Deste, dedica-se a compreender o “trabalho psicológico do indivíduo de controlar suas próprias feridas e lembranças pessoais”, discutindo as experiências e Boal de tortura e exílio, durante a ditadura. Andrade retoma a peça *Torquemada* para mostrar o trauma. É “somente meses após a lei de anistia, em dezembro de 79”, que Boal retorna ao país. Ele retorna de uma vida de atividades intensas na europa que o fazem voltar para França, “onde fundara o *Centre du Théâtre de l’Opprimé* (Paris). Regressando ao país de origem em 1985, “para dirigir *O corsário do rei* sua autoria, com músicas de Chico Buarque e direção musical de Edu Lobo”. (p. 09)

Em alguma medida, essa relação de exilado também dentro do país aparece em *Os que ficam*, por isso situamos perseguições políticas como uma maneira de estreitamento do banimento e desterramento, como uma característica “arcaico e moderna” de instituir “leis” (mesmo que clandestinamente, ou entre aspas).

Em abril de 2020, Helena Albergaria publicou em uma rede social uma das fotos de Otto Stupakoff⁸⁶, e lembra que a série de fotos *No Zoológico* a inspirou na criação de figurino e ainda “ficou na peça como um delírio de minha personagem Irene”.



No Zoológico Stuttgart, Alemanha, 1976.

⁸⁶ Disponível em: <https://issuu.com/mayumiokuyama/docs/ottostupakoff> (p. 22-23).

Essa cena se assemelha aos experimentos narrados por Frans de Waal, o biólogo pesquisador do comportamento e inteligência social dos primatas. Por exemplo, em seu livro *Eu, primata - por que somos como somos (Our Inner Ape)*, publicado em português pela Companhia das Letras, em 2007, em que pondera que “experimentos com primatas demonstram que a cooperação acaba se os benefícios não forem partilhados por todos os participantes. Provavelmente o comportamento humano obedece ao mesmo princípio” (2007).

É difícil tentar alcançar todas as imagens, textos, canções, filmes que perpassam a atmosfera de *Os que ficam* e um dos aspectos que mais adensam a peça é que ela é organizada e publicada por Sérgio de Carvalho, mas é constituída por elementos e experiências de todas as pessoas que participam do processo, seja do núcleo da Companhia, atores e atrizes convidadas, e também com quem conversam durante o processo de pesquisa e até mesmo o público no curso das apresentações. Esse entendimento de atuação em processo, em busca de uma experimentação dialética e coletiva, resulta, por exemplo, na permanência do elenco nas apresentações, porque reúne experiências vivas de indivíduos organizados em coletivo, no caso, o elenco de *Os que ficam*.

Cena 10: Anjo da Confusão.

Discussão. Fernando e Tônico discutem, há adereços espalhados, Dino e Lourdes assistem, o Iluminador chega e carrega uma marmitta.

Fernando diz que Pedro “se entregou ao irracionalismo da pior espécie, ao Anjo da Confusão”, Tônico o chama de opressor, de estudante de física “racionalista de merda”, Lourdes defende Irene, Fernando diz que ela [Irene] é carente. A discussão segue e a cena transita para *Transição: carta de Augusto da Lapônia*. A cena parece congelada enquanto a carta de Boal é lida.

Cheguei a Helsinki. Perto do círculo polar. Eu, um carioca da Penha Circular, eu, Rio quarenta graus. Eu, perto da Lapônia! E como os lapões são poucos e como vivem separados por brancos

quilômetros em todas as direções, eles inventaram uma língua cantada que se chama Ióiku. (2019, p. 80)

Todos saem de cena, a carta é retomada “Quis muito aprender a falar-cantar Ióiku. Porque eu estou muito distante de tantas pessoas a quem eu quero tanto bem, distante tanto mar. E eu precisava cantar-gritar na língua-canto Ióiku”.

Sobre a marmita que o Iluminador carrega, para além da marmita presente em *Revolução na América do Sul* e objeto de desejo de José da Silva, há outro elemento a ser lembrado: a obra “Lute”, de Carlos Zilio (1967)⁸⁷ :



As crises vão permeando o grupo. A carta da Lapônia é um texto que acompanha a publicação de *Murro em ponta de faca* (1971). Na publicação de *Murro*, a apresentação do texto da peça é feita pelos seguintes textos: *Um grito de socorro, de amor e de alerta*,

⁸⁷ O artista plástico conta que a sua geração de artistas tinha a proposta de “vincular vida, arte e sociedade”, para inserir arte no cotidiano social, “democratizar a obra de arte” e a “marmita” servia como um tipo de “panfleto nas portas de fábrica”. Zilio lembra: “senti que estava em um momento em que as fronteiras entre arte e política haviam sido rompidas”. O artista estudava Psicologia na UFRJ em 1968 passou a militar na Dissidência Comunista da Guanabara. Zilio esteve preso entre 1970 e 1972. Trecho de entrevista concedida ao Jornal da UFRJ, em maio de 2008. A fotografia de “Lute” e a entrevista estão disponíveis em <http://carloszilio.com>.

de Gianfrancesco Guarnieri, *Meu caro amigo*, de Chico Buarque e *Eu quero cantar Ióiku*, de Augusto Boal. O texto fala da saudade e da dificuldade de comunicação. Como em *Os que ficam*, da sua aparente dificuldade em comunicar o que sente, mas expressando tudo.

Cena 11: Detector de Mentiras. Fernando está só quando um ator chega com uma mala de onde tira dois chapéus, e diz que está preparando uma engenhoca “para a cena em que o Zé da Silva é torturado”, Fernando diz que não terá peça, mas se interessa pelo feito. O ator explica que “quando Zé da Silva diz a verdade, acende uma luz amarela. Quando mente, acende a vermelha”, mostrando os chapéus. Fernando pergunta se dá choque e se acomoda para fazer o teste, o ator pergunta: _“Então, Zé da Silva, você alguma vez roubou a venerável instituição do Banco do Brasil?”. Fernando (José) responde que “foi expropriação revolucionária” e o chapéu amarelo é mostrado (2019, p. 82-84). Ao longe, a canção da liberdade e Fernando faz perguntas a si mesmo:

Zé da Silva, você acredita no ser humano, na humanidade? (*Chapéu amarelo. O diretor confere a resposta*) Então acha que a humanidade tem futuro? (*Amarelo*) Que todos, até o mais pobre dos homens, vão se aproveitar do progresso? (*Vermelho, rápido*) Acha que essa peça vai acontecer? (*Como alguma hesitação: amarelo. O Iluminador sorri*) Que as nossas referências estão todas erradas?... (*O Iluminador alterna amarelo e vermelho, verdade e mentira. As perguntas seguem*) Não estão completamente certas? Mas ninguém mostrou coisa melhor... a gente continua com elas até encontrar outras. (*Amarelo e vermelho se alternam em dança até uma suspensão quando param*).
Iluminador – Essa engenhoca tem coração.

Pensando com o que ficou de fora da peça, recortamos um trecho de Julián Boal, em seu texto na publicação de *Os que ficam*, em que comenta algumas cenas que contribuíram para o processo criativo colaborativo e de entrega, entre essas, a proposta pelo ator que faz o Iluminador. (2019, p. 136). Do texto de Julián:

o processo de criação não foi um processo matemático, de adição e cenas feitas por cada um, adição cuja somatória criou a peça. Tratou-se de um processo químico, em que cada elemento presente influenciava todos os outros. Poucas cenas foram escritas somente pelo Sérgio, assim como quase nenhuma improvisação foi tal qual para a cena sem ser retrabalhada pelo núcleo de dramaturgia (2019, p. 135-136).

A descrição de Julián Boal evidencia a expressão coletiva presente em *Os que ficam*. A cena mostra, no teatro vazio, a ideia do Iluminador que parece cativar em Fernando, a máxima de Gramsci: “pessimismo da razão e otimismo da vontade”.⁸⁸ Assim, mais uma vez, é a classe trabalhadora em cena, que ilumina possíveis saídas para o teatro e para a sociedade, lembrando o que disse Lourdes na Cena 6, “extraordinário é querer que a cultura seja a voz da luta de classes”. Dessa maneira, o que fora no espelho de *Os que ficam*, a “busca pelo povo brasileiro”, firma-se em leitura de uma sociedade cindida em classes, reiterando, que o problema é o capitalismo e que o imperialismo é somente uma de suas expressões.

A relação com a atuação, o processo criativo e o papel de cada integrante do elenco parecem da maior importância para compreendermos as relações que a Companhia desenvolve com a teoria anticapitalista que a fundamenta e pela qual atua.

Helena Albergaria, em *Notas sobre o processo - A dança da morte, ninguém frequentava*, na publicação de *Lugar Nenhum* (2019), mostra sua perspectiva sobre o desempenho na atuação e a função do teatro realista. Essa peça foi publicada em conjunto com *Os que ficam* (em que o tempo cênico é 1973) e *O Pão e a Pedra* (que tem tempo base, a greve de 1979), sendo *Lugar Nenhum*, fincada historicamente em 1980. Ela inicia

⁸⁸ Roberto della Santa (2015), pondera que “*Pessimisme de l’Intelligence, Optimisme de la Volonté*”, aforisma associado a Gramsci, “vai aparecer em seus escritos políticos é em um artigo de jornal (não-assinado), ‘*Discorso agli Anarchici*’, à edição semanal de 3-10 de abril de 1920, no *L’Ordine Nuovo*”. Nas notas preliminares de sua tese de doutorado, evidencia que “A concepção socialista do processo revolucionário se caracteriza por duas notas fundamentais que Romain Rolland resumiu desde a palavra-de-ordem — o ‘Pessimismo da Razão’ e o ‘Otimismo da Vontade’.”, mensagem de Gramsci aos anarquistas italianos: “tratava-se, sobretudo, de rigorosa e apaixonada exposição histórica / concreta da concepção de mundo total dum jovem/moderno proletariado (o «comunismo marxista») tal àquilo que Edmundo Dias (1996) viria nomear enquanto real ‘racionalidade que se faz história’”. (Della Santa, 2015, p. 32)

sua narrativa, contando: “iniciamos os trabalhos no começo do ano de 2018, e o Sérgio queria que a ação se passasse no início do ano de 1980, princípio da abertura política no Brasil” (2019, p. 122). Situadas as referências da peça, Albergaria aponta: “*Lugar nenhum* tem forte presença nos nossos mortos-vivos, que coabitam passado e presente” (p. 123), mostrando a relação do *Latão* com categorias e conceitos do pensamento social. Ao final dessa primeira parte, ela faz uma leitura da justiça brasileira. Mas o ponto que nos salta para este trabalho, é “o interesse da Companhia do Latão pela prática do realismo na interpretação e pelo estudo de Stanislávski”. Albergaria comenta os exercícios, destaca que “em seu tempo, Stanislávski questionou um teatro que estava completamente dominado por convenções estéticas muito descoladas da vida real” e continua, “no Latão, partilhamos com Stanislávski o incômodo com a compra, sem contraponto, da artificialidade nas atuações e encenações”. Ela ressalta o “interesse real pela vida”, por isso o realismo. Pondera que “o trabalho realista é também *ético*. Pois para ter uma atitude de realidade” é imprescindível evitar “a grande praga da competição mercantil” (Albergaria, 2019, p. 124-125). Ela finaliza as suas *notas*, com algumas palavras-chave do entendimento do Latão sobre a atuação crítica, que é também uma ação social: “então, de forma dialética, o ator deve preparar tecnicamente seu corpo, sua voz, e estudar o texto, não apenas memorizá-lo”; “o maior compromisso do ator na cena realista deve ser com o mundo que quer narrar, e não com as convenções em voga do momento. Em tudo isso se opõe à lógica mercantil que nos tem governado.”; “temos que estudar os personagens, suas necessidades psíquicas, sociais, históricas.” e finaliza endossando o trabalho de atuação do Latão: “é um trabalho duro e bonito sobre nós mesmos” (2019, p. 126).

Ney Piacentini, ator que compõe o núcleo da Companhia, em livro que resulta de sua tese de doutorado em artes cênicas, na Universidade de São Paulo, intitulado *O ator dialético – 20 anos de aprendizado na Companhia do Latão*, acentua que “na Companhia do Latão somos antes um grupo de estudos, de aprendizes e curiosos que, ao longo do convívio, fomos assimilando conhecimentos e uma visão sobre os fenômenos da vida”

(2018, p. 89). Piacentini pondera sobre a visão política do grupo, quando afirma que a mesma “trata-se de um projeto político, sem dúvida, e, como tal, considera os indivíduos e seus dilemas dentro das faixas sociais que pertencem”, situando “somos uma companhia de teatro de esquerda, porém estamos no mundo da mercadoria e sofremos paradoxos”. Ele assinala o cuidado da Companhia de não perder de vista possibilidades, apesar dos tempos violentos, de “levar em conta valores como a solidariedade, a justiça social e a igualdade econômica” (*Idem*, p. 90). Ao analisar e mostrar sua perspectiva sobre várias criações do Latão, Piacentini também localiza a pesquisa, mostrando, por exemplo, em nota de rodapé, Sérgio Buarque de Holanda como referência dessas criações:

Raízes do Brasil, o livro de Sérgio Buarque de Holanda, norteou-nos a respeito dos modos de dominação no Brasil, especialmente em seu capítulo “O homem cordial”, não só em *Auto dos bons tratos* [2002], como também em *O nome do sujeito* [1998] e em *O patrão cordial* [2012]. (2018, p. 115)

Essas considerações sobre a importância dos sujeitos sociais e políticos que constituem o elenco e das suas funções sociais como atrizes e atores, além da pesquisa no interior da Companhia, nos ilustram o processo criativo e a preocupação da mesma em relacionar suas peças com elementos que figuram no imaginário e em uma perspectiva histórica da realidade brasileira.

Cena 12: Expropriação antiditadura. *Necessidade da luta armada. Sequência de áudio: o assalto. Lembrança de Brecht.*

Necessidade da luta armada. É uma representação de ação da luta. Eleonora e dois guerrilheiros estão em cena. A rubrica indica um trecho de *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, de Boal, para o I Feira Paulista de Opinião (2016):

narradora-guerrilheira: O combatente pergunta ao comandante.
“É certo que existem duas posições válidas diante da luta de libertação? Existem aqueles que creem na luta armada? Existem

aqueles que acreditam na coexistência pacífica entre as nações, entre as classes e entre os homens desiguais? Comandante, será necessário lutar armada?”

Ao que Boal responde com Che Guevara, por meio da voz da narração de *Os que ficam*: “Comandante – Não há um só exemplo na história de uma classe dominante que tenha abdicado graciosamente do poder. (BOAL, 2016, p. 184)”. *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, estreada em 1968, como um “ato de desobediência civil, pois tinha sido inteiramente censurada. Foi necessário uma liminar de um juiz da 7ª vara da Justiça Federal para viabilizar a apresentação”. A peça é uma colagem de “textos selecionados no Diário do Che na Bolívia”, como descrito pelo Instituto Augusto Boal.⁸⁹

Sequência de áudio: o assalto. A cena atua com dois tempos: o da espera para o assalto e o assalto em si. Enquanto a gravação reproduz o assalto (ação futura), o grupo ainda aguarda o momento de agir. Estão em um veículo em frente a uma agência bancária. O anúncio: “isso é uma ação revolucionária anticapitalista”. A gravação segue, o casal se olha e cobre o rosto com meias de seda, soa uma sirene de polícia, escapam. A guerrilheira está ferida e diz para levá-la ao aparelho na Bolívar⁹⁰. “Sons do automóvel em fuga. O trio de militantes permanece imóvel”.

⁸⁹ Disponível em <http://augustoboal.com.br/2013/06/14/peca-a-lua-muito-pequena-e-a-caminhada-perigosa/>

⁹⁰ Sobre o aparelho na Bolívar, trazemos uma referência do Memórias da ditadura. Reinaldo Silveira Pimenta, estudante e integrante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro - MR-8, foi assassinado por agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), em um apartamento localizado na rua Bolívar, em Copacabana/RJ: “Segundo o prontuário do DOPS/GB Reinaldo ‘[...] suicidou-se em 27 de junho de 1969, ao ser preso no aparelho da rua Bolívar, n. 124, apto 510, em Copacabana, alugado pelo Partido”. Ao contrário do que consta no prontuário, “os documentos de monitoramento e buscas de integrantes do MR-8, os relatos de vizinhos sobre a presença da polícia no prédio e a invasão dos agentes no apartamento indicam que Reinaldo pode ter sido jogado pela janela do apartamento, vindo a falecer no Hospital Miguel Couto”. A conclusão da Comissão Nacional da Verdade - CNV, é: “diante das investigações realizadas, conclui-se que Reinaldo Silveira Pimenta morreu em decorrência de ação perpetrada por agentes do Estado brasileiro, em contexto de sistemáticas violações de direitos humanos promovidas pela ditadura militar, implantada no país a partir de abril de 1964. Recomenda-se a continuidade das investigações sobre as circunstâncias do caso para a identificação e responsabilização dos demais agentes envolvidos”.

Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/memorial/reinaldo-silveira-pimenta/>

Lembranças de Brecht. Eleonora narra “nós sabemos que o ódio contra a baixaza também desfigura as faces que o horror à injustiça também enrouquece a voz. Nós que quisemos preparar o terreno para a bondade. Não podíamos nós mesmos ser bondosos”, veste a máscara e os três saem do veículo para a ação.

Sabemos que os episódios de tentativa de revolução e a resposta da contrarrevolução no país causaram níveis alarmantes de sequestros, torturas, prisões e mortes e, a conseqüente, a perseguição e a contrarrevolução permanente. A coleção *Ditadura*, de Elio Gaspari, mostra que no Brasil, as organizações envolvidas na luta armada “entraram em colapso porque tinham a repressão atrás e nada pela frente”. O autor destaca que “até o início do segundo semestre de 1970 assaltaram cerca de trezentos bancos, carros-fortes e empresas”. (Gaspari, 2002, p. 196) Para dar um panorama da época, eis uma passagem de *O Fantasma da Revolução* (2010), de Marcelo Ridenti, em capítulo intitulado *A Constelação da esquerda brasileira nos anos 1960 e 1970*:

A luta das esquerdas em armas após o golpe de 1964 tinha como projeto, em geral, não só derrubar a ditadura, mas caminhar decisivamente rumo ao fim da exploração de classe, embora houvesse divergências entre as organizações sobre como se chegaria ao socialismo. Algumas optavam por uma etapa necessária de governo popular para cumprir as tarefas da revolução democrática, outras preconizavam diretamente a conquista do socialismo

Em *Os que ficam*, surgem como manifestações da revolução desejada: otimismo da vontade. Eleonora é a figura que translada o teatro e a guerrilha. A *Expropriação antiditadura* e a *Necessidade da luta armada* desembocam no assalto e nas suas conseqüências. Como vimos, Pedro é o ator que vai para o desbunde, Irene é a atriz que vai para a televisão e as marcações dessas personagens dão dimensão do que acontecia naquele período histórico, dentro e fora do teatro. Iná Camargo Costa indica essa tendência elencando a heterogeneidade do grupo de 1970, “a começar pelo diretor que se

vincula a uma espécie de adesão ortodoxa à teoria brechtiana, passamos por artistas que estão a um passo de abandonar a ‘causa’ do teatro em nome da sobrevivência”. Costa destaca a presença da luta armada contra a ditadura, sinaliza a presença de “adeptos da moda teatral mais recente, que na época atendia pelo nome próprio de Grotowski” e evidencia o que chama por “segundo tipo de dupla jornada, cifrado na alternância entre o trabalho e um espetáculo de cabaré (provável referência ao lendário grupo Dzi Croquettes, de 1972) e a participação nos ensaios”, mostrando que “cada uma das figuras remete ao processo que o país vivia, sobretudo a partir da escalada de violência da ditadura oficializada com o AI-5, tanto no plano político quanto no cultural” (2019, p. 126), elementos que mostram a interpretação d’*Os que ficam* sobre a ditadura brasileira e também sobre a democracia.

A cena possibilita dialogar com a leitura de Ridenti e as ponderações de Gaspari. Mais uma vez, em pauta, está o perigo do herói e a urgência do coletivo. Não à toa, o texto apresenta desagregados e fraturas. *Lembrança de Brecht*, como na publicação da peça, é também adaptação de *Aos que virão depois de nós*, do dramaturgo.

Cena 13: Captura. *Recitativo do Anjo. Eleonora é presa. No camarim.*

Recitativo do Anjo. Dino (sozinho no teatro) ensaia a fala de José. “Seu diálogo musical com o Coro traduz o sentimento do arruinamento que atravessa o grupo”. Dino-José pergunta ao Anjo “por que essa desgraceira toda?”, o Coro diz que é assim, é a vida, acontece. A cada lamento seu, o coro responde apático e resiliente, as mesmas respostas.

Eleonora é presa. Abordada por agentes policiais, é conduzida sem saber se conseguirá se comunicar com a família.

No camarim. Tónico vai encontrar Pedro e comunica o desaparecimento de Eleonora. Tónico quer fugir, diz que tem medo e Pedro chama sua atenção, comenta que ele não precisa ser herói, “mas não seja um covarde”.

A desagregação da cena anterior se alastra por todos os lados e em todas as relações, o que se pretendia sólido se desfaz, seja nos partidos, no movimento de luta armada, o sonho da revolução, e na cultura em geral, como um sentimento de inércia e anestesiamento na realidade coisificada e automática na esteira das reproduções ideológicas dos modos de produção. A truculência do Estado sobre os movimentos, partidos, pastorais, sindicatos, dos campos e das cidades amansa na base do cassetete, da cavalaria, do gás lacrimogêneo e das perseguições.

A prisão de Eleonora se parece muito com a narrativa de Boal em *Milagre no Brasil*, de quando ensaiava *Arena conta Bolívar* (1969). Como lembrado, na abertura do livro, em *Eu ia para casa comer milanesas, não comi*, Boal conta de sua perseguição e de quando foi levado: “Eu tinha acabado de ensaiar Simon Bolívar e estava cansado. Um dos atores tinha me perguntado: _Afinal pra que é que a gente fica ensaiando tanto? A censura não vai mesmo deixar que a gente faça essa peça...” (1979, p. 7). De alguma maneira, essa pergunta também cabe a *Os que ficam*. Apesar de cansados, lá em 1973 e mais recente, em 2015, seguem ensaiando a revolução. Sobre Bolívar, ele continua:

Eu não queria fazer como muita gente que já nem sequer se permitia pensar em certas peças que gostaria de fazer, só de medo da censura. Por isso continuávamos ensaiando essa peça sobre o Libertador de tantos países de Nuestra América, o homem que se auto-intitulou “O Lavrador do Mar”: tudo o que fez, ficou por fazer, tem que ser feito de novo... (Boal, 1979, p. 7).

O tema do herói retorna em uma conversa entre Tônico e Pedro: “não precisa ser herói, mas não seja um covarde”. Na apresentação da publicação de *Os que ficam*, Sérgio de Carvalho (2019) conta: “em meus debates com Boal, nosso ‘pomo da discórdia’ sempre foi a velha polêmica que ele travou com meu querido Anatol Rosenfeld”. Carvalho continua narrando a sua memória, lembra que a polêmica entre Boal e Anatol decorria de uma divergência acerca da “necessidade de figurações heroicas nos musicais

do Arena: o primeiro entendia que era útil pôr em cena um mito heroico quando se tratava de mobilizar à ação; Anatol dizia que essa operação embute sempre o risco da mistificação”. Carvalho, porque entende a “dialética como um trabalho de negações”, afirma: “ainda hoje estou do lado de Anatol. A positividade não precisa surgir de dentro da cena” (Carvalho, 2019, p. 13-14). A questão do herói nos dará a chance de aprofundar no terceiro capítulo, aspectos de individual e coletivo, quando discutiremos democracia e seus impasses.

Cena 14: Descidas. Canção da jangada. Distanciamento. Espectro. Prisioneiros. Canção da barriga vazia. Ensaio da partida. Carta de Augusto sobre a tortura.

Canção da jangada. Eleonora seguia para o teatro “quando foi sequestrada e presa”, levada para o quartel na rua Tutóia, onde os torturadores se revezavam. A aproximação dos presos com a sala de tortura, os forçava a ouvir os gritos, então, sempre que alguém era retirado da cela, cantavam a *Suíte do Pescador*, de Dorival Caymmi. (Canta).

Distanciamento. Durante a canção, Fernando fala a um ator imaginado sobre distanciamento.

O ator deve distanciar-se voluntária e emocionalmente o mais possível do ponto de chegada. Deve fazer a contrapreparação do que lhe vai suceder, para que a distância a percorrer seja máxima, e o movimento também seja máximo. Para que tenha por fim coragem durante uma ação, é necessário que a princípio a dominante seja o medo, pois do medo nascerá a coragem que se fortalecerá. Essa mudança, essa variação quantitativa (mais e mais coragem, menos e menos medo), torna-se qualitativa: era antes o medo, agora é a coragem.

Espectro. Irene está em seu apartamento vestida de Maria Bonita. Lourdes chega para ampará-la. Há aparente desordem, “Irene oferece droga à Lourdes, que recusa”. A conversa entre elas inicia pela crítica de Lourdes ao estado da casa, ao que Irene responde reclamando sobre a televisão, “fábrica de fazer louco. Quando a pessoa vira função,

esvazia, vira fantasma” e continua: “mas os caras da televisão são tão burros que nem percebem que eu não estou ali. Que meu tempo é outro. (Lembra-se de algo). Que horas são?”.⁹¹ Lourdes informa e Irene comenta que é hora do Chacrinha e canta o bordão. Elas veem Baby Bambam, irmã de Eleonora, e concordam em como são semelhantes.

Prisioneiros. dois presos políticos conversam. Um diz que assistiu ao Chacrinha: “Sociologia, sociologia! Que cara mais louco. Como é que um cara vai se vestir assim, desse jeito, aos 70 anos?”. Explica o programa do domingo anterior: “ele jogava uns prêmios em cima do público, e que prêmios! Galinhas vivas, ovos que se quebravam, cebolas, bananas”. Ele continua falando de um concurso em que mostrava uma freira pulando uma corda “e ele mostrava um macaco do outro [lado]”. A freira concorria para “ganhar um dinheirinho pros órfãos [...] E o macaco pulando do outro lado. Sociologia, sociologia!”

Canção da barriga vazia. Na prisão, Eleonora canta uma canção que compõe a cena 12 de *Revolução*, intitulada *Enquanto José falece, o líder recorre a poderes intemporais*. A canção conta a história de quem morre de fome, “enchendo a barriga dos outros”. Recomenda: “Cuidado, ó gente que ainda está viva. Cuidem da vida”.

Ensaio da partida. Dino e Lourdes ensaiam a sós no velho teatro, a cena onze de *Revolução*, *Abandonado pela nação, José da Silva vai morrer na floresta*. É a cena em Zé da Silva “deve morrer”. Lourdes-Mulher responde: “morrer não deve, mas que vai, vai”. A falta de dinheiro para o caixão justifica a caminhada na floresta. Ela lhe dá uma velinha de aniversário. Ele reclama, a Mulher se desculpa e, antes de partir, José faz recomendações para as crianças, “nunca pedir aumento de salário. E não esquecer de beijar os pés do patrão”. Ela chora escandalosamente, acentuando o humor da cena.

Carta de Augusto sobre a tortura.

Eu precisava ver a coisa acontecer fora de mim. Em cena. Para que me pudesse ver, separar-me de mim. Eu e a palavra. Eu e o

⁹¹ “Atores que trabalhavam na TV Tupi eram obrigados a ensaiar depois da meia-noite -- no teatro das duas da tarde à meia-noite e até às quatro da manhã, na TV. Segundas, sagrado dia de descanso, ensaiavam no estúdio e à tarde, mortos e, *ao vivo*, às nove da noite: não havia *videotape*”, lembra Boal (2000, p. 149).

ator. Só assim me entenderia. Não me bastava espelho nem memória. Precisava me ver em alguém que me roubava o nome: o Augusto Boal que eu pensava ser, que eu trazia colado ao rosto, às mãos, ao peito. Já não sabia quem era ou tinha sido. Queria ouvir palavras que pronunciei na tortura. Voz empostada de ator, bem treinado, reproduzindo gritos roucos, ver-me longe de mim, dirigir-me como dirijo atores. Não queria admitir que eu era o torturado, que aquela cena acontecera comigo.

“Pela vida, pela paz, tortura nunca mais! Por justiça e por verdade, chega de impunidade”. Na rua Tutóia funcionava a 36ª Delegacia do Doi-Codi, o Centro de Tortura de São Paulo. O curta-metragem *Do DOI-CODI ao Matadouro*,⁹² de Marcelo Zelic (2008) mostra o Ato pela memória das ex-presas e presos políticos sequestrados, torturados e mortos naquele prédio, e em apoio aos familiares, “contra a impunidade dos crimes de lesa humanidade praticados durante a ditadura militar”.

Ivan Seixas tinha 16 anos quando foi sequestrado junto com seu pai Joaquim Alencar, assassinado no prédio em 17 de abril de 1971. Em 2009, Ivan, militante pelos direitos humanos e coordenador da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, com o apoio e incentivo de vários movimentos, deu entrada aos documentos pelo tombamento do prédio em memória e para que não se repita.⁹³

“*Adeus, adeus, companheiro, não esqueça de mim, vou fazer sua caminha macia, perfumada de alecrim*”. Lançada em 1957, a *Suíte do pescador*, de Dorival Caymmi, foi adotada canção de apoio por companheiras e companheiros de cela aos conduzidos à torturas. Em *Canções da resistência: vítimas da ditadura lembram músicas que marcaram a repressão*⁹⁴: Eliana Bellini Rolemberg conta que todas as vezes que um companheiro era levado, os que ficavam cantavam a canção de Caymmi adaptada, “para que eles sentissem que não estavam sozinhos”. Eliana foi sequestrada em 28 de fevereiro

⁹² Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/133670>

⁹³ De Mariana Estarque, em 14 de março de 2014: *Uma visita ao DOI-Codi, centro do terror nos Anos de Chumbo*. Disponível em: <https://p.dw.com/p/1BDFN>

⁹⁴ A entrevista, com data de 1º de abril de 2014, está disponível em: <http://www.abc.com.br/cidadania/50-anos-do-golpe-militar/2014/03/cancoes-da-resistencia-vitimas-da-ditu-dura-lembram?fbclid=IwAR0a921XgEYhtLoLFho1rV0Yigbd9SImvLo6ncsPTRa2n0FK8gg3Tv70DBA>

de 1970, pela Operação Bandeirantes (Oban). 1970, aos 26 anos. Era integrante da Ação Popular (AP). Esse depoimento foi feito no ato público de repatriação dos documentos do projeto *Brasil: Nunca Mais*, em 2011. Criméia Almeida, também lembra a canção de Caymmi. “*Meus companheiros também vão voltar*”. meus companheiros não voltaram”, relata Criméia na série de depoimentos. Em dezembro de 1972, ela foi sequestrada clandestinamente e torturada. Estava grávida de quase sete meses. Seu filho nasceu na prisão.

Como podemos observar até aqui, a pesquisa afirma a conduta do grupo. Sua cena, desde a sua criação, é fundamentada em documentos e referências que assinalam seu posicionamento anticapitalista, em defesa da democracia e dos direitos humanos.

A fala de Fernando sobre distanciamento é trecho de *Jogos para atores e não-atores* (2001), em que Boal explica o esquema, conforme ele mesmo aponta, escrito em Buenos Aires, maio de 1974, e, posteriormente, no Rio de Janeiro, em 1998:

Este era, sumariamente, o esquema utilizado por mim com os nossos atores do Teatro de Arena de São Paulo, com seus elementos básicos: Ideia Central da peça determinando a Ideia Central do personagem, traduzido este em termos de vontade que sua dialetizava (vontade e contravontade); do conflito de vontades nascia a ação (variação quantitativa e qualitativa). Este era, digamos, o núcleo da personagem, o seu *motor*. (Boal, 2001, p. 82-83)

Que horas são? No nosso entendimento, faz referência a um dos livros mais importantes de Roberto Schwarz (1987), por reunir ensaios sobre a sociologia e a nossa cultura, dentre os quais, destacamos: *A carroça, o bonde e o poeta modernista*, *Nacional por subtração*, *A santa Joana dos Matadouros* e *Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”*. Schwarz e a sua obra têm presença nos eventos da Companhia e nas suas publicações. A cena se chama *Descidas* e, não por acaso, *Que horas são?* traz a sua análise sobre *A Santa Joana dos Matadouros*. Em 1997, o grupo,

que posteriormente, veio a se chamar Latão, organizou o projeto *Pesquisa em teatro dialético no Teatro de Arena*, em que apresentaram uma leitura de Santa Joana, e teve como comentador, Roberto Schwarz.

A publicação de *A Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht (1929-31) no Brasil, tem Tradução e apresentação de Schwarz (2001). Eis um trecho da *Primeira descida de Joana às Profundezas*. Sim, ela faz várias descidas até não voltar mais:

Em tempos turvos de caos cruento
E desordem por decreto
E abuso previsto
E humanidade desfigurada
Quando a agitação nas capitais já não pára de engrossar
Descemos aos matadouros
A que se parece o mundo.

Atualíssima, a obra trata a crise do capitalismo, “cujo ciclo de prosperidade, superprodução, desemprego, quebras e nova concentração do capital determina as estações do entrecho” (Schwarz, 2001, p. 88).

Assim como a *Carta de Augusto sobre a tortura*, todas as cartas que transladam *Os que ficam* derivam de um texto daquele período, seja de Boal ou de outras companheiras e companheiros, mesmo que nem sejam “cartas”, mas que, na peça, são como se fossem cartas de outros tempos. Esta, sobre a tortura, é um trecho de sua memória, publicado no capítulo 23 do livro *Hamlet e o filho do padeiro* (2000, p. 294-295), sob o título *Artista em trânsito, dividido*, obra em que Boal narra a experiência de escrever, atuar e dirigir no exílio, assuntos relacionados aos seus sentimentos sobre aquele momento do Brasil: “Olhava o céu e não encontrava minhas estrelas. As que via, não eram minhas. Não era aquela a minha lua. Não era o mar aquele rio. Trânsito. Tirava os sapatos em outro chão, a cada noite” (Boal, 2000, p. 294).

Clara de Andrade (2010) apresenta as formas de exílio submetidas ao nosso Autor:

inicialmente, o exílio ideológico e político ao ser preso e torturado dentro de seu próprio país; em seguida, a condenação ao exílio físico, numa fuga incessante de uma ditadura a outra em países latinos vizinhos ao Brasil, irmanados pelo autoritarismo. Depois, a fuga definitiva, o refúgio encontrado além-mar, na Europa; e, finalmente, passados quinze anos entre idas e vindas, o retorno às terras brasileiras, o encontro com um país traumatizado pela censura e desintegrado ideológica e culturalmente, um país que fora exilado de si mesmo. É o filho pródigo que, ao retornar, não se reconhece mais na pátria perdida (Andrade, 2010, p. 2).

Cena 15: O não representável. *Burocracia do horror. Canção da mamãe. Queda.*

Burocracia do horror. “A cena, estilizada, alude ao horror da tortura”. Em paralelo, um show da contracultura. A narradora descreve que a prisão se comportava como um escritório comercial e que às duas da tarde davam início aos interrogatórios e torturas.

Canção da mamãe. No palco, Pedro canta. Ele veste o figurino colorido e brilhante do show, enquanto dois contrarregras paramentados de *kurokos* -- do teatro japonês, estão cobertos de preto da cabeça aos pés e têm somente os olhos de fora -- “movem-se aos sons da canção rumo ao porão onde está Eleonora”. A canção fala da contradição entre o apetite da filha e o pensamento de sua mãe: “Mamãe pensa que subi na vida, seleciono as companhias, que sou cara no amor. Mamãe nem ao menos desconfia o gosto da menininha, proletário e não doutor”.

Queda. De pé, Eleonora é alcançada por um *kuroko*, que lhe golpeia lentamente “estilizado e violento”. Cai. Na sala de ensaios, Irene fala e o *kuroko* parece ouvi-la: “você tem mãe? Ela sabe o que você faz? Volta pra casa, vê se ela te beija a cara”.

O *não representável* é a própria tortura e sua pontualidade burocrática, como se não fossem pessoas, torturadores e vítimas. Há várias maneiras de se mostrar o que necessita ser mostrado. Comprometida e responsável com a história, com seu público e com as pessoas que passaram por violências do Estado, a Companhia trabalha o tema pelas transições das cenas.

Em *Eu ia para casa comer milanesas, não comi*, texto de abertura de *Milagre no Brasil* (1979), Boal conta que, num dia chuvoso saía do Arena em direção à sua casa, quando foi abordado por um grupo que o perseguia e foi forçado a entrar em um carro:

O que estava me acontecendo era insólito, mas não mais insólito do que esse regime que governa o Brasil, já vai pra mais de 10 anos. A monstruosidade desse procedimento era, não obstante, familiar. Para mim era uma novidade, mas não me surpreendia: eu já havia escutado tantos relatos de gente presa, que tudo o que estava acontecendo comigo me parecia uma repetição [...]. Esse escritório policial se assemelhava a qualquer escritório comercial, com duas pequenas diferenças: todas as janelas tinham grades e havia armas por toda parte, algumas penduradas nas paredes, outras jogadas em cima das mesas. (Boal, 1979, p. 9-10)

A transição das cenas quebra a relação de espaço, apesar de manter o mesmo período histórico (1973). Os grupos que enveredaram pela luta armada são lidos por Marcelo Ridenti (2010) como “frutos da mesma conjuntura, do mesmo processo histórico, defensoras de pressupostos teóricos comuns a respeito da necessidade da revolução pela via armada no Brasil”. Mostra que eram majoritariamente urbanas, “e acabaram enredadas na prática de ações armadas, como assaltos e sequestros, que atraíram sobre elas o peso da repressão nas cidades”. Provenientes das lutas sociais das massas de 1968, “logrando relativo êxito”. No entanto, a intensificação da repressão, “com a recuperação do capitalismo brasileiro e com o refluxo dos movimentos de massas, os grupos armados foram perdendo suas bases sociais, mas insistiam na ofensiva da luta armada, sem se dar conta do isolamento para que caminhavam” e esse isolamento é visto por Ridenti também como falta de perspectiva das “transformações da conjuntura, o que viria a implicar a virtual destruição das organizações guerrilheiras”.

Consta na página 11 do primeiro Volume (Quinto Tomo), do projeto *Brasil Nunca Mais*, a retomada da tortura, já amplamente discutida no curso da sociedade moderna. O

documento mostra que na segunda metade do século XX, “a tortura foi prática disseminada especialmente em países governados sob a égide da Doutrina de Segurança Nacional”, contraditoriamente, uma vez que o resguardo “das liberdade individuais e a promoção do bem comum”, seriam constituintes do papel do Estado. O documento enfatiza que, para além do sadismo dos torturadores, a tortura torna-se integrante das ações do Estado “a fim de sufocar os direitos e as liberdades de seus opositores”, constituindo uma “estratégia de manutenção do poder” eficaz e rápida, apropriada como “método exclusivo de apuração de fatos considerados crimes contra a segurança nacional”. A gravidade dessa denúncia ressoa em *Os que ficam*. Se perguntávamos alguma vez, que tempos são esses sobre os quais se canta, eis uma possível resposta. Esse comentário cabe ao estudo da Companhia sobre a interpretação de um tempo que nos antecede e forma, e também sobre o tempo da criação da própria peça (2015), que transborda para o momento de sua redação (2017-2021).

Em *As rebeliões de junho de 2013*, Ricardo Antunes (2013) procura compreender as revoltas que tomaram o país. E por quê retomamos 2013? Porque acreditamos que *Os que ficam* também tem elementos que contribuem para essa análise. E por que trazemos Junho após nos dedicarmos ao tema tortura na ditadura? Porque Junho fermenta uma série de

questões que repercutem em prisões arbitrárias, em lei “antiterrorismo”⁹⁵ e que, sobretudo, acirram e atualizam questões que mapeiam esquerda e direita.

Antunes mostra que as revoltas tiveram início em 6 de junho, “com uma pequena passeata em São Paulo, com aproximadamente 2 mil pessoas, contra o aumento das tarifas do transporte público, convocadas pelos jovens do Movimento do Passe Livre (MPL)”. A insatisfação que fomentou o levante social tinha origens variadas e até divergentes. O levante alcançou a comparação da campanha “pelo *impeachment* de Collor, em 1992, e na Campanha pelas eleições diretas em 1985, ainda sob a ditadura militar”. De manifestações diárias, com auge no dia “17 de junho, com mais de 70 mil participantes em São Paulo, dezenas de milhares no Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte, etc.”. Antunes descreve que havia manifestações na maior parte das capitais do país, “das grandes às pequenas cidades, do centro às periferias, numa explosão popular que balançou os pilares da ordem. Em 20 de junho, quase 400 cidades, incluindo 22 capitais, saíram em manifestações e passeatas”. Sacudíamos a nossa “cordialidade” (2013, p. 37). O autor explica o desenrolar das revoltas e um aspecto em especial sobressai: “a inclusão nefasta de setores claramente de direita. Estes, juntamente com o

⁹⁵ A Lei 13.260/2016, também conhecida como Lei Antiterrorismo, foi amplamente discutida na dissertação intitulada *Quem são os terroristas no Brasil? A Lei Antiterror e a produção política de um “inimigo público”*, de Verônica Tavares de Freitas, escrita sob a orientação do professor Sidnei Clemente Peres. VER: DE FREITAS, 2017.

Da pesquisa, destacamos um trecho em que De Freitas comenta a articulação entre a Lei de Organizações Criminosas, de n. 12.250/13 e a 13.260/16, que “já foi utilizada contra movimentos sociais e, aplicando-se também aos casos de terrorismo”, ampliando “os poderes das agências de segurança e controle. Em nome da ‘paz’ e da ‘incolumidade pública’, [...] a partir da legitimação oficial do ‘terrorista’ como inimigo público”. Originada dos protestos de junho de 2013, “a redação da mesma amplia o Estado punitivo no Brasil, como é o caso da legitimação da infiltração de agentes nas supostas ‘organizações criminosas’”. Além de se basear na Lei 12.850 de 2013, a Lei 13.260/2016 também contém prescrição que amplia a atribuição das agências de controle e repressão nacionais”. Freitas ressalta que a combinação dessas leis, potencializam “ao Estado Brasileiro toda uma condição legitimada de controle de sua população em elevado nível”. Ou seja, a “Lei Antiterror amplia o potencial de controle estatal como um todo. Em um país com o nível de encarceramento e herança de repressão a movimentos sociais, as possibilidades abertas por estas legislações correlacionadas trazem a carga da ampliação do exercício de poder autoritário no país. No contexto de desdemocratização em que essas leis entram no ordenamento jurídico nacional, percebe-se que os novos tipos penais fazem parte de um quadro de ampliação da possibilidade de encarceramento daqueles que utilizam as formas de confrontação dos movimentos sociais. (De Freitas, 2017, p. 103-104).

apoio da mídia, passaram a encampar a bandeira contra os partidos, iniciando uma onda de agressões contra partidos e demais movimentos sociais de esquerda” (*Idem*, p. 41). No bojo das manifestações a bandeira vermelha estava em risco, sob o risco de agressão “por pequenos, minoritários, mas virulentos grupos profascistas, que estão enfiados na sociedade e que tentaram influenciar ou conduzir esses movimentos, impondo uma bandeira claramente de direita junto com as bandeiras de esquerda”. Nesse campo de disputa, encontra-se também a “polícia secreta (chamado P2) e outros setores cuja participação não tinha conexão alguma com as reivindicações iniciais, com alguns pequenos bolsões vinculados à economia do crime”. (Antunes, 2013, p. 41).

Junho, a maior revolta deste século (até o momento), tem como principal característica a profusão de elementos em disputa, que desembocam em outras manifestações da direita e avançam até o golpe de 2016, e posteriormente, nas eleições de 2018. Mas esses eventos excedem o tempo de *Os que ficam*, criada e encenada em 2015.

Se elementos de Junho podem ser sutilmente percebidos na peça em análise, e talvez a cena que mais o marque seja a cena 1. *Instantâneo da miséria*, em que Eleonora regressa ao teatro com tosse de gás lacrimogêneo e bolas de gude que rolam de sua bolsa, talvez possibilite antever leituras sobre o futuro da democracia no Brasil. A primeira cena ajusta gerações da esquerda e da direita. Assim como são atualizadas palavras de ordem e pautas de luta na esquerda, há uma manutenção na direita. Iná Camargo Costa, em entrevista intitulada *Disputa de Pensamento*⁹⁶ (20 de março de 2015), faz uma análise dessa confusão sobre a compreensão dos significados de ser de “esquerda” e de “direita” para manifestantes entrevistados durante as manifestações vestidas de seleção.

Acreditamos que essas exposições desenrolem questões do tecido social que constam na peça e que são lidos desde a ditadura até o momento de sua criação.

⁹⁶Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ieOR-eW2Yic&t=322s>

Cena 16: Subjetividade na delegacia. Tunico e Irene vão à delegacia procurar por Eleonora. Irene está bêbada e leva um copo vazio. Tunico se dirige ao atendente, fala que a amiga está desaparecida desde o domingo, querem fazer um boletim de ocorrência, mas responde que não têm uma foto de Eleonora. O atendente não é representado. Irene está sentada e usa óculos escuros. Alterada pelo tempo de espera, responde agressivamente que tem um copo, diz que “há muitos objetos num só objeto”, insinua mostrar a calcinha, Tunico impede, diz que Irene estará na próxima novela. Irene comenta que “é um copo, podia ser um projétil. Em um objeto existem milhares de objetos”. Tunico atravessa a conversa, diz que ela é irmã da chacrete, sua reação indica que o atendente fez confusão, ele o corrige, insiste em fazer um boletim. Irene salta cambaleante: “Mas só tem muitos objetos num objeto, se a meta final for a revolução” e continua, o atendente a reconhece da TV, fala um pouco de seu trabalho: papéis sem “marido, casa, nem subjetividade. Mas na próxima novela, eu vou ser a bandida”. Tunico se desculpa, diz que Irene está nervosa e vão embora.

Em *Jogos*, Boal tem um jogo chamado *Homenagem a Magritte -- Esta garrafa não é uma garrafa*:

Este jogo tem dois pontos de partida. O primeiro são as palavras de Bertolt Brecht: “Há muitos objetos num só objeto se a meta final for a revolução, mas não haverá nenhum objeto em nenhum objeto se não for essa a meta final.” O outro ponto de partida é o trabalho de René Magritte. Algumas de suas pinturas levam títulos que dificultam a identificação dos objetos que representam. (Boal, 2001, p. 216)

A cena recupera tantas procuras. De acordo com dados do Projeto *Brasil Nunca Mais*, só no ano do golpe de 1964, foram 203 casos de tortura denunciados. Segue a tabela:

Número de denúncias por ano

Ano	Quantidade
1964	203
1965	84
1966	66
1967	50
1968	85
1969	1.027
1970	1.206
1971	788
1972	749
1973	736
1974	67
1975	585
1976	156
1977	214
Total 6.016	

Entre subjetividade e objetividade, o objeto salta. Após a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, aumenta o número de torturas. Em 1969 são denunciadas mais 1.027 casos e no ano seguinte, 1.206. Com fontes do Brasil Nunca Mais, o projeto aponta 1.843 denunciadas, sendo 1.461 do sexo masculino e 382 do sexo feminino. Desses casos, 1.494 tinham entre 19 e 40 anos de idade. Dos 310 tipos de

tortura registrados, os relatos contabilizam 527 casos de choques elétricos. Como dito, esses dados constam no Vol I (Tomo V, p. 64) do Projeto *Brasil Nunca Mais*⁹⁷.

Cena 17: Sonho da morte. *Canção do banimento. Delírio com a peça.*

Dois planos: de um lado, Eleonora na prisão; Dino e Lourdes ensaiam e a Narradora comenta o exílio. Todos estão em cena.

Canção do banimento. A Narradora canta “banido, não apenas exilado: banido. Proibido de regressar ao território nacional”, “de voltar à casa”, “desterrado, extirpado”. O coro responde cantando “amigos, queridos. Fui tratado como os poetas inconfidentes”.

Delírio com a peça. Na prisão, Eleonora parece delirar com uma fala de José da Silva: “atua como se estivesse numa representação do teatro popular”. A cena é a 13 de *Revolução, José da Silva é salvo milagrosamente*. Eleonora-José deitado na floresta, se surpreende porque ainda não morreu, olha para o alto e fala “tudo que eu pedi, o senhor nunca me deu. Me faz esse favor agora: deixa eu morrer”. O coro (delírio de Eleonora) chama o povo, como em *Revolução*. Em seu delírio, Fernando pergunta a ela, “Por que você me abandonou, José da Silva?”.

O tempo de estreia de *Revolução* (1960) e das atuações do Teatro de Arena expressa as cores do nacional-popular, entre 1960 e 1970, nas ações e relações de intelectuais, artistas e movimentos de esquerda engajados na cultura popular, que também é estudado como uma perspectiva romântico-revolucionária.⁹⁸ O nacional-popular aqui referido não é *ipsis litteris* aquele que tem origem na definição de Antonio Gramsci, mas sim no sentido

⁹⁷ O Brasil: Nunca Mais (BNM), desenvolvido pelo Conselho Mundial de Igrejas e pela Arquidiocese de São Paulo nos anos de 1980, possui vasto acervo. Ver: <http://bnmdigital.mpf.mp.br/pt-br/>

⁹⁸ A perspectiva do Romantismo Revolucionário ou Anticapitalismo Romântico não é nada consensual, mas também é uma maneira de expressar leituras daquelas mesmas décadas, principalmente articuladas com base nos escritos de Michael Löwy e Robert Sayre, por Marcelo Ridenti. Este tece uma “estrutura de sentimento da brasilidade (romântico) revolucionária”, estrutura de sentimento como uma “possibilidade de aproximação teórica para tratar, especialmente no que se refere às artes, do tema do surgimento de um imaginário crítico nos meios artísticos e intelectuais brasileiros na década de 1960” e sua transformação “e (re)inserção institucional a partir dos anos 1970” (Ridenti, 2010, p. 85).

da articulação entre “a temática do popular e do nacional”, constantes na cultura brasileira, conforme indica Renato Ortiz (2003, p. 127-131).

Para Gramsci, a categoria nacional-popular é articulada como manifestação coletiva para a transformação social. Vejamos que na nota IV, logo nas primeiras linhas de *A concepção dialética da história*, o autor pondera que: “criar uma nova cultura não significa apenas fazer individualmente descobertas ‘originais’; significa também, e sobretudo, difundir criticamente verdades já descobertas e ‘socializá-las’”.

Renato Ortiz em *Cultura brasileira e identidade nacional* (2003) aborda alguns aspectos das tensões e desencontros do nacional-popular brasileiro e o nacional-popular gramsciano. O deslocamento de uma ideia do centro para a periferia ganha novas nuances e outro colorido: a *cultura popular*, por exemplo, “não é, pois, uma concepção de mundo das classes subalternas, como o é para Gramsci”. Ou seja, “o termo se reveste portanto de uma nova conotação, significa sobretudo função política dirigida em relação ao povo”. Assim, continua Ortiz: “Quando os agentes do CPC se referem às ‘obras da cultura popular’, eles não se reportam às manifestações populares no sentido tradicional, mas sim às atividades realizadas pelos centros de cultura” (Ortiz, 2003, p. 72).

Ao contrastar categorias e conceitos gramscianos com a prática cultural do CPC, Ortiz corrobora com a leitura de Boal sobre o “povo” e também sobre aqueles esforços para alcançar uma unidade, à sua medida, revolucionária. Vejamos:

Da perspectiva de ação política, deriva de imediato a questão dos intelectuais e da organização da cultura. Neste sentido, a problemática do CPC é vizinha àquela estudada por Gramsci nos *Cadernos do Cárcere*. Trata-se em última instância de secretar um corpo de intelectuais que possa organizar a cultura popular [...]. Para tanto, o intelectual deve ser “parte integrante do povo”, isto é, deve “tornar-se povo” (*idem, ibidem*).

Ao situar a ideia *fora do lugar*, os contrastes ressaltam. Continua Ortiz: “Entretanto, se existem pontos em comum entre a problemática gramsciana e a do CPC, as diferenças subsistem, e são consideráveis”. Na sequência, Ortiz pondera sobre a categoria de intelectual distinguindo-a entre Gramsci e as práticas do CPC, quando para aquele, intelectual deve estar “vinculado organicamente aos interesses populares, enquanto que para o CPC, “a relação encontra-se invertida: são os intelectuais que levam cultura às massas. Fala-se *sobre* o povo, *para* o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre exterioridade”. A esse confronto polissêmico das ideias, o autor situa uma *sociologia de atores* “que muito se assemelha aos ideal-tipos da análise weberiana”. Em resumo, “o povo é o personagem principal da trama artística, mas na realidade se encontra ausente” (Ortiz, 2003, p. 73).

“A marcha para o povo” e contra a ditadura era “capitaneada pelo movimento estudantil” e “ia de manifestações de rua até o engajamento político na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas, na literatura, nos ensaios e na imprensa”, complementa Ridenti. A busca por uma cultura popular fundava-se na ideia de que as “raízes dariam sustentação a uma nação moderna, que acabasse com o subdesenvolvimento e as desigualdades”, florescendo um “sentimento de brasilidade ao mesmo tempo romântico e revolucionário” (Ridenti, 2007, p. 185-188).

A questão do nacional e do popular já há muito tem sido discutida e parece repercutir em *Os que ficam* porque a peça também aponta os limites daquela atuação crítica. Limites que, à época, eram considerados avanços. Ora, se antes de 1950 algumas questões sequer eram pautadas, como situar favela e campo, olhar para essas localidades de desigualdade social e se interessar por essas populações introduz um sentido revolucionário ao que estava estabelecido. Hoje, as “minorias” contam as suas próprias histórias e lutam para garantir a manutenção de acesso aos espaços de cultura, arte e

política, apesar de ainda faltarem muitas políticas públicas para apontar qualidade de vida e bem-estar.

Cena 18: De como Eleonora escapou da prisão. *Gestos dos vivos. Canção do Carmo sobre o poema de Drummond. Criança no exílio.*

Gestos dos vivos. Helena recupera a narrativa sobre seu pai, do *Prólogo*. Ela se remete ao público e conta que quando o seu pai, “Juarez Ricardo fazia residência na Faculdade de Medicina da USP”, no Hospital das Clínicas, recebeu a tarefa de cuidar de um jovem “barbaramente torturado”. Ele o disfarçou de morto e o conduziu pelo túnel, do Instituto Médico Legal ao Cemitério do Araçá. Assustado e gravemente ferido, escapou “entre os túmulos do cemitério antigo. No entanto, vivo, caminhava”.

Canção do Carmo sobre o poema de Drummond. Todos em cena. A Narradora canta e o coro acompanha. A canção é o poema “Estampas de Vila Rica, I - Carmo”⁹⁹, de Carlos Drummond de Andrade, como consta na nota de rodapé da publicação da peça (2019, p. 104).

Criança no exílio. Vestida para o inverno, a Narradora atua como criança que brinca na neve, enquanto um *kuroko* entra em cena com um pássaro na mão. Ela observa e tenta pegar o pássaro, mas é atraída por uma pergunta inaudível, a qual responde: “*Oui, je suis brésilienne*”. Parece ser interrompida, ao que responde com a pergunta: “*Le pays de la torture?*”. Vira para o outro lado: “Mãe, quando eu vou ser presa e exilada?”.

Há uma nota de rodapé na publicação de *Os que ficam* (2019, p. 103), que se refere ao trecho de Helena, uma “continuidade à apresentação do prólogo. Sua eventual substituição exige que se encontre um depoimento real e análogo ao que se refere ao indispensável gesto de heroísmo e ‘sabotagem individual’ realizado por seu pai”. Em

⁹⁹ I - CARMO: Não calques o jardim/nem assustes o pássaro./Um e outro pertencem/aos mortos do Carmo./Não bebas nesta fonte/nem toques nos altares./Todas estas são prendas/dos mortos do Carmo./Quer nos azulejos/ou no ouro da talha,/olha: o que está vivo/são mortos do Carmo. Andrade, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

alguma medida, esse que sabota individualmente pode ser considerado herói. No entanto, o Latão mostra o gesto do sabotador sem mistificar, buscando grifar sua articulação com o entendimento de Rosenfeld sobre o herói, por um lado, e também, reforçando sua atuação crítica aliada a uma crítica marxista e brechtiana afiada e cortante, de que o gesto individual pode ser suicida, por isso a necessidade das ações coletivas.

Gesto dos vivos. remete à *Ópera dos vivos*, espetáculo da Companhia (2010). Sérgio de Carvalho, na introdução da publicação de *Os que ficam*, relata que no meio das “incertezas do novo tempo e a vontade de dialogar com um passado que nos deixa, sabia que a peça poderia ser um anexo ao projeto *Ópera dos vivos*, conjunto sobre o trabalho da cultura política entre os anos 1960 e a atualidade” (2019, p. 12). Nos deixa? A *Ópera dos Vivos* surge em 2007, com o acúmulo de uma década de Companhia do Latão.

No capítulo *Os mortos obstaculizam a felicidade dos vivos* (2018), Priscila Matsunaga lembra que a “*Ópera dos vivos* estreou no Rio de Janeiro em setembro de 2010. Em 2011, fez temporada na cidade de São Paulo e no mesmo ano, em 2012 e 2013 excursionou por diversas cidades do país, contando com uma apresentação em Portugal” (2018, p. 87). Ela destaca que, por questões operacionais, “em algumas cidades somente o primeiro ato foi encenado”, como na Escola Nacional Florestan Fernandes em novembro de 2011. Em resumo, a *Ópera* possui quatro atos: I *Sociedade Mortuária* (também conhecida como *A Camponesa*), em que o contexto de uma professora numa escola rural resgata a criação das Ligas Camponesas; Ato II *Tempo Morto*: da sala de espetáculo ao cinema, no trajeto, “a projeção de imagens da União Nacional dos Estudantes (UNE) incendiada” (Matsunaga, 2018, p. 116), o tema é a politização da cultura expressa pelo Cinema Novo; Ato III *Privilégio dos Mortos* retrata a cantora *Miranda*, a estrutura é de “um show convencional de música popular no fim dos anos 1960, início de 1970”, comenta Carvalho (2014, p. 102). O Show homenageia *Miranda* que, conforme a descrição das personagens na publicação da *Ópera*, “entrou em coma logo depois do golpe militar”. *Miranda* é uma cantora popular de protestos e o show tem características

tropicalistas (*Idem*, p. 103); O Ato IV *Morrer de Pé* tem como cenário um estúdio de televisão em que Perene “um ator que fez teatro político nos anos 1960” anuncia seu suicídio. Matsunaga descreve:

o movimento espiralado suprime o negativo da imagem derrotista do quarto ato, mesmo que reconheça os limites de tal movimento. Perene, afinal, cometerá suicídio: por um lado, há a representação do drama social no qual o indivíduo impotente encontra como saída a sua morte, por outro, num rendimento político, pois o espectador acompanhou a trajetória do artista derrotado, não há heroicização da esquerda, tampouco dos artistas (Matsunaga, 2018, p. 176).

Qual a importância de trazer a *Ópera? Os que ficam* é constituída de várias obras e documentam que referenciam a trajetória do Boal, a história da ditadura no Brasil e a busca por democracia (ou a sua compreensão), em alguma medida, *Os que ficam* também constitui outra obra, abrangendo (e mostrando a sua abrangência) com o tema cultura e política no Brasil contemporâneo, segundo o seu autor/diretor. Se fosse escrita para compor a *Ópera*, poderia constar entre o segundo e o terceiro ato, ou ainda, “poderia muito bem encaixar-se como um ‘terceiro ato e meio’, entre o *Privilégio dos mortos* e *Morrer de pé*”, de acordo com Matsunaga (2014, p. 149).

Há, não obstante, diferenças: *Os que ficam* é a representação da desagregação, determinada pelo ponto de vista dos atores que ainda resistem, das formas mais tortuosas possíveis, diferente do ângulo de *Privilégio dos mortos*, daqueles que se acomodaram a uma nova “aventura cultural”. Parte da crítica de *Os que ficam* percebeu como a narrativa é permeada de afetividade – em oposição ao suposto revanchismo de *Privilégio dos mortos*, identificando a emoção e compaixão pelo assunto e pelas personagens. Afinal, como é possível não se comover com a leitura das correspondências de Boal pela voz de Julian, ou ainda com a canção *Tonteei?* Penso que apenas um coração embrutecido não se empatizaria a essas figuras desoladas, arrancados de suas raízes, como o próprio dramaturgo ou os atores “arremessados vivos do rio”. Não porque a encenação promova, ou incite, uma “lagoa emotiva” que embaça as contradições; é a afetividade

gerada pelo material cênico que traz a obra para o presente. E nesse movimento a peça sugere uma identificação com os mortos. (Matsunaga, 2014, p. 150)

E, no entanto, a identificação como mortos lhes salva a vida, como em *Farsa da Justiça burguesa*, “texto de Sérgio de Carvalho a partir da proposta do grupo Filhos da Mãe... Terra para a quarta etapa do Teatro Procissão que narrou em quatro estações a história da luta pela terra contada pelo ponto de vista dos trabalhadores” (2005), publicada no livro *Teatro e Transformação Social* (2007). Na *Farsa*, um sobrevivente do massacre é julgado por se fingir de morto para sobreviver: “porque os mortos não levantam / cabe aos vivos mudar o seu destino / porque os mortos não levantam / cabe aos vivos cuidar dos que estão vivos” (2007, p. 170)

Sem a busca por um público “de forma abstrata”, como narra Matsunaga, o Latão tem “um público assíduo de estudantes e intelectuais, de classe média e de esquerda” (Matsunaga, 2018, p. 88). Voltando a *Ópera*, a autora mostra que “a cada ato há a ficcionalização de uma situação específica -- teatro, cinema, show, televisão -- no qual a relação central, morte e vida, é estudada a partir das relações dos personagens com o veículo de formação representacional”. Ela explica que o interesse é “contar o trabalho dos artistas nas condições atuais” e, para alcançar os níveis de “precarização das relações de trabalho, foi necessário recuperar o movimento histórico que gerou tal situação”. A história da *Ópera* é a sua própria realidade:

Não se desenha uma história, mas a história recente do país, tendo como “protagonistas” os artistas e as formas representacionais. Em última instância, os personagens de *Ópera dos vivos* são os próprios integrantes da Companhia do Latão demonstrando as condições e relações de trabalho em distintos meios de produção, por isso, a cada ato são acionadas histórias e personagens que dizem respeito a esses meios (2018, p. 88-89)

Qual a relação entre *Os que ficam* e a *Ópera*, em que o trabalho de um grupo de artistas é interrompido por pressões externas? Mais uma vez, a história é a história

recente do país e os personagens, além de serem as atrizes e atores do Latão estudando o seu próprio tempo, recuperam a história da “produção artística alinhada ao imaginário ‘nacional-popular’”, criticando por dentro, a “autocrítica feita pela própria esquerda” que, ao discutir pelos seus equívocos, findou por liquidar aquela geração. Em busca dos vestígios da história silenciada ou, como diz Carvalho, “daquela cena politizada e viva do passado, interrompida por exílios, desistências e ocultamento impostos, ou pelo assassinato de artistas militantes” (Carvalho, 2019, p. 9).

Cena 19: Calle estrecha. Canção do tonteei. Carta de Augusto sobre a desunião.

Canção do tonteei. No palco, Pedro se apresenta vestido como o Anjo da Confusão. Ele interrompe a apresentação e comovido, pede um instante de silêncio: “Esta canção diz respeito a um movimento, da história, da peça” e canta a canção.¹⁰⁰

Mas também eu
 Na *calle estrecha*,
 Ainda vi
 Voar a borboleta
 Na manhã portenha e pardacenta,
 Amarelava o rio da Prata
 Também eu
 Girei nos carrosséis
 de Santiago
 E tonteei na cordilheira
 Multidão chicana
 Inca dourada
 Fugitivo da alegria
 Também eu
 Corri do bombardeio
 Céu ao contrário
 Sem cruzeiro
 Onde eu estou
 Não cheguei ileso
 Já não preciso
 da sorte dos começos.

¹⁰⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W3czsEHHS8>

Pedro anuncia que a canção é “dedicada a todos que foram forçados a partir” e a dedica à “amiga que desapareceu há três semanas”. *A paisagem do exílio*¹⁰¹ de Brecht ganha cores de outros trópicos e é atualizada pela arte e luta de Augusto Boal, por meio do olhar da Companhia do Latão sobre a história silenciada.

Carta de Augusto sobre a desunião.

Infelizmente, eu já assisti a muitas primaveras: primeiro foi a de Goulart, pouco antes de 1964. Tínhamos a certeza absoluta de que as transformações sociais feitas eram absolutamente irreversíveis. E foi aquele desastre que perdura até hoje. A última foi a de Cámpora, na Argentina. Nunca vi um povo tão feliz, e tampouco tenho visto um povo tão revoltado como o da Argentina de hoje. Vi também a primavera chilena de Allende e hoje sinto náuseas quando sou obrigado a fazer escala por alguns minutos no aeroporto de Santiago. Em todos esses desastres existiu sempre uma constante: a desunião da esquerda.

A carta é do exílio e foi remetida em 23 de setembro de 1975, de Augusto Boal ao amigo Carlos Porto (Portugal), em resposta a uma outra carta. Boal e sua família estavam exilados em Buenos Aires quando ele a escreveu. Após comentar as primaveras e lamentar a desunião da esquerda, ele registra:

nisso, é forçoso confessar que temos que aprender com os burgueses: eles que pensam sempre individualisticamente em aumentar a própria fortuna, eles se unem no momento da luta; e nós, que pensamos no povo, desgraçadamente nos individualizamos, nos atomizamos. Foi assim no Brasil, no Chile e na Argentina. A esquerda dividida não pode resistir à violência das direitas, unificadas, pelo menos temporariamente.¹⁰²

¹⁰¹ Ver: BRECHT, B. Poemas 1913-1956. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 24, 2001. p. 286. *A paisagem do exílio (Die Landschaft des exils)* - Mas também eu, no último barco / Vi ainda a alegria da aurora no cordame / E os corpos cinza claro dos golfinhos, emergindo / Do Mar do Japão / E os pequenos carros a cavalo com decoração em ouro / E os véus cor de rosa sobre os braços das matronas / Nas ruelas da condenada Manila / Viu também o fugitivo com prazer. / As torres de petróleo e os jardins sedentos de Los Angeles / E os desfiladeiros da Califórnia ao anoitecer, e os mercados de frutas / Também não deixaram indiferente / O mensageiro do infortúnio.

¹⁰² Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2017/06/26/carta-a-carlos-porto/>

São diferentes tempos da mesma guerra, como sugere o título do texto de Julián Boal no Catálogo da Mostra (2015). O texto é precedido pela fotografia de um Mural no Porto/Portugal, dos anos de 1990, em que Boal e Brecht figuram lado a lado, como o “Operário e Mulher Kolkosiana”¹⁰³, de Vera Ignatyevna Mukhina. Ele pondera: “toda arte que se quer política é necessariamente ligada a conjuntura da qual sabe que surge e sobre a qual quer intervir”. Como uma “intervenção dentro de um momento histórico preciso”, constituída por pessoas e vinculada a “processos concretos, a quem se devia se opor ou aliar” (2015, p. 150).



Nesse texto, Julián Boal situa que a esquerda e o movimento estudantil tiveram no Teatro de Arena “um espelho e uma caixa de ressonância de suas próprias polêmicas”, se

¹⁰³ Mural na Rua Miguel Bombarda (2010/2011), pintado na sequência de um seminário com estudantes da Escola de Dança. Autor: Nikolay Oleynikov(?). Com informações coletadas na Ephemera - Biblioteca e arquivo de José Pacheco Pereira, disponível em: <https://ephemerajpp.com/2016/10/11/mural-operario-e-camponesa-porto-marco-2011/>

“Operário e Mulher Kolkosiana é a obra mais importante da escultora soviética Vera Ignatyevna Mukhina (1889 - 1953). Criado em 1937, o trabalho definiu um novo padrão na arte monumental soviética e no que viria a ser chamado de Realismo Socialista, sendo até hoje uma referência mundial no estilo e um símbolo da Revolução Russa”. VER: (Gervilla et. al, 2018, p. 66) Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/35077>

com Arena Conta Zumbi, em que “a derrota era apresentada como passageira”, com Arena Conta Tiradentes, a realidade (do grupo e das peças) corta “dentro da própria carne, criticando violentamente a ineficácia revolucionária dos intelectuais e conclamando para uma das alternativas que dividia a esquerda da época, a luta armada”. Quando pergunta: 1. “Que novo tempo do mundo é este em que vivemos?” -- para se referir ao Teatro do Oprimido, e sobre o qual complementa, 2. Como parte das formas antigas parecem ter se adaptado tão bem? Ele responde:

O Teatro do Oprimido nascido nos anos 70 está presente hoje em mais de 70 países, e parece não ter sofrido em nada do refluxo da política iniciado nos anos 80. Ao contrário, sua expansão parece hoje não conhecer limites. [...] Este melhor dos tempos do Teatro do Oprimido, onde vemos encontros em todos os continentes, seminários, publicações em todas as línguas é também o pior dos tempos (2015, p. 150-151).

Baseado no marxismo e inspirado pela *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire¹⁰⁴, a estética do Oprimido é um ensaio de revolução, aponta Augusto Boal: o Teatro do Oprimido “é ensaio para a realidade – intervenção concreta no real. Não se trata apenas de conhecer a realidade, mas de transformá-la”. O autor o situa como “obra dos próprios oprimidos conscientes, ou conscientizáveis, com os quais somos solidários” (2009, p. 185-186). Nesse ensaio de revolução, no contexto da ditadura empresarial-militar, Boal “criticava essa noção de povo para propor a de Oprimido”, pondera Julián Boal que entende o conceito ainda vago, mas que permite “pensar em grupos menores, em interesses mais específicos”. Ao final de seu posfácio, ele explica que para dialogar com o que nos foi ensinado e dialogar o nosso próprio tempo, é imprescindível o estudo e a não repetição do que já foi feito, “temos que reinventar seus gestos criadores e como eles encontrar as formas de lutar através da arte contra o tempo de guerra que é o nosso” (2015, 154).

¹⁰⁴ Escrito no exílio chileno, lançado em 1970, nos Estados Unidos da América do Norte, foi publicado no Brasil em 1974.

Cena 20: interlúdio da fuga. *Asas. Retrovisor.*

Asas. Tónico vai encontrar Pedro no final do seu show e conta que Eleonora escapou por meio de “um herói sabotador”. Ele vê as asas e as leva.

Retrovisor. Pedro e Tónico, Irene e Eleonora estão em um carro. Tónico canta “Cachito”, de Consuelo Velásquez e Irene acompanha. Pedro conta uma piada. Tónico percebe que os seguem.

Considero-a como uma cena de transição. Não sabemos situar *Cachito*, talvez seja uma memória musical que apareceu durante os depoimentos nos ensaios de criação de *Os que ficam*. Severiano & Mello a destacam como um dos sucessos estrangeiros do ano de 1958 entre nós (1998, p. 25). Julián Boal em sua *Notas sobre o processo*, narra

Cada um de nós tinha -- e dessa vez fui convidado a participar com os atores -- que cantar em conjunto “Suíte de pescador” do [Dorival] Caymmi, e nas pausas contar uma estória individual que falasse da nossa relação com a ditadura. Eu me lembro tanto da beleza que vi no procedimento quanto da minha surpresa: uma peça épica podia se valer de depoimentos pessoais? Somente depois vi como os poucos depoimentos que foram utilizados de fato na peça serviram para que ela pudesse dar conta, formalmente, de um de seus elementos que lhe dá mais força, o tensionamento entre dois tempos históricos diferentes e, no entanto, ligados: o tempo da ditadura e o tempo presente (2019, p. 131-132)

Cena 21: *Bocca chiusa*. Estão no velho teatro: Fernando (ansioso), Lourdes, Dino e o Iluminador. Este leva uma escada para olhar por um vitrô, indica a rubrica da peça.

Lourdes – (*A Dino*) A cena final. Está acabando, não está? A peça e o tempo das conexões.

Iluminador – (*Narra*) Não vejo nada. Só o céu e os que restaram. Do alto da cabine, espreito a rua e vigio a entrada do teatro. Estão chegando.

Irene entra afobada e pergunta se estão sozinhos, Fernando responde que sim, ela insiste, desconfiada, pergunta se não há estranhos entre eles, Fernando diz que não. Ela, “não é tragédia nem farsa. Não tem aparelho nem rota de fuga. Somos nós”. Tónico entra num rompante, “olha da direção do público e assobia” (o mesmo assobio de seu pai). Eleonora e Pedro entram. Pedro comunica ao grupo que o carro que os seguia parou. O grupo se movimenta em busca de uma saída, alguém sugere a janela de trás, mas “não passa”. O Iluminador, narra que “os dois policiais caminham para o teatro”. O grupo torce para o seu Antônio (o porteiro) segurá-los, Fernando sugere o movimento de ensaio. Lourdes se cobre com o xale da Mulher. Eleonora fala “Quando foi que morri?” e deita para fazer o morto, Lourdes se ajoelha ao lado.

Narradora – Foi assim que eles tiveram uma ideia. Eleonora foi posta dentro de um caixão de teatro e coberta com um véu. Para a cena do velório de Zé da Silva.

Iluminador – (*Narra*) Os dois policiais batem na porta do teatro. O homem da portaria, nervoso, abre. E vai embora.

Fernando – Cantem, cantem, qualquer coisa.

O grupo começa a cantar a canção da *Revolução* e Tónico interrompe dizendo que essa não passa, Irene sugere em *Bocca chiusa* (com a boca fechada) e vão em coro. Estão todos em cena. Pedro com as asas do anjo e o figurino da contracultura, Tónico comenta que “se um dia essa peça estreiar, vai ser melhor assim”. Dino pergunta qual será seu personagem, Irene sugere a alma do morto. Os policiais sobem. Fernando comenta que tem que ser engraçado “vamos arrancar risada deles”. Lourdes pergunta “com dialética?”, Fernando concorda: “sempre”. Ela olha para Tónico e diz, “eu não me cago”.

Os policiais não são representados, exceto pelo movimento do grupo que se comunica com eles. Fernando pergunta quem eles são, informa que estão em um ensaio: “Sim, teatro. Nosso trabalho”. A reação do grupo insinua que os policiais agiam agressivamente, Tónico pede calma, pergunta se não desejam esperar o final da cena, que

é comédia, velório, quase farsa e circo, explica “Zé da Silva morreu e a mulher dele chora”, mostra Dino, “até o espectro do morto está vendo o próprio corpo”.

Narradora – E foi assim que, naquele ano de 1973, o mesmo do golpe no Chile e no Uruguai, pouco antes do golpe na Argentina, ano determinante para as causas populares no continente, este grupo de teatro estreou sua Revolução na América do Sul para dois policiais, em “*bocca chiusa*”.

Tonico-Político aponta para o cadáver e (tenta chamar a atenção para Dino), “E também a alma do defunto, que não devia estar presente”. Ele continua, “Senhores membros do enterro, aqui jaz, por nosso erro, José da Silva, operário. (Fernando olha para Irene) Se soubéssemos que era tão importante, pelo menos tínhamos lhe dado um salariozinho para não morrer de fome.” Irene e Fernando começam a tossir para chamar atenção de Tonic que “não percebe o teor anticapitalista do texto”. Dino rodopia, diz que é um ectoplasma, faz graça e um dos agentes até ri, comenta a narradora. O outro pede para ver o morto. Fernando pergunta se podem aguardar o final do ensaio, diz que a “arte é uma coisa mágica, quase sagrada”. O grupo mostra que os agentes estão agressivos, Irene força a simpatia, sugere tomar uma cerveja com eles lá no Redondo. Os agentes se aproximam do corpo “no instante em que vão tirar o véu, Lourdes grita e apagam-se todas as luzes). O Iluminador diz que foi uma pane elétrica, pede calma, “o senhor não precisa ficar nervoso e nem gritar comigo”. Pede compreensão “não é fácil conectar dois fios no escuro. Primeiro é preciso detectar o problema para depois resolver”. Com uma lanterna, ele ilumina seu rosto e continua, diz que não gosta de tomar choque, “aliás, ninguém gosta. A gente tem que lidar com coisa antiga. A fiação desse teatro não é moderna”. Acendem-se as luzes. A Narradora conta que um policial ergue o véu, mas quem está lá é Pedro, que comenta indiferente “achou que era um boneco? Eu estava concentrado no meu papel. E você quem é?”. A Narradora diz que eles continuavam desconfiados andando pelo espaço e pedem para o Anjo mostrar a cara -- no apagar das luzes, Eleonora e Pedro trocaram de lugar. Ela se vira “quase desfalecendo” e pergunta “Me

reconheceram? Sou eu mesma! Baby Bambam. (*Caminha*) Claro, eu danço para vocês”. Da rubrica: “A introdução do tema musical da ‘Canção dos que ficam’ domina a cena. Eleonora dança lenta e maquinalmente. imita os gestos de sua irmã chacrete [...]. Os atores se viram para a plateia para o coro final. Assumem o teatro em sua ‘realidade de teatro’”

Sem poder entoar a plenos pulmões, amordaçados e sufocados pela censura e pela repressão do Estado – uma violência financiada também por empresas e indústrias durante a ditadura (1964-1985)¹⁰⁵, os atores e atrizes cantam, ainda que com a boca fechada, a canção da *Revolução*. Esse gesto coletivo revela a beleza e a força da homenagem ao Boal. No *Posfácio* da publicação de *Os que ficam*, Iná Camargo Costa indica que “este talvez seja um dos pontos mais importantes da homenagem que o Latão fez a Boal com este trabalho”:

insistir direta e indiretamente, e quase que o tempo todo, numa de suas marcas, a saber, não desistir da luta jamais, sem perder de vista a outra que levou a tantos desastres políticos e sociais na América Latina, tal como referida em uma das cartas de Boal ao grupo que ensaia a sua peça. (2019, p. 129)

Vários elementos lembram *Um grito parado no ar*, “Teatro de ocasião” de Gianfrancesco Guarnieri, de 1973, como a cena do gravador, já comentada. Nesta peça, um grupo composto por um diretor (Fernando) e cinco atores e atrizes (Augusto, Euzébio, Amanda, Flora e Nara) ensaiam sob adversidades de todo tipo, inclusive financeira. São cenas soltas e descoladas formando um todo fragmentado e aparentemente desconexo e incompleto, mas que refletem a própria cena no período. No final do texto, na cena do casamento, as luzes se apagam e suspeita-se que o fusível tenha queimado e o grupo, para não ficar no escuro, acende os tocos de vela da cena do velório. Consta-se que cortaram

¹⁰⁵ Cito, por exemplo, o documentário Cidadão Boilesen, de Chaim Litewski (2009). Sobre o qual pode-se ler em <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-ditadura/albert-hening-boilesen/index.html> O documentário está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vGxIA90xXeY&fbclid=IwAR2wDypWUZ5Pe1Ms5Z-Vxvwtuvqd_qYXzhXPCDJKI4RWkiDgRA2GnJY4C40

a luz por falta de pagamento. O diretor, Fernando, insiste na estreia “nem que seja na marra”, ao que o grupo comenta:

Augusto - Então, não? Que é que estão pensando. Então eu sou espancado, linchado, tomo formicida, amo, corro, morro... E não vai ter estréia... SEM ESSA!

Fernando - Tem uma fala do Rafael que só agora estou entendendo... Quando ele repete... Sou um homem... sou um homem... É isso mesmo, a gente precisa repetir pra entender... entende? Sou um homem, sou um homem...

Augusto - Gente, gente, gente... Eu não te meto, não te persigo, não te roubo, estou falando com você... Sou um homem... Gente, gente, gente...

Todos baixinho - Gente, gente, gente...

Flora - As velas estão acabando...

(Guarnieri, 1973, p. 236)

Ao final, “sobra só uma vela que também se apaga, ouve-se um grito enorme de Augusto”. Em *Os que ficam*, quando as luzes se apagam, é o grito de Augusto que vibra nas cordas da mulher do Zé da Silva e de Lourdes. É o grito de Augusto Boal, da *Revolução na América do Sul* e d’*Os que ficam*. É também o grito do próprio Latão suspenso, em uma democracia suspensa, quase espectral, fantasmagórica, em crises de constante desequilíbrio e queda. Mas *Os que ficam* não termina aí. O Epílogo recupera o fôlego e chama os hesitantes.

Epílogo - *Poema do hesitante de Brecht. Canção dos que ficam.*

Poema do hesitante de Brecht. Fernando recita uma adaptação do poema.

Canção dos que ficam. O grupo canta em coro:

Nós os restantes
Os que ficaram
Arremessados vivos do rio
Num entreato perdido
Sem entendermos
Sem que ninguém nos entenda
Nossas palavras antes precisas
Torcidas pelo inimigo

(Durante a canção, Tônico beija Pedro, Irene abraça Dino, Fernando e o Iluminador mostram ao público fotos e passaportes, Lourdes, um pano vermelho. Silêncios alguns segundos após o último acorde. A luz cai rapidamente. Fim.)

Na primeira parte do livro *A Estética do Oprimido -- Reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico* (2009), intitulada *Os dois pensamentos, Simbólico e Sensível*, há um texto sobre “Um novo conceito de aura e arte, uma Nova Estética”, no qual articula com a ideia de aura, em Walter Benjamin (2012), para localizar “auras dos novos tempos”. Boal explica que “ao propor uma nova forma de se fazer e de se entender a Arte” deseja, “em diálogo com todas as culturas, queremos estimular a cultura própria dos segmentos oprimidos de cada povo” e “promover a multiplicação dos artistas”. Ora, se o Teatro do Oprimido é um ensaio de revolução que visa a promoção de artistas, visa também, por tanto, agentes sociais conscientes de seus direitos e aptos à luta.

Nesse sentido, ao homenagear Augusto Boal, a Companhia do Latão levanta as suas bandeiras, filiando-se, ao resgatar a história e atualizando os debates, àquela corrente teatral e política, mostrando o lastro de seu conhecimento e atuação, e também que são os que restaram, convocando para que coletivamente nos entendamos como tal. A herança é a luta e a luta é anticapitalista.

II

artistas-intelectuais, intelectuais-artistas

Em alguma medida, no capítulo anterior dedicamo-nos ao que Antonio Candido (1985) indica como segundo tipo sociológico em literatura, que estudamos em consonância ao teatro, entendendo-o como texto em cena, como situa Williams (2010). Os tipos elencados por Candido são uma maneira de fixar e delimitar terrenos de estudos que oscilam entre a sociologia, a história e a crítica de conteúdo. Em seus termos,

Um segundo tipo poderia ser formado pelos estudos que procuram verificar a medida em que as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo os seus vários aspectos. É a modalidade mais simples e mais comum, constituindo basicamente em estabelecer correlações entre os aspectos reais e os que aparecem no livro [na obra].(Candido, 1985, p. 9)

Com este capítulo, pretendemos desenvolver a ideia a partir do eixo artista-intelectual, tendo como guia o disposto nos quarto e quinto tipos de Candido, com os quais se investiga, no interior da sociologia, a função social artística, sua produção e relação com a sociedade (4º. tipo), bem como a “função política das obras e dos autores” (5º. tipo), a fim de investigar “o deslocamento de interesse da obra para os elementos sociais que formam a sua matéria, para as circunstâncias do meio que influíram na sua elaboração, ou para sua função na sociedade” (*Idem*, p. 12).

Como todo trabalho deriva de um processo, parece-nos interessante esboçar o que não nos foi possível realizar. O esquema previsto no projeto de pesquisa relevava, imediatamente à exposição da peça, articular sobre sociologia dos intelectuais. Hoje, as configurações se apresentam de outra maneira, evidenciando Augusto Boal e Sérgio de Carvalho, a fim de dialogar com eles, a partir deles e de suas e seus interlocutores, ideias sobre os temas, conceitos e categorias que sobressaltam na peça estudada. Ou seja, Boal pelo próprio Boal e por *Os que ficam* e, no caso do Latão, como lê, interpreta, analisa e

coopera com essa fortuna crítica, atuando e atualizando os debates em nosso próprio tempo.

As leituras das trajetórias de formação e atuação de Augusto Boal e Sérgio de Carvalho, assim como do Teatro de Arena e da Companhia do Latão, expressam a busca pela relação entre teoria e prática, texto e contexto. Nesse sentido, cabe ressaltar que a peça em análise, *Os que ficam*, trata da leitura e interpretação da Companhia do Latão (com todos os seus referenciais) sobre Augusto Boal, seu tempo e ações do Teatro de Arena, e a sua relação e experiência -- a de Boal, aos olhos de *Os que ficam*.

A partir dessa compreensão, neste capítulo, apresentamos uma breve leitura de Augusto Boal, mostrando alguns de seus escritos para o *Correio Paulistano*, entre 1953 e 1955, além de algumas de suas cartas do exílio, arquivadas no *Instituto Moreira Salles* do Rio de Janeiro. Essas escolhas não são aleatórias, mas partem do entendimento de que, como Augusto Boal é amplamente estudado no Brasil e mundo afora, em diversas áreas de conhecimento, talvez, sejam estes os aspectos que possam contribuir de alguma maneira com os estudos de sua ampla atuação.

O outro ponto mais adensado e que corrobora a leitura e a interpretação que *Os que ficam* tecem sobre Augusto Boal, se dá a partir dos periódicos em que o Latão teve atuação concreta e direta, leia-se: *O Sarrafo* (2003 - 2008), a revista *Vintém* (1997 -) e o jornal *Traulito* (2010 - 2012). O primeiro, jornal de coletivos de teatro reunidos no âmbito do *Movimento Arte contra a Barbárie*, e os dois seguintes, frutos de pesquisa e produção de conhecimento da própria Companhia. Entendemos que a partir desses veículos de comunicação, podemos ter a dimensão das referências e interlocutores que embasam o seu entendimento (do Latão) e criação sobre temas que constam na peça analisada.

Se, por um lado, entende-se que Augusto Boal integra um movimento artístico e intelectual anti-imperialista, e o que posteriormente veio a ser compreendido como terceiro-mundista, decolonial e anticapitalista; por outro lado, as referências e interlocutores de Sérgio de Carvalho e da Companhia, constituem um movimento artístico

e intelectual que articula aspectos assumidamente anticapitalistas no Brasil contemporâneo. Ambos, na perspectiva que se tece neste estudo, Latão (Sérgio de Carvalho) e Boal (Teatro de Arena), pautam nos conjuntos de suas atuações, a luta pelos Direitos Humanos e, ao nosso ver, a crítica ao que chamamos por democracia, que se aproxima mais das limitações impostas por uma política articulada ao modo de produção capitalista (democracia liberal), do que o que convidam a observar, o que poderá vir a ser compreendido como democracia socialista, ou a própria ruptura com o termo, chamando-a de poder popular, o que abordaremos no capítulo derradeiro.

Sobre Augusto Boal

Muito se tem escrito sobre Augusto Boal, dentro e fora do país, e há algum tempo. A densidade de seu legado vai para além de mais de 70 países com grupos de Teatro do Oprimido, por exemplo. Há livros, filmes, teses, dissertações, e, assim como reportamos ao abordar o Teatro de Arena no capítulo anterior, não gostaríamos de repetir a trajetória de Boal e as suas ações, que já há muito têm sido trabalhadas. A abordagem que procuramos fazer se baseia nesse acúmulo de trabalhos de companheiras e companheiros e, também, em busca de contribuir com outros elementos.

Partimos, portanto, sobre o que aprendemos lendo outros trabalhos e o próprio pensador, desde as suas correspondências internacionais como doutorando de química na *Columbia University* (EUA), e como ator do *Actor's Studio*, entre 1953 e 1955.

Hoje mundialmente reconhecido, o criador do Teatro do Oprimido, um dos expoentes do Teatro de Arena, Augusto Pinto Boal nasceu em 1931, na Penha Circular, bairro da zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Em 1952, graduou-se como bacharel em química pela Universidade do Brasil (UB).¹⁰⁶

¹⁰⁶ A UB foi transformada em Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) pelo decreto Lei n.º 4.759 de 20 de agosto de 1965.

Em setembro de 1953, com 22 anos de idade, rumou a Nova York para cursar o doutorado em química e também para se dedicar ao teatro. No seu livro de memórias imaginadas *Hamlet e o filho do padeiro* (2000), Boal dedica um capítulo à sua passagem, *Nova York: o impulso e o salto*.

A sua ida para Nova York coincide com o ano de criação do Teatro de Arena, 1953, por José Renato, em São Paulo. Em um momento em que “a identificação entre as ciências sociais e a promoção do progresso é explícita, na qual essas disciplinas ocupam, duplamente, o papel de produtos e produtoras da transformação”. Em *Metrópole e cultura*, Maria Arminda do Nascimento Arruda busca analisar o novo modernismo paulista em meados do século, quando “a razão científica passa a informar a racionalidade da conduta e ambas vicejam no tecido cultural da cidade de São Paulo nos anos 50.” (Arruda, 1997, p. 44).

Sobre a sua primeira visita a São Paulo, em 1952, Boal comenta:

Em São Paulo, sozinho só, no meio da multidão que andava mais depressa que os cariocas, São Paulo não pode parar e não parava, São Paulo, a cidade que mais cresce no mundo! crescia na minha frente, estrondosa: ouvia-se crescer! Champignon depois da chuva (Boal, 2000, p. 115).

Em Nova York, Boal se dedicou aos estudos com John Gassner, na Columbia University, e posteriormente no *Actor's Studio* e o *Writers' Group*, no Brooklyn. Ele só retornou ao Brasil em julho de 1955. Lá, além do auxílio financeiro do pai, o padeiro português João Augusto Boal, o dramaturgo também trabalhou como garçom.

Quando vai para a *School of Dramatic Arts* de Columbia em busca de sua escrita criativa, o teatro brasileiro já apresentava em processo, algumas de suas profundas transformações. Transformação que teve início com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, em São Paulo (1948), pelo industrial italiano Franco Zampari, “o grupo, formado no começo por amadores, logo se profissionalizou, dentro do esquema

Disponível em:

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4759-20-agosto-1965-368906-publicacaooriginal-1-pl.html>

obrigatório na época: entregue a direção artística de um encenador estrangeiro” (Magaldi, 1962, p. 195).

A atuação de Augusto Boal no jornal *Correio Paulistano*, a partir de 1953, descortina entre nós o teatro estadunidense. Boal narra as suas memórias imaginadas sobre esse período, em que começa a se questionar sobre a função social do teatro e seu significado político: “Teatro deve divertir ou educar?” Ele deixa alguma pista:

Aos poucos fui perdendo o medo de gente famosa -- gente como a gente. Decidi que seria repórter do Correio Paulistano -- tinha um amigo que trabalhava lá. Me aceitaram como correspondente amador: de graça. Iniciei minha carreira como jornalista internacional.

Comecei a entrevistar quem eu queria conhecer. Todo artista gosta de sair no jornal – necessidade da profissão. Mesmo jornal provinciano – qualquer notícia de qualquer tamanho – é importante. Eu ia ver teatro, escrevia carta pedindo entrevistas e deixava na portaria do teatro com o número do meu telefone. Ninguém nunca recusou (Boal, 2000, p. 126).

De acordo com Maria Silva Betti, no Catálogo da Mostra *Atos de um Percurso* (2015), a temporada repercute nacionalmente em “duas facetas dialética e historicamente opostas”. Essas facetas são a fusão entre a “moderna dramaturgia estadunidense do segundo pós-guerra, e a do épico brechtiano que então começava a ganhar suas primeiras edições e produções nacionais, como parte de um significativo movimento cultural de esquerda” (2015, p. 16-20).

No acervo do Instituto Augusto Boal, há algumas correspondências em forma de artigos para o *Correio Paulistano*. No entanto, os textos não estão disponibilizados na Hemeroteca digital (base de periódicos da Biblioteca Nacional), podendo ser encontrados somente os originais dos jornais do *Correio Paulistano* (também não pude encontrá-los nos microfilmes).¹⁰⁷ A sua temporada em Nova York pode ser lida em *O Impulso e o Salto: Boal em Nova Iorque*, de Maria Sílvia Betti. A antologia *Boal Companion – Dialogues on theatre and Culture Politics*, organizado por Jan Cohen-Cruz e Mady

¹⁰⁷ Agradeço as dicas da professora Maria Sílvia Betti (USP) sobre esse período de Boal.

Schutzman (2006), publicado nos Estados Unidos da América do Norte e no Canadá pela editora *Routledge*, também apresenta o período, do qual destacamos, principalmente, o artigo *Politics and performance(s) of identity - 25 years of Brazilian theatre (1954-79)*, de Campbell Britton, que introduz um panorama político do Brasil:

Quando Augusto Boal voou para Nova York para prosseguir nos estudos avançados na Universidade de Columbia, em setembro de 1953, deixou para trás um país pós-colonial que havia iniciado um processo de nacionalização sob o eleito democraticamente (e ex-ditador) presidente Getúlio Vargas. Mas Vargas cometeu suicídio em 1954 sob uma nuvem de múltiplos escândalos e, pouco depois Boal retornou ao Rio de Janeiro em julho de 1955, o presidente eleito Juscelino Kubitschek (JK) prescreveu uma agressiva agenda para o desenvolvimento de um perfil nacional exclusivamente brasileiro. O mandato de Kubitschek (1956-59) foi seguido pela breve e bizarra presidência de Jânio Quadros, até João Goulart assumir a liderança (1961-64) e empurrar ainda mais a agenda liberal de JK e o sonho de um “milagre econômico” brasileiro. O clima nacional era eufórico no final da década de 1950 e no início da década de 1960, quando a democracia parecia florescer e o Brasil se antecipava assumindo uma presença dinâmica entre as nações desenvolvidas do mundo (Britton, 2006, p. 11) [livre Tradução do inglês]

O artigo de Anderson Zanetti, *De Nova Iorque ao Teatro de Arena de São Paulo - Alguns encontros e desencontros de Augusto Boal com o teatro de Bertolt Brecht*, nos dá orientações sobre o que Boal viu e o que não viu em NY: “com a política que ficou conhecida como ‘macarthismo’, ou simplesmente ‘caça às bruxas’, o teatro norte-americano visto por Boal na primeira metade dos anos 1950 sofreu um processo de despolitização”. A despolitização à qual Zanetti se refere mostra o desfavorecimento ao “encontro do brasileiro com uma genealogia teatral que o levasse, por exemplo, à experimentos como os vistos e feitos por Bertolt Brecht naquele mesmo país” (Zanetti, 2016, p. 32).

O encontro de Boal com Brecht é narrado pelo próprio Boal, em *O papel de Brecht no teatro brasileiro*, no livro *Brecht no Brasil* (1987), organizado por Wolfgang

Bader. Nesse texto, Boal conta que começou a atuar como diretor profissional no mesmo ano em que Brecht morreu, em 1956, “e naquela época confesso que não conhecia muito Brecht. Conhecia, ao contrário, muito Stanislávski” (Boal, 1987, p. 250).

Sobre *A herança de Stanislávski no teatro norte-americano*¹⁰⁸ e a sua recepção no *Actor's Studio*, o artigo das professoras Elena Vássina e Arlete Cavaliere amplia a compreensão de como as vertentes do trabalho Stanislávskiano se constituíram e de qual a tendência a que Boal se referencia, explicando que a pegada de Lee Strasberg diverge da de Stella Adler. Strasberg, que também atuou no *Actor's studio*, trabalha com os processos da chamada *emotional memory* (conhecidos entre nós como memória afetiva), e Adler, desenvolve um trabalho interpretativo no processo das ações físicas.

A presença de Brecht no cenário nacional repercute em “A mais-valia vai acabar, seu Edgar, escrita por Vianinha, auxiliada por um coletivo, e dirigida por Chico Assis”, comenta Iná Camargo Costa em *Nem uma lágrima – teatro épico em perspectiva dialética* (2012, p. 131). Boal comenta que foi “elaborando o Sistema Coringa” que o Arena adota o alemão como companheiro. O Sistema Coringa “tinha pelo menos dois mecanismos que vinham de uma influência brechtiana”, a “não apropriação da personagem por um só ator” e a “presença de um coringa que era uma espécie de *meneur de jeu*” (Boal, 1987, p. 252). Por outro lado, completando a fusão, Boal relata: “um exercício de Stanislávski consiste em adivinhar a história de um personagem que vai passando. No exercício, outro ator inventa a história e interpreta o personagem; sentado num banco de jardim, eu ficava olhando pessoas passarem, imaginando histórias” (Boal, 2000, p. 115). Essa presença de Stanislávski e Brecht no fazer teatral de Boal amalgama seu traquejo para pensar (e atuar) Brasil e América do Sul. Vale indicar que a Companhia do Latão comenta essa dupla presença também em sua atuação.

¹⁰⁸ Ver: CAVALIERE, Arlete O. & VÁSSINA, Elena. *A herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos*. In: *Crop. Theater Studies*. Guest Editro Maria Silvia Betti. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP. Crop. Número 7, p. 1-394, 2001.

A reverberação da temporada novaiorquina no teatro brasileiro também pode ser compreendida com as menções de José Renato em *Energia Eterna* (2009), e no livro de Cláudia de Arruda Campos, *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo* (1988). Uma referência mais recente é a dissertação de mestrado de Geo Britto (2015).¹⁰⁹

O Brasil que Boal não viu (de perto) teve a criação da Petrobrás, o IV Congresso do PCB e o lançamento do filme *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos. A Nova York vista de perto tinha comida diferenciada entre garçons e clientes, porteiros e carregadores “mais fantasiados do que Carmen Miranda”, marcados pela escrita do *Columbia Man* (como Boal era conhecido entre os colegas). Ele, “sem ser diretor”, estreia na Broadway dirigindo diretores não-atores, *The Horse and the Saint*. No final do Capítulo 10 do seu *Hamlet e o filho do padeiro*, ele constata ao voltar ao Brasil, “no avião cheio, vim vazio”.

Após algumas incursões no salão de periódicos da Biblioteca Nacional, buscando então pelos originais do Correio Paulistano (1854-1963), passo a encontrar, entre 1953 e 1955, assinaturas do convidado Boal na coluna *Comédia*, de Oscar Nimitzovitch. As suas contribuições encontradas datam do dia 10 de janeiro de 1954, *Fracassos e Sucessos no teatro em Nova York*; 11 de julho de 1954, *André Gide é representado pelo “Imoralista”* e no dia 7 de abril de 1955, *Rute e Augustus Goetz falam*. Outras contribuições registradas pelo Instituto Boal datam de 1953, como “*Antígona*” de Sófocles, em Lima. No dia 29 de outubro de 1954, *Autores e peças*, Nimitzovitch comenta a atuação de Boal. Em 19 de novembro de 1954, Nimitzovitch publica a sua crítica sobre o I Festival de Teatro Amador, com destaque para “O cavalo e o santo”, peça de Boal encenada pelo TEN - Teatro

¹⁰⁹ Britto Lopes, Geraldo (Geo Britto); *Teatro do Oprimido: Uma construção periférica-épica*. Defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Artes, Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade Federal Fluminense, sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Hussak (2015). Disponível em: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-geo-britto.pdf>

Geo foi assessor do vereador Augusto Boal, é curinga e integra a coordenação do Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro.

Experimental do Negro, no Teatro Colombo, que é dirigida por Boal em 1955, junto ao *Writers Group* (grupo de dramaturgia experimental do Brooklin), do qual fazia parte.¹¹⁰

Ao regressar, em 1956, *Na arena do Arena*, como indica a terceira parte de seu livro de memórias, Boal conta: “parte da minha vida se divide em períodos de quinze anos: quinze no Arena, quinze no exílio, quinze de volta ao Brasil... e agora?”. Com a indicação de Nelson Rodrigues vira tradutor, até que recebe um telefonema de Sábato Magaldi dizendo que o Arena precisava de um diretor e o havia sugerido. Lembra que quando conheceu a arena do Arena, “naquele pequenino *ali mesmo*, ali deveríamos fazer revoluções estéticas”. Ali, estuda o método do russo Stanislavski “não servilmente, mas aplicando-o à nossa realidade” e lembra de que um “estilo brasileiro contraposto ao do TBC” significava “sermos nós mesmos. Não fazíamos considerações de classe, sistema social etc. Apenas isso: memória afetiva” (Boal, 2000, p. 138-142).

Augusto Boal tem mais de 140 peças, entre autoria, coautoria, tradução e adaptação, e cerca de 40 dirigidas. Detalhes podem ser verificados no site do Instituto Augusto Boal¹¹¹ que apresenta notícias, fotografias, críticas e uma série de documentos históricos sobre a sua atuação.

Em setembro de 1956 estreou *Ratos e homens*, de John Steinbeck, pela qual é laureado com o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes - APCA. Em 1958, após a estreia de *Eles não usam black-tie*, fundam o Seminário de Dramaturgia,¹¹² e o *Laboratório de Interpretação*, sobre o qual comenta: “tínhamos orgulho em falar de *classe teatral*, como se falássemos de parcela importante da classe operária”. Sobre o *Laboratório*, Autran (2012) enfatiza que a ideia de Teatro Laboratório

surgia na experiência brasileira por meio de uma necessidade formativa de um jovem grupo de artistas que se via motivado a repensar as categorias teatrais de seu trabalho, unindo pedagogia

¹¹⁰ Ver: <http://augustoboal.com.br/2017/11/22/o-cavalo-e-o-santo-e-o-teatro-experimental-do-negro/>

¹¹¹ <http://augustoboal.com.br/pecas-e-publicacoes/>

¹¹² Ver AUTRAN (2012). Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. dissertação defendida em 2012, junto ao programa de pós-graduação em artes, da ECA-USP, sob a orientação de Sérgio de Carvalho.

laboratorial e prática de espetáculos. Assim, um projeto estético se forma no sentido de um trabalho de arte mais igualitário, o que implica uma recusa aos padrões do sistema das estrelas de palco (Autran, 2012, p. 28).

“Mil novecentos e sessenta virando 61”: das memórias de Boal sobre o período, ele comenta *Revolução*, texto com “influência de Brecht a olho nu”, “minha primeira peça importante”. Iná Camargo Costa, em *Teatro e revolução nos anos 60*, aponta que “o principal achado de Boal em sua peça foi fazer do operário um espectador passivo da contra revolução em andamento no país, esta sim, o verdadeiro protagonista”, de impossível diálogo, Costa diz que Boal realizou um “gol de placa” com a peça não-dramática e mais: “Revolução na América do Sul mostra tudo o que um dramaturgo tem a fazer quando está interessado em assuntos relevantes do ponto de vista político e social” (1996, p. 185).

Após o Golpe de 1964, integrantes do Teatro de Arena saem de São Paulo para outras cidades. Boal vai para Poços de Caldas (MG) e depois para o Rio de Janeiro. Miliandre Garcia (2018) em *Show Opinião: quando a MPB entra em cena (1964-1965)*¹¹³, conta que a união das “múltiplas variações” do samba carioca “garantiu lugar de excelência no Show Opinião com a participação de Zé Kéti, mas também com as composições de Cartola e Dona Zica, Heitor dos Prazeres e Elton Medeiros”. Miliandre conta que “também participaram, física ou simbolicamente” Carlos Lyra, Hermínio Bello de Carvalho e Sérgio Cabral que tinha alguma ligação com o CPC da UNE. O Show Opinião estreou em 11 de dezembro de 1964, no Rio de Janeiro.

Em 1964, também começa a série musical: *Arena canta Bahia* (1964), *Arena conta Zumbi* (1965), *Tiradentes* (1967-1968) e *Bolívar* (1969-1970). Com o golpe, as experimentações estéticas e políticas são radicalizadas, conta Britto: “o Show Opinião, com direção de Boal e direção musical de Dorival Caymmi Filho, mostra-se como um espetáculo de ampla pesquisa sobre música popular e a realidade brasileira” (2015, p. 226). Ele pondera que, em 1965, o espetáculo *Liberdade, Liberdade* passa a ser

¹¹³ <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2018036>

reconhecido como Teatro-Protesto. Britto lembra que em 1968, *Roda-Viva*, com direção do Zé Celso, sofreu perseguições do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). A reação artística e o movimento da luta armada são intensificados (*Idem, ibidem*).

Em 1968, vários autores estreiam a *I Feira Paulista de Opinião*, que teve como mote a pergunta “O que pensa você do Brasil de hoje?”. Consta no acervo de Boal¹¹⁴:

Os atores decidem apresentar a peça na íntegra no dia 7 de junho de 1968, no Teatro Ruth Escobar, pois a Censura não havia se manifestado até o dia da estreia. Após a primeira apresentação a equipe é informada que o espetáculo só seria liberado após serem feitos 71 cortes nos textos. Boal e os atores se negam a fazer os cortes e apresentam o espetáculo em um ato de “desobediência civil”.

Sobre a *Feira*, a professora Miliandre Garcia (2016), conta que a ideia era “engajar a intelectualidade brasileira, aquela em consonância com os movimentos de esquerda na luta contra a ditadura e que, de alguma forma, ainda vivia sob o signo das experiências estéticas anteriores ao golpe de 1964”. Ela retoma a incompatibilidade entre arte e ditadura apresentada por Boal na sua biografia. Garcia mostra aproximações e distanciamentos sobre o entendimento de “resistência” e “desobediência civil”. Ela lembra que a ideia era nomear a obra como *Os Sete Pecados Capitalistas*, ideia de Lauro César Muniz que estava se articulando, mas “foi com Augusto Boal e o Teatro de Arena que o projeto ganhou a forma [...] e mobilizou artistas de teatro, música, poesia, cinema, fotografia e artes plásticas” (Garcia, 2016). A *Feira* reuniu “artistas de diferentes matizes e linguagens, mas que compartilhavam de um ideal comum: a luta contra a ditadura, começando pela contestação da censura” e desencadeou “uma greve de teatros nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro que, por sua vez, culminou na organização do movimento ‘Contra a censura, pela cultura’” (Idem.).

No texto de abertura do livro *Primeira Feira Paulista de Opinião* (2016), editado pelo Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS/USP), Érika Rocha e Sérgio de Carvalho apresentam *Trabalho de Cultura Política*, no qual elencam elementos

¹¹⁴ Disponível em: <http://augustoboal.com.br/especiais/primeira-feira-paulista-de-opinioao/>

sobre esse espetáculo que transborda a cena com exposições, por exemplo: “no saguão do teatro, obras de diversos artistas plásticos, entre os quais Jô Soares (que pintou, entre outros, um quadro com um militar sentado no vaso sanitário)”. Nessa manifestação anti-ditadura:

Marcello Nitsche (que fez uma instalação com saquinhos contendo líquido comestível vermelho, imitando sangue), Nelson Leirner (que fez uma escultura chamada O milagre, túnel de 5 metros verde e amarelo, percorrido por uma cadeira de rodas também verde e amarela que, no final, estacava diante de uma imagem de Nossa Senhora), Cláudio Tozzi, Mário Gruber e muitos outros. Poemas e textos breves foram enviados por diversos escritores.

Anatol Rosenfeld (2014), em *Teatro em crise*, mostra a face internacional da Feira. Em 1970, com o *Intercâmbio Teatral*¹¹⁵ “entre os países da América Latina e os Estados Unidos incentivado pelo *Theatre of Latin America* (Tola), em 1971 é realizada a *I Feira Latino-Americana de Opinião*¹¹⁶ (*Latin America Fair of Opinion*)”. A Feira foi criada com o objetivo de “destruir os clichês ‘folclóricos’ que difundem entre o povo norte-americano (estadunidense) uma visão falsa do mundo ibero-americano” de uma fala de Boal, lembrada por Anatol Rosenfeld (2014, p. 125). Rosenfeld comenta o interesse em combater os “estereótipos ‘exóticos’ que deformam as noções sobre ‘os bons vizinhos’ e facilitam a propagação de generalizações preconceituosas” (Idem, p. 126).

É importante recordar que, no início da década de 1960, a maior parte dos movimentos de esquerda atuava principalmente junto ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), “que, embora ilegal, viveu seu apogeu naquele período, quando contou com muitas adesões e suas ideias influenciaram a luta política e sindical, e até mesmo as diretrizes do próprio governo federal”, salienta Ridenti (2010). Entre 1965 e 1968, as “cisões que propunham a resistência armada imediata” esvaziavam o partido e repercutem

¹¹⁵ O artigo publicado com o título *Boal vai à feira*, na edição de 24-30 de junho, em *Fato Novo*, compõe o livro *Teatro em crise*, de Anatol Rosenfeld (2014).

¹¹⁶ Esse programa da *Feira* pode ser acessado por meio do endereço:

<http://augustoboal.com.br/2016/12/13/programa-da-feira-latinoamericana-de-opinioao-1971/>

na criação das dissidências estudantis (DIs): “no estado do Rio surgiu a DI-RJ; na Guanabara, a DI-GB (ambas posteriormente denominadas Movimento Revolucionário 8 de Outubro - MR-8)”, entre outras. Marcelo Ridenti indica que as suas principais cisões, “nas bases e na cúpula, foram as capitaneadas pelo líder Carlos Marighella, que criaria a Ação Libertadora Nacional (ALN)” (Idem, *ibidem*).

A relação entre cultura e política, portanto, dissipa fronteiras. Na época, como nos lembra Britto,

o próprio Boal fez parte da ALN e foi contato/apoio, ainda hoje não esclarecido exatamente, de Carlos Marighella. Outros integrantes do Arena também tiveram relações com organizações armadas de esquerda, como Heleny Guariba, que foi assistente de Boal na EAD e deu aulas de teatro junto com Cecília Boal no Arena foi integrante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), sendo presa, torturada e morta, em 1971, sendo que o seu corpo nunca foi encontrado. Então, não estamos falando de algo fora do cotidiano desses artistas, militantes e alguns guerrilheiros (Britto, 2015, p. 227).

Durante o exílio, Augusto Boal foi espionado pelo Centro de Informações do Exterior (CIEEX), o “centro especializado criado no Ministério das Relações Exteriores em conformidade com os desígnios do Serviço Nacional de Informações” (SNI), criado pela Lei 4.341, de 1964. Conforme aponta Pio Penna Filho (2008), o Centro existiu entre 1966 e 1988 e tinha como principal função, “acompanhar as atividades dos ‘subversivos’ brasileiros que, apesar do exílio, continuavam protestando contra a falta de liberdade política no Brasil” (Idem, p. 83). O relatório é constituído por mais de mil documentos criados na principal base do CIEEX na América do Sul, Uruguai, país considerado “democrático em ‘excesso’”. Pela perspectiva do relatório (CIEEX), no documento firmado em 04 de abril de 1972, de nº 167, sob o índice “Uruguai. Frente artística. AUGUSTO BOAL”,¹¹⁷

¹¹⁷ Disponibilizado pelo Sistema Nacional de Informações do Arquivo Nacional (SIAN): http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_ie/0/0/0008/br_dfanbsb_ie_0_0_0008_d0004de0007.pdf

1. Em fins de fevereiro/1972, chegou a Montevideu o brasileiro AUGUSTO BOAL, diretor de teatro.
2. O marginado está vivendo presentemente na Argentina; viaja sempre ao Chile e quando esteve na Europa foi ligação entre organizações subversivas européias e a A.L.N.
3. A presença do marginado em Montevideu prende-se à encenação de uma peça teatral esquerdista a ser levada no Teatro Palácio Salvo, sob o título: *Soy loco por ti América*.
4. Do grupo artístico do mencionado elemento, faz parte a artista de nacionalidade cubana ELENA HÜERTA.

Penna Filho elenca os órgãos que integravam a estrutura da “inteligência” brasileira, encabeçada pelo SNI. Eram: o Centro de Informações do Exército (CIE), o Centro de Informações da Marinha (CENIMAR), o Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica (CISA), as diversas Divisões de Segurança Interna (DSI) e o Centro de Informações da Polícia Federal (CI/DPF). Para o autor, “todos esses organismos atuavam na produção/coleta de informações”. Com o objetivo de investigar e “eliminar os focos de resistência à ditadura”, como sabido “um dos métodos mais utilizados foi a tortura física e psicológica, em alguns casos levada às últimas conseqüências” (Penna Filho, 2008, p. 82).

Boal esteve junto ao Teatro de Arena até 1971, quando encara o exílio. Primeiro, na Argentina, país de sua companheira Cecilia Thumim Boal, onde vivem cinco anos e depois, Portugal. Em 1978, passam a viver em Paris, onde funda o Ceditade -- *Centre d'étude et de diffusion des techniques actives d'expression - Méthodes Boal*. Andrade situa a criação do Teatro do Oprimido no curso de seu exílio: “O Teatro do Oprimido foi gerado quando Augusto Boal encontrava-se em trânsito, no período de seu exílio político (1971-1986) e, assim, atravessou fronteiras e regimes distintos” (De Andrade, 2018, p. 136). De acordo com a autora, “as propostas de transformação radical da relação ator-espectador, como o teatro-jornal, o teatro invisível e o teatro-fórum, surgiram como resposta estética e política ao autoritarismo que assolava [a fronteira sul do] o continente”. Com esse acúmulo, na França, realizou a “maior sistematização e difusão de

suas técnicas, que se espalharam por países da África e Ásia no contexto pós-colonial, até retornarem ao próprio Brasil da redemocratização” (*Idem, ibidem.*).

O autor retorna ao país em 1986, cerca de sete anos após a controversa Lei da Anistia (nº 6.683/79), para a cidade do Rio de Janeiro, retomando criações e parcerias. Entre 1993-1997, atua como vereador da cidade pelo Partido dos Trabalhadores. Em *Teatro Legislativo*, Augusto Boal (2020) apresenta as suas reflexões sobre o resultado de sua atuação coletiva, reunindo formas do Teatro do Oprimido junto ao que nomeia como democracia transitiva. Situa que no TO, “o espectador se transforma em ator” e no Teatro Legislativo, “o cidadão se transforma em legislador”. O livro que dá origem a essa nova publicação de 2020 foi escrito em 1996 e publicado pela Editora Revan sob o título *Aqui ninguém é burro: graças e desgraças da vida carioca*. Em resumo, sua campanha tem o lema “Coragem de ser feliz”. Na primeira parte intitulada *histórico*, Boal comenta: “Alguns de nós ‘fazemos’ teatro, mas todos nós ‘somos’ teatro” (2020, p. 44).

“Sementes germinam”, lembra Boal. Sua aproximação com o PT é feita para “mudar o país”, a fim de “oferecer a nossa colaboração” teatralizando as ruas e a campanha, o que foi recebido “sem ressalvas, mas com uma emenda aditiva: a fim de tornar mais eficaz nossa participação, seria conveniente que um de nós se apresentasse como candidato a vereador”. Entre o desejo e o medo, “já que não havia a menor chance de ser eleito”, Boal e os Coringas do Centro de Teatro do Oprimido (CTO-Rio) se articulavam para apoiar a candidatura de Benedita da Silva à prefeitura. Sob o risco de ser eleito, cogitou em renunciar, até que o grupo consentiu que não seria necessário: “não teria que renunciar à minha antiga atividade teatral para iniciar vida nova parlamentar”, reunia-se em caráter parlamentar, teatro e política, pois, “se eleito, eu poderia realizar o que estávamos buscando desde o início”, lembra: “formas de fazer o Teatro Fórum ter efeitos práticos para além do espetáculo” (*Idem, p. 50-54*).

Do folheto da Campanha, o desejo pela volta dos CPCs: “Vamos criar o maior número possível de Centros Populares de Cultura, em todo o Rio de Janeiro”. Dessa maneira, acredito que Boal assimila o que gostaria de ter vivido antes do exílio: “cada

CPC será um centro de diálogo, onde as pessoas se encontrem e cada qual ensine o que sabe e aprenda o que busca: poesia, culinária, esporte ou filosofia” (Boal, 2020, p. 20).

O livro *Teatro Legislativo* traz o que pode ter sido o projeto de governo do dramaturgo em 1992, possivelmente adaptado “para a campanha presidencial de 1994”: *Cultura: projeto de governo ou projeto de sociedade?* O documento trata da prática política desejada em um governo popular disposto a propor um “Plano Cultural” e desenvolvendo “Cultura como Política”. Tendo a *Cultura como Vocação* [o título que emprega], ou seja, “‘como fazer’, o que se faz”, o texto propõe a reflexão sobre a cultura para além do produto cultural. Dessa maneira: “o teatro, no seu sentido mais arcaico e mais essencial, é o primeiro responsável pela cultura”, salienta Boal. Assim, “seres humanos são capazes de se auto-observarem no momento mesmo em que atuam -- espectadores de si mesmos, atores”. Com a *Cultura como invenção do futuro*, o grupo pensa em “Brigadas Teatrais”, Centros de Arte e Cultura e um Centro Municipal de Arte e Cultura (CEMAC), dedicados a agir culturalmente “como memória do passado”, com o interesse de viabilizar “Concertos em praça pública”, a criação de “Bailes Populares”, o “incentivo à produção cinematográfica nacional” e “bolsas de estudo, eventos, festivais” etc. (Boal, 2020, p. 210-218).

Em *O futuro sonhado: Teatro Legislativo sem legislador*, Boal atualiza em carta com data de 1997, Richard Schechner, “para ser publicado na *The Drama Review*, em março de 1998”, Boal resume as ações do grupo: “formamos dezenove grupos teatrais permanentes de ‘oprimidos organizados’ por toda cidade; promulgamos leis que vieram diretamente destes grupos”. Ao todo, foram treze leis e mais de 50 intervenções em forma de projetos de leis, emendas e decretos, como pode-se verificar na Câmara.¹¹⁸ Dentre as ações do mandato coletivo, os Projetos de Leis, de Emendas, de Resolução e de Decretos podem ser acessados no Anexo II do livro, do qual destacamos a Emenda à Lei Orgânica nº 43/95, considerada a mais importante para o dramaturgo. Esta, acrescenta parágrafo ao artigo 5º a fim de criar o “Programa Municipal de Proteção a Vítimas e Testemunhas de

¹¹⁸ Detalhes disponíveis em: <http://www.camara.rio/vereadores/augusto-boal/proposicoes/ate-2008>

Infrações Penais”, de autoria da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos da Câmara Municipal do Rio de Janeiro (CDDH), a qual integrou como presidente e vice, no curso de seu mandato.

Na CDDH como presidente e vice-presidente, Boal acompanhava os depoimentos da *Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos*¹¹⁹, por exemplo, disponibilizados no Sistema de Informações do Arquivo Nacional, junto de Cecília Coimbra, professora da Universidade Federal Fluminense e presidente do movimento Tortura Nunca Mais/RJ. Esses depoimentos são parte das investigações possibilitadas pela Lei 9140/95, que reconhece desaparecidos políticos como mortos. Em um desses documentos, que possibilita a averiguação sobre as condições do militante do PCB, Alberto Aleixo, o registro traz a fala de Raymundo Alves de Souza sobre o companheiro. Com a fala de Souza, Boal lembra o que não pode ser esquecido: na página 312 do documento, Raymundo Alves de Souza comenta que “foi um período que a gente se lembra sempre”, Cecília Coimbra complementa que “nunca mais se esquece” e Boal afirma “Ainda que eles destruam o edifício. Foi o que eles fizeram em São Paulo. Eu estive preso no DOPS em São Paulo, no presídio Tiradentes. Então, eu queria voltar lá para ver e eles tinham destruído. Eu estive antes no DOI-CODI de lá” e lembra que foi preso na rua: “na verdade, eu fui sequestrado”, corrige.

¹¹⁹ Do fundo do Sistema Nacional de Informações do Arquivo Nacional https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/resultado_pesquisa_new.asp?v_pesquisa=Augusto%20Boal&v_fundo_colecao=

usava capuz e não tinha que depor, mas também era o fim do mundo. Lá nós soubemos que aquele velhinho tinha morrido em maio. E não foi isso. Ele não morreu em maio.

Foi um período que a gente se lembra sempre.

A SRA. CECÍLIA COIMBRA - Nunca mais se esquece.

O SR. AUGUSTO BOAL - Ainda que eles destruam o edifício. Foi o que eles fizeram em São Paulo. Eu estive preso no DOPS em São Paulo, no presídio Tiradentes. Então, eu queria voltar lá para ver e eles tinham destruído. Eu estive antes no DOI-CODI de lá.

O SR. RAYMUNDO ALVES DE SOUZA - Era o da Tutóia.

O SR. AUGUSTO BOAL - Mas essa foi uma passagem rapidinha.

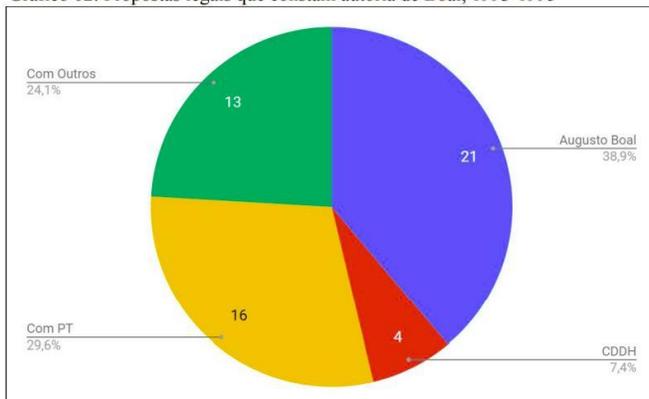
O SR. RAYMUNDO ALVES DE SOUZA - Eu fui preso no aeroporto.

O SR. AUGUSTO BOAL - Eu fui preso na rua. Na verdade eu fui seqüestrado.

A pesquisa de Pedro Vianna Godinho Peria, intitulada *Teatro e Participação Social: a experiência do Teatro Legislativo de Augusto Boal como instrumento de participação* (2019), mostra que dessa união entre arte e política, resulta a possibilidade de maior participação, viabilizando outros experimentos democráticos para além da representação – uma representação já coletiva e que impulsionou ações coletivas (Peria, 2019, p. 71). Da pesquisa de Peria (2019), trazemos dois gráficos que ilustram a atuação de Boal como vereador¹²⁰:

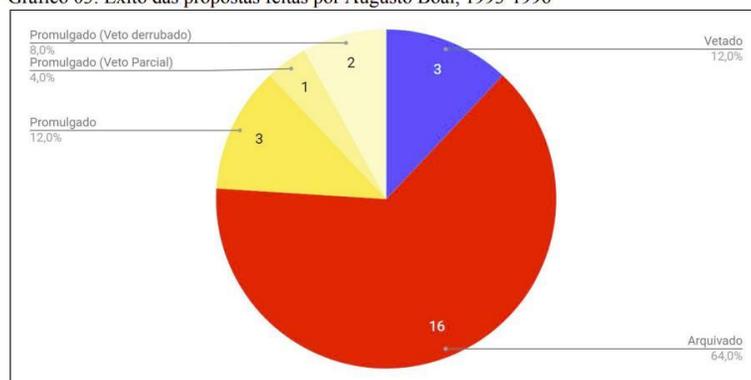
¹²⁰ Os gráficos constam na página 59. A pesquisa de Peria pode ser acessada em: <https://pesquisa-eaesp.fgv.br/sites/gvpesquisa.fgv.br/files/publicacoes/rf - pedro vianna godinho peria.pdf>

Gráfico 02: Propostas legais que constam autoria de Boal, 1993-1995



Elaboração própria a partir de dados da CMRJ

Gráfico 03: Êxito das propostas feitas por Augusto Boal, 1993-1996



Elaboração própria a partir de dados da CMRJ

Peria mostra que, de acordo com o mecanismo de consulta do Sistema de Processamento Legislativo da Câmara Municipal do Rio de Janeiro – CMRJ, Augusto Boal foi autor de 54 propostas, das quais 29 foram em parceria com outras vereanças, além de 4 outras, elaboradas na conjunção da Comissão de Defesa dos Direitos Humanos da CMRJ: “dentre os projetos propostos em co-autoria, chama a atenção a 23 predominância daqueles feitos pela bancada petista, indicando que se tratava de um bloco unido” (2019, p. 58).

Acredito que com essa base, teremos condições de apresentar no capítulo derradeiro as reflexões junto ao pensamento que germina nas criações de ambos, Boal e Carvalho, entendendo-os como indivíduos organizados coletivamente. Por exemplo, Boal na ALN (Ação Libertadora Nacional) e no mandato coletivizado entre Coringas, bem

como os diálogos do Latão com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), sindicatos e outros.

Sobre Sérgio de Carvalho

Dramaturgo, encenador, desde 2005, o professor livre-docente na Universidade de São Paulo na área de dramaturgia, Sérgio de Carvalho esteve, entre 2018 e 2021, como diretor do TUSP - Teatro da Universidade de São Paulo. É graduado em jornalismo, área em que atuou como crítico, cronista e editor de periódicos da área da cultura, como *Vintém* e *Traulito*, da Companhia do Latão e o jornal *O Sarrafo*, fruto do movimento *Arte contra a barbárie*, em que o Latão criava junto a outros grupos de teatro. Carvalho é mestre em artes (Teoria do Teatro) e doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo - USP, com tese sobre o teatro modernista.

Além dos livros, experimentos videográficos e CD's com canções de trabalho, a Companhia investe, desde a sua gênese, no diálogo com interlocutores e referências para o que considera basilar ao trabalho de um grupo de teatro dedicado à pesquisa e à conformação como “teatro de grupo”.

Acreditamos que a exposição sobre esses periódicos em que Carvalho atuou/atua como editor contribuirá para pensarmos o papel da pesquisa no teatro dialético e a ação teatral para além do palco, na perspectiva do Latão, transformando o grupo em sujeito coletivo para arte e como autor na produção do pensamento brasileiro de esquerda.

Tendo em mente que apesar de a “história da imprensa” ser “a própria história do desenvolvimento da sociedade capitalista”, conforme Nelson Werneck Sodré (1999), felizmente, não são poucas as manifestações impressas livres, independentes e alternativas. Elencaremos os títulos seguidos de alguma explicação sobre os conteúdos das edições, com destaque para participações (autores e autoras de artigos, entrevistadas e entrevistados, bem como colaborações aos números), título da edição e editorial. Penso

que esse conjunto auxiliará para posteriormente, no próximo capítulo, embasar a discussão sobre ditadura e democracia, assim como para a contribuição com o pensamento social da periferia do capitalismo, em busca das conexões do tempo.

A atuação com periódicos inicia em 1998, com a revista *Vintém* (atual e sem periodização fixa). Entre 2003 e 2008, *O Sarrafo. Um jornal pau-para-toda-obra*, uma criação coletiva de grupos de teatro de São Paulo. E, de 2010 e 2012, o jornal *Traulito*.

Começaremos a nossa exposição pela participação do Latão no movimento de teatro de grupo *Arte contra a barbárie*, em que Carvalho atuou como um dos editores do jornal *O Sarrafo*. Na sequência, mostraremos as publicações do Latão, *Vintém* (1997 - atual) e *Traulito* (2010-2012).

Para lermos *O Sarrafo*, é importante lembrar a ideia sobre teatro de grupo e, ainda que brevemente, alguma leitura sobre o movimento *Arte contra a barbárie*. Sabemos que, para o Latão, a atuação em teatro de grupo investe a sua ênfase por uma atuação coletiva, inspirada nas ações organizativas de Brecht, ou o *princípio organizador*, como ressalta Pasta Júnior, a fim de uma “compreensão inteligível dos processos sociais pela formalização artística” (Matsunaga, 2018, p. 35).

Iná Camargo Costa, no capítulo *Experimentos Cênicos: um enredo*, publicado no livro *Teatro e vida pública* (2012), situa que o aprofundamento do interesse dos grupos do *Arte contra a barbárie*, em torno da pergunta “que país é este?”, ao que busca realizar o seguinte “experimento de caráter narrativo-analítico”: “numa visão de conjunto, nos últimos dez anos os grupos de teatro de São Paulo vêm elaborando uma espécie de ‘história do Brasil em cena’, dos tempos coloniais aos nossos dias” (2012, p. 63). No mesmo livro, Paulo Arantes, em *A lei do Tormento*, relembra: “Pensando bem, não deixa de ser surpreendente, quase inverossímil, a repolitização da cena e a reinvenção do teatro de grupo naquelas circunstâncias de penúria material e miséria política” (2012, p. 205).

O Sarrafo (2003), a Revista Vintém (1997) e o jornal O Traulito (2010)

O Sarrafo (2003)

No âmbito do movimento *Arte contra a barbárie* é criado *O Sarrafo* [com o slogan] *Um jornal pau-para-toda-obra* e o mote *Teatro em debate*. Foi uma publicação independente coletiva, organizada pelos vários grupos de teatro: Ágora, Arlequins, Canhoto Laboratório de Artes da Representação, Companhia Cênica Farândola Troupe, Companhia do Feijão, Companhia do Latão, Companhia Ocamorana de Pesquisas Teatrais, Companhia São Jorge de Variedades, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Engenho, Folias, Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes, Grupo XIX de Teatro, Parlapatões, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Tablado de Arruar, Teatro de Narradores. A equipe de criação, editores, membros do Conselho editorial variava a cada número, podendo se manter em mais de uma edição.

O livro organizado por Dorberto Carvalho e Iná Camargo Costa, *As lutas dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura*¹²¹, mostra que o jornal foi um veículo de propagação das pautas do movimento, embora não “se pretendesse o órgão oficial” do mesmo (2018, p. 45). Sérgio de Carvalho¹²² lembra que o jornal tinha reuniões animadas e um “método heterodoxo” de realização. Ao todo, foram doze edições, das quais, oito constavam na página da Companhia¹²³. Os autores destacam que, para o movimento, “o primeiro desafio foi estabelecer uma disputa do pensamento sobre arte e cultura, assim como delinear um horizonte de busca de espaços para a manifestação cultural contra-hegemônica” (2008, p. 20). A ideia é mostrar como essa disputa de pensamento se trama coletivamente, por meio da apresentação de cada edição acessada do

¹²¹ Carvalho, Dorberto; Costa, Iná Camargo. *As lutas dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

¹²² <https://sergiodecarvalho.com/2020/09/24/sarrafo-um-jornal-pau-para-toda-obra/>

¹²³ Com a remoção da página da Companhia, as edições parecem não estar mais disponíveis em qualquer outro sítio.

jornal e quais são os pontos ressaltados pelas colunas do Latão, especialmente, a fim de compreendermos sua práxis.

A primeira edição de *O Sarrafo* data de março de 2003 e leva na capa a chamada “A máquina da Cultura”, em que convida para a leitura da conversa entre Celso Frateschi, Cláudia Costin e Sérgio Mamberti; a chamada “Um caco inédito de Oswald de Andrade”, é acompanhada de sua foto. A capa conta com mais três chamadas para textos de Gianni Ratto, Iná Camargo Costa e Alexandre Matte.

Do editorial desta edição, trazemos algumas perguntas que orientam os anseios dos grupos para a publicação e ressaltam a carência de publicações voltadas ao ofício teatral:

Por que editar um jornal dedicado aos assuntos teatrais no momento histórico atual? Que função ele pode ter para contribuir com o desenvolvimento da linguagem cênica e da reflexão crítica? Qual teatro seria objeto de suas edições? Por que ser editado por uma associação de grupos teatrais e não por uma empresa jornalística?

No artigo *O grupo enquanto sujeito e narrador*, publicado na revista *Subtexto* (2012), Valmir Santos compila a necessidade de projetos editoriais de cultura/teatro para a “sondagem ao próprio trabalho e aos interesses de seu entorno social e político sem perder a capacidade de discernir”. O autor parte do exemplo da amizade entre Benjamin e Brecht, com a sonhada *Krise und kritik*, para situar “guardadas as proporções”, o movimento de uma “historiografia do teatro de grupo escrita, majoritariamente, pelos próprios artistas que se tornaram como que autores e editores de livros, revistas e documentários autorreferentes ou coletivos”, no Brasil dos anos de 1990 (2012, p. 37-38). Ele se refere a *O Sarrafo*, em que “são os próprios integrantes dos núcleos que miram o retrovisor” para “capturar o espírito de época em que são forjados”:

Da matriz da chamada imprensa popular, despontam publicações inclinadas aos formatos tabloide ou fanzine, quem sabe uma evocação à irreverência e ao experimentalismo d'O Pasquim (1969) e do Opinião (1972) sob ditadura militar. Uma das propostas tributárias dessa vertente foi o jornal O sarrafo – teatro em debate, concebido e editado por grupos de São Paulo logo no primeiro aniversário da Lei de Fomento, alcançando onze edições entre 2003 e 2007. (Santos, 2012, p. 40)

A partir da leitura de Santos, implicamo-nos a pensar com *O autor como produtor*, conferência de Walter Benjamin no Instituto para o Estudo do Fascismo em Paris, em abril de 1934, em que destrincha que, por interesses de classe e por dever ter a luta de classes como lugar de decisão, deve-se orientar a escrita com tendência e qualidade, aliando forma política e literária. Com esse exemplo, leremos *o Sarrafo*, por “recorrer à imprensa”, para indagar “o tratamento dialético” às questões de “contextos sociais vivos” (Benjamin, 2012, p. 129 - 134).

Assim, reunindo tais exemplos, voltamos ao terceiro capítulo do livro de Dorberto Carvalho e Iná Camargo Costa, com o título *A Luta pela implantação da Lei de fomento*, em que traçam um panorama intitulado *A disputa pelo pensamento, ou O Sarrafo*, em que reúnem elementos relevantes para o *Movimento Arte contra a Barbárie*, nas palavras da professora Iná Camargo Costa, uma “reação a uma forma específica de barbárie” (2007, p. 21). O movimento reúne grupos da década de 1980 e 1990, elenca reflexões e ações pela valorização e financiamento do teatro na luta contra a precarização do trabalho artístico. Para Costa, o movimento “congrega basicamente grupos de teatro formados a partir dos anos 90 do século XX”, cujas experiências não se desdobravam na “destinação das verbas da renúncia fiscal”, parte dos “orçamentos de publicidade das empresas”, e decididas pelos “profissionais de marketing”. Para Costa, ainda mais grave é que “os espetáculos que esses grupos produziam não obtinham um retorno mínimo de bilheteria

que pudesse assegurar a sua continuidade como mercadoria de tipo artesanal de modo autônomo (independente dos patrocínios do grande capital)” (Costa, 2007, p. 21).

Voltemos, portanto, a *O Sarrafo*. Carvalho e Costa (2008) situam que a publicação é uma arma para a atuação crítica. Do editorial destacam a “carência de publicações” que discutissem “com pertinência e competência o ofício teatral levando em conta a diversidade de propostas estéticas e o conjunto dos problemas hoje colocados para os grupos e companhias”. Os autores constataam, ainda, o descompasso da crítica convencional: “há muito ultrapassados no tempo e no espaço pelas novas formas de organização da produção e da criação do espetáculo teatral”, e enfatizam a falta de referências do público para espetáculos dedicados à “transformação cultural da humanidade; os produtores precisam encontrar caminhos que transformem a cultura em um direito elementar dos cidadãos” (2008, p. 45-46).

Com a tiragem inicial de 10 mil exemplares impressos pela Gazeta de São Paulo, imaginamos que o tablóide *O Sarrafo*, com volume de páginas entre 12 e 20, teve grande alcance para fundamentar e fomentar a discussão em âmbito municipal, uma vez que era “distribuído gratuitamente nas salas de espetáculo da cidade de São Paulo” (Espírito Santo, 2006, p. 13).

se é como fenômeno estético que o trabalho artístico desempenha um importante papel na formação do cidadão, oferecer aos espectadores informações e conhecimentos que ampliem sua visão crítica é uma maneira de contribuir com o processo de democratização da cultura. O jornal se dispõe a ser um instrumento de debate, informação e formação capaz de contribuir para a educação do trabalhador de teatro e do espectador. Entre outras metas, pretende atingir as camadas da população excluídas da prática teatral, defendendo a liberdade e diversidade de invenção. Com isto, explicita a disposição para colaborar com a construção de um novo país. (Carvalho e Costa, 2008, p. 46)

O livro-reportagem de Fabiane Espírito Santo, resultado da pesquisa de conclusão da graduação em jornalismo, *A Cultura d'O Sarrafo que Cupim não Rói: pretextos de uma mídia radical* (2006) situa o jornal como o fazer coletivo inspirado nos movimentos da imprensa de esquerda do período da ditadura, para implicar público, artistas, leitoras e leitores, em um fazer teatral – como fazer jornalístico – que se tece com os olhares de quem atua em sociedade, ou seja, faz da cena palco social. Ela comenta que “o nome O Sarrafo surgiu de uma discussão em torno do significado que o objeto sarrafo traz” e localiza na fala do editor da publicação, Sérgio de Carvalho, o duplo significado dessa escolha:

O primeiro se refere à utilidade material de um pedaço de madeira sempre usado para construção dos cenários, e o segundo é a forma conotativa de “descer o sarrafo” no pensamento dominante. O slogan “pau-para-toda-obra” está ligado a trabalhadores da classe teatral (entrevista concedida a Fabiane em 20 de maio de 2006).

Ainda nas primeiras páginas de seu trabalho, Espírito Santo apresenta a perspectiva de Iná Camargo Costa sobre *O Sarrafo*, em que comenta entender o jornal como ferramenta de autorreflexão dos grupos envolvidos sobre a existência e resistência do teatro diante do sufocamento da cultura em tempos neoliberais. Costa desloca o jornal da grande imprensa (o mercado), “porque nossos trabalhos não interessam, [...] O Sarrafo pode ajudar o nosso público a entender um pouco melhor o que fazemos”.

Por que Costa afirma que esse trabalho não interessa à grande imprensa, ou ao mercado e, assim, a essa faceta da sociedade? Acreditamos que seja porque a ferramenta em questão e o próprio teatro de que é feito esse meio de comunicação questiona a forma mercadoria e, nesse sentido, passa a desinteressar, ou a desobedecer. No entanto, há uma característica do teatro como instância de representação social espelhada na sociedade, como o fazer coletivo, ou as pautas que releva etc., que em algumas sociedades, em certos tempos históricos, são pleiteadas como de domínio público, ou de representação do Estado – e a indagação ao que se entende e ao que se deseja por Estado – como foi o

papel do teatro durante as ditaduras, por exemplo). Mas que entre nós, já nasce privado – no sentido contrário ao público e no sentido contrário ao épico. O que queremos dizer com isso? Sabemos que no Brasil o teatro é inaugurado com a educação pelos Jesuítas para a doutrinação cristã dos corpos de indígenas sobreviventes de diversas etnias. No nosso caso nada peculiar, pois semelhante aos territórios colonizados, demonizar a cultura local era a maneira de “civilizar” os olhares, os corpos e os sentimentos de pertença. Em um Estado herdeiro de símbolos e significados da coroa portuguesa, arraigado num sentimento de família como poder, a democracia, o republicanismo e todas as outras potencialidades de organização social parecem ameaçar o estamento burocrático, ou a perpetuação das famílias no poder, para citar o Raymundo Faoro¹²⁴. Assim, o teatro (e a educação) como instrumento de poder da Coroa sobre a Colônia, estreia o fazer teatral no Brasil que se estende até meados do século passado, quando o Brasil entra em cena (por meio, entre tantos, como Dias Gomes, Plínio Marcos, Abdias Nascimento, Oswald de Andrade, Jorge Andrade, Vianninha, Boal e Guarnieri, José Celso, pelos coletivos do Teatro de Arena, Oficina, Opinião e mais) inquirindo a formação do país e promovendo outras reflexões sobre si.

Voltando a *O Sarrafo*, Espírito Santo implica a sua existência por ter, de um lado, grupos teatrais e, do outro, as companhias, sobre as quais define as diferenças nas relações de trabalho e na ideologia, atribuindo às últimas como formas empresariais de atuação, enquanto a maioria dos grupos se compreendem como coletivo organizado como movimento social. Assim, a formação dos grupos denota a renovação do Teatro com trabalho cênico ampliando-o junto à sociedade. Portanto, “endossar o coletivismo é um traço presente nas linhas de produção de *O Sarrafo*”. Com a atitude de adotar “um coletivo editorial para elaborar seu conteúdo e, assim, tentar criar um meio de fortalecer o

¹²⁴ O patrimonialismo, organização política básica, fecha-se sobre si próprio com o estamento, de caráter marcadamente burocrático. Burocracia não no sentido moderno, como aparelhamento racional, mas da apropriação do cargo – o cargo carregado de poder próprio, articulado com o príncipe, sem a anulação da esfera própria de competência (Faoro, 2001, p. 102).

relacionamento entre as pessoas envolvidas”, age sob os princípios que acredita e sem os quais cairia na malha fina de uma atuação cristalizada (Espírito Santo, 2006, p. 16).

Carvalho e Costa expõem reflexões sobre cada número de *O Sarrafo*, até a sétima edição e acompanhamos as suas considerações. O conteúdo da edição de nº 1 articula as necessidades do movimento com uma crítica política e teórica, a crítica à indústria cultural e ao papel da imprensa de “ofuscar as consciências” em que tudo se resume à propaganda. Ao tecer essas críticas, o periódico assume-se com a função de elucidar “superstições” propagadas pelo mercado teatral, como harmonia e liberdade, por exemplo. Os autores salientam a importância de *O Sarrafo* “na luta pela transformação do pensamento brasileiro sobre cultura e suas funções”, assumindo o papel de “formular novos conceitos para elaborar a expressão teórica da nova experiência e, em nome dela, disputar com os ideólogos da mercantilização o pensamento sobre arte e cultura” (2008, p. 46-47).

O número é composto pelos seguintes artigos: *Anticonselho aos jovens atores*, de Gianni Ratto, um depoimento a Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho; *Por uma crítica cultural dialética*, de Iná Camargo Costa; *Movimentos do teatro paulista (1960-1990)*, de Alexandre Matte. A entrevista “para uma nova política cultural” com Celso Frateschi, à época, Secretário da Cultura do Município de São Paulo; Cláudia Costin, a Secretária da Cultura do Estado e o Secretário de Artes Cênicas do Governo Federal e Sérgio Mamberti. As colunas dos grupos: *Por todas as razões, viva a comédia!*, de Ali Saleh (Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes); *E a cultura onde é que fica?*, assinado por Reinaldo Maia (Companhia Folias d’Arte); *Com o candor dos neófitos*, assinado pela Ágora; *Gostaria de ser tratado como um assassino*, de Hugo Possolo (Parlapatões); *Trilogia marca novo ciclo*, do Teatro da Vertigem, assinado por Miriam Rinaldi; *Por um teatro materialista*, da Companhia do Latão, assinado por Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho. E o “fragmento Garcia”: *Teatro inédito de Oswald de Andrade*, é uma cena teatral de Oswald de Andrade, “recolhida no arquivo Alexandre Eulálio, da Unicamp.

Salvo engano, nunca foi publicada, sequer citada. Difícil precisar sua data. Seu assunto, o mesmo de *O rei da vela* (de 1933)”, pontua Sérgio de Carvalho. O Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio”, abriga coleções da história e da cultura brasileira contemporânea¹²⁵.

Nos interessa, portanto, a coluna do Latão, *Por um teatro materialista* (2003, p. 11), em que a Companhia mostra que as suas reflexões internas giram ao redor da “sua utilidade como produtora de representações”, e se vê com o intuito de “se opor aos modos hegemônicos da atividade artística numa sociedade orientada pela lógica do Capitalismo tardio”. A coluna é assinada por Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho. Os temas desse debate são resumidos em quatro tópicos com intertítulos, desdobrados em pequenos parágrafos elucidativos:

1. *O que dá sentido político ao teatro é a forma como se organizam suas relações de produção.* O ponto é introduzido pela afirmação “é na sala de ensaios que se tem início o processo de politização do Teatro”, sinalizando a integração do grupo com as relações de trabalho, vendo-as como determinantes na construção do “caráter político da encenação”.

2. *O que determina o valor da produção artística é seu valor de uso.* Neste ponto, os padrões da forma-mercadoria/alienação são percebidos como intrínsecos à expressão artística e são desvelados na perspectiva do grupo: “o artista, assim constrangido, persegue toscas imagens de celebridade enquanto lamenta idealisticamente a corrupção dos valores artísticos”.

3. *É necessária a invenção de alternativas de circulação.* Em que aponta o problema da crítica na lógica do capital: “a crítica à mercantilização da arte é inoperante se o trabalho artístico continua preso aos ditames de uma imprensa cujo critério de verdade provém das pesquisas de mercado”. Neste ponto, choca forma e conteúdo, criação, recepção e repercussão, mostrando os desafios de uma atuação no fio da navalha.

¹²⁵ Ver: <http://www3.iel.unicamp.br/cedae/index.php>

4. *Anticapitalismo, pesquisa estética e revolução*. Tópico descrito na íntegra: “A pesquisa estética terá sensibilidade revolucionária quando desenvolvida por produtores empenhados em um projeto coletivo anticapitalista”. Em que o Latão reafirma sua conduta de atuação.

Priscila Matsunaga, ao comentar esse texto, enfatiza o caráter de a Companhia do Latão se posicionar como “produtora de representações, deixando claro que buscam uma oposição ‘aos modos hegemônicos da atividade artística’”. A partir desse posicionamento, comenta destacando alguns trechos da coluna:

os autores defendem a construção de um teatro que já na sala de ensaio supere as especializações, transplantando para o palco, e talvez para o público, um processo coletivizante de trabalho e nessa perspectiva reative criticamente o debate sobre a função da arte tendo com fim último a produção de “formas capazes de incluir a sociedade como um todo numa perspectiva revolucionária, num projeto coletivo anticapitalista”. (Matsunaga, 2018, p. 41-42)

A segunda edição data de abril de 2003. Carvalho e Costa ressaltam a “dramaturgia de grupo” e “modo de produção”, situando o periódico com o papel social de incutir o debate sobre “o sentido coletivo do fazer teatral, a dramaturgia colaborativa, contra o vício ideológico da crítica convencional”. O que é posto em evidência, nesses termos, é a denúncia do jogo ideologizante da crítica convencional de hierarquizar e colocar em relevo indivíduos artistas “sem levar em conta o caráter coletivo das produções em todos os níveis” (2008, p. 47). Assim, o que salta é a medida entre o individual e o coletivo, que é a régua (e a reguada) da crítica ao herói e ao mito no teatro dialético -- em primeira instância porque se trata de teatro, mas se o caso for o de pensar em sociedade, descolam-se duas camadas (as mesmas, em macro): em uma sociedade organizada com ideais do liberalismo econômico, limites e “potenciais” do indivíduo e as atuações coletivas.

Das chamadas da capa: *Volksfarra com dinheiro público; Woizeck no Brasil – em três novas versões*, texto de Beth Néspoli; *Novo colonista: Tersites de Souza desce o*

sarrafo. Espírito Santo destaca que o “personagem fictício” foi “idealizado por editores e escrito por várias mãos dentro do coletivo editorial para satirizar eventuais críticas de Teatro publicadas nos grandes jornais” Tersites intitula-se “O Crítico da Crítica – e sua coluna é denominada Anti-Social” (2006, p. 22); O título de Chico Assis no miolo é: *Advertências aos jovens dramaturgos; O Coletivo na dramaturgia: autores debatem o teatro como disputa do pensamento*, com editores do Jornal, “sobre a escrita teatral coletivizada”: Fernando Bonassi, Hugo Possolo, Luís Alberto de Abreu, Reinaldo Maia e Sérgio de Carvalho.

A Folias d’Arte lança a coluna *Sem retoques, sem cuidado*, assinada por Marco Antonio Rodrigues; Teatro da Vertigem indaga: *Como chamar o ator que participa da criação da obra?*, assinada por Miriam Rinaldi; Raul Barreto assina o texto *Por que vomito*, da Parlapatões; A Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes apresenta *Intercâmbio sem câmbio*, por Ali Saleh. Por fim, Márcio Marciano assina a coluna do Latão, *Martírio Moral*.

O texto é sinalizado como “fragmento” encontrado em “um velho exemplar do Hamlet, à venda num pequeno sebo do centro da cidade”. A nota indica que o mesmo “marcava a cena em que o Príncipe dá conselhos aos atores” e que o mesmo não possuía data “ou qualquer referência à autoria”, supondo-se que havia sido escrito por “algum ator de antigamente”. Em formato de crônica e sob o intertítulo: *Diário de um velho ator desempregado*, inicia-se a narrativa de uma tarde numa padaria na terra da garoa, em que um “jovem dramaturgo” adentra e pede um conhaque. A narrativa continua até que se abre aspas para o trecho que inicia reflexivo “somos todos satélites abandonados girando numa órbita estranha, essa é nossa condição e é disso que se trata minha obra”. Quem escreve se assume poeta e reclama da profanação do “Teatro com seus teoremas sociais, que entope de doutrinas anacrônicas, que só enxerga no Homem a vilania, o cálculo da luta pela sobrevivência”. Segue o desabafo ainda entre aspas “o que me entristece é que o Teatro está repleto de uma gente arrogante e covarde, de uma gente que se esconde sob a

máscara do trabalho coletivo”. E segue, “são trabalhadores do Teatro, reconheço, mas jamais serão artistas porque são incapazes de perceber a essência humana”.

O terceiro número é de maio de 2003. Carvalho e Costa destacam a chamada “‘Manifesto contra a cultura do favor’, assinado pelos editores do jornal, pela Cooperativa Paulista de Teatro e pelo Movimento Arte Contra a Barbárie”. O manifesto é publicado na abertura do jornal (página 3), sob o título *A Arte na Cultura do Favor*:

A recente gritaria contra o “dirigismo cultural”, feita por um pequeno grupo de cineastas cariocas, esconde o medo-pânico de que a cultura do favor seja rompida nos tratos da indústria cultural brasileira. Esses defensores da liberdade de expressão – como o Sr. Cacá Diegues e o Sr. Luiz Carlos Barreto – nunca se opuseram ao dirigismo do marketing cultural das empresas mas facilmente se rebelam contra qualquer possibilidade de discutir o sentido de uma produção artística que repense seu significado social. A demonização da “contrapartida social” foi uma estratégia de escândalo. Por meio dela, os cineastas alardearam que o intervencionismo imperava na nova política de patrocínio das estatais. Compararam a visão de cultura governamental ao modelo da Albânia antes da queda do muro. Em outra fala patética, disseram que o nosso cinema se veria tematicamente obrigado a elogiar as vítimas da fome e, livro fomento com novo no que se refere à circulação, teria que exibir filmes para todas as classes da população. “Exibir filmes para todos, ótimo, mas não sei fazer isso!”, disse o mais sincero deles, Sr. Zelito Viana, em sua fobia de que a arte deixe de ser um privilégio de classe. (O Sarrafo, 2003, p. 3)

O manifesto continua, expondo a necessidade de se discutir o tema “arte pela arte”, quando apontam: “os libertadores das verbas do cinema nacional afirmam que ‘a contrapartida social da obra de arte é a obra de arte’, porém não se propõem a debater a qualidade dessas obras de arte”, ponderando a importância de “realização de concorrências públicas, sujeitas a critérios transparentes e comissões democráticas”. O grupo desenrola a sua crítica fundamentando que as “funções sociais ou políticas da obra

de arte estão condicionadas por sua função estética e, nesse sentido, é indiscutível que a contrapartida social está na própria obra de arte”, mas endossam o vínculo da arte “ao grau de ruptura crítica das obras em relação aos padrões hegemônicos, tanto do ponto de vista artístico quanto do diálogo com o público” e nomeiam a coisa: “o supremo dogmatismo cultural se chama forma-mercadoria. A recusa em pensar modos de contrapartida social corresponde à recusa em modificar as práticas dominantes”. A partir desse ponto, retomam os CPCs e o Cinema Novo, atualizando a crítica:

é triste verificar que muitos dos que hoje defendem o conservadorismo de uma cinematografia dependente dos favores do Estado – em troca de um nacionalismo de exportação – sejam ex integrantes de movimentos progressistas e independentes como o CPC (Centros Populares de Cultura) e do Cinema Novo. Resta a alegria de perceber que a reflexão estética continua a acontecer de forma crítica no novo cinema brasileiro, graças à influência de tantos que não mercantilizaram seus padrões formais.

O Manifesto passa a contextualizar o debate na cidade de São Paulo, situando “o abandono do projeto socializante do Partido dos Trabalhadores” e assinalando-o como “um retrocesso da própria democratização burguesa em relação ao senhorialismo tropical”. A dinâmica entre o meio artístico e a “destinação de verbas públicas” é exemplificada pelo Arte contra a Barbárie, que “propôs e viabilizou a realização de encontros públicos entre os interessados e a Comissão Julgadora dos Projetos”, promovendo outras relações.

A Coluna da Companhia do Latão, sob o título *A bolsa e o amor* recupera o jovem Marx: “num texto irônico de sua juventude, Marx elogia o erotismo e o senso ético da Bolsa de Valores, porque afinal, ele escreve na ‘bolsa de valores também é o amor que impera’”. A bolsa de valores é um lugar onde cada investidor busca satisfazer o seu desejo de felicidade, o que significa, na prática, o amor”. A Companhia recupera a atitude modernista de Marx “contrária a qualquer condenação moralizante” e situa “a burguesia, naquela fase heróica, seria portanto, materialista no íntimo e idealista em público, como dizia a canção favorita do burguês, também citada por Engels: ‘que é o homem? Metade

animal, metade anjo’. Ou como escreveu Goethe no Fausto: duas almas lutam e disputam o seu peito. A coluna é uma versão “da palestra proferida por Sérgio de Carvalho no Fórum Social Mundial, em Porto Alegre, no dia 26 de janeiro de 2003, no debate Cultura e Prática Política”.

A edição encerra com o *Teatro do Brasil*, de António de Alcântara Machado, publicado originalmente na revista *Movimento*, nº 02, novembro de 1928.

O quarto número de *O Sarrafo* é de junho de 2003 e aborda a encenação de grupo. O texto que abre o jornal, mostra reflexões e depoimentos durante a reunião com “cinco dos diretores teatrais que compõem o grupo editorial do jornal. Ednaldo Freire, Roberto Lage, Hugo Passolo, Marco Antônio Rodrigues e António Araújo”. A edição conta com texto de Ademir Garcia (Catulos), intitulado *O teatro periférico como base para a formação humana*, em que há destaque para as ações da *1a Mostra de Teatro de Centro Cultural Serraria*, em Diadema, do qual destaco o seguinte trecho: “Infelizmente, os políticos não entendem que a arte é uma brincadeira de pessoas sérias e, nós jovens artistas, percebemos naquele momento o quanto ela transformou nossa visão de mundo”.

A coluna da Folias d’Arte leva o título *Ainda sobre a Farra Teatral e da Verba pública* e conta com epígrafe de Stanislavsky: “Nossa experiência levou-nos a crer firmemente que só o nosso tipo de arte, embebido que é nas experiências vivas dos seres humanos, pode produzir artisticamente as impalpáveis nuances e profundezas da vida”. A Companhia do Latão refere-se às “palavras pronunciadas por um proeminente diretor de teatro a seus seletos discípulos” e é assinada por Márcio Marciano. Com o título *Do diário de um velho ator aposentado*, e tendo o ator “como centro de tudo”, aponta diretores como “meros operários das ideias”, mas mostra contradições de sua modéstia ao pontuar os mandamentos ditados pelo “velho Tao”, “humanamente sensível e entusiasmado”.

Carvalho e Costa (2008) evidenciam o depoimento de Ednaldo Freire (Fraternal) “Minha visão do diretor – palavra até um tanto autoritária – é a de ser um regulador das idéias que, além de organizar o espetáculo cênico, ajuda a organizar as idéias como um todo”. Observando o teatro como arte coletiva e pontuando sobre os papéis articulados no fazer teatral, os diretores buscam reconhecer novas possibilidades de atuação em grupo, contextualizando os fazeres, os questionamentos com a história do teatro. Hugo Possolo (Parlapatões), por exemplo, toca na “tendência predominante na sociedade em que vivemos” das especificidades nas profissões, o que poderíamos articular com uma leitura de “sociedade de peritos” que também parece estar relacionada à ideia de hierarquização entre os indivíduos, postergando mediações coletivizadoras.

A Edição nº 5, de julho 2003, foi dedicada à “arte crítica do ator”¹²⁶ não foi localizada fisicamente, ou digitalizada. Por esse motivo, reproduzimos integralmente a leitura de Carvalho e Costa (2008):

Na abertura, o jornal publica um precioso texto de Maria Thereza Vargas sobre a genealogia do ator brasileiro contemporâneo, figura em relação à qual os atores do teatro de grupo deveriam se definir. Conduzido por Marici Salomão, o debate produziu considerações como estas:

Outras e outros integrantes dos grupos, têm as suas considerações registradas no livro. Aqui, nos dedicaremos aos apontamentos de Piacentini:

Apontamento 1

Ney Piacentini (Latão): Os atores se reuniram em grupos, nesses dez ou quinze anos, visando a duas coisas: um modo autônomo de produção coletiva (porque as carreiras individuais dependem de um fator, que é a sorte) e aprofundar o trabalho artístico que eles não estavam encontrando em montagens esporádicas. Não encontrávamos espaço para fazer um depoimento sobre o nosso

¹²⁶ Por uma série de desencontros, a quinta Edição não foi localizada em documento físico ou virtual. Portanto, reproduzo o feito por Carvalho e Costa (2008)

tempo, na década de 80 – dominada pelas montagens sintetizantes dos diretores. Nós éramos apenas peças dentro do cenário. (Carvalho e Costa, 2008, p. 54-55)

2

Ney: Qual a nossa colaboração para a formação do ator, hoje, no Brasil? Além das colaborações individuais, transmitidas nas escolas por alguns de nós aqui presentes, o trabalho principal ocorre dentro dos próprios grupos, na sala de ensaio, onde se desenvolvem determinados exercícios que podem ter sido feitos por outros mas que, conforme as necessidades, vão sendo reinventados. No momento em que o grupo compreende suas necessidades, ao refletir sobre a ligação entre técnicas e resultados artísticos, torna-se capaz de transmitir sua experiência, seu conhecimento. Aí se nota que o trabalho teatral é diferente do trabalho do ator na televisão. Ao contrário dos atores que representam a si mesmos, o teatro pede formas específicas de metamorfose, formas que variam conforme o contexto e a intenção artística e política. Essa é a nossa contribuição.

Ney Piacentini (2018), em *O ator dialético*, dedica um capítulo à *práxis* na atuação. Das peças de teatro por ele abordadas, destaco um trecho comentado de *O Patrão Cordial* (2013), que tive a chance de assistir e estudar outrora. Com fundamentos de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936) e d’*O Sr. Puntilla e seu criado Matti*, de Bertolt Brecht (1940), com os quais (na leitura que teço sobre o gesto-mundo do Latão) contrasta elementos do mundo do trabalho histórico europeu e a versão do agregado, “filho do *favor*” Schwarziano. Essa característica tipicamente brasileira atravessa a peça, mas acumula traços comportamentais na personagem *Descalcinho*, fruto da cordialidade buarqueana/puntiliana – essa perversa-ternura que “invisibiliza” as diferenças de classe e, assim, porque sufoca e ata os movimentos das classes postas como subalternizadas, inviabiliza a luta por meio de uma *contrarrevolução permanente*. Ao ser tratado como “indivíduo”, mais uma perversão da conjuntura econômica e política esvazia, porque mata, a potência coletiva. O “indivíduo” pela figura do favor é resumido ao “quase da família”, desfazendo a leitura moderna de indivíduo e restaurando uma característica escravocrata, típica desses trópicos.

As perguntas de bastidores comentadas por Piacentini, ator que faz o patrão Cornélio da peça citada, revelam uma pessoa interessada nas pessoas, um ator interessado em discutir versões das histórias e, mais que isso, um ser humano disposto a atuar e agir em cena e fora dela, por outras formas de sociabilidade. Piacentini lembra uma conversa com Rogério Bandeira, em que esboça pensamentos sobre “o que poderia acontecer a um personagem depois de ele sair de uma situação no palco”, indagando sobre “ser” e “projetar ser”, buscando exercitar abstrações a respeito da vida em uma sociedade de morte.

Sobre “indivíduo”, “ser” e “projetar ser”, vejamos que Francisco de Oliveira, na entrevista concedida ao Latão (Carvalho, 2009), responde sobre “a ausência de indivíduos no Brasil”, que o devassamento do corpo, nos princípios do mercado e pela “promessa de indivíduo no Ocidente”, ocorre por meio de uma sociabilidade pela razão (razão, não como “incapacidade psicológica”, mas como uma forma social) e, nas particularidades de formação do Brasil, uma sociabilidade marcada pela ausência da razão, degenerada desde a sua invenção. Oliveira comenta que, “na moderna tradição de ciências sociais no Brasil, o indivíduo dotado de razão e capacidade de escolha não se forma na nossa sociedade”. Assim, com uma literatura que aponta “a ausência da razão socialmente formada”, torna-se possível compreender “os estigmas [e os enigmas] dessa sociedade” fundada por uma “desigualdade que não é reconhecida como desigualdade”, pois que permanece mascarada de “traços tradicionais”, contemporizando e naturalizando uma “dominação de classe”.

Oliveira diz que a pessoa moderna é autônoma “e se coloca no centro do mundo” e que o “mercado é entendido como o lugar onde você exercita o seu direito e a sua capacidade de escolha”. Todavia, “a periferia não formou mercados”, tampouco o capitalismo “se compatibiliza com autonomia e com escolha”. Seguindo o seu raciocínio, “só as organizações têm capacidade para lutar contra os grandes grupos econômicos”. No entanto, na discussão sobre luta de classes, indivíduo e coletivo, devemos lembrar que os conglomerados empresariais agem coletivamente. Quando se pergunta sobre “a plenitude

do indivíduo”, Oliveira responde que tal possibilidade seja possível, “provavelmente só se ele se organizar” (Carvalho, 2009, p. 20-21).

Aos seis meses de existência, em agosto de 2003, a sexta edição avalia a própria experiência e o alcance de metas. No editorial, o jornal promoveu a “discussão de temas polêmicos, os quais a grande imprensa faz que não vê ou passa batido por não querer ir contra interesses privados, apesar de terem uma função pública”. Dentre as metas, *O Sarrafo* tocou em polêmicas como as “funções do fazer cênico discutindo dramaturgia, direção e interpretação” e também sobre uma “ampliação dos parâmetros” para que a questão cultural esteja em pauta, “para além de uma mera função comercial”.

Carvalho e Costa (2008) ponderam que “na era do supermercado da cultura, o jornalismo é parte da indústria cultural, não se podendo esperar dele qualquer tipo de auto-crítica relevante”. Espírito Santo aponta que essas seis primeiras edições “tiveram periodicidade mensal entre março e agosto de 2003, e foram planejadas para reservar espaços iguais para cada grupo expor como quisessem suas idéias”, as que a escrita tornou-se uma obrigação que caía, “em geral”, entre os representantes dos grupos que geralmente assumiam essa tarefa (2006, p. 22). A autora conta que, “aos integrantes dos grupos foi estipulado participarem das reuniões de pauta para levantar temas para elaboração de conteúdo (grande coletivo editorial)” e a partir daí, “as pessoas que se mostraram mais engajadas, levariam o projeto com o pulso mais forte adiante (coletivo de editores)”.

Do conteúdo desta sexta edição, *O Investimento dos bancos na embalagem da cultura*, reportagem especial para O Sarrafo, de Ana Maria Barbosa, Caroline Zeferino e Thais Siqueira, que abordam a confusão entre arte e produto por três institutos culturais financiados por bancos na esteira do dinheiro público; *O jornalismo na era do supermercado da cultura*, conversa sobre cultura e imprensa com editores dos principais

jornais paulistas, com Hugo Possolo (Parlapatões) e Sérgio de Carvalho. O quadro Sarrafo pergunta traz *A que vêm as escolas de teatro?*, um debate sobre o ensino de teatro com instituições do Estado de São Paulo. A coluna da Companhia é assinada por João Carlos Fonseca e discorre sobre *O mercado do gozo*, peça da Companhia em cartaz.

A sétima edição foi publicada em dezembro de 2003. é uma edição extra e traz o tema *A tragédia da cultura*, com entrevista realizada com Gilberto Gil, então Ministro da Cultura. No editorial, os grupos comentam o intervalo na circulação e trazem um comentário de Gil: “Esta edição extra – a sétima do Ano I – se organiza em torno de um recado transmitido a nós pelo ministro Gilberto Gil: ‘Organizem-se! Não existe mudança pública sem pressão coletiva’”, da qual destacamos em sua fala a importância da compreensão de que a “cultura é parte da cesta básica”. Nessa edição constam também: um artigo de Miriam Rinaldi intitulado *Mobilização pelo fundo estadual; País da piada pronta*, transcrição que Hugo Possolo fez da fala de Paulo Arantes, sobre *O riso do poder e o poder do riso*, com a cartunista Laerte, na série da Parlapatões “Riso e Sociedade: Caldo do Humor!”. A fala de Arantes inclina-se sobre a comédia ideológica nacional, na qual confunde-se “populismo, direita e fascismo”, por exemplo, e aponta o hiato entre organização militante e ativista na luta pela ampliação dos direitos e as políticas públicas focalizadas possíveis. Carvalho e Costa (2008) comentam que a “publicação de um artigo de Anatol Rosenfeld visa a contribuir para os debates sobre a refuncionalização do teatro”. O artigo é intitulado *Problemas do teatro* e “foi publicado no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, em 31 de outubro de 1964”. A edição também apresenta uma homenagem a Rosenfeld. Carvalho e Costa lembram que esta edição é precedida da interrupção do jornal: “a tentativa de retomada em 2005 mostrou que o movimento ainda não tem condições políticas e econômicas de manter uma publicação regular” (Carvalho e Costa, 2008, 45-58).

De dezembro de 2008, a oitava edição leva o título *Aos trabalhadores do teatro*. O editorial d’o *número da retomada* traz uma análise e um manifesto:

Todos vivemos na carne os efeitos destrutivos do processo devastador de privatização da esfera pública e da mercantilização absoluta de todas as práticas culturais. O mercado não apenas inviabiliza a nossa atividade cultural, ele inviabiliza a nossa própria vida. Para enfrentá-lo, precisamos organizar com consequência a oposição ao processo de desumanização em curso. Este jornal quer ser um instrumento de produção de pensamento crítico, tanto na estética quanto na política. Esta edição de retomada amplia o número dos grupos responsáveis por sua produção.



O Editorial desta edição destaca que o “desejo coletivo é construir uma esfera pública de debate sobre as relações entre arte e sociedade”. Sob o título *Aos trabalhadores do teatro*, a fotografia de Sebastião Salgado em *Terra*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

Dessa maneira, se coloca como mais que um meio de comunicação, mas assume-se como uma arma.

O texto de abertura é de Iná Camargo Costa e leva a questão: *Vamos encarar a politização?* por título e é iniciado com a seguinte frase: “O preço da liberdade é a eterna vigilância”, perpetrada pelos liberais brasileiros como “álibi para apoiar a ditadura militar de 1964 a 1980”, o que Costa pondera como “jogada eficiente” pois assegurou “com a força das armas a sua liberdade à custa da liberdade dos que pensavam diferente”. O quadro Sarrafo pergunta *leva Como organizar a luta?* como reflexão e comentário de Celso Frateschi sobre *Como democratizar as políticas culturais?*; Reinaldo Maia em *Como construir programas públicos?*; *Como garantir a manutenção de um grupo?*, com Marco Antonio Rodrigues; *Como produzir relevância histórica?*, com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz; Ana Cristina Petta com *Como melhorar as relações de trabalho nos grupos?* e Ney Piacentini e Sérgio de Carvalho com *Como renovar os sistemas de circulação cultural? Uma coletividade*

crítica, que traz a desmercantilização como a chance de sobrevivência do teatro de grupo, da qual destacamos:

A esperança para o teatro provém de seu potencial de dizer não às tendências dominantes do mundo da mercadoria – a especialização, a individualização, a serialização, a facilitação, a hedonização, a consumição. É porque esse potencial subsiste que não desistimos por completo da tentativa de uma relação direta com o público. Isso quer dizer – as companhias que pretendem superar os limites pré-estabelecidos pelo que se chama de mercado não devem só priorizar o seu aprimoramento estético mas também trabalhar para substituir o destino de todo produto (a circulação) por um destino de ativação da coletividade. A criação de coletivos de grupos teatrais, o cooperativismo, a junção com parceiros não habituados a partilhar do chamado universo cultural, o estabelecimento de objetivos produtivos que façam – de atores e público – seres conscientemente ativos e responsáveis, tudo isso pode ser o ponto de partida para um trabalho desmercantilizado nos centros ou periferias das cidades. Não são produtos ou eventos culturais que devemos oferecer, mas processos de invenção livre de uma vida melhor. A elaboração de políticas públicas para o teatro só terá importância real quando liberar energias para uma democratização verdadeira das potencialidades críticas da sensibilidade.

Não são aos consumidores de arte que nos dirigimos. Não deveríamos reforçar a ilusão de que o mercado oferece escolhas e autonomia, mas sim trabalhar para uma coletividade crítica. A capacidade de diálogo com espectadores se mede pela desautomatização de seus hábitos de consumo cultural, pela formação de novos modelos produtivos, pela flexibilização de suas estruturas de pensamento, imaginação e percepção, pela lembrança simbólica de que só existimos coletivamente.

Paulo Arantes redige a *Carta aos que retomam a ação teatral*, na qual alerta sobre as “mil formas de uma nova exploração econômica à qual veio se juntar outras tantas formas de poder e opressão, disseminadas pela soberania obscena das redes empresariais, semeando por sua vez todo tipo de hierarquias e violências entre os sobreviventes” e observa: “Por mais assombroso que pareça, já vivemos tudo isto antes: na Colônia” (2005, p. 8); A entrevista com Frank Castorf, por Fernando Kinas, Iná Camargo Costa,

José Fernando e Sérgio de Carvalho; *O exemplo da criação teatral no MST*, por Daniele Ricieri e Maria Cecília Garcia e a página-manifesto-chamada para o ato *Por um fomento nacional*, com a convocatória: “O movimento Arte Contra A Barbárie fará no dia 25 de novembro um ato público em São Paulo. Assembléia Legislativa, Parque do Ibirapuera, 15 horas”.

Em abril de 2006, lançam O Sarrafo de número nove: *Teatro e trabalho coletivo*, com a pergunta *Qual é a nossa América?* e a foto do artista colombiano Enrique Buenaventura. O texto de abertura é de Valmir Santos, intitulado: *Vamos meter o pé na porta?*, sobre teatro independente e a construção do espaço próprio; A entrevista com Enrique Buenaventura, “ certamente um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento da criação coletiva no teatro da América Latina”, ”por Marília Carbonari, em que pauta as experiências de grupos de *Nuestra América*, exemplos de organicidade e coletividade, como:

o Escambray, de Cuba, que dialoga com a comunidade serrana da ilha por meio do teatro, o Aleph, do Chile, depois exilado na França pela ditadura, o Malayerba, do Equador, ou os colombianos Teatro Experimental de Cali e La Candelaria (principais difusores da teoria da criação coletiva), entre tantos, tornam-se referências de um trabalho não especializado, voltado para a desalienação das relações produtivas e para a politização das formas. No Brasil, as experiências do Teatro de Arena e do CPC apontam um caminho que seria trilhado por diversas formações nos anos seguintes, entre as quais o União e Olho Vivo. O chamado processo colaborativo dos jovens grupos paulistas da atualidade tem muito a aprender com a radical politização da arte praticada (e sonhada) pela gerações anteriores (2005, p. 6).

A entrevista com Santiago García, *Como forjamos nosso próprio teatro?*, precede a entrevista com a pesquisadora cubana, Vivian Tavares, *As tensões entre indivíduo e grupo*; Na sequência, o depoimento de César Vieira, *O exercício do argumento*, sobre a criação coletiva, no Teatro União e Olho Vivo; e *As Raízes do processo colaborativo*, de

Luís Alberto de Abreu; o texto de Iná Camargo Costa, *Teatro Livre na América Latina*; o artigo de Ilo Krugli, sobre a sede do *Ventoforte*;

A partir da décima edição, para se voltar a outros projetos, a Companhia do Latão já não compõe o coletivo, tampouco Sérgio de Carvalho consta entre os editores. A capa mostra na capa o *slogan* “Teatro, a gente vê por aqui”, com uma imagem de uma aberração análoga ao símbolo da Rede Globo de televisão e o recorte de uma fotografia de uma mulher com uma foice na mão direita, subindo um degrau – da esquerda para a direita, de baixo para cima – e que aponta a besta e grita. Sob a imagem está escrito “Riscando o chão”.

A imagem que abre o editorial é o desenho de uma chuteira pendurada e cercada de indagações como: “Por que teatro?”; “sonho individual x projeto coletivo”; “o teatro é necessário?” etc. O texto seguinte, de Reinaldo Maia, exhibe Vianninha divulgando Black-tie e começa com a seguinte oração: “o tempo é um grande obstáculo para o encontro das pessoas”.

Fabiane Espírito Santo (2006), localiza *O Sarrafo* como veículo que “oferece ao leitor um texto opinativo, direto e, sobretudo politizado, sem a preocupação em moralizar algo, um padrão jornalístico irreverente que foi utilizado nas décadas de 60 e 70”, nivelando-o com *O Pasquim* (1969), *Opinião* (1972), “entre outros que faziam um Jornalismo corajoso em contraponto à grande imprensa”. E os contrasta:

Mas, a diferença que separa a linguagem de O Pasquim, por exemplo, da d’O Sarrafo é que O Sarrafo tem uma leiturabilidade difícil, quase hermética, voltada para o universo teatral, que muitas vezes acaba contribuindo para que seus leitores sejam apenas aqueles ligados somente ao fazer teatral, deixando por vezes até o público de fora. (2006, p. 19)

As pautas d’*O Sarrafo* variam sobre o mesmo tema: cultura como mercadoria. Iná Camargo Costa (2007) pondera sobre o *sequestro do Estado pelo Capital*, provocando pensar “como país que sempre esteve na vanguarda da barbárie”. A barbárie constituinte

em nossa formação territorial, com o extermínio e subordinação dos povos originários, escravização de tantos corpos, aperfeiçoa as suas formas numa “dialética da ordem e desordem”. Costa, que “não cultivava ilusões sobre o papel do Estado no sistema capitalista”, articula sobre o nosso tempo, que elege Collor como presidente, inaugurando uma nova fase da barbárie:

Foi esse “herói civilizador” que inaugurou a era em que ainda nos encontramos, a do totalitarismo do mercado nas artes entre nós. Por totalitarismo quero dizer que estão excluídas, banidas, desqualificadas etc. etc., todas as formas de arte e cultura que não se submetam ao imperativo de se transformar em mercadoria e todos os produtores culturais que não assumam a função de empreendedores. É como se tivesse sido decretado que não há vida fora do mercado, mesmo o informal, que também é mercado, é bom não esquecer. (2007, p. 20)

Curiosamente, o deslocamento da Companhia do Latão do grupo que compõe *O Sarrafo*, coincide com a inserção da identidade visual (logomarca) da Fundação Nacional da Arte (Funarte) e do Ministério da Cultura como Co-edição. Apesar disso, o jornal segue emblemando suas derradeiras edições com o mote: “Publicação independente produzida pelos grupos”. Em seu trabalho de conclusão em jornalismo, Fabiane Espírito Santo assunta:

Recentemente, a Fundação Nacional da Arte (Funarte) disponibilizou o subsídio provindo do ministério da Cultura para elaboração de duas edições sarrafenses, ainda para este fim de 2006. E, as “energias disponíveis” citadas páginas atrás pelo editor Sérgio de Carvalho, que fariam o Jornal nascer, encontram-se no dilema de abrir mão ou não deste subsídio tão almejado frente ao risco de não ter fôlego suficiente para cumprir, em prazo determinado, o compromisso em concretizar as edições dez e onze de *O Sarrafo*.

O Sarrafo continua por mais algumas edições. No entanto, com a saída do Latão e dos referenciais que articula, tão importantes para esta pesquisa, o estudo de um jornal pau-para-toda-obra também se esgota. Dessa maneira, vamos aos primeiro veículo editado e feito inteiramente pela Companhia.

Vintém (1997)

A Revista *Vintém* foi criada em 1997, como maneira de refletir criticamente sobre teatro, literatura, política e pensamento. De suas edições, algumas entrevistas são destacadas e publicadas em forma de livro, que acompanha os estudos que seguem: *Atuação Crítica - entrevistas da Vintém e outras conversas* (2009), por Sérgio de Carvalho e colaboradores, publicado pela Expressão Popular e Companhia do Latão. *Vintém* começa do zero e não possui periodicidade regular. De forma experimental, apresenta os temas de interesse da Companhia, relacionando teatro e política e evidenciando interlocuções e referências.

A *Vintém* #0 estreia com subtítulo *ensaios para uma dialética* e é produzida com o apoio da editora Hucitec. Essa edição, especial Brecht, de julho e agosto de 1997, tem como colaboradores, Fernando Peixoto, Heitor Ferraz, José Antonio Pasta Jr., Ki Abreu, Márcio Aurélio, Márcio Marciano, Maria Magdalena Lana Gastelois e Walter Garcia. A fotografia da capa é uma cena de *A Vida de Galileu* com o Berliner Ensemble, reafirmando assim, o caráter de uma edição dedicada a Bertolt Brecht, o que é endossado pelo editorial de “filiação brechtiana mais que escancarada, *Vintém* se propõe a ser uma publicação independente, voltada tanto para a arte e cultura brasileiras (seção Brasiliana), como para os estudos teatrais em geral (seção Teatrada)”. A entrevista de estreia é com o professor de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro Gerd Bornheim, autor, entre outros, de Brecht: *A Estética do Teatro* (1992). Essa entrevista de estreia da *Vintém* traz uma pergunta crucial para este estudo:

O sr. tem um livro sobre Sartre – um filósofo que se serviu do teatro – e um outro sobre Brecht – um homem de teatro que se serviu do pensamento. Por onde passa a relação possível entre teatro e filosofia?

Ao que Bornheim responde: “Na origem, teatro e teoria são a mesma coisa” – “a arte do olhar”, o gesto de uma cultura centrada no olhar e que persiste dos gregos aos tempos atuais. Ora, se concentrarmos na segunda parte da pergunta: “sobre Brecht – um homem de *teatro* que se serviu do *pensamento*”, para relacionar ao objeto desta análise sócio-histórica, pensar o *teatro* que se serve do *pensamento* desdobra-se em outras perguntas, a mais próxima do que traz a Vintém: *Por onde passa a relação possível entre teatro e sociologia?* Porque, se a filosofia é teoria derivada do olhar, a sociologia – à sua maneira – também o é, obviamente com as *variações de matizes* – para trazer um termo brechtiano – que lhe cabe. Assim, observando com as lentes de uma sociologia crítica e militante, nem só de observação faz-se sociologia. Daí decorre a pergunta que contribui para pensar a via complementar: De quais maneiras o *pensamento* pode servir-se do *teatro*, sobretudo, quando esse teatro se faz comprometido com a classe trabalhadora?

As entrevistas publicadas na Vintém foram reunidas por um “sentido pedagógico” e publicadas, como ressaltado, no livro *Atuação Crítica* (2009) com o objetivo de “aprender com o entrevistado”, “política, história, teatro, cinema” a fim de participar no “projeto de construção de uma arte dialética, aquela que se funda na crítica às formas dominantes de representação dos processos sociais”. Ora, propor-se como um instrumental para a construção de uma arte dialética parece-nos, também, propor-se a construção de um pensamento crítico tanto sobre arte quanto sobre os processos sociais e, em síntese, a construção de outros processos sociais. Com esse objetivo expandido, a Companhia se coloca à procura de “uma ação cultural desalienante” (2009, p.11), reafirmando-se como “um grupo em que teoria e prática não se distinguem” e apresentando “a influência crítica de pensadores e artistas entrevistados” na sua própria prática artística.

No livro, Francisco de Oliveira, Jorge Grespan, Jean-Claude Bernardet, Iná Camargo Costa, Ismail Xavier, Ariano Suassuna, Matthias Langhoff, Décio de Almeida Prado, Gianni Ratto, Ariane Mnouchkine, Jean-Claude Carrière, João Pedro Stédile, Ademar Bogo e Martelo expõem, interpelados pela Companhia, sobre teatro, economia política, movimentos sociais, consolidando um arsenal político e pedagógico sobre aspectos culturais anticapitalistas.

A Vintém #1 - *ensaios para um teatro dialético*, leva na capa a fotografia de Luigi Ciminachi de uma cena de *A tempestade*, encenada por Giorgio Strehler, 1978. Traz a contribuição de Bosco Brasil, Fernando Kinas, Fernando Peixoto, José Celso Martinez Corrêa, Márcio Aurélio, Maria Sílvia Betti, Matthias Langhoff, e Roberto Schwarz. Publicada em 1998, no ano do centenário de Bertolt Brecht, a revista presta homenagem a Bernard Dort e Giorgio Strehler.

A Vintém #2 tem participação de Ariano Suassuna. Beti Rabetti, Jean-Claude Bernardet, Luis Alberto de Abreu, Renata Pallottini e Rodrigo Lacerda.

A terceira edição da Vintém adota o subtítulo *Teatro e cultura brasileira*. A capa é uma fotografia de uma colheita de trigo, em 1940, do “Seminário Seráfico de Veranópolis, Rio Grande do Sul, local onde hoje funciona o Iterra do MST”. A revista passa a ter Hedra como editora e reformula o projeto gráfico. As entrevistas são: *Pensamento político*, com Francisco de Oliveira e *Teatro brasileiro*, com Iná Camargo Costa. Há o depoimento de Yoshi Oida, sobre *Teatro do mundo*; o texto de Claudia Mesquita sobre o teatro documentário de João das Neves; Vintém traz também *memória*, sobre Hermilo Borba Filho; o ensaio de Iná Camargo Costa e José Fernando de Azevedo, intitulado *duas histórias do teatro brasileiro*; oficinas dos diretores alemães Peter Palitzsch e Alexander Stillmark e o manifesto *arte contra a barbárie*.

Do depoimento de Yoshi Oida, destacamos o seguinte trecho:

Poesia é imitação

Como disse Stanislavski, se quisermos procurar um estado triste, podemos fechar o peito, e a partir dessa atitude podemos encontrar alguma coisa interior. O Peter Brook tem um exercício sobre uma foto. Os atores imitam exatamente essa foto. Na sequência procuram encontrar o antes e o depois dessa foto. A imitação não diz respeito só a uma coisa externa. Quando eu me refiro ao outro, o corpo continua sendo meu, o interior também é meu. Se eu tenho algum bloqueio na mente ou no corpo, nada sai. Apenas aqueles que têm uma relação muito forte entre interior e exterior conseguem fazer algo aparecer da imitação. O objetivo para ele não é ser capaz de fazer qualquer coisa com o corpo, mas por meio dele fazer com que seu interior se manifeste. O objetivo nunca é mostrar a técnica, mas ela é necessária.

Recuperemos a conversa entre Dino, Tônico e Irene na cena seis de *Os que ficam*: Dino escuta a gravação e imita o trabalhador gravado. Então, diz: “É para fazer isso? É para imitar o cara? Porque se for para imitar eu posso imitar...”, ao que Tônico responde: “Não é para imitar a aparência externa. É a atitude”. Irene olha para Dino e diz: “A gente quer ajudar você a sair de você, a se interessar pelo outro. A gente só aprende imitando.” Acreditamos que quando a Companhia do Latão dialoga com referências da cultura e do pensamento brasileiro e mundial, o faz com conhecimento do papel social de um grupo de teatro engajado. Imita e aprende o gesto, nutre-se desses conhecimentos e leva para as cenas, textos e sua prática militante o exemplo, tornando-se também exemplo. Aprende com o Boal, imita o Boal e atualiza os debates por ele travados. Dessa maneira, o Latão serve-se do pensamento, mas também serve ao pensamento.

Dito isso, a Vintém #4 chama-se *Teatro e pensamento político*. A cada edição, um novo subtítulo avança um passo na construção de seu arcabouço teórico e prático. Na capa, Maria Tendlau e Ney Piacentini performam *A comédia do trabalho*, na fotografia de Guilherme Mohallem. A revista, desta vez, editada inteiramente pela Companhia do Latão, tece-se de entrevistas e conversas. Como nota-se no editorial, busca “debater, em

perspectiva dialética, caminhos para a produção artística brasileira contemporânea”. Os colaboradores são: José Antonio Pasta Jr. Fernando Haddad, José Luis Fiori, Ermíria Silva, Roger Avanzi, Márcio Marciano, Eliston Altmann, Maria Tendlau (sobre *O método de Brecht*, de Fredric Jameson), Fernando Peixoto e Mariângela Alves de Lima.

A memória é de Anatol Rosenfeld, em entrevista de Eliston Altmann publicada no *Suplemento Literário do jornal O Estado de S. Paulo*. Dela, trazemos uma pergunta e resposta: “Que relação existe entre literatura e sociedade?” Rosenfeld responde, em resumo, que “seria ridículo querer negar hoje que o fato literário se relacione com as condições socioculturais gerais, com a posição social específica do autor e com a interdependência entre o autor e os gostos de variados públicos”.

A Vintém #5, também das “edições do Latão”, tem um texto de Paulo Lins; o dossiê Heiner Müller; Vinícius Dantas sobre Antonio Candido; depoimentos de Eugênio Bucci, Mino Carta e Raimundo Pereira e *O Mercado do Gozo*.

A edição aborda aspectos do ciclo de seminários *Mídia e Poder*, realizado pela Companhia após as eleições de 2002. Como consta na Vintém, o evento deu início aos ensaios d’*O Mercado do Gozo*. *O Jornalismo como instituição burguesa* é depoimento de Raimundo Pereira; *Os sabujos da imprensa brasileira*, de Mino Carta; *O capitalismo da produção da imagem*, depoimento de Eugênio Bucci; *A temporada de O Mercado do Gozo*, por Mariângela Alves de Lima e *O mercado do gozo*, por João Carlos Fonseca, texto publicado originalmente n’*O Sarrafo* n°. 6.

A capa da Vintém #6 tem Brecht e a atriz Helene Weigel, sua companheira. Publicada no primeiro semestre de 2007, o editorial da edição endossa “a pesquisa de formas cinematográficas e videográficas de representação épica”, com “intelectuais interessados no marxismo como método de ação e pensamento”.

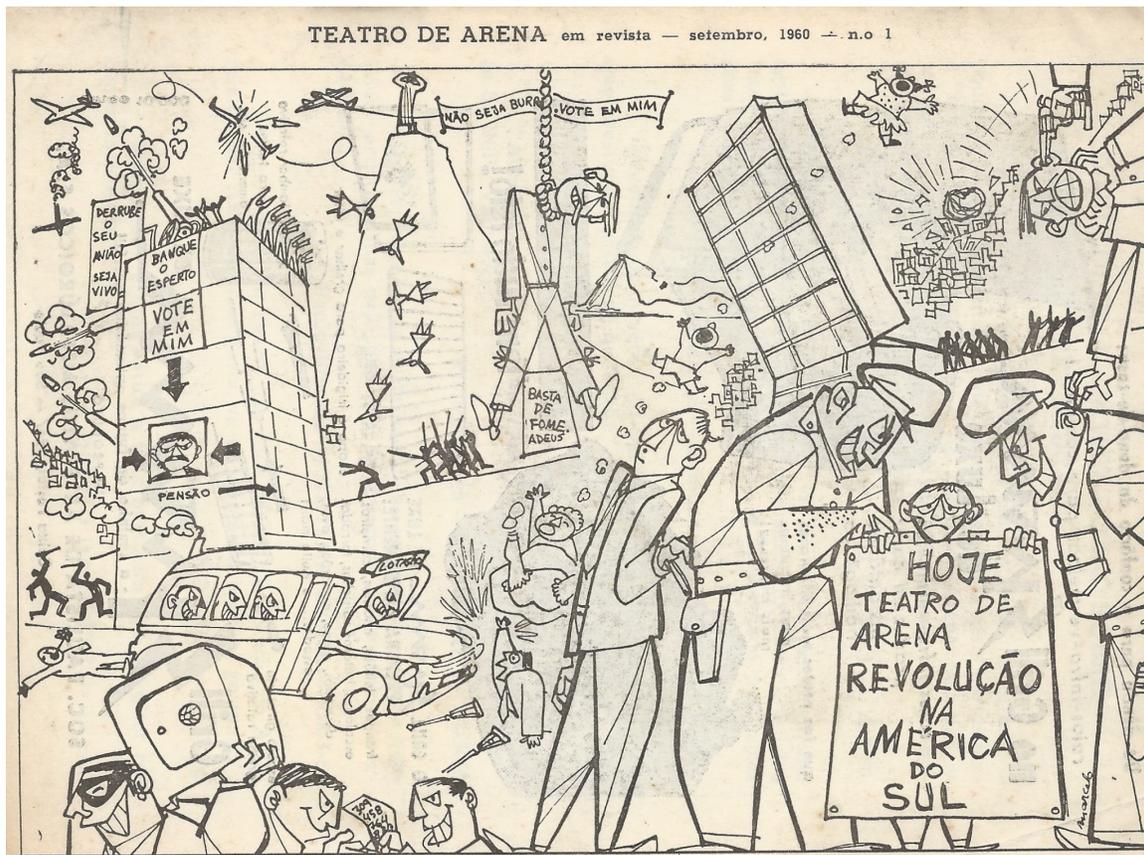
Os textos que compõem a revista são: *Impulsos críticos do cinema moderno*, uma entrevista com Ismail Xavier; *Formas da crise capitalista*, entrevista com Jorge Grespan;

Teatro fora do centro, por Marília Carbonari; *O Dossiê: Brecht encenador*, com textos de Bertolt Brecht; colaboradores do *Berliner Ensemble*; Hans Bunge e uma *Discussão com Brecht sobre O Círculo de Giz Caucasiano*, além de *O trabalho de Peter Palitzsch com a Companhia do Latão*. Os dez anos da Companhia são manifestos em textos de Márcio Marciano, Mariângela Alves de Lima e *O projeto Companhia do Latão 10 anos*.

O Dossiê *Brecht encenador*, tem início com um texto de Brecht *Particularidades sobre o Berliner Ensemble*, publicado originalmente em *Escritos sobre o teatro* (1976), do qual destacamos o seguinte trecho:

1. Era de se esperar ou desejar que a tremenda revolução nas formas de vida, trabalho e pensamento gerada pela aplicação do socialismo tivesse provocado e imposto transformações de importância nas artes. As transformações ocorridas não afetaram – como muitos pareciam crer – só os temas, só formas ou intenções artísticas. Afetaram tudo isso por igual, porque tudo isso constitui uma unidade, ainda que tensionada por contradições internas. O teatro, assim, foi particularmente afetado.
2. Algumas particularidades do *Berliner Ensemble* que costumam causar estranheza provém dos esforços por
 1. representar a sociedade como capaz de sofrer mudanças;
 2. representar a natureza humana como capaz de sofrer mudanças;
 3. apresentar a natureza humana em função das classes sociais;
 4. representar os conflitos como conflitos sociais;
 5. representar as personagens com características legitimamente contraditórias;
 6. representar as personagens, situações e acontecimentos como descontínuos (transformação aos saltos);
 7. converter a abordagem dialética num prazer;
 8. “conservar”, num sentido dialético, as conquistas do classicismo;
 9. reunir poesia e realismo numa unidade.

Em memória a Augusto Boal e Reinaldo Maia, a *Vintém #7* (2009) leva na capa o Programa de apresentação de *Revolução na América do Sul*, Teatro de Arena (1960):



Compõem a edição os seguintes textos: Paulo José. *Conversa com Helena Albergaria*; *Os sujeitos do capitalismo*, entrevista com Maria Rita Kehl; *A prática do documentário*, depoimento de Eduardo Coutinho e *Uma televisão socialista*, depoimento de Thierry Deronne, ambas por Diogo Noventa. No Dossiê Augusto Boal: *O artista imprescindível*, por Gabriela Villen; *O teatro do pensamento sensível*, palestra de Augusto Boal; *Nunca termina quando acaba*, entrevista de Augusto Boal; *Reencontro e despedida*, por Renata Pallottini; *Teatro Jornal primeira edição*, por Celso Frateschi; *Lembranças de Boal*, por Iná Camargo Costa; *Para uma introdução à prática do Teatro do Oprimido*, texto de Sérgio Audi; *Falando de Disgus*, de Helen Sarapeck e *Notas sobre a prática dialética de Boal*, por Sérgio de Carvalho. Em *Memória*, a Vintém aborda *O trabalho de Piscator e Brecht*, por Lia Urbini e Gabriela Rocha Itocazo e *Reflexões sobre Tambores na Noite*, por Brecht, Piscator, Sternberg. Por fim, a parte intitulada *Companhia do Latão* é composta pelos textos: *Companhia do Latão 7 Peças* e *Introdução ao Teatro Dialético*,

por Maria Silvia Betti; *Entre o Céu e a Terra*, texto de Luiz Cruz; *A cartomante do Latão*, de João Guedes da Fonseca; *Uma oficina sobre a revolução*, por Diogo Noventa e *Fragments cênicos da Comuna do Latão*, por Gustavo Motta.

Nessa edição, o *Dossiê Boal* certamente é a parte que mais nos interessa para esta pesquisa. Nele, o “artista imprescindível” é reconhecido como “grande artista da ação política”, engajado na transformação do mundo, é quem “devolve o teatro à esfera pública, quebrando o monopólio exercido sobre ele e avidamente defendido pelos iniciados ou iluminados artistas e pela indústria que os cerca e financia”. Para Boal e seu teatro, “o objetivo da arte não é mais gerar um produto final, mas está nas transformações ocorridas no processo que transbordam o espaço-tempo da encenação”, descortina o texto de abertura do Dossiê, escrito por Gabriela Villen (2009, p. 33).

Em *O teatro do pensamento sensível*¹²⁷, palestra de Boal, o autor conta como a fase germinal do Teatro do Oprimido já era gestada no Teatro de Arena. Boal apresenta a árvore do Teatro do Oprimido e, na parte em que desenvolve a ideia de *pensamento sensível*, tece a seguinte abordagem: “Somos seres humanos e o teatro é a primeira coisa que caracteriza o ser humano. É a capacidade de metaforizar, a capacidade de aumento” (*idem*, p. 38).

Na última pergunta da entrevista realizada com Boal, *Nunca termina quando acaba*, o dramaturgo retoma o tema do herói e seu diálogo com Anatol Rosenfeld. A questão abordava a ditadura como “uma espécie de interrupção de uma evolução crítica” estética e política: “Vocês estavam lidando com uma visão de teatro, discutiam sobre formas, métodos, objetivos, sobre o herói operário, sobre o sentido de representar um herói nacional. E esse processo de debates foi interrompido”. Ao que Boal rememora a estreia de *Tiradentes* e responde: “Eu e o Anatol Rosenfeld, quando estreou Tiradentes,

¹²⁷ Sobre a palestra, Vintém traz a seguinte nota, que reproduzimos na íntegra: “Palestra proferida por Augusto Boal no Fórum de Arte Social da Cooperativa Paulista de Teatro, no Teatro Studio 184, na cidade de São Paulo, em 12 de setembro de 2008. Na ocasião, também compunham a mesa de debates José Renato (Teatro de Arena) e Maria Aparecida (representante da Brigada Nacional de Teatro do MST “Patativa do Assaré”)”.

nós escrevemos vários artigos [...] sobre o tema do herói. Ele escrevia um, eu escrevia outro. Eu publiquei a minha parte no livro sobre o Tiradentes”.



Arena conta Tiradentes. fotografia de C. Yeira (Belo Horizonte, 1967). Acervo do Instituto Augusto Boal

Boal explica que não se pode “analisar o herói, como se a palavra não fosse um meio de transporte. ‘Herói’ quando, onde e como? E para quê? Então tem momentos em que você quer herói, sim”. E continua:

Em Santa Clara, quando Che Guevara comandou um exército de Brancalione de quinze pessoas e descarrilou um trem, e prendeu um exército imenso do Batista, o herói ali foi necessário. Ele arriscou a vida e foi um herói. Agora, ser herói na Bolívia, mal informado e morrer lá? Não houve heroísmo nenhum ali. Houve um romântico heroísmo. A palavra herói! Onde, em que momento? A gente precisa de heróis quando eles são necessários. E infelizmente às vezes são. Às vezes não. Agora, acreditar no

heroísmo, esperar que venham heróis e só então mexer o dedo? Tem que mexer o dedo antes. Então, aparecem os heróis. O movimento engendra heróis. É a prática, é o combate que faz o herói. (2009, p. 43)

Na primeira parte de *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro* (1982), Anatol Rosenfeld reúne as suas reflexões sobre as trocas com o Teatro de Arena e com Augusto Boal. O primeiro capítulo é intitulado *Heróis e Coringas*. Nele, o autor dialoga com o dramaturgo e desenvolve os seguintes pontos: 1. *A Poética de Boal*; 2. *Discussão do Sistema*; 3. *O Herói e o Mito*. No segundo capítulo, Rosenfeld discute *O Herói humilde*, título que ergue o pretexto *O herói e o Teatro Popular*.

Como temos ponderado ao longo desta pesquisa, acreditamos que desenvolver uma leitura sociológica sobre a figura do herói e as suas nuances como desdobram Boal e Rosenfeld pode contribuir para a discussão sobre indivíduo *versus* coletivo na sociedade brasileira contemporânea, sobretudo para vislumbrarmos aspectos que promovam debates para uma democracia participativa. Nesse sentido, a figura do “herói” pode deslocar a ideia e propor ações por gestos coletivos. Neste ponto, lembrar das constelações benjaminianas pode embasar a busca por um sentimento da coletividade tão necessária, também, ao que se entende por teatro de grupo, os casos do Teatro de Arena e da Companhia do Latão.

Dessa maneira, quando tocamos nos atributos da dimensão do “herói” [como debate] no teatro moderno brasileiro, podemos observar que a Companhia do Latão evidencia, em *Os que ficam*, “o elogio ao ‘sabotador individual’” e os “pequenos gestos da luta cotidiana”, dos “heróis humildes”. Mas o que vem a ser esse sabotador e herói, e como essa discussão nos auxilia sociologicamente?

Rosenfeld desenvolve sua perspectiva entre os sucessos de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*:

As duas peças não são criações isoladas, são resultados de improvisações, inspirações e idéias casuais. Obedecem a um plano longtamente pensado. Ambas as peças baseiam-se ou foram acompanhadas de considerações teóricas amplamente expostas

por Augusto Boal. O pensamento de Boal é uma elaboração livre e original de concepções, sobretudo brechtianas. (Rosenfeld, 1982, p.12)

Ao delinear o pensamento de Boal nas peças citadas, Rosenfeld destaca a busca por “fundamentar um teatro que tenha eficácia para o público brasileiro e, mais de perto, para o público do Teatro de Arena no sentido do acerto social deste teatro”. Devido a esse arranjo intelectual e artístico, Rosenfeld aponta que a teoria de Boal “visa a possibilitar a criação de um teatro brasileiro que vá além da atitude contemplativa”. Podemos situar que essa criação também se faz com ciência do papel do teatro na relação espaço-temporal vivida, ou seja: da periferia do capitalismo, de herança colonizadora e em perspectiva decolonial. Daí, o movimento de humanização a que Boal busca e a que Rosenfeld se refere, nas micro e macro relações. Rosenfeld salienta que “o esforço fundamental da reflexão parece destinar-se a desenvolver um teatro didático capaz de interpretar a realidade nacional”, promovendo, para além da atitude contemplativa, um “comportamento ativo”.

Embora pareça, Boal não se afasta, no tocante a empatia, das concepções brechtianas essenciais, apesar de lançar mão de recursos diferentes e de se esforçar conscientemente por integrar, dentro de um contexto artístico moderno, elementos estilísticos do teatro tradicional. O esforço de não negar conquistas do passado — ao contrário do que ocorre muitas vezes nas vanguardas — deve ser destacado. Impõe-se analisar a eficácia da teoria enquanto vise a uma interpretação crítica da realidade e a sua comunicação vigorosa, teatral, ativante, no âmbito das condições concretas do Teatro de Arena, do seu público e do momento histórico. (*Idem, Ibidem*).

Rosenfeld compreende a importância de ambas as peças para o teatro brasileiro, mas levanta dúvidas sobre “o herói mítico” que, ao seu ver, “facilita a comunicação estética e dá força plástica à expressão teatral”. No entanto, Rosenfeld interpela “será que a sua imagem festiva contribui para a interpretação da nossa realidade, ao nível da consciência atual? (1982, p. 39). Aqui, Rosenfeld toca no elemento que unifica, por outras

vias e em outros tempos, a atuação e o texto de *Os que ficam*, com prismas da atuação e textos de Boal e Arena.

Apresentadas as questões sobre o herói, voltemos ao Dossiê Boal. Na sequência do Dossiê, Renata Pallottini lembra o mestre com quem teve aulas na Escola de Artes Dramáticas e Celso Frateschi rememora o início do Teatro Jornal, sobre o qual descreve: “a música do Bach ia saindo e, bem ao fundo, ouvia-se um discurso político. Eram coisas muito diretas, muito concretas, politizadas e emocionantes”. Conta que o Teatro Jornal “gerou reflexões estéticas importantes de Sábato Magaldi e de Anatol Rosenfeld” e que este “dedicou dois artigos no caderno literário do Estadão sobre Teatro Jornal questionando o lugar da realidade e o da ficção e as questões éticas advindas dessa formulação”. Por fim, Frateschi pergunta: “até que ponto o teatro deve pretender a realidade? Até que ponto ele não trai a sua realidade ao pretender colocar no palco a realidade? Uma defesa brilhante da ficção”. (2003, p. 49)

Em *Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro* (2015), Marcos Napolitano apresenta abordagens sobre “a relação entre história e memória no caso do regime militar brasileiro”. Nas disputas pela memória e seus usos políticos há “vários atores individuais e coletivos”. Napolitano elenca esses atores em: i. “Instituições político-ideológicas e associações de classe”, como, “partidos, organizações não governamentais, institutos, sindicatos, entidades empresariais e associações de classe”; ii. “Instituições e atores voltados à produção e preservação de memórias”, como “associações, museus, arquivos, públicos ou privados”; iii. Mídia, sobre a qual sublinha a imprensa como a que “apresenta, historicamente, maior legitimidade e sofisticação argumentativa na produção das memórias sobre um período histórico”. O autor lamenta os poucos estudos sobre o rádio no Brasil: “quando se trata das relações entre memória e história e seu impacto na ditadura militar”; e iv. o “Campo

artístico”, com ênfase ao cinema, música popular e televisão, com particular importância “na construção da memória social”. Sobre este, Napolitano destaca:

no caso da ditadura brasileira, o campo das artes foi fundamental para impedir a legitimação simbólica do regime, posto que os artistas mais legitimados pelo gosto da classe média escolarizada e pela indústria da cultura eram, via de regra, ligados à oposição, sobretudo à oposição de esquerda “nacional-popular”;

Ele aponta também, v. “Universidades e outros epicentros da produção do conhecimento legitimado em uma sociedade”, como o campo acadêmico e editorial, “forjadores de análises mais amplas e sofisticadas sobre um determinado tema”; e ainda vi. “Movimentos sociais e culturais, como “particularmente importantes na construção de uma memória identitária militante” (Napolitano, 2015, p. 15-16). Ele observa quatro fases de construção da memória social sobre a ditadura: i. 1964-1974, “marcada por experiências históricas matriciais que servirão de experiência primária para as construções e reconstruções posteriores no campo da memória”, período sobre qual aponta como “dupla derrota da esquerda, em 1964 e em 1973, quando a luta armada entrou em colapso definitivo, tornou-se um verdadeiro trauma político, o ‘fantasma da revolução brasileira’”; ii. entre 1974-1994, “fase primordial na construção social da memória hegemônica sobre o regime”, de complexa “revisão e de construção de novos sentidos para as experiências matrizes do período anterior”; iii. 1995-2004, quando Estado brasileiro “se pautou por uma política de reparações e de recuperação das histórias de vida (e morte) das vítimas da violência do regime militar, ao mesmo tempo em que tem promovidos ações institucionais e simbólicas situadas no campo da memória”, que resultou na instauração da Comissão Nacional da Verdade, em 2012; e iv. de 2003 a 2014, o que retrata como um período complexo e contraditório, pois articulou-se

de um lado, o aprofundamento de uma política de memória do Estado, calcada na memória hegemônica, crítica ao regime militar e tributária da cultura democrática; de outro, no plano da sociedade civil, o crescimento do revisionismo, em alguns casos partilhado por historiadores reconhecidos e de viés progressista,

que indica uma fissura nas bases da memória hegemônica construída desde os anos 1970.

De acordo com a descrição acima os atores dessa disputa da memória sobre a ditadura que interessam a esta pesquisa são: iv. o campo artístico; v. a universidade e vi. os movimentos sociais, principalmente na iii e iv fases levantadas pelo autor, de 1995 a 2014. Sobre as relações desses atores por esses tempos que se permeiam, Iná Camargo Costa, no trecho do *Dossiê Boal da Vintém #7*, intitulado *Boal vive!*, relata que o “MST foi o primeiro movimento social da história do Brasil que começou a discutir a sério a importância da cultura”. Ela recorda o “congresso de 2000, onde se discutiu a necessidade de retomar, na teoria e na prática, a relação entre cultura e política, levando em conta que o MST é um movimento político”. Costa relata que escolheram começar pelo teatro, quando “enviaram uma comissão para falar com o Augusto Boal, no Centro do Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro”. A luta do teatrólogo já era conhecida pelo Movimento e “tinham notícias do que o Teatro do Oprimido fazia”. Para a autora, “este ponto é da maior importância para quem se interessa por cultura e política: a iniciativa de se aproximar do Boal foi do movimento e não o contrário”, ao que complementa:

Augusto Boal organizou uma oficina de Teatro do Oprimido para os primeiros militantes do MST. A partir desta oficina, os seus participantes foram organizando brigadas de teatro pautadas pelo método do Teatro Fórum, principalmente, e do Teatro do Oprimido em geral. Vocês não imaginam a revolução cultural que aconteceu internamente no MST por conta disso. Eu fui abordada por um dos militantes da Brigada Nacional Patativa do Assaré na altura de 2003, 2004, quando fiquei sabendo desta história e desde então tenho acompanhado os trabalhos da Coordenação Nacional de Cultura, participando de vários tipos de atividades.

Costa destaca que “aquilo que o MST faz no plano do teatro é prioritariamente voltado para o próprio movimento” articulando experiências e metodologias suas próprias questões por meio do teatro fórum. A autora lembra o reencontro com a peça *Mutirão em novo sol*, quando “um militante das brigadas de teatro do MST resgatou a peça”. Escrita

em 1961 por Nelson Xavier em parceria com Augusto Boal, *Mutirão* foi encenada no Recife, “com apoio do Movimento de Cultura Popular”. O texto foi publicado pela *Expressão Popular* com o *Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade* (LITS).

Em *Mutirão em novo sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960* (2015), Paulo Bio Toledo e Sara Mello expõem que a obra “foi motivo de ao menos três montagens históricas e mobilizou alguns dos principais movimentos culturais do período”: o Teatro de Arena, os CPCs de São Paulo e da Bahia, além do Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco. Contam que as apresentações “atingiram milhares de espectadores”, e protagonizou eventos importantes sobre a discussão teatro, sociedade e luta pela terra (Toledo & Neiva, 2015, p. 69).

Na *Nota introdutória* da publicação, Sérgio de Carvalho situa *Mutirão* (1961) como “um dos textos mais importantes e menos conhecidos do teatro brasileiro moderno”. Ele conta que foi escrito após o encontro do Teatro de Arena “com o líder Jôfre Corrêa Netto, presidente da Associação dos Lavradores de Santa Fé do Sul, que se tornou nacionalmente conhecido após a rebelião do Arranca Capim” e ressalta participantes da conversa como “Modesto Carone, Hamilton Trevisan e Benedito Araújo, que ajudaram a conceber a forma desse texto que nasceu de um testemunho vivo da luta pela igualdade no campo” (2015, p. 7). Sobre *Julgamento em Novo Sol*, Boal recorda:

Escrevi, com Nelson Xavier, *Julgamento em Novo Sol* que, dirigida por Chico de Assis, foi representada em congresso de camponeses em Belo Horizonte. Tratava de uma revolta bem-sucedida – no Brasil, só no teatro as revoluções são bem-sucedidas... Hoje, com a formação do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), renasce a esperança (Boal, 2000, p. 203).

O livro organizado pelo LITS é dividido em três partes: a primeira, além do texto da peça, apresentação de Nelson Xavier e a *Nota* de Carvalho, conta com leituras de Sara Mello Neiva, Paula Autran e de Mariana Soutto Maior; na sequência, depoimentos de Chico de Assis, Ricardo Ohtake, Juca de Oliveira, Moema Cavalcanti, Luiz Mendonça, Ilva Niño e Orlando Senna; a última parte trata de *Imagens e canções*, com escritos de

Paulinho Tó, Érika Rocha e Paulo Fávári, mais o *Posfácio* de Rafael Villas Bôas. Este conta que estava em busca da peça desde 2006, devido à pesquisa de doutorado sobre “a relação entre teatro político e a questão agrária no Brasil, de 1955 a 1965” e revela que, desde 2008, *Mutirão*, que fora recebida na “versão original, datilografada, com suas anotações de diretor marcando o texto montado pelo elenco do MCP”, era trabalhada na Licenciatura em Educação do Campo da UnB:

As primeiras apresentações foram em São Paulo e Belo Horizonte, “no I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, com direção de Chico de Assis e um elenco composto por atores do Arena e do Oficina. No ano seguinte, a convite dos artistas da divisão de teatro do incrível MCP, Movimento de Cultura Popular, em Pernambuco, foi encenada no Teatro Santa Isabel, em Recife, com o título *Julgamento em Novo Sol*, direção do autor Nelson Xavier. Em 1963, na concha acústica próxima ao Teatro Castro Alves, em Salvador, numa montagem piscatoriana que combinava cinema e teatro, dirigida por Chico de Assis e produzida pelo CPC, Centro de Cultura Popular da Bahia, foi apresentada como *Rebelião em Novo Sol*. (Carvalho, 2015, p. 7-8)

Mutirão, Julgamento e Rebelião. Lembremos Florestan Fernandes, em *O que é Revolução?*, quando afirma que, “em uma sociedade de classes da periferia do mundo capitalista e de nossa época, não existem ‘simples palavras’”. Em *A palavra é um ser vivo*, comentário sobre o teatro-show Opinião, Boal assinala sobre a variação das palavras parecidas: “sinônimos não são palavras que têm o mesmo significado [...] apenas significam parecido” (2000, p. 226). Recuperando Florestan: “A revolução constitui uma realidade histórica; a contrarrevolução é sempre o seu contrário (não apenas a revolução pelo avesso: é aquilo que impede ou adultera a revolução)” (Fernandes, 2018, p. 11).

No *Posfácio* da publicação de *Mutirão*, Villas Bôas lembra que em 2012, durante o *Encontro Unitário dos Trabalhadores e Trabalhadoras dos Povos do Campo, das Águas e das Florestas*, “após 52 anos do primeiro encontro nacional de camponeses do Brasil, foi reapresentada uma versão adaptada da peça *Mutirão em Novo Sol*”

O elenco foi composto pelo núcleo da Brigada Semeadores de *agitprop* do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) do Distrito Federal e entorno com participação de atrizes do elenco do Coletivo Terra em Cena, do campus de Planaltina da UnB, de estudantes do curso de Agroecologia do Instituto Federal de Brasília e militantes do MST de Mato Grosso do Sul e de Sergipe. (2015, p. 181-182)

Em *Notas sobre a prática dialética de Boal*, Sérgio de Carvalho salienta que o projeto de Boal “contém, ao mesmo tempo, uma negação da arte e a geração de campos de autonomia estética, com vistas a uma práxis igualitária”. Carvalho situa a dialética de Boal entre saber “ser e não ser”. O autor recupera o livro de “memórias imaginadas” do teatrólogo para alcançar a sua ação transformadora, “Boal inscreveu também um não fundamental, porque desde cedo foi um dialético. Não conheci ninguém mais interessado na mobilidade, na incerteza, na ambigüidade”. Carvalho indica que na autobiografia de Boal “as evocações da trajetória familiar e profissional deflagram mais do que a luta entre o ser e o não ser, a verificação de uma unidade relativa ao tempo”. Na sequência de seu texto, Carvalho complementa: “ao se aproximarem dos despossuídos da cultura, essa geração de artistas mudou”. A reinvenção de “formas e sentidos”, para Carvalho, decorreu de uma necessidade de aprender a ser “com o outro”, esse genuíno interesse “pelo outro”, próprio de uma atuação dialética, por aprender a ser em coletivo e não individualmente. Dessa maneira, o caráter pedagógico do teatro de Boal desde o Arena (e também do Latão) apresenta aspectos histórico-críticos, de certa maneira, embebidos por ideias de uma relação entre tempo e saber, próximas a difundida por Paulo Freire quando pondera sobre educar e aprender como exercícios de ser para a emancipação humana. Carvalho lembra a “depreciação injusta” (*sic*) desferida sobre integrantes e a manifestação artística dos CPC da UNE que buscavam, em seu tempo, uma forma de fazer cultura e sociedade, e endossa: “o Teatro do Oprimido não existiria sem esse passado, assim como o CPC não existiria sem Boal”.

Sobre a prisão seguida do exílio de Augusto Boal e sua família, Sérgio de Carvalho expõe por um lado, o sufocamento de tais ações transformadoras e, ao mesmo tempo, por outro lado, o poder da cultura engajada: “Com sua prisão no início da década de 1970 e subsequente exílio, [...] essa disposição científica, ligada a uma prática artística comunitária, sofreu um grande abalo”. O exílio, essa “meia morte” (nas palavras de Boal), foi para Carvalho um “fracionamento imposto” e a “tarefa de produzir sentido em relação à experiência passada”. Nesse aspecto, Carvalho associa Boal a Brecht que também produziu transladado pelos “anos de fuga da guerra e do nazismo”. Sobre o primeiro, “foi no deslocamento entre Argentina, Peru, Portugal e França, que Boal constitui as bases de seu trabalho mais conhecido, o teatro do Oprimido”. A experiência do exílio de ambos ganhou força narrativa sob o olhar de Carvalho. O banimento é visto como um “sair sem nunca ter saído”, uma certa prisão, um limbo entre a “meia morte” e a “meia vida”:

Todo grande artista ligado a uma prática coletiva sentirá como trágica a experiência de ter que atuar à distância, em abstrato, através de textos que não passam pela prova do confronto com o público. Brecht considerava certas peças da maturidade como uma “regressão técnica”, necessária diante do novo contexto de sua produção. Alguns dos primeiros trabalhos de Boal no exílio indicam a modificação de curso: da experimentação teatral dialética ele passa a procurar fórmulas que superem as contradições do projeto de uma arte popular crítica e radical que parecia ter fracassado. “É preciso cunhar fórmulas”, já disse Brecht, mas a redução que facilita a circulação é a mesma que traz a perda da complexidade.

“Pouca gente amou tanto o teatro como Augusto Boal”, lembra Carvalho ao comentar sobre o conjunto de sua obra, com destaque para *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, publicado pela Civilização Brasileira, em 1974: sobre o acúmulo de experiência do teatro nos anos anteriores ao Teatro de Arena “reorientados por uma idéia que seria decisiva para ele a partir de então: a tradição do drama ocidental se baseia na intimidação poética e política do espectador”, deslocando e ampliando o papel do público

de conjunto de espectadores a sujeito histórico dotado de potencial transformador da realidade. Nas suas palavras [Carvalho], o que está em pauta é uma “inversão revolucionária do sentido do teatro, daí a constatação de que esse trabalho depende sempre do outro, de continuados intercâmbios com agentes da luta social”. Carvalho enfatiza que Boal “ensinou a desmontar a teatralidade opressiva entranhada nas formalizações culturais e nos mostrou que o teatro deve ser praticado com risco, pois o que está em jogo é o combate pela vida”. Com “o outro” e “pela vida”, o caráter pedagógico histórico-crítico ou materialista histórico se reafirma, pois o que se pratica como método de leitura (e forja) da realidade é a coerência entre o que se lê e como se age.

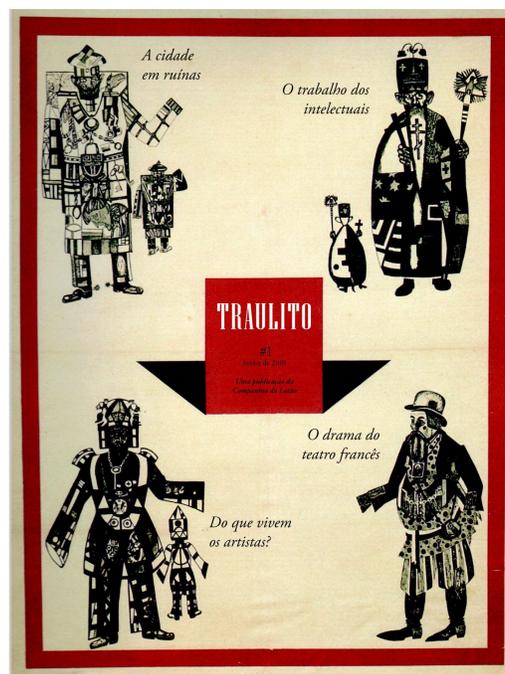
Em seguida ao *Dossiê Boal*, a *Vintém* aborda fazeres de Brecht e Piscator, mostrando o lastro que sedimenta a atuação da Companhia: “a procura por um teatro político correspondente aos objetivos da luta do proletariado”. Até aqui temos apresentado a ideia de *resíduo* como lastro, substrato, narrativas de experiências de histórias das ações de outros tempos que embasam outras (e novas) experiências e narrativas sobre o nosso próprio tempo. Dessa maneira, recapitulamos os títulos das capas da *Vintém* como um arsenal teórico e prático para um exercício de devir: #0. *Ensaio para uma arte dialética*; #1. *Ensaio para um teatro dialético*; #2. *Ensaio para um teatro dialético – Especial dramaturgia*; #3. *Teatro e cultura brasileira*; #4. *Teatro e pensamento político*; #5 e #6. *Companhia do Latão* e #7. *Companhia do Latão – Em memória de Augusto Boal e Reinaldo Maia*. A partir da quinta edição, os subtítulos deixam de figurar nas capas, mas encontram-se como pautas permanentes da publicação. Assim como a *Vintém*, no jornal *Traulito*, sobre o qual trataremos adiante, a reincidência dessas pautas se ampliam e se tensionam, possibilitando outras formas de agir e pensar sobre teatro e sociedade.

O jornal *Traulito*, de junho de 2010 a novembro de 2012, essa publicação da Companhia do Latão foi viabilizada pelo *Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2008* e com o apoio da Cooperativa Paulista de Teatro. As oito edições dialogam sobre cultura e sociedade. De *Traulito*, destacamos os diálogos com interlocuções e que tecem referências ao pensamento social e à sociologia brasileira, a fim de mapearmos algumas constelações e correspondências entre o teatro dialético e o fazer social.

Também com distribuição gratuita, as capas têm inspiração no cartaz da peça *O inspetor geral* de Gogol. Colaboraram com a primeira edição: Black, Carolina Gonzales, Carolina Serra Azul, Christiane Riera, Fernando Kinas, Francisco de Oliveira, Gabriela Villen, Geysen Gilbert, Gustavo Motta, Heitor Ferraz, Jean Pierre Sarrazac, João Carlos Guedes da Fonseca, Luiz Gustavo Cruz, Luiz Renato Martins, Patrícia Villen Meirelles, Renato Bolelli Rebouças e Walter Garcia. O Jornal recebeu o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2008 e incentivo da Cooperativa Paulista de Teatro, distribuindo três mil exemplares gratuitamente.

Em *Traulito*, procuramos mostrar principalmente o que se relaciona diretamente com os temas ressaltados pela peça *Os que ficam*. Obviamente, há uma procura por entender e pensar um Brasil, por esse motivo as *constelações*, como possibilidade de “refinar o pensamento”, são imprescindíveis e serão mostradas mesmo quando não discutidas.

A primeira edição abre com entrevista realizada com Francisco de Oliveira e leva na capa as seguintes chamadas: *A cidade em ruínas*, *o trabalho dos intelectuais*, *Do que*



vivem os artistas e o Drama do teatro francês são as chamadas que capitulam na capa, É importante dizer que todas as capas de *Traulito* têm sido inspiradas no cartaz da peça *O inspetor geral* de Gogol, no acervo do Museu Mayakovsky em Moscou.

O título da entrevista com o sociólogo Chico de Oliveira é *A classe dos intelectuais*. Chico recebeu o grupo em sua casa para tratar “sobre o papel do intelectual no Brasil de hoje”. A pergunta que abre a entrevista é:

Um dos seus textos de maior repercussão nos últimos anos foi o ensaio chamado “O ornitorrinco”, publicado na nova edição de *Crítica da Razão Dualista*. A imagem de um Brasil atual disforme, cheio de “impasses e combinações esdrúxulas”, surge na sua obra em contraste com um momento histórico anterior, quando houve, antes do golpe de 1964, uma “abertura a partir da luta interna de classes, articulada com uma mudança na divisão internacional do trabalho capitalista”. Você acha que a sua análise deve muito àquela “possibilidade aberta” que foi derrotada?

Ao que Oliveira responde lembrando “um momento histórico de um clima político impressionante” de intenso movimento cultural e de renovação política, pleno de “uma renovação fantástica dos métodos educacionais”, em referência a Paulo Freire. Os pontos seguintes abordados na entrevista tratam das Ligas Camponesas com Francisco Julião e a possibilidade de luta da época; O jornalismo atual em pauta – populismo e fascismo e contrarrevolução; o desenvolvimento desigual e combinado de Celso Furtado e a Cepal – intelectual e estado, entre outros aspectos.

A segunda edição de *Traulito* data de agosto de 2010 e teve a colaboração de: Adriana Mendonça, Ana Petta, Anahí Santos, Carlos Escher, Cássio Brasil, Felipe Moraes, Fernando Vilela, Gabriela Villen, Helena Albergaria, Jerá Giselda, Lincoln Antonio, Luiz Gustavo Cruz, Manoel Rangel, Mariângela Alves de Lima, Martin Eikmeier, Maurício Braz, Ney Piacentini, Patricia Zuppi, Renan Rovida, Renata Amaral, Roberta Carbone, Rogério Bandeira, Sérgio de Carvalho, Tercio Redondo, Walter Garcia.

Nas primeiras páginas, o jornal apresenta a entrevista com a professora e líder Guarani, Jerá Giselda, intitulada *Entre dois mundos*, focada nos temas relacionados aos Guarani *Mbya*. A conversa parte do nome da aldeia *Tenonde porã*, sobre o qual explica que *tenonde* “significa algo que está na frente, futuro. E *porã* é algo bom, bonito. ‘O futuro que traz esperança de ser bom, bonito’” (2010, p. 3). A demarcação dos territórios indígenas é tocada, em particular, sobre a questão indígena e em amplitude, relacionando-a com movimentos sociais da luta pela terra. Giselda aborda o direito à educação diferenciada garantida a indígenas pela Constituição de 1988. A entrevista segue sobre sonhos, cosmogonia e cultura “entre mundos” e tempos – “*Ara pyau*, que é o Tempo Novo e *Ara yma* que é o Tempo Velho”. Uma das questões que salta é: como manter a terra para viver dela? A busca é por uma constância de coexistências que equilibrem concessões e regras estabelecidas por *Nhanderu* e ensinadas, antes, pela prática, e que permanecem vivas, via oralidade.

O texto seguinte é de Sérgio de Carvalho e, de maneira particular, lembra que o teatro, assim como a educação, são introduzidos na realidade do Brasil-colônia como doutrinação religiosa da *Companhia de Jesus* a partir de 1549.

A entrevista com Mariângela Alves de Lima contempla o papel da *crítica*, como agente formador de opinião e de reflexão sobre o fazer teatral. Alguns poemas do exílio de Brecht são traduzidos e precedem a discussão sobre a música popular brasileira, realizada por Lincoln Antonio e Walter Garcia. O cinema nacional também é discutido em entrevista com Manoel Rangel. Essa edição é permeada por alguma “busca de Brasil”.

O *Traulito* de número três, publicado em dezembro de 2010, é um especial de *dramaturgia crítica* e conta com a contribuição de Alexandre Krug, Alexandre Mate, Ana Petta, Ébano Piacentini, Fábio Resende, Felipe Moraes, Helena Albergaria, Iná Camargo Costa, João das Neves, Jorge Grespan, Luciano Carvalho, Luiz Carlos Moreira, Luiz Gustavo Cruz, Maria Silvia Betti, Martin Eikmeier, Ney Piacentini, Renan Rovida, Rodrigo Bolzan, Vaner Ratto, Xandi.

Rumos radicais é o título da entrevista realizada com Iná Camargo Costa, que versa sobre: teoria como instrumento de luta; o debate sobre teatro épico no Brasil; a chamada “tradição dialética” e o marxismo ocidental, das quais destaca suas referências (Hegel, Marx, Engels, Lenin e Trotski) e a versão brasileira de Otília Arantes, Paulo Arantes e Roberto Schwarz; a sua atuação junto aos grupos de teatro de São Paulo; O movimento *Arte contra a barbárie*; a sua influência na atuação da Companhia do Latão; e as tarefas do teatro politizado hoje. As duas páginas seguintes, sob o título *Estudos de Cena*, apresentam imagens e textos de Gianni Ratto, e tratam da criação do Instituto Gianni Ratto, cenógrafo e iluminador italiano que faz parte da história do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

O *Ciclo Dramaturgia crítica* organizado pelo Latão em 2010 foi documentado nesta edição: “teve por objetivo refletir sobre a história recente do teatro épico no Brasil” e contou com a participação de Iná Camargo Costa, João das Neves, Maria Silvia Betti, Alexandre Mate, Jorge Grespan e José Antonio Pasta. *A Hora do teatro épico*, debate entre Iná Camargo Costa e João das Neves foi mediado por Helena Albergaria e Ana Petta. A conversa passa pela crítica que João das Neves escreveu sobre a contradição do público do Teatro de Arena com a peça *Revolução na América do Sul*, sobre a qual destaca o dramaturgo: “

Eu me lembro da alegria do espetáculo do Boal. É uma coisa que o CPC herdou: uma linha bem-humorada e crítica de abordar o teatro. [...] Naquela época, o Arena tinha uma linha ainda muito dramática. A *Revolução na América do Sul* e *A mais-valia* são realmente fundadoras do teatro épico no Brasil. Nessa época, eu inclusive cheguei a dirigir uma versão de *Revolução na América do Sul* em cima de um caminhão que nós (CPC) tínhamos. (2010, p. 13)

Quando Ney Piacentini convoca as diferenças entre o drama e o épico no Teatro de Arena, Costa aponta peças e destaca que o grupo não se enquadrava objetivamente na regra dramática, mesmo em *Black-tie*, que leva “um pé em cada canoa”, com o aporte de

Rosenfeld. Tendo o épico como as questões públicas e o drama como as “da vida privada”, Costa comenta aspectos que desafiaram o fazer teatral daquele tempo.

Ao fundo da cena, essa discussão sobre a forma estampa o contraste e os degradês do que se entende e deseja como público e o que se impõe (e se escolhe) como privado. Nessa perspectiva, as formas estéticas épicas e dramáticas são lidas como maneira de ler, interpretar e agir no mundo. Ao nosso ver contrastam considerações sobre atuações coletivas (públicas/épicas) e a crítica ao projeto capitalista (liberal/neoliberal/ultraliberal) de individualização.

Ainda sobre a ponderação de Piacentini, Neves comenta: “o marxismo para mim é uma arma fundamental” e complementa sua fala situando-se num campo de experiências e de atuação crítica pelo interior do país. Ele orienta: “você deve ter a consciência de quem você é. E do que você escolhe para a sua vida” e complementa, explicando o que podemos compreender como ideia de consciência de classe e organicidade:

Eu amo os artesãos do Vale [do Jequitinhonha/MG] porque eles são absolutamente imersos na sua realidade, são grandes artistas. Não tiveram formação acadêmica nenhuma, alguns deles são semi-analfabetos, mas são grandes artistas porque estão inseridos na realidade. Portanto, são artistas marxistas, está entendendo? Esse é o negócio. Tem a ver com as nossas escolhas.

Essa fala de João das Neves remete ao axioma filosófico sobre o *ser* compreendendo-se parte de uma realidade, em relação com o outro e em um determinado contexto espaço-temporal. Ao nosso ver, em síntese, à sua maneira, Neves parece convocar-nos a experienciar alguma coerência (também na vida acadêmica), entre a leitura que se faz do mundo – no caso, o arcabouço teórico marxista, e a atuação no mesmo. Do *Dossiê Boal* da Vintém, (e até mesmo antes), ressalta a medida do *ser* e do *saber ser* em relação, associado ao princípio de alteridade. Em suma e em consonância com as referências desta pesquisa, “Marx assume que a essência ou ‘gênero de ser’ da humanidade é – ao contrário do que acontece com os animais – inerentemente sociável e cooperativa”, localiza um trecho do verbete “alienação”, do *Dicionário do Pensamento*

Político do Século XX, organizado por William Outhwaite e Tom Bottomore (1996, p. 8). Assim, confirma-se a hipótese dialética do “saber ser e não ser”, como disse Carvalho sobre Boal.

Em dezembro de 2011, a Companhia circula o *Traulito* de número quatro. Na capa, fotografias do filme *Tempo morto*, da Companhia do Latão, constam com as seguintes chamadas: *Televisão e os militares*, *Tropicalismo em debate*, *Boal e Hamlet*; e *Ói Nóis Aqui Traveiz*. A edição tem a participação de Eugênio Bucci, Francisco Alambert, Gustavo Souto de Paula, Inimá Simões, Lauro César Muniz, Marcos Napolitano, Maria Rita Kehl, Ney Piacentini, Paulo Flores, Pedro Lucas e Walter Garcia.

O texto de abertura trata do Ciclo de debates *Ópera dos Vivos*, realizado em fevereiro de 2011, no Sesc Belenzinho, em São Paulo. O debate com Walter Garcia, Francisco Alambert e Marcos Napolitano aborda *Tropicalismo e cultura midiática*. O assunto é introduzido por Alambert que lembra um trecho do Ato III da *Ópera*, intitulado *Privilégio dos mortos*. Vejamos que a *Nota para a encenação* indica que “o espetáculo busca mimetizar a estrutura de um show convencional de música popular no fim dos anos 1960, início dos 1970”. Matsunaga (2018) destaca um trecho da análise de Roberto Schwarz sobre o ensaio “*Teatro ao sul* de Gilda de Mello e Souza”. O ensaio é sobre a peça *A moratória* de Jorge Andrade” e Matsunaga lança mão para tratar da caracterização das personagens do Ato referenciado. Matsunaga situa que o ensaio sobre *A moratória* “tematiza as mudanças estruturais no Brasil dos anos de 1930 através da decadência econômica” e contrasta com o *Privilégio dos mortos*: “como a narrativa cênica irá demonstrar, a engrenagem começa a operar prescindindo da consciência dos personagens dando sinais de sua impotência”. Ali, naquela cena de um show musical televisionado, restam “esses produtos da indústria cultural e da lógica pós-moderna”, as contradições do tempo estão em cena. De um lado, uma cantora que saiu do coma (Miranda) e o que ela representa, um “projeto coletivo derrotado”, situado no elenco de performers. O trecho de

Schwarz é: “na superfície assistimos à irritação e à luta entre as personagens, que entretanto – olhando melhor – estão todas expressando diferentes aspectos de um mesmo processo” (Schwarz *apud* Matsunaga, 2018, p. 157-159). A fala de Alambert no Ciclo do Latão recupera:

No fim dos anos 1960, no auge da ação tropicalista, o crítico marxista Roberto Schwarz lançou questões que até hoje circunscrevem grande parte dos debates sobre o Tropicalismo. E, aliás, muito orientavam a lógica da encenação aqui da *Ópera dos vivos*. Na opinião do crítico, o Tropicalismo elaborava uma dialética sem síntese, uma espécie de alegoria atemporal do país que girava em falso, que se repetia criando a ideia de que o atraso e a confusão eram nosso destino, mas eram também a nossa diferença (Vintém, 2011, p. 5).

Na conversa, Marcos Napolitano pondera sobre o seu entendimento acerca de vários tropicalismos e lembra um texto de Hélio Oiticica que não difere muito da visão de Augusto Boal na peça *Feira Paulista de Opinião*, “quando ele disse que o Tropicalismo era uma vertente dercinesco-chacriniana da cultura brasileira”, ou de quando era encarado como “a máxima expressão crítica de uma ‘brasilidade revolucionária’”, destacando que, embora agisse como “um movimento contra o nacional-popular, contra a mensagem ideológica voltada para o público”, como expressão de ruptura com os arranjos e as letras.

Televisão e imaginação conformada é o título do debate com Inimá Simões, Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl. Na qual Kehl, entre outros assuntos, recupera um importante olhar sobre a *Ópera dos vivos*: “é uma peça em que você tem uma história por trás”. Comenta que “é a partir da terceira parte, do show que alude ao Tropicalismo, que o esquecimento insiste em se constituir como tema e forma da peça”.

Entre o “*Privilégio dos mortos e Morrer de pé*”, situa Matsunaga: há “vestígios do trabalho de *Ópera dos vivos*” em *Os que ficam*. Ela ressalta “a crítica quanto a indústria cultural do quarto ato, *Morrer de pé*, está inscrita entre as cenas 8 e 9 em *Os que ficam*, na qual Irene, a atriz é como uma “mercadoria da televisão”. Sobre as diferenças, Matsunaga pontua que “*Os que ficam* é a representação da desagregação, determinada pelo ponto de

vista dos atores que ainda resistem, das formas mais tortuosas possíveis, diferente do ângulo de *Privilégio dos mortos*”¹²⁸.

Por um teatro independente é o título da conversa entre Ney Piacentini e Paulo Flores, do *Ói Noiz Aqui Traveiz*, de julho de 2011, quando Ópera dos Vivos foi apresentado na Terreira da Tribo, em Porto Alegre/RS.

Hamlet e o filho do padeiro é a homenagem do Instituto Augusto Boal aos 80 anos do dramaturgo. O evento foi realizado em abril de 2011 no Rio de Janeiro com “muitos artistas e intelectuais”, dentre os quais Fernanda Montenegro, Celso Frateschi, Walter Salles e os grupos musicais Zumbi e Traviata; e em junho, no Estúdio do Latão, em São Paulo, com a presença de Cecília Boal, Maria Rita Kehl, Lauro César Muniz, Nita Freire, César Vieira e o Teatro União e Olho Vivo. Em ambos eventos, a Companhia do Latão “apresentou sua leitura cênica de trechos da peça Hamlet, combinados ao livro *Hamlet e o filho do padeiro*, autobiografia de Boal. A homenagem publicada é encerrada com texto de Lauro César Muniz, *Boal, 80 anos*.

A quinta edição de *Traulito* data de abril de 2012 e leva na capa fotos da menina Tauane, e as seguintes chamadas: *Zé Celso revê Roda Viva*; *Martin Gonçalves e o teatro da Bahia*; *Meninos do Candomblé* e *Homenagem a Fernando Peixoto*. Este, texto de Peixoto sobre Brecht publicado na Vintém #0. O jornal apresenta uma entrevista com José Celso Martinez Corrêa por Nina Hotimsky; a crítica de 1968, *A voz ativa de Roda viva*, escrita por Yan Michalski sobre a peça de Chico Buarque; além da participação de Jussilene Santana, com texto sobre o cenógrafo Martim Gonçalves; texto de Stela Guedes Caputo sobre *A discriminação de crianças de candomblé nas escolas*; e contou com a colaboração de Luiz Gustavo Cruz.

¹²⁸ Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9751/7570>

A sexta, sétima e oitava edições são lançadas no mesmo novembro de 2012 e, por esse motivo, serão apresentadas em conjunto, com destaque para alguns pontos muito específicos.

Em sua sexta edição, *Traulito* aborda o lançamento do livro *Teatro no Brasil*, organizado por Alessandra Vannucci; *A discutível pauta do Procultura*, depoimento de Luiz Carlos Moreira abre *O debate do Procultura – Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura*, que é seguida por uma entrevista com o relator do Projeto de Lei, com o deputado Pedro Eugênio (PT-PE); o *O café do esculacho – um Seminário privado sobre o Procultura e o protesto de artistas do teatro de grupo*, por Márcio Boaro; *Um prêmio para o teatro brasileiro*, por Marco Antonio Rodrigues; e “*Minha formação na TV*”, o perfil de Ernesto Hipólito.

O *Traulito* de número sete leva na capa as chamadas: *A cultura da fábrica ocupada*; *A volta do Bandido da Luz Vermelha*; *Brecht por Jorge Amado e Cavalcanti*; e *João Gilberto de Walter Garcia*. *A mídia e o poder paralelo* é o título da entrevista com a jornalista Cynara Menezes, sobre a denúncia feita pela Carta Capital quanto a relação da revista *Veja* com o bicheiro Carlos Cachoeira; *Procura-se: tudo-ou-nada “Elemento Pilantrópico da cleptocracia tropical”*, texto de André Guerreiro Lopes sobre o filme *O bandido da luz vermelha*; *João Gilberto*, a entrevista com Walter Garcia, sobre “o pedido de recolhimento do livro organizado pelo professor sobre o músico; *Teatro e cultura de fábrica: o caso da Flaskô*, entrevista realizada por Sara Mello Neiva com Manuel Porto de Carvalho, Arionaldo Fernando, André Luiz do Amaral, Josiani Lombardi e Rafael Gironi Diaz, trabalhadores e militantes da fábrica ocupada; *Meu amigo Bertolt* nomeia o texto de Alberto Cavalcanti publicado na Revista *Manchete* em 1969; *Um soldado da causa do homem*, é artigo de Jorge Amado, de 1957, na revista *Europe*.

A oitava edição leva as seguintes chamadas: *Boal e a crítica ao Tropicalismo*; *Heleny Guariba, atriz e militante*; *Buraco filosófico: um experimento do Núcleo de Estudos Anatol Rosenfeld*. As imagens da capa são do programa da *I Feira Paulista de*

Opinião, Com destaque para *Que pensa você da arte de esquerda?*, texto de Augusto Boal, publicado no programa da *Feira*, do Teatro de Arena, em junho de 1968; *Acervo Augusto Boal* localiza, na época, a chegada do acervo do dramaturgo à Faculdade de Letras da UFRJ; A homenagem à atriz e militante Heleny Guariba é composta por texto de Dulce Muniz e Izaías Almada; *Núcleo de Estudos Anatol Rosenfeld*, lembra o *Projeto de Aprendizagem*, organizado pela Companhia nos quinze anos de sua existência, no *Teatro de Arena Eugenio Kusnet*. O texto é de Gislane Cristina de Oliveira.

Essas últimas edições de *Traulito* atualizam os debates sobre teatro e sociedade situando a centralidade dessa relação em seu próprio tempo, como se a Companhia quisesse mostrar o que aprendeu [e aprende] com quem veio antes, ou de quem se

considera herdeira, para articular as emergências de seus próprio tempo histórico.



Há inúmeros exemplos e estudos sobre o papel dos periódicos de esquerda: do jornal alternativo *O Sol*, que circulou de setembro a novembro de 1967, ao mais conhecido, o *Pasquim* (1968-1991), “Opinião”, “Movimento”, a revista *Civilização brasileira*, entre outros. A principal característica desses periódicos era a oposição ao regime empresarial-militar, por meio da cultura.

Das publicações sobre teatro, *Dionysios*, da Funarte; *A Revista de Teatro*, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais - SBAT (que circulou entre 1924 e 2002).

Levando em consideração a circulação internacional de artistas e intelectuais no âmbito das relações culturais entre o Brasil e a França na segunda metade do século XX, período da Guerra Fria, há também outros exemplos de periódicos que levaram o teatro como bandeira, cena, cenário e como lentes para pensar e agir: cultura e arte como sociedade, dentro os quais destacamos a revista *Théâtre Populaire*.

No prefácio de *Théâtre Public: essais de critique* (1967), Bernard Dort, ao falar de seus escritos sobre o teatro, comenta o nascimento da revista *Théâtre populaire* (1953-1964), que contava com escritos, por exemplo, de Roland Barthes. Recuperamos esse exemplo porque, além de dedicar-se ao teatro pensado como sociedade, o que contribui para caminharmos ao próximo capítulo, traz elementos residuais de uma atmosfera vivida por Augusto Boal na circulação intelectual e cultural pelo exílio.

No livro citado, Dort comenta que o nascimento da revista *Théâtre populaire* com “palavras em maiúsculas”, foi a manifestação de um cantar “a Tragédia, a Beleza e a Verdade, a Poesia e a Cidade”. Ele conta que o mote de reflexão inicial estava em transformação: “não era mais tal e tal espetáculo em si, desvinculado de todo o resto” e relacionado apenas ao mito do Teatro, mas uma atuação “teatral contínua, aberta ao mundo e responsável”, ou seja, “diante de nós”. O autor revela que “para a equipe da revista *Théâtre populaire*, o que contava antes de tudo era a esperança de um teatro finalmente voltado à sua vocação primordial: a de festa popular”.¹²⁹

¹²⁹ Livre tradução dos trechos: *Et aussi, pour moi, à un niveau infiniment plus modeste, la naissance, moins de deux ans plus tard, de la revue Théâtre populaire. Sans doute, ici et là, de grands mots, des mots à majuscule, pouvaient-ils prêter à confusion (ils n’y manquèrent pas; ils continuent de la faire aujourd’hui encore): on aimait à chanter la Tragédie, la Beauté et la Vérité, la Poésie et la Cité. [...] Car l’objet de notre réflexion changeait: il n’était plus tel ou tel spectacle en soi, détaché de tout le reste et ne relevant que du mythe du Théâtre, mais une certaine activité théâtrale continue, ouverte sur le monde et responsable devant lui (c’est-à-dire devant nous). Nous n’en prîmes pas tout de suite conscience. Pour nous, pour l’équipe de la revue Théâtre populaire, ce qui comptait d’abord, c’est l’espoir d’un théâtre enfin rendu à sa vocation première: celle de la fête populaire.* (1967, p. 15-17)

Quando pensamos na circulação de Boal em suas passagens do exílio, é possível entender também essa cultura transladada pela necessidade de cantar em outras línguas os pensamentos próprios de uma realidade tão próxima e íntima e, ao mesmo tempo, distante, ou seja, como um cantar por dentro, ainda que cantando de fora.

Pensando nessa atmosfera, trazemos como exemplo, porque há alguma afinidade por ser também “uma revista de teatro”, da França, de 1953, a *Théâtre populaire*, “um registro muito mais de esquerda do que *Les Cahiers du cinéma* foi para a sétima arte. Surgida na órbita do TNP [*Théâtre National Populaire*]”, a revista acompanhava o “empreendimento liderado por Jean Vilar em prol de um teatro unitário, nacional e popular de comunhão social e reconstrução moral”, dirigida por Robert Voisin, “evoluiu rapidamente para um brechtismo militante, à luz do qual o teatro burguês”, a descentralização teatral e o “‘novo teatro’ de vanguarda” se colocavam. De acordo com Emmanuelle Loyer, a revista é comprometida “pela nitidez de suas escolhas, pelo dogmatismo assumido de seus principais colaboradores – Roland Barthes e Bernard Dort sobretudo”, também contou, em seus primeiros números, com a participação de Jean Duvignaud – além de reivindicar “a sua marginalidade afixou orgulhosamente como epígrafe aos seus números de 1958: ‘A arte pode e deve intervir na História’”.

Reivindicando o “olhar míope” (*sic*) da micro-história, atento às ideologias, mas também aos indivíduos, Marco Consolini aposta que a margem pode trazer à tona o essencial, ou seja, o clima de uma época e o compreensão dos mecanismos de uma cultura de compromisso que marcou o apogeu do pós-guerra e na qual o *Théâtre populaire* está plenamente inscrito.¹³⁰

¹³⁰ Do destaque na íntegra: “*En 1953 naît Théâtre populaire, une revue de théâtre particulière, l'équivalent pour le théâtre mais dans un registre très à gauche de ce que furent Les Cahiers du cinéma pour le septième art. Apparue dans l'orbite du TNP et accompagnant l'entreprise menée par Jean Vilar en faveur d'un théâtre unitaire, national et populaire de la communion sociale et de la reconstruction morale, la revue, dirigée par Robert Voisin, directeur des éditions de l'Arche, évolue rapidement vers un brechtisme militant, à l'aune duquel le théâtre bourgeois bien sûr, mais aussi la décentralisation théâtrale et le “nouveau théâtre” d'avant-garde, bref la plus grande partie du théâtre français (le TNP lui-même) se trouvent férocelement dévalués. Revue “engagée”, elle l'est par le tranchant de ses choix, le dogmatisme assumé de ses principaux collaborateurs – Roland Barthes et Bernard Dort surtout –, le besoin de polarisation et de combat, la défense de ses auteurs et metteurs en scène (Vinaver, Planchon). Cette revue qui revendiquait sa*

Dort (1967) situa sobre a vocação política do teatro: O público “da platéia não é constituído apenas de indivíduos aleatórios: contudo, é constituído em grupo, em uma micro-sociedade (pode até ser por definição; cada teatro, geralmente, tem *seu* público)”. Para Dort, “o importante no teatro é a relação entre a sala e o palco. Esses dois espaços estão, de fato, estruturados um pelo outro: o palco faz a sala e a sala faz a cena”. Ele fala da relação entre a platéia e o cenário, a sala de espetáculo, e ressalta “o jeito de Brecht: não instalar a História no palco, mas situar o palco e a sala na História”. Endossa que “para um teatro fechado”, deve-se pensar/atuair em “um teatro aberto”. Como um processo de compreensão, “aceitação ou recusa”, elevando a palavra como manifestação histórica: “não deixe ninguém dar a última palavra: só a história pode dizer”.¹³¹ (1967, p. 362-363)

marginalité avait orgueilleusement apposé en épigraphe de ses numéros à partir de 1958: “L’art peut et doit intervenir dans l’Histoire.”

Revendiquant le “regard myope” (sic) de la micro-histoire, accordant son attention aux idéologies mais aussi aux individus, Marco Consolini fait le pari – gagné – que la marge peut sortir l’essentiel, c’est-à-dire le climat d’une époque et la compréhension des mécanismes de cette culture de l’engagement qui fit les beaux jours de l’après-guerre et dans laquelle Théâtre populaire s’inscrit pleinement.

Loyer, Emmanuelle. Consolini, Marco. Théâtre populaire (1953-1964). Histoire d'une revue engagée. In: Vingtième Siècle, revue d'histoire, n°64, octobre-décembre 1999. Villes en crise ? p. 165. Disponível em https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1999_num_64_1_3913_t1_0165_0000_2

¹³¹ livre tradução do trecho: *Le public de la salle n’est pas fait que d’individus au hasard : bien vite, il se constitue en groupe, en micro-société (il l’est peut-être même par définition; chaque théâtre, dit-on communément, a son public).*

L’important, au théâtre, c’est la relation salle-scène. Ces deux espaces, en effet, se structurent l’un par l’autre : la scène fait la salle et la salle fait la scène. Non seulement, les dizaines, les centaines ou les milliers de spectateurs qui sont là, assis, pressés les centaines ou les uns contre les autres, dans un lieu qui est, architecturalement et décorativement, à l’image des palais, des maisons ou de huttes de la classe dirigeante, qui rest plus ou moins visible, qui, enfin n’est pas seulement un contenant mais donne une forme à la cérémonie (363)

La voie de Brecht : non installer l’Histoire sur la scène mais situer la scène et la salle dans l’Histoire. A un théâtre fermé, substituer un théâtre ouvert. A un processus d’adhésion ou de refus, un processus de compréhension. Et ne laisser à personne le dernier mot : seule l’Histoire pourra le dire. (371)

Considerações

Teatro e Sociedade? Teatro é sociedade!

Alguns de nós “fazemos” teatro, mas todos nós “somos” teatro
Augusto Boal

Quais são as dinâmicas sociais do teatro? Se o teatro pode servir-se do pensamento social e político, quais serão as possibilidades de um pensamento capaz de servir-se do teatro? Em que medida a observação crítica da realidade em cena contribui para análises sócio-históricas? O teatro como um ensaio sócio-político do que foi, pode tornar-se também um ensaio para o que virá?

O terceiro capítulo de *Sociologia do Teatro*, de Jean Duvignaud (1965), intitulado *Por uma Sociologia do Teatro (Pour une sociologie du théâtre)*, é dedicado a uma defesa do que o autor compreende por essa união e aponta alguns desentendimentos precoces decorrentes da mesma: “por mais que tenha sido pouco desenvolvida até agora, a sociologia do teatro já tem má reputação porque deixou a porta aberta para muitas confusões e mal-entendidos”. Duvignaud aponta que esse mal-entendido sobre a Sociologia do teatro provém da “própria intensidade do vínculo que existe entre a vida social” e o teatro, uma vez que este é “responsável pela facilidade e exagero tantas vezes cometidos”. Sobre o teatro como uma expressão da vida, o autor ressalta aspectos de conformidade entre experimentação social coletiva e experimentação teatral:

geralmente nos contentamos em fazer da criação dramática um simples reflexo das condições sociais em geral, em estabelecer um vínculo mecânico de causa e efeito entre a superfície da vida coletiva e a experimentação dramática. De fato, as várias formas de prática teatral referem-se a fenômenos sociais tomados na sua totalidade e às estruturas sociais como elementos constitutivos e não se pode contentar em falar de um “teatro burguês”, de um “teatro popular” ou de um “teatro proletário”. É provável que esses sejam mitos ou ideologias contemporâneas não relacionadas à criação dramática e à experiência social que ela implica. Sem dúvida, a sociologia do teatro sofre de uma mediocridade extrema,

porque se contentou em estabelecer paralelos entre uma sociedade congelada e um teatro morto, duas abstrações.¹³²

Duvignaud comenta a ênfase empregada na análise de público e segue nomeando as disciplinas e os pensamentos que enquadram o teatro e limitam a compreensão dessa união com amplitude e profundidade. Para expandir a visão, ele diz que as perguntas que devem ser feitas são “sobre a significação que o teatro dá a uma sociedade” e sobre a “sua inserção na trama da experiência coletiva” (1965, p. 40-41). “A arte”, alerta Duvignaud, “não é alheia com o impulso que move grupos e indivíduos para a conquista de sua liberdade, com essa ‘revolução permanente’ que molda, destrói e remodela estruturas e formas”. Nesse sentido, “a criação artística dramática e a criação social seriam dois aspectos complementares da mesma força que a sociologia do teatro deve revelar” (1965, p. 50)¹³³.

Pensando com esse acúmulo e articulando com outro eixo da maior importância para este estudo, editado por William Outhwaite e Tom Bottomore, o *Dicionário do pensamento social do século XX* (1996), um importante instrumento dedicado aos conceitos, escolas e movimentos, instituições e organizações que compõem o pensamento social. Nele, o verbete *Teatro* apresenta características do teatro moderno que tem início em 1889, do Naturalismo (*Théâtre Libre* de Antoine, Émile Zola, Henrik Ibsen ao Simbolismo - “teatro estético” sem “qualquer justificção social”):

¹³² Livre tradução do trecho: “*si peu développé qu'elle soit jusqu'ici, la sociologie du théâtre a déjà mauvaise réputation car elle a laissé la porte ouverte à trop de confusions et de malentendus. L'intensité même de la liaison qui existe entre la vie sociale et le théâtre est responsable des facilités et des exagérations souvent commises. Ainsi, on se contente généralement de faire de la création dramatique un simple reflet des conditions sociales en général, d'établir un lien mécanique de cause à effet entre la surface de la vie collective et l'expérimentation dramatique. En fait, les formes diverses de la pratique du théâtre se rattachent aux phénomènes sociaux pris dans leur totalité et aux structures sociales comme éléments constitutifs et l'on ne saurait se contenter de parler d'un "théâtre bourgeois", d'un "théâtre populaire" ou d'un "théâtre prolétarien". Il est vraisemblable qu'il s'agit ici de mythes ou d'idéologies contemporaines sans rapport avec la création dramatique et l'expérience sociale qu'elle implique. Sans doute la sociologie du théâtre souffre-t-elle d'une extrême médiocrité, parce qu'elle s'est contenté d'établir des parallélismes entre une société figée et un théâtre mort, deux abstractions.*

¹³³ Livre tradução: “*L'art, pensons-nous, n'est pas sans rapport avec la pulsion qui pousse les groupes et les hommes vers l'accomplissement de leur liberté, avec cette 'révolution permanente' qui modèle, détruit, et remodèle les structures et les formes. En ce sens, la création artistique dramatique et la création sociale serait deux aspects complémentaires d'une même force que la sociologie du théâtre devrait faire apparaître*”.

O teatro moderno começa exatamente em 1889, tomando em consideração alguns importantes precursores. O principal impulso que serviu de esteio ao novo teatro foi o estabelecimento do poder da burguesia mercantil e industrial, mas as direções que o teatro adotou foram principalmente expressões de oposição aos valores materialistas dessa classe (1996, p. 755).

Aproximando-se de uma ideia sobre o papel social do teatro, o verbete assinala que o mesmo “tem sido usado para promover a alfabetização, o controle populacional, a reforma agrária e a resistência política”. Assim, a manutenção do *status quo* dos governos, mas também a manifestação de grupos de oposição. Sobre esses grupos, destaca que “o principal desenvolvimento nesse campo foi através da obra de Augusto Boal, apoiada nas teorias educacionais de Paulo Freire, e sua concepção do Teatro do Oprimido”. Outhwaite e Bottomore situam que, “embora o Teatro do Oprimido não possa ser reduzido a qualquer processo singular, existe em seu cerne a idéia de que os povos oprimidos se libertam após ou durante um processo de conscientização”, o que se realiza por meio da tomada de consciência das opressões e explorações vividas para “elaborar modos de alterar seu pensamento e sua ação para criar novas realidades”. Dessa maneira, ressaltam a necessidade de “uma série de etapas que colocam o participante dentro da ação e em posição de ‘ensaiar’ as possibilidades de mudança revolucionária” (1996, p. 757). Os autores desenvolvem uma leitura do movimento de estudos da sociologia do teatro, recuperando a obra de Duvignaud, principalmente, o famoso *Sociologia do comediante*, no original: *L'acteur : esquisse d'une sociologie du comédien*:

Na década de 60, houve um surto de interesse pela sociologia do teatro. Erving Goffman começou a usar a linguagem do teatro para descrever relações em público e para descrever a interação social em termos de estratégias dramáticas. Ao mesmo tempo o próprio teatro foi submetido à minuciosa análise como instituição da sociedade e seus processos foram investigados de vários ângulos, como os processos de COMUNICAÇÃO, as relações com o ritual e outras considerações antropológicas. (*Idem, ibidem*)

Em *Teorias do Teatro* (1997), no capítulo *Século XX (1950-1965)*, Marvin Carlson dedica-se ao levantamento de peças e textos que tensionam a relação entre teatro e sociedade. O autor situa que “o interesse marxista nas dimensões históricas e sociopolíticas do teatro apontou o caminho para um estudo mais geral do teatro como fenômeno sociológico” e que tal abordagem teórica ganhou maior importância a partir da segunda metade do século XX, “em 1956 por Georges Gurvitch (1894-1965) num notável e presciente artigo, ‘Sociologie du théâtre’ [“Sociologia do teatro”], que resumia as atas de uma conferência de 1955 sobre ‘Le théâtre et la société’ [“O teatro e a sociedade”]” (Carlson, 1997, p. 415). Dessa “profunda afinidade do teatro com a sociedade” explicada por Gurvitch, surgem as “possibilidades de investigação sociológica em ambas as direções: o exame da ‘teatralidade’ na sociedade ou da organização social no teatro”. Carlson lembra os estudos de Goffman e Turner sobre o “elemento teatral em todas as cerimônias sociais, mesmo numa ‘simples recepção ou reunião de amigos’” e as ações como papéis sociais. “Quanto ao teatro em si”, situa Carlson, “compõe-se de um grupo de atores que retratam uma ação social encaixada numa outra dinâmica social constituída de representação e público”, a base pela qual Gurvitch desenha o espectro da pesquisa sociológica no teatro, a saber: i. “o público, particularmente ‘seus’ graus de diversidade e coesão”; ii. “a relação entre a peça e seu estilo, sua interpretação e seu quadro social específico”; iii. “a organização interna da profissão do ator, bem como seus vínculos com outras profissões e com a sociedade em geral”; iv. “a relação entre o conteúdo das peças e sua sociedade”; v. “as mudanças na interpretação desse conteúdo e a relação entre tais mudanças e as configurações sociais mutáveis”; e vi. “as funções sociais do teatro nas diferentes sociedades”. Do teatro como “instrumento de experiência social”, Carlson compreende que o recorte de Gurvitch se dá pelas “representações teatrais” embebidas de realidade. Dessa maneira, salienta:

antecipando as experiências do teatro de guerrilha e de diretores como Boal, Pörtner e Schechner [...] Gurvitch propõe “representações teatrais camufladas de vida real sem que os membros do grupo suspeitem do que está acontecendo” ou

representações destinadas a “estimular ações coletivas, libertar o público de quadros sociais precisos e estruturados, e incitá-lo a participar do trabalho dos ‘atores e projetá-lo na vida real”.

Carlson recupera o exemplo de Jean Duvignaud como “estudo pioneiro no âmbito dessa investigação” [de Gurvitch], pelas “relações significativas entre a dramaturgia, a encenação e a organização e as convicções da sociedade”, e a recusa do teatro como “reflexo da realidade coletiva”, colocando questões “para as quais ainda não há respostas e abre janelas para o futuro em vez de consolidar o presente” situando o teatro como “uma revolta contra a ordem estabelecida” (Carlson, 1997, p. 416-417).

Ao olhar para outro tempo e espaço d’*O século XX* (1965-1980), Marvin Carlson ressalta que “provavelmente, nenhum teórico contemporâneo explorou as implicações políticas da relação espetáculo-platéia de maneira tão penetrante e original” como fez Augusto Boal. Carlson destaca que, como Brecht, “ele rejeita o drama ‘aristotélico’ como um instrumento da estrutura de classes estabelecida; entretanto, mostra-se mais pormenorizado e explícito do que Brecht ao revelar como o drama aristotélico se presta a isso” e comenta que a “sua obra capital, *Teatro do oprimido* (1974), [Boal] examina as origens do teatro [...] edificando sobre o sistema de Brecht e sua própria visão da função original do teatro” e, dessa maneira, quebra “a muralha entre atores e espectadores”. Ao criar o *Teatro do Oprimido*, “o teatro se torna ‘um ensaio da revolução’”. Carlson lembra que este *ensaio* se dá pela “experiência mais amplamente desenvolvida no *Teatro de Arena de São Paulo*, de Boal”, o “sistema do ‘Coringa’, que procura demonstrar a liberdade do indivíduo ‘dentro das linhas estritas da análise social’”. Vejamos o seu entendimento sobre o papel do Coringa:

O sistema mistura realidade e fantasia, empatia e distanciamento, detalhes e abstração; tenta apresentar ao mesmo tempo uma peça e sua análise. A chave é o “Coringa”, figura situada entre a peça e a platéia que comenta, orienta, cria e quebra a ilusão. Age de modo oposto ao protagonista, instando o público a ver a peça com olhos críticos, em vez de tentar mergulhar emocionalmente nela. (Carlson, 1997, p. 458-459)

Eis o nosso entendimento do que pode vir a ser uma sociologia do teatro nestes trópicos: uma maneira de “apresentar ao mesmo tempo uma peça e sua análise”, o texto e o contexto. Com a função de provocação reveladora entre teatro (texto e cena) e sociedade, como expressões da mesma existência, aprender com coringas a quebrar as muralhas de nosso próprio âmbito (os estudos da sociedade) para imaginar e agir para criar outros tempos.

Sabemos que o interesse da sociologia pela cultura e pela arte tem promovido inúmeros estudos. Do nosso interesse, no século passado em suas diversas expressões e linguagens como a literatura, o cinema, a música, as novelas etc. Dessas abordagens, interessa-nos o materialismo cultural pela relação direta entre base e superestrutura, numa perspectiva dialética de leitura e escrita sobre a cultura que se compreende como sociedade.

Maria Elisa Cevasco em *Dez lições sobre estudos culturais* (2008), recupera o materialismo cultural de Raymond Williams e o explica desde a sua primeira tarefa, a de “redefinir a cultura” e uma nova política cultural, “no sentido de firmar uma nova posição teórica”. Ao apropriar-se da ideia de *cultura como modo de vida* “antes mais corrente em antropologia”, Williams a alia aos “significados e valores que organizam a vida comum” e alcança, “no campo materialista”. Por esse prisma, podemos observar que a cultura “longe de ser marginal ou subsidiária, é constitutiva do processo social, é um modo de produção de significados e valores mais básica para o funcionamento da sociedade do que a noção de uma esfera separada”, o que significa que “a questão é ver como a cultura, mais do que um mero efeito da superestrutura, é um elemento fundamental na organização da sociedade (2008, p. 109-111). Cevasco situa que, para Williams, “é necessário complementar o legado de Marx”, compreendendo por um processo sócio-histórico a criação e a cultura. Assim, “a questão é pensar uma teoria materialista da cultura que leve em conta seu papel social e contribua para a construção de uma alternativa de sociedade mais justa e igualitária”. Dessa maneira, e com esse esforço,

“Williams se apoia na tradição marxista de crítica cultural que se expandiria com a codificação do materialismo cultural” (*Idem, ibidem*) A autora explica:

Para Williams é importante falar em forças produtivas em relação à cultura porque isso ajuda a ver que a cultura opera ativamente nas sociedades e está longe de ser um domínio separado, uma espécie de instância autônoma de valores humanos – como quer a tradição idealista – , ou uma instância que paira sobre a vida material em uma superestrutura que reflete a base, esta sim o domínio da produção – como querem certas vertentes do materialismo ortodoxo (Cevasco, 2008, p. 112).

Desse modo, situa Cevasco, “ao pensar a cultura como força produtiva, o materialismo cultural coloca-a no mundo real, como uma consciência tão prática quanto a linguagem em que é veiculada e interpretada”. Pensando com o materialismo cultural, cria-se a possibilidade aos estudos culturais “de descrever com acuidade o funcionamento da cultura na sociedade contemporânea e de buscar sempre as formas do emergente, do que virá”. Por conseguinte, “ver no presente as sementes do futuro, de novos significados e novos valores que podem anunciar uma nova ordem social”, ou seja, um recurso “para o que Williams chama de ‘uma jornada de esperança’” (2008, p. 114-116).

Com esse passo, ensaiamos estas considerações finais como uma síntese na qual retomamos alguns conceitos, categorias e temas que saltam de *Os que ficam*, trabalhando, principalmente, com o referencial da Companhia do Latão em busca de: i. buscar contribuir com a sociologia do teatro brasileira engajada com o pensamento social e político; ii. Refletir os motes de *Os que ficam* com a “constelação significativa” articulada nas ações e reflexões produzidas com e pelo Latão sobre o Brasil, o teatro brasileiro e Augusto Boal.

Assim, perguntamos: em que medida, ao cantar a Revolução, a Companhia expõe as entranhas de uma contrarrevolução permanente? Quais são os potenciais do teatro para uma sociologia crítica e militante? Ao munir-se de teatro dialético, pode o pensamento

crítico expandir a sua *práxis*? Em tempo, é (também) o teatro político um potencial gesto do (e para o) pensamento social?

Ao levantar as indicações feitas pelas colunas assinadas pela Companhia do Latão no jornal coletivo *O Sarrafo*, algumas questões são salientadas e também autores e interlocutores que possibilitam pensar os temas centrais da análise realizada: o mesmo vale para *Vintém* e o *Traulito* como reflexões sobre o Brasil. Ao reunir essas referências, é possível termos uma ampla visão sobre como veem e como contribuem para pensar os temas centrais que envolvem, por exemplo, ditadura e democracia no Brasil.

Para ter ideia, a série de entrevistas realizada pela Companhia em seu percurso nos mostra os vários pensadores e pensadoras da cultura e da sociedade que destacamos pela amostra das trocas reunidas no livro *Atuação Crítica*, relacionando o tema e os nomes de entrevistados e entrevistadas:

Economia Política - Francisco de Oliveira e Jorge Grespan.

Cinema - Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier.

Teatro - Iná Camargo Costa, Gerd Bornheim, Ariano Suassuna e Matthias Langhoff.

Outras conversas: com o crítico de teatro Décio de Almeida Prado, Gianni Ratto, Ariane Mnouchkine, Jean-Claude Carrière, João Pedro Stedile, Ademar Bogo e Martelo.

A partir dessa fundamentação que constitui o pensamento do Latão (e ao qual contribui por meio de sua *praxis*), ensaiamos articular análises sociológicas do teatro. Esse teatro que atua como um *gestus*, propõe-se como um termômetro social, ou mesmo um laboratório de experimentação de uma certa teoria sobre uma determinada história. Vimos, até aqui, uma leitura da peça e das trajetórias/atuações dos dois principais autores envolvidos nesta pesquisa (os grupos de teatro e seus representantes, Teatro de Arena e Augusto Boal, a Companhia do Latão e Sérgio de Carvalho). O desafio se acentua para afinar com análise de um recorte histórico da sociedade brasileira, a fim de abarcar outros aspectos da relação entre teatro e sociedade.

Para tal, alguns elementos da peça desta análise carecem ser lembrados, como o

retrato do Brasil do “lado de cá”, marcado por uma contrarrevolução permanente e presente até os nossos dias e do lado de lá, o exílio e a sua memória como uma espécie de “meia morte”, como disse Boal, de assombro do cativo presentes na escrita do artista-intelectual que regressa ao território nacional, com a promulgação da Lei da anistia de novembro de 1979, de alguma maneira, mesmo “sem ter saído”. Com tais fragmentos, Boal fotografa teatro e realidade brasileira. Assim, o desastre apontado por Boal também é registrado pela Companhia do Latão como um exercício de aprender repetindo o gesto do Anjo da história descrito por Walter Benjamin.

A árvore boalina segue dando frutos para pensar e agir por um sentimento que ultrapassa fronteiras; o “desastre” como um segmento da ideia de “comédia ideológica” constituindo-nos em “dialética da ordem e da desordem”, pensando com Roberto Schwarz (2009, p. 59-62) e Antonio Candido (1970), respectivamente; a trama de experiências e expectativas dessas “conexões” de “evidência fantasmagórica”, como situa Arantes (2008, p. 109-110), bem como as rachaduras expostas desse ser-tão “moderno”.

O desastre do exílio, um cativo brasileiro ultramar, é uma “ação irreparável” (como a tragédia com Williams). O exílio de Boal, assim como toda *Revolução na América do Sul* aparecem na peça como algo que vai se desmanchando e ressurgindo “hamletiana”, fantasmagórica aos olhares atentos de quem também vê evaporar um projeto de democracia, como uma aparição que conecta tempos desconexos expondo as suas frestas em curto-circuitos, plasmando a farsa da democracia, ou a sua verdadeira face liberal-burguesa, logo, excludente, obviamente: conectados pela desmemória e pela distorção dos sentidos, dos valores e das palavras. A perda (ou a ausência) da memória que decorre da morte do narrador, ou da falta da experiência – e que ecoa nos recentes anos, com as eleições de 2018 em que um projeto de morte, desmorona esboços progressistas que tentamos reconstruir desde 1985 e, que interrompido em 1964, foi penosamente rememorado em 2016.

É interessante resumir a história política e econômica recente do país, a partir das “necessidades objetivas do capital”, o que fazemos pensando, principalmente, com as

análises feitas por Ricardo Antunes em *A desertificação neoliberal no Brasil*. O livro é uma coletânea de artigos publicados no mesmo período em que observa os governos de Fernando Collor de Mello (1990-1992) - Partido da Reconstrução Nacional (PRN), “impeachment” e substituído pelo vice Itamar Franco (1992-1994), Fernando Henrique Cardoso (1995-2003) - Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) e Lula (2004-2011) - Partido dos Trabalhadores (PT). Deste, com artigos até 2004.

A pergunta que parece mover Antunes na organização de seus escritos é: “Por que, em vez do início da descontinuidade e ruptura com o neoliberalismo, o Governo Lula postou-se como expressão forte de sua continuidade?” (2005, p. 3). Vejamos que o autor atenta ao que, no mundo do trabalho, a organização política e econômica do país, degradou o Estado, descaracterizando-o de suas obrigações públicas e orientando suas ações ao que passa a ser privatizado, bem como ao estímulo financeiro ao mercado. Trocando em miúdos, um período de desmonte que amplia os horizontes ao Fundo Monetário Internacional – FMI, com “o enxugamento da liquidez, o quadro recessivo decorrente a redução do déficit público, a ‘modernização’ (privatista) do Estado, o estímulo à exportações e, é claro, a prática do arrocho salarial”, caracterizando a “contextualidade marcada por agudas e profundas mudanças tecnológicas e produtivas, que reconfiguram agudamente a divisão internacional do trabalho” (*Idem*, p. 10-13), do que passa a ser implementado e compreendido como o período de “desmontagem de tudo o que fora criado desde o Vargasismo”, a desestruturação e fragilização do Estado brasileiro, com a desregulamentação do trabalho entre outras transformações para um Estado todo privatizado.

O “novo salto na modernidade capitalista” implica, também, em novas formas de luta e cabe citar alguns exemplos que nos traz Antunes, como (no âmbito nacional): as greves dos metalúrgicos da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), em Volta Redonda, no Rio de Janeiro, em 1988, também conhecida como o massacre de Volta Redonda, com três grevistas assassinados; a de trabalhadores da Ford, em São Bernardo/SP (1990), a greve nacional dos petroleiros de 1995, contra a privatização da estatal, combatida por

uma militarização do governo FHC. E, no âmbito internacional, o movimento Zapatista no México, 1994; Enquanto o Brasil de FHC, a Argentina de Menem e o Peru de Fujimori, assim como a Índia, a Rússia e a Coreia (entre tantos outros) passam a ser integrados como “quintal colossal da ciranda financeira mundial”. Essa “modernidade”, ou “produção destrutiva?”, como indaga Antunes, resulta em “desemprego em escala explosiva, precarização dos direitos, desmontagem da previdência dos assalariados”, desregulamentação do trabalho “coerente com a flexibilização produtiva” (Antunes, 2005, p. 38).

Nesse contexto de ruínas, pensamos com Raymond Williams e com a estrutura de sentimento pela qual “podemos olhar através dela para a experiência que se propõe a interpretar”. O sentido moderno da tragédia ressoa na crise da experiência contemporânea, em que a tragédia destoa do que fora entendido como tal e, também, a morte, conferindo relevância ao indivíduo, imobilizando a existência humana e suprimindo “a relação e a tensão, de tal forma que a tragédia se torna não uma ação, mas um impasse”, de forma a “projetar na história uma estrutura particular, cuja determinação é tanto cultural quanto histórica. (Williams, 2002, p. 83)

Com essa estrutura de sentimento, as constelações significativas também podem ser compreendidas como pensadoras e pensadores do teatro e das dinâmicas sociais do Brasil que, reunidas como arcabouço teórico, situam-se como companheiras e companheiros que partilham as mesmas trincheiras.

Nunca termina quando acaba

Tecemos essas breves considerações cientes de que, pontualmente, um ponto é necessário. No entanto, assim como o título da entrevista de Boal publicada na Revista *Vintém*, as dinâmicas que fazem do teatro sociedade desencadeiam variados versos e faces. Sempre em tempo, é importante ressaltar que esta pesquisa resulta de um lastro intelectual, cultural e afetivo que a precede, dedicada ao tempo presente, com muitas mãos ao porvir.

Ilustramos ao longo deste trabalho apenas um aspecto do que pode vir a ser uma análise sócio-histórica de uma peça de teatro e a sua contribuição ao pensar e fazer sociológico de uma perspectiva periférica. Quais as outras possibilidades para o ensino da sociologia, por exemplo? Para além de usar o texto do teatro em sala de aula como temos feito com canções, romances e cinema? Como alcançar uma peça teatral, para além de assisti-la, mas sentindo-a como a materialidade do pensamento (sentimento qual pensado). Esperamos que saibamos o quanto o teatro vivo e interessado no acúmulo histórico e na transformação social pode se fazer de pensamento social e político. Mas, e como o pensamento social e político pode fazer-se do teatro vivo? Em que medida a sociologia militante pede corpo como elemento da práxis? Por uma sociologia do teatro militante, havemos de experimentar, como um ensaio para a revolução, inúmeras outras descobertas. A importância sociológica do teatro, no entanto, está na sua manifestação humana.

Todas essas relações através dos tempos, recuperando o que aprendemos com o que já foi feito, de acúmulo histórico, seja pelos livros lidos ou pelos gestos que imitamos para aprender com quem referencia outros fazeres, soam como as *constelações significativas* mencionadas por Benjamin em sua carta a Theodor Adorno sobre a amizade com Bertolt Brecht, sobre a qual Wizisla (2013), no livro *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*. Por fim, discorrer sobre a indissociabilidade entre teatro e sociedade requer

a compreensão de que ambas leituras de mundo atuam também como forjas de mundo.

sobre constelações e estrutura de sentimento

Quando estudamos constelações como estrutura de sentimento, nos propomos a pensar e sentir por meio das relações de amizade e pensamento que permeiam toda criação de Augusto Boal e da Companhia do Latão, na figura de seu diretor. A coletividade, aprender na relação parecem ser as formas de atuação necessárias à transformação da realidade, desde outros sítios, como a amizade de Brecht e Benjamin, às interlocuções tramadas com e por Boal durante suas passagens.

Nesse sentido, a sociologia militante ganha nova roupagem por uma sociologia dos afetos, saberes que se interpenetram: teatro, sociologia, pensamento social, estudos culturais, história, política e educação.

Seja por meio das “constelações significativas”, as quais Boal e Carvalho constituem (e também são constituídos) ou pela generosidade do gesto de poder “considerar amigo” quem encontra na mesma trincheira, lutando pelos mesmos propósitos mesmo que em tempos e espaços distintos, preservando as particularidades de cada um. De um lado e de outro, esperamos que esse “considerar amigo”, compreender-se em relação – próprio de um pensamento social –, talvez ensine e tomara possa aproximar a sociologia do teatro.

O Mostrar tem que ser mostrado

Mostrem que mostram! Entre todas as diferentes atitudes
Que vocês mostram, ao mostrar como os homens se portam
Não devem esquecer a atitude de mostrar.
A atitude de mostrar deve ser a base de todas as atitudes.
Eis o exercício: antes de mostrarem como
Alguém comete traição, ou é tomado pelo ciúme
Ou conclui um negócio, lancem um olhar
À platéia, como se quisessem dizer:
Agora prestem atenção, agora ele trai, e o faz deste modo.
Assim ele fica quando o ciúme o toma, assim ele age
Quando faz negócio. Desta maneira
O seu mostrar conservará a atitude de mostrar
De por a nu o já disposto, de concluir
De sempre prosseguir. Então mostram
Que o que mostram, toda a noite mostram, já mostraram muito
E sua atuação ganha algo do fazer do tecelão, algo
Artesanal. E também algo próprio do mostrar:
Que vocês estão sempre preocupados em facilitar
O assistir, em assegurar a melhor visão
Do que se passa - tornem isso visível! Então
Todo esse trair e enciumar e negociar
Terá algo de uma função cotidiana como comer,
Cumprimentar, trabalhar. (Pois vocês não trabalham?) E
Por trás de seus papéis permanecem
Vocês mesmos visíveis, como aqueles
Que os encenam.

Bertolt Brecht

Referências Bibliográficas

- AARÃO REIS, Daniel. **O maoísmo e a trajetória dos marxistas brasileiros**. In: QUARTIM DE MORAES, João; AARÃO REIS, Daniel (Orgs.). **História do marxismo no Brasil, o impacto das revoluções**. Campinas: editora Unicamp, 2ª. ed., v. 1, p. 161-197. 2003.
- ALMADA, Isaías. **Teatro de Arena**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- ANTUNES, Ricardo. **As rebeliões de junho de 2013**. Observatório Social de América Latina, v. 14, n. 34, p. 37-48, 2013.
- _____. **A desertificação neoliberal no Brasil:(Collor, FHC e Lula)**. Autores Associados, 2022.
- ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ARRUDA, M. A. D. N. **Metrópole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século**. *Tempo Social*, v. 9, n. 2, p. 39–52, 1997.
- AUTRAN (2012). **Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**. dissertação defendida em 2012, junto ao programa de pós-graduação em artes, da ECA-USP, sob a orientação de Sérgio de Carvalho.
- BENJAMIN, W. et al. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução. [s.l.] Brasiliense, 2012.
- BETTI, M. S. **Da química ao teatro**. In: Ministério da Cultura e Banco do Brasil. **Augusto Boal – Atos de um percurso**. Rio de Janeiro: Aliança do livro, 2015.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. 256 p.
- _____. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. **Carta a Carlos Porto**. Disponível em: <<http://augustoboal.com.br/2017/06/26/carta-a-carlos-porto/>>
- _____. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BOAL, A. **Milagre no Brasil**: Tradução. [s.l.] Civilização Brasileira, 1979.
- _____. **Revolução na América do Sul: As Aventuras do Tio Patinhas ; Murro em Ponta de Faca**. HUCITEC, 1986.
- _____. **Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário ; com o anexo teatro de oprimido na Europa**. Hucitec, 1979.
- _____. **O arco íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BOAL, Augusto. **“Que pensa você da arte de esquerda?”**. *Latin American Theatre Review*, Vol. 3, No. 2: Spring 1970, p. 45-53. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/93/68>
- _____. **O papel de Brecht no teatro brasileiro**. In: BADER, W. **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. **Teatro Legislativo**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- Instituto Augusto Boal e Banco do Brasil. **Augusto Boal – Atos de um percurso**. Rio de

Janeiro, 2015.

BOAL, J. **Notas sobre o processo Free Jazz com Boal70** In: Carvalho, S. **Os que ficam**. São Paulo: Editora Temporal, 2019.

BORNHEIM, G. A. **Brecht: a estética do teatro**. Graal, 1992.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Nova Fronteira, 1978.

_____. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **A Santa Joana dos Matadouros**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BRITTO, Lopes, Geraldo (Geo Britto); **Teatro do Oprimido: Uma construção periférica-épica**. dissertação de mestrado. UFF, 2015.

BRITTON, Campbell. **Politics and performance (s) of identity. A Boal Companion: Dialogues on theatre and cultural politics**. Routledge, New York and London, p. 10-20, 2006.

BROOK, P. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Tradução. [s.l.] Civilização Brasileira, 2000.

CALDAS, J.; BALISTA, L.; DESTRI, L. **A hora e a vez de Iná Camargo Costa: a dramaturgia em cena. Opiniões**, v. 5, n. 8, p. 135, 2016.

CAMPOS, CLÁUDIA DE ARRUDA. **Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo**. Tradução. [s.l.] Editora Perspectiva, 1988.

Canções da Resistência: vítimas da ditadura lembram músicas que marcaram a repressão. Disponível em:

<<http://www.ebc.com.br/cidadania/50-anos-do-golpe-militar/2014/03/cancoes-da-resistencia-vitimas-da-ditadura-lembram?fbclid=IwAR0a921XgEYhtLoLFho1rV0Yigbd9SImvLo6ncsPTRa2n0FK8gg3Tv70DBA>>

CÂNDIDO, ANTÔNIO. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Ed Nacional, 1985.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

_____. **O Entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Correntes Atuais em Antropologia**. Revista Brasileira de Estudos da Presença. 2011, v. 1, n. 1. pp. 164-188. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-266021512>>. Epub Jan-Jun 2011. ISSN 2237-2660. <https://doi.org/10.1590/2237-266021512>.

CARVALHO, Dorberto; COSTA, Iná Camargo. **As lutas dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

CARVALHO, S. **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão**. Tradução. [s.l.] Expressão Popular, 2009a.

_____. **Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas**. Tradução. [s.l.] Expressão Popular: Companhia do Latão, 2009.

_____. **Os que ficam**. São Paulo: Editora Temporal, 2019.

CAVALIERE, A. O.; VÁSSINA ELENA. **Teatro russo / literatura e espetáculo**. Tradução. [s.l.] Atelie, 2011.

CEVASCO, M. E.. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

COHEN-CRUZ, J.; SCHUTZMAN, M. **A Boal companion: dialogues on theatre and**

- cultural politics**. Tradução. [s.l.] Routledge, 2006.
- COSTA, INÁ CAMARGO. **O Agitprop e o Brasil**. São Paulo: Expressão Popular; 2015.
- _____. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética**. Tradução. [s.l.] Editora Expressão Popular, 2012.
- _____. **A hora do teatro épico no Brasil**. Tradução. [s.l.] Graal, 1996.
- _____. **Transições**.
Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i15p14-41>>
- COSTA, I. C. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. **Brecht e o teatro épico 2005**. *Literatura E Sociedade*, 15(13), 214-233. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p214-233>, 2010.
- _____. **A luta continua!** In: Carvalho, S. **Os que ficam**. São Paulo: Editora Temporal, 2019.
- COSTA, Iná Camargo. **Teatro e transformação social**. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado, v. 1, 2007.
- _____. **Teatro e Revolução nos anos 60**. *Revista da Biblioteca Mario de Andrade*, v. 54, n. ja/dez. 1996, p. 93-8, 1996.
- DE ANDRADE, Clara et al. **Exílio: memória ou esquecimento? Um olhar sobre Augusto Boal**. *Palimpsesto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, v. 9, n. 10, 2010.
- DE FREITAS, Veronica Tavares. **Quem são os terroristas no Brasil? A Lei Antiterror e a produção de um “inimigo público”**. 2017.
- DELLA SANTA, Roberto. **Otimismo da vontade, pessimismo da razão: English marxism, Anderson translation & integral journalism of New Left Review (or an international world-marxism in the street-fighting years of western europe)**. 2015.
- DESGRANGES FLÁVIO; LEPIQUE, M. **Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. Tradução. [s.l.] Hucitec Editora, 2012.
- DEUTSCHE WELLE. **Uma visita ao DOI-Codi, centro do terror nos Anos de Chumbo: DW: 14.03.2014**. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/1BDFN>>
- DORT, B. **Théâtre Public: essais de critique**. Éd. du Seuil, 1967.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. **Notas de inverno sobre impressões de verão**. In: *Memórias do subsolo e outros escritos*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DUVIGNAUD, J. **Recherches pour une description sociologique de l'étendue scénique**. *Cahiers Internationaux de Sociologie Nouvelle Série*, Vol. 18 (Janvier-Juin 1955), pp. 138-159. Published By: Presses Universitaires de France.
- _____. **Sociologie du Théâtre – Essai sur les ombres collectives**. Presses Paris: Universitaires de France, 1965.
- _____. **L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien**. Paris, Gallimard. 1965.
- ESPÍRITO SANTO, Fabiane. **A Cultura d'O Sarrafo que Cupim não Rói: pretextos de uma mídia radical**. 2006.
- ESTEVAM, D.; COSTA INÁ CAMARGO; BÔAS RAFAEL VILLAS. **AGITPROP: cultura política**. Tradução. [s.l.] Expressão Popular, 2015.
- FAORO, R. **Os Donos do Poder. Formação do Patronato Político Brasileiro**. São Paulo: Globo, 2001.

- FAVERO, O. **Uma pedagogia da participação popular: análise da prática educativa do MEB: Movimento de Educação de Base: (1961-1966)**. Tradução. [s.l.] Autores Associados, 2006.
- FERNANDES, Florestan. **O que é revolução**. São Paulo: Expressão Popular, 2018.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 4a ed, São Paulo: Paz e Terra, 1987.
- GALVÃO, Andréia. **As classes médias na crise política brasileira**. Para o blog Junho: <http://blogjunho.com.br/as-classes-medias-na-crise-politica-brasileira/>
- GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva, 2004
- GARCIA, Miliandre. **Show Opinião: quando a MPB entra em cena (1964-1965)**. *História* (São Paulo), v. 37, p. e2018036, 2018.
- _____. **Da resistência à desobediência. Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião** (1968) *Varia Historia*, vol. 32, núm. 59, mayo-agosto, 2016, pp. 357-398 Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Brasil.
- GATTAL, Zélia. **Jardim de inverno**. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- GOES, Maria Livia Nobre. **Debaixo das ruas, em cima dos palcos: teatro e luta armada em São Paulo, 1968-1970**. 2021. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/D.27.2021.tde-28092023-112801.
- GUARNIERI, G. **Um grito parado no ar**. São Paulo: Monções, 1973.
- GUIMARÃES, C. **Seminário de dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois**. *Revista Dionysos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- Gustavo Germano. Disponível em: <<http://www.gustavogermano.com/gg-bio-2/>>
- JAMESON, Fredric. **Reificação e utopia na cultura de massa**. *Crítica marxista*, v. 1, n. 1, p. 1-25, 1994.
- KONDER, L. **As artes da palavra** São Paulo: Boitempo, 2005.
- LEME, C. G.; SANTOS, D. V. D.; CECCARELLO, V. **“Formas se tornam eloquentes na relação com o conteúdo – que é social, político, histórico, tudo ao mesmo tempo”:** **Entrevista Profa. Iná Camargo Costa**. *Idéias*, v. 4, n. 2, p. 113, 2013.
- MAGALDI, SÁBATO. **Panorama do teatro brasileiro**. Tradução. [s.l.] Difusão Européia do Livro, 1962.
- _____. **Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo**. Tradução. [s.l.] Brasiliense, 1984.
- _____. In: BADER, W. **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. São Paulo. Martins Fontes, 2001.
- MATSUNAGA, P. **Para os que ficam, saber que viver e não morrer fazem dois**. *Terceira Margem*, v. 18, n. 30, p. 143-158.
- _____. **Ensaio sobre o Latão**. São Paulo: Annablume, 2018.
- MICELI, S. **História das Ciências Sociais no Brasil**. São Paulo: Vértice, 1989.
- MICHALSKI, Y. **O Teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1985.
- MIRANDA, K; RODRIGUES, J. **A luta de classes sem drama: uma análise de Revolução na América do Sul de Augusto Boal**. In: MIRANDA, K. (Org.). **Cultura de**

- classe e resistências artísticas**. Rio de Janeiro: Consequência, 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. **A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica**. *Temáticas*, v. 19, n. 37, p. 25-56, 2011.
- _____. **Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro**. *Antíteses*, v. 8, n. 15esp, p. 9-44, 2015.
- NEIVA, S. M. **O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular**. Dissertação de Mestrado. USP, 2016.
- OLIVEIRA, Francisco. **A economia brasileira: crítica à razão dualista**. *Crítica à razão dualista: O ornitorrinco*, p. 19-80, 1972.
- OUTHWAITE, William et al. **Dicionário do pensamento social do século XX**. Rio de Janeiro: J. 1996.
- PARANHOS, KÁTIA RODRIGUES; PARANHOS, A. **História, teatro e política**. Tradução. [s.l.] Boitempo Editorial, 2012.
- PASTA JÚNIOR, José Antonio. **Trabalho de Brecht: Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea**. São Paulo: Ática, 1986.
- PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.
- PERUCCHI, C. H. **Formas épicas da dramaturgia da Companhia do Latão: Teoria, História e Crítica**. Dissertação de mestrado. UEM, 2016.
- PRADO, D. A. **Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva 1a. edição, 1988.
- PRADO JÚNIOR, Caio; FERNANDES, Florestan. **Clássicos sobre a Revolução Brasileira**. São Paulo: Expressão Popular, 2000.
- PEIXOTO, F.; BADER, W. **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Tradução. [s.l.] Paz e Terra, 1987.
- _____. **Notas sobre "Um grito parado no ar"**. Tradução. [s.l.] F. Peixoto, 1973.
- _____. **O que é teatro**. Tradução. [s.l.] Brasiliense, 2003.
- PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma introdução ao Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- PÉCAUT, DANIEL; GOLDWASSER, M. J. **Os intelectuais e a política no Brasil: Entre o povo e a nação**. Tradução. [s.l.] Editora Ática, 1990.
- PENNA FILHO, P. (2009). **O Itamaraty nos anos de chumbo: o Centro de Informações do Exterior (CIEX) e a repressão no Cone Sul (1966-1979)**. *Revista Brasileira De Política Internacional*, 52(2), 43–62. <https://doi.org/10.1590/S0034-73292009000200003>
- PERIA, P. V. G.. **Teatro e participação social: a experiência do Teatro Legislativo de Augusto Boal como instrumento de participação**. 2019. Disponível em: http://augustoboal.com.br/wp-content/uploads/2019/11/Teatro-e-Participa%C3%A7%C3%A3o-Social_-a-experi%C3%A7%C3%A3o-do-Teatro-Legislativo-de-Augusto-Boal-como-instrumento-de-participa%C3%A7%C3%A3o-1.pdf
- PIACENTINI, Ney Luiz. **O ator dialético**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2018.
- POLLAK, M. **Memória, esquecimento, silêncio**. Disponível em:

- <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>>
- PRADO, DÉCIO DE ALMEIDA. **Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Concilda Becker**. Tradução. [s.l.] Companhia das Letras, 1993.
- PRADO JR., Caio; FERNANDES, F. **Clássicos sobre a revolução brasileira**. Tradução. [s.l.] Editora Espressão Popular, 2000.
- RIBEIRO, J. **Entrevista com José Wilker**. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/4875>>
- RIDENTI, M. **O fantasma da revolução brasileira**. Tradução. [s.l.] Editora UNESP, Fundação para o Desenvolvimento da UNESP, 1993.
- _____. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Unesp, 2014.
- _____. **Na trilha de Raymond Williams para pensar cultura e política no Brasil**. Sociol Antropol [Internet]. 2023. <https://doi.org/10.1590/2238-38752022v1315>
- _____. **Brasilidade Revolucionária**. São Paulo: EDUNESP, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. **Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”**. ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 9, n. 14, p. 185-195, 2007.
- ROSENFELD, A. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. Tradução. [s.l.] Perspectiva, 1982.
- _____. **O teatro épico**. Tradução. [s.l.] Perspectiva, 2008.
- _____. FERNANDES, Nanci. **Teatro em crise**. Perspectiva, 2014.
- SANTOS, Daniela Vieira. **As representações da Nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização**. IFCH/Unicamp: Sociologia, Tese, 2014.
- SANTOS, Patrícia Freitas dos. **Pedagogia da atuação: um estudo sobre o trabalho teatral de Augusto Boal no exílio latino-americano**. 2015. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/D.27.2016.tde-03022016-160234.
- SARTRE, J.-P.; MOISÉS CARLOS FELIPE. **Que é a literatura?** Tradução. [s.l.] Ática, 2006.
- SCHWARZ, R. **Cultura e política**. Tradução. [s.l.] Paz e Terra, 2009.
- _____. **Sequências brasileiras: ensaios**. Tradução. [s.l.] Companhia das Letras, 1999.
- _____. **A Carroça, o bonde e o poeta modernista**. In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. D. E. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. Tradução. [s.l.] Editora 34, 1998.
- TOLEDO, Paulo Bio; Neiva, Sara Mello. **Mutirão em novo sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960**. Revista aSPAs |Vol. 5 | n. 2|2015 p.67-80. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v5i2p67-80
- 1/1
- SIDDARTHA, M. C. D. **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 de Mestrado. Universidade de Brasília, 2013.

- SODRÉ, W. N. (1962). **Quem é o povo no Brasil?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Coleção Cadernos do povo brasileiro, vol. 2.
- RIBEIRO, J. **Entrevista com José Wilker**. O Percevejo Online, [S. l.], v. 6, n. 1, 2015. DOI: 10.9789/2176-7017.2014.v6i1.1.p. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/4875>.
- TORRALVO, M. A. **El vacío de los ausentes**. Disponível em: <https://elpais.com/diario/2008/01/13/eps/1200209210_850215.html>
- ORTIZ, R. Cultura e identidade brasileira. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- VARGAS, T. M. **Teatro de Arena**. Revista Dionysos. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Teatro Político e Questão Agrária, 1955-1965: Contradições, Avanços E Impasses De Um Momento Decisivo**. 2009.
- XAVIER, Nelson et. al. **Mutirão e novo sol**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- WILLIAMS, R. **Drama em cena**. Tradução. [s.l.] Cosac Naify, 2010.
- _____. ; DUTRA, W. **Marxismo e literatura**. Tradução. [s.l.] Zahar, 1979.
- _____. **Tragédia moderna**. Tradução. [s.l.] Cosac Naify, 2002.
- _____. **Base e Superestrutura**. In: **Cultura e Materialismo**. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- WIZISLA, E. **Benjamin e Brecht: história de uma amizade**. Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- ZANETTI, A. **De Nova Iorque ao Teatro de Arena de São Paulo: alguns encontros e desencontros de Augusto Boal com o teatro de Bertolt Brecht**. Pitágoras 500, v. 6, n. 2, p. 30, 2016.