

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

**UNESP**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

Fábio Resende

**ENGENHO TEATRAL**

Apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade

São Paulo

2022

Fábio Resende

## **ENGENHO TEATRAL**

Apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Versão original.

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação integral ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

|      |                                                                                                                                                                                            |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 433e | Resende, Fábio, 1977-.                                                                                                                                                                     |
|      | Engenho Teatral : apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade / Fábio Resende. - São Paulo, 2022.                                                                    |
|      | 282 f. : il.                                                                                                                                                                               |
|      | Orientador: Prof. Dr. Alexandre Mate                                                                                                                                                       |
|      | Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.                                                                            |
|      | 1. Teatro. 2. Engenho Teatral - grupo de teatro. 3. Teatro - história e crítica. 4. Teatro épico. I. Mate, Alexandre. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. |
|      | CDD 792.1                                                                                                                                                                                  |

Bibliotecária responsável: Fabiana Colares - CRB/8 7779

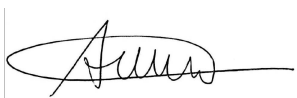
Nome: RESENDE, Fábio

Título: **Engenho Teatral**: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em: 25 de março de 2022.

Banca Examinadora



---

Prof. Dr. Alexandre Mate (orientador)

Instituição: Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista

---

Prof(a). Dr(a). Maria Silvia Betti

---

Prof(a). Dr(a). Daniel Puglia

*Para Benjamim,  
amado filho, que me acompanhou nessa jornada com curiosidade.*

## AGRADECIMENTOS

Memória de um tempo onde lutar  
Por seu direito  
É um defeito que mata  
São tantas lutas inglórias  
São histórias que a história  
Qualquer dia contará  
De obscuros personagens  
As passagens, as coragens  
São sementes espalhadas nesse chão  
De Juvenais e de Raimundos  
Tantos Júlios de Santana  
Dessa crença num enorme coração  
Dos humilhados e ofendidos  
Explorados e oprimidos  
Que tentaram encontrar a solução  
São cruzes sem nomes  
Sem corpos  
Sem datas  
Memória de um tempo onde lutar por seu direito  
É um defeito que mata  
E tantos são os homens por debaixo das manchetes  
São braços esquecidos que fizeram os heróis  
São forças, são suores que levantam as vedetes  
Do teatro de revistas, que é o país de todos nós  
São vozes que negaram liberdade concedida  
Pois ela é bem mais sangue  
Ela é bem mais vida  
São vidas que alimentam nosso fogo da esperança  
O grito da batalha  
Quem espera, nunca alcança  
Ê ê, quando o sol nascer  
É que eu quero ver quem se lembrará  
Ê ê, quando amanhecer  
É que eu quero ver quem recordará  
Ê eu, não posso esquecer  
Essa legião que se entregou por um novo dia  
Ê eu quero é cantar essa mão tão calejada  
Que nos deu tanta alegria  
E vamos à luta

Gonzaguinha (*Pequena Memória Para Um Tempo Sem Memória/ Legião dos Esquecidos*. Lançada originalmente em 1973, cantada durante a turnê Vida de Viajante, de 1981).

Agradeço à minha mãe Sônia e ao meu pai José Rezende (Ney) por sempre terem me apoiado, desde o tempo em que resolvi dedicar-me ao fazer teatral até os dias de hoje.

À minha irmã Viviane por ter se aventurado antes de mim na vida acadêmica.

À minha Vó Rosa por sempre ter deixado a porta de sua casa aberta a quem quer que chegasse. E por todas as histórias ouvidas nas cozinhas de suas casas, na roça e depois na cidade, graças a passagem de tantos e tantas.

Ao meu avô Nenê, que já se foi, mas ainda fica.

À minha tia Lucy pelos cuidados durante a infância e por ter me apresentado meu primeiro livro lido.

Ao meu Tio Totônio por quem mantenho profundo carinho e saudade das brincadeiras de criança motivadas por ele e das histórias sobre o trabalho e o sindicato.

À Luciana Gabriel pela parceria e responsabilidades divididas.

À tantas professoras e professores que tive durante o ensino primário e ginásial (hoje fundamental). Em especial a professora Graça que me ensinou a ler tantas coisas ainda não lidas e o que significava comunidade.

Ao meu grande amigo e primeiro professor de teatro Celso Solha por ter me mostrado caminhos inimagináveis.

À Kátia Alves, Ademir de Almeida, Maxwell Raimundo e Márcio Rodrigues. Amigos, parceiros e companheiros da Brava Companhia.

Ao querido mestre e orientador Alexandre Mate com quem tanto aprendo a ser.

À Maria Silvia Betti e Daniel Puglia pela dedicação durante o exame de qualificação.

A todas e todos do grupo de estudo carinhosamente apelidado de Amorada. Em especial à Simone Carleto e Alexandre Falcão que me ajudaram a desatar nós acadêmicos.

À Iná Camargo Costa por sempre atender às solicitações de conversas.

À Virginia Fontes e Rafael Vilas Boas por algumas indicações bibliográficas.

À Andrea Limberto pela dedicação e afeto com que fez a revisão de minhas palavras costuradas em texto.

Ao meu grande amigo Marcelo Gomes. Parceiro de muitos sonhos realizados.

À Patrícia Borin Ribeiro por ter me incentivado a adentrar nesta aventura e por ter feito a revisão de meu projeto apresentado.

À Lucila Tragtenberg, Marianna Francisca Martins Monteiro, Lúcia Regina Vieira Romano. Professoras que tive durante meu processo como mestrando.

A todas as funcionárias e todos os funcionários da UNESP, que apesar dos difíceis tempos se desdobraram para atender às minhas solicitações.

Ao Engenho Teatral. Em especial à Irací Tomiatto e Luiz Carlos Moreira pela confiança e carinho.

À Diana S. Sales pelas conversas que geraram escritas e pela doce parceria vivida durante quase todo o processo.

Aos meus amigos Thiago Vasconcelos e Luciano de Carvalho pelas indicações e questões apresentadas durante a escrita, mesmo quando falávamos sobre outros assuntos.

Aos meus amigos da Conversa de Boteco, Rudifran Pompeu, Marco Antônio Rodrigues, Marcelo Marcos Fonseca, Márcio Boaro, Luis André Cherubini, Heitor Goldflus, Anderson Negreiros, Ailton Graça e Lui Seixas, que durante a pandemia estiveram presentes remotamente com risos, tragos e palavras trocadas.

Ao Teatro de Grupo do Brasil.

Aos coletivos artísticos da Zona Sul da cidade de São Paulo.

À tantas autoras e autores não citados cujas obras estão entrelaçadas na memória.

À classe trabalhadora, que pavimentou o chão histórico para que essa escrita fosse possível.

Ao meu querido e saudoso amigo com quem tanto aprendi e ainda aprendo, Reinaldo Maia.

## RESUMO

RESENDE, F. **Engenho Teatral**: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022.

Em 1979, surge, na cidade de São Paulo, o Grupo Apoená, que, a partir de 1986, junta-se ao Grupo Engenho de Artes e passa a se chamar Engenho Teatral. Eram dois grupos que se juntaram depois de uma experiência prática comum e marcados pela mesma insatisfação com as limitações da produção teatral profissional de São Paulo e de sua época: a falta de condições materiais; a relação com o público totalmente distante, formal e comercial; e as limitações impostas pela ditadura civil-militar. Essa insatisfação fez com que o Engenho Teatral abandonasse o circuito tradicional do teatro paulistano, conhecido como “circuito do Bixiga”, e fosse em busca de outro público: a classe trabalhadora. Por meio desta pesquisa, apresento apontamentos sobre a relação entre teatro e sociedade a partir da história de mais de 40 anos do Grupo Engenho Teatral. Tais apontamentos são apresentados por meio de três fases do Grupo: 1979 a 1990; 1991 a 2002; e de 2003 até a estreia da peça *Canção Indigesta*.

Palavras-chave: teatro, teatro de grupo, teatro épico, Engenho Teatral.

## ABSTRACT

RESENDE, F. **Engenho Teatral**: notes on certain relationships between theatre and society. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022.

In 1979, the theater group Apoena rises in the city of São Paulo and then, in 1986, as it merges with another theater group, the Engenho de Artes, is born the Engenho Teatral. The first two groups came together after a journey of practical common experience and they bonded over the same dissatisfactions with the limitations of professional theatrical production of the time and specifically in the city area: a lack of material conditions; a completely distanced, formal and commercial relationship established with the audiences; and the limitations imposed by the running civil-military dictatorship. Such dissatisfactions led Engenho Teatral to abandon the traditional theatrical circuit of São Paulo, also known as the “Bixiga circuit”, in search of a different audience: the working class. Along this research, I present notes on the relationship between theater and society while recovering the history of more than 40 years of the Engenho Teatral Theater Group. The presented historical trajectory is divided into three stages: 1979 to 1990; 1991 to 2002; and 2003 until the premiere of the play *Canção Indigesta* (*Indigestible Song*).

Keywords: theater, group theater, epic theater, Engenho Teatral.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Cena da peça *Mãos Sujas de Terra* (1979). Fonte: Acervo do Grupo de Teatro Engenho Teatral.

Figura 2 – Cena da peça *Mãos Sujas de Terra* (1979). Fonte: Acervo particular do Grupo Engenho Teatral.

Figura 3 – Cena da peça *A Ferro e Fogo* (1981). Fonte: Acervo particular do Grupo Engenho Teatral.

Figura 4 – Cena da peça *Mistérios das Figuras de Barro* (1983). Fonte: Acervo particular do Grupo Engenho Teatral.

Figura 5 – Cena da peça *Eldorado* (1986). Fonte: Acervo particular do Grupo Engenho Teatral.

Figura 6 – Cena da peça *Curto Circuito* (1986). Fonte: Acervo particular do Grupo Engenho Teatral.

Figura 7 – Cena da peça *Pequenas Histórias que à História Não Contam* (2002), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Irací Tomiatto. Fonte: Acervo particular de Irací Tomiatto.

Figura 8 – Cena da peça *Em Pedacos* (2004), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Xandi Gonça. Fonte: Acervo particular de Xandi Gonça.

Figura 9 – Cena da peça *Outro\$ 500* (2004). Fonte: Acervo particular do Grupo Engenho Teatral.

Figura 10 – Cena da peça *Opereta de Botequim* (2013), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Taty Kanter. Fonte: Acervo particular de Taty Kanter.

Figura 11 – Cena da peça *Cabaré do Avesso* (2014), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: André Mürrer. Fonte: Acervo particular de André Mürrer.

Figura 12 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos. Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Figura 13 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos. Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Figura 14 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos. Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Figura 15 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos. Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Figura 16 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos. Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Figura 17 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos. Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Figura 18 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos. Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Figura 19 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos. Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Figura 20 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos. Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Figura 21 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos. Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Figura 22 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos. Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Figura 23 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos. Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Figura 24 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos. Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Figura 25 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos. Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Figura 26 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos. Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Figura 27 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos. Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

## SUMÁRIO

|                                                                                                                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introdução ou conversas na Cozinha de um Metalúrgico com Mãos na Caixa de Ferramentas, Filho com Olhos na Caixa de Brinquedos e Mães com Coragem .....                                             | 11  |
| Da criança.....                                                                                                                                                                                    | 12  |
| Do adulto que pesquisa .....                                                                                                                                                                       | 21  |
| Um farol para narrar uma história .....                                                                                                                                                            | 25  |
| 1. Das Determinações Estéticas e Históricas para a Formação do Engenho Teatral: do Processo Militante de Pessoas e Movimentos. Contradições que não Cabem no Drama, não Passam na Telenovela ..... | 27  |
| 1.1. Apontamentos iniciais acerca de alguns antecedentes do Engenho Teatral ou um desvio necessário pelo chão histórico para o recompor das pegadas. 29                                            |     |
| 1.2. Do milagre promovido pela aliança de um Estado dependente ou processos de um país mercado: templo dos vendilhões protegidos por guarda-costas armados. ....                                   | 35  |
| 1.3. Da vida como militante ou de um Luiz com olhos de Apoená e mãos construtoras de Engenhos.....                                                                                                 | 52  |
| 1.4. O atravessar de pontes ou o dia em que a Mãe do Jardim Miriam agiu feito <i>A Mãe de Brecht</i> .....                                                                                         | 59  |
| 1.5. Da falência do mercado ou de quando o artista quer ser profissional sem se considerar trabalhador ou trabalhadora.....                                                                        | 70  |
| 2. Da história, do autoexílio ou de algumas peças que moveram o Engenho.....                                                                                                                       | 79  |
| 2.1. 1979 a 1990 Raízes transplantadas ou gestação de autoexílio .....                                                                                                                             | 82  |
| 2.1.1. Mãos sujas de terra ou de um campo em disputa.....                                                                                                                                          | 85  |
| 2.1.2. A ferro e fogo ou todos estão prontos para a cena final?.....                                                                                                                               | 105 |
| 2.1.3. Outros episódios ocorridos nos anos 1980 ou forças conjuntas que formaram e transformaram Apoená em Engenho .....                                                                           | 116 |
| 2.2. 1991 a 2002: da criação de um lugar para abrigar os sonhos ou o avesso é o avesso .....                                                                                                       | 135 |

|                                                                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.2.1. Pequenas histórias ou de uma arte contra a barbárie: novos passos para construções coletivas e subjetivas contra o deserto do mercado..... | 145 |
| 2.3. 2003 ou reticências em desmanche programado: peças que tentaram emperrar a máquina em preparação a uma <i>Canção Indigesta</i> .....         | 158 |
| 3. Canção indigesta ou de um menino que levou pai e mãe para ver teatro: questões postas à mesa e que merecem conversas.....                      | 176 |
| Um mutirão para compor a canção.....                                                                                                              | 176 |
| Antes do prólogo, mas já cena.....                                                                                                                | 178 |
| Análise da peça <i>Canção Indigesta</i> : um diálogo criado para surgir a conversa .....                                                          | 183 |
| 3.1. Três prólogos ou uma carta enviada por um chuchu para descascar o pepino.....                                                                | 184 |
| 3.2. Zé Ninguém, uma personagem ciente de sua condição de personagem criada ou a primeira questão posta à mesa.....                               | 193 |
| 3.3. Da mercadoria trabalho ou corpos perdidos na construção da carreira.....                                                                     | 201 |
| 3.4. Entre a organização do trabalho e a mídia está a classe condenada ou “MEI eu”, não inteiro .....                                             | 216 |
| 3.5. Terceira e última questão: o trabalho escraviza. A preguiça ensina .....                                                                     | 237 |
| 3.6. Do texto lido pelo Intelectual e não ouvido pelo trabalhador .....                                                                           | 250 |
| Conclusão: epílogo ou de um engenho aproximador de coletividades em luta, lutando, tentando.....                                                  | 252 |
| Pequenas histórias de nós ou resumo de tentativas que perduram.....                                                                               | 255 |
| Referências.....                                                                                                                                  | 271 |

## INTRODUÇÃO OU CONVERSAS NA COZINHA DE UM METALÚRGICO COM MÃOS NA CAIXA DE FERRAMENTAS, FILHO COM OLHOS NA CAIXA DE BRINQUEDOS E MÃES COM CORAGEM.

[...] Se eu fosse escritor, escreveria sobre a situação do trabalhador em geral e se tivesse oportunidade e tivesse condições para isso, escreveria em cima desse tema, com o ponto de vista de fazer com que todos os trabalhadores viessem a ter uma informação correta daquilo que está em torno deles no dia a dia.

Santo Dias da Silva<sup>1</sup> (*Quando o passado se transforma em história*).

Proponho-me a apresentar aqui uma narrativa sobre as relações entre teatro e a sociedade, cujo recorte, mais especificamente, se operacionaliza a partir do grupo de teatro Engenho Teatral. Nesse sentido, considero as determinações históricas que compuseram sua poética e sua luta no campo simbólico, que refletem e são refletidas por uma ação prática e militante em suas relações.

Ao apresentar esta pesquisa, é importante fazer uma advertência: trata-se de uma narrativa em que a estética não se separa das condições concretas de sua produção e que se propõe a apresentar, por meio de uma perspectiva histórica, um grupo que construiu sua poética de forma contra-hegemônica<sup>2</sup>.

Para início do enredo será apresentada as memórias de uma criança nascida no final da década de 1970, na periferia da cidade de São Paulo. O nome dela pode, acertadamente ser Fábio, e trata-se do menino filho de um metalúrgico de nome José,

---

<sup>1</sup> Santo Dias da Silva foi um operário, morador da periferia sul da cidade de São Paulo. Em decorrência de sua participação em processos grevistas e de militância, foi assassinado pela ditadura civil-militar brasileira em 1979, em São Paulo. Ainda hoje, todos os anos trabalhadoras e trabalhadores se encontram em frente a fábrica Sylvania (local onde ele foi assassinado pelos agentes policiais), na data em que ocorreu a barbárie, para denunciarem e lembrarem a história de luta de Santo Dias.

<sup>2</sup> Hegemonia. [...] Em seu uso mais simples, estende a noção de predomínio político das relações entre Estados para as relações entre as classes sociais, como em hegemonia burguesa. Mas o caráter desse predomínio pode ser considerado de modo que produza um sentido ampliado, semelhante em muitos aspectos a usos anteriores de *hegemônico*. Isso equivale a dizer que o termo não se limita a questões de controle-político direto, mas busca descrever um predomínio mais geral, que inclui, como uma de suas características centrais, um modo particular de ver o mundo, a natureza humana e as relações. [...] uma forma integral de governo de classe que existe não apenas nas instituições e nas relações políticas e econômicas, mas também em formas ativas de experiência e consciência. [...] *Hegemônico* passou a incluir os fatores culturais, além dos políticos e econômicos; o termo distingue, nesse sentido, da ideia alternativa de uma base econômica e de uma superestrutura também muda, não importando o grau de obliquidade ou de atraso. A ideia de hegemonia, em seu sentido amplo, é, portanto, especialmente importante nas sociedades em que a política eleitoral e a opinião pública são fatores significativos, e em que se considera que, na realidade, expressam as necessidades de uma classe dominante (WILLIAMS, 2007, p. 199).

conhecido como Ney e de uma dona de casa chamada Sônia, que abandonou sua profissão em uma fábrica para cuidar e criar a criança, aqui mencionada.

No centro da capital paulistana, no início dos anos de 1980, o chamado “circuito tradicional do Bixiga”, um território marcado por uma relação comercial com o público formado, majoritariamente pela classe média e que apresentava, em sua grande maioria, um teatro cuja abordagem eurocêntrica e estadunidense predominava, ligada, sobretudo, ao realismo dramático, ou, como veremos, a criação de espetáculos cujos expedientes decorriam do teatro épico, mas esvaziados de seus pressupostos estético-políticos. Desse modo, tais obras, nem de longe, correspondiam à vida levada pela criança e sua família. Assim, ainda que a vida de trabalhadores e trabalhadoras brasileiras pudesse ser posta em cena, nas cadeiras apagadas pela estética hegemônica, ocupavam-nas quem podia arcar com os custosos valores do “sedamento”.

Mais à frente, será feita uma breve apresentação, sobre desacordos entre os palcos do circuito tradicional do teatro e os aspectos ligados à vida cotidiana e “ordinária” da população, composta por trabalhadores e trabalhadoras das grandes cidades, que não cabiam, em sua maioria, nos espaços localizados no grande centro comercial do teatro paulistano.

## **Da criança**

Montado no meu cavalo  
 Libertava Prometeu  
 Toureava o Minotauro  
 Era amigo de Teseu  
 Viajava o mundo inteiro  
 Nas estampas Eucalol  
 À sombra de um abacateiro  
 Ícaro fugia do sol.

Subia o monte Olimpo  
 Ribanceira lá do quintal  
 Mergulhava até Netuno  
 No oceano abissal  
 São Jorge ia pra lua  
 Lutar contra o dragão  
 São Jorge quase morria  
 Mas eu lhe dava a mão  
 E voltava trazendo a moça  
 Com quem ia me casar  
 Era minha professora  
 Que roubei do Rei Lear

Hélio Contreiras (*Estampas Eucalol, LP Esturro da Onça, 1991*. Gravadora Estúdio de Invenções).

A criança via o mundo pelo seu quintal, pelo seu bairro e pelas conversas que ouvia, entre as pessoas adultas na cozinha de sua casa. Em suas lembranças, a casa era enorme, com um quintal gigantesco, com pés de limão, amora, laranja e um cachorro de nome Didi, em homenagem ao Trapalhão Global<sup>3</sup>. O nome ao cão foi dado pela mãe da criança, porque após os necessários banhos, ele, imediatamente, rolava na terra, na lama. Nem tudo na casa e na vizinhança era concreto. A primeira lembrança é solidária e se refere à história contada sobre a construção da casa e à mobília.

Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda. É ao espaço, ao nosso espaço – o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação, ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça (HALBWACHS, 2006, p.170).

Era comum, entre os 1970 e 1980, que operários e operárias, ao se casarem, recebessem uma ajuda financeira dos demais companheiros e companheiras de trabalho, de luta e de vida convivida no chão da fábrica, no convívio diário nos bairros distantes do centro e distantes do circuito tradicional do teatro. O menino criança ouvia a história da ajuda da companheirada de fábrica para a compra dos móveis, nas mãos e braços para arrumação da casa, para a pintura etc. Essas histórias, remontadas nos churrascos de fim de semana na casa do menino criança, eram sempre lembradas: as já acontecidas e as ainda por acontecer.

A casa ficava e ainda fica, mas já sem o quintal da lembrança, na Rua Dr. Armando Fajardo<sup>4</sup>, 396, no Jardim São Bernardo, periferia da zona sul paulistana. O

<sup>3</sup> Didi foi uma personagem de Renato Aragão que surgiu no programa *Os Insociáveis* e, mais tarde, em outro programa, *Os Trapalhões* apresentado pela Rede Globo de Televisão.

<sup>4</sup> Armando Fajardo nasceu no Rio de Janeiro em 1893 e foi fundador do Lions Clube do Rio de Janeiro, em 16 de abril de 1952. É considerado patrono do movimento Leonismo brasileiro. O Leonismo, decorrente da instituição chamada Lions Clube, é uma organização internacional de clubes de serviço, cujo objetivo é promover o entendimento entre as pessoas em uma escala internacional, atender a causas humanitárias, e promover trabalhos voltados a comunidades locais. Segundo Antonio Gramsci, trata-se de organização da sociedade civil que ajuda na manutenção da hegemonia da classe dominante.

menino brincava incentivado pela mãe com muitas outras crianças em seu quintal. Brincava de tudo, menos de arma. Era como se mãe dissesse em voz silenciosa o que antes dela já era texto de teatro, mas que ela nunca leu: “Nada feito, sargento! Filho meu não é para o ofício da guerra” (BRECHT, 1995, p. 180).

Parte daquela multidão de meninices era chamada pela mãe por medo de ficar sozinha durante o dia na casa distante, construída numa rua de terra, sem asfalto, sem postes com luzes, sem posto de saúde, sem prédio que tivesse nome “Teatro”. O pai só chegava à noite, depois de horas extras que era obrigado a fazer. O menino não gostava das horas extras, esperava o pai com o olhar na janela e sabia que toda vez que homens ficavam parados na frente de sua casa durante a noite e o cachorro latia sem parar, que o pai entraria pela laje da casa, pulando o muro do vizinho. O pai contava que pular o muro era necessário porque os homens lá embaixo, em frente ao portão, eram perigosos, assim como quando carros com giroscópios iluminavam a rua escura. O menino entendia que o mundo era um de dia e outro à noite e por isso queria que o pai só trabalhasse durante o dia. Mas logo entendeu que o desejo somente, não pararia as máquinas. O menino diferenciava o latido do Didi para a chegada do pai e para os homens perigosos. O cachorro latia com “sotaques” diferenciados pela raiva e pela alegria. A criança só dormia quando o pai entrava em casa.

O menino brincava, entre outras coisas, de ser operário, metalúrgico, a profissão do pai, mas só brincava de dia, sem horas extras... A mãe incentivava as aventuras da imaginação do menino. Torcia galhos de árvores para fazer martelos e machados. Achava caixa de madeira para fazer de caixa de ferramentas, pegava despertador velho para ser desmontado etc. A imaginação do menino andava em saltos de invenção e a mãe o acompanhava na sua construção de mundos. As conversas que o menino ouvia eram transformadas em criações, em invenções.

Às vezes o menino ouvia no cochichar da madrugada, hora que o pai levantava e mãe também para o preparo do café preto e do pão dormido, um cochicho sobre a palavra greve. O menino sabia que naqueles dias de greve o pai podia chegar mais cedo em casa ou voltar muito tarde. A mãe perguntava se era “geral”, se teria ônibus. O menino torcia para ser aquela geral. Sabia que se fosse a tal greve geral que tudo pararia e o pai, por vezes, ficaria em casa. Mas, na maioria das greves, o pai ia para a porta da fábrica. Às vezes a pé. Quando voltava, contava para a mãe que não havia

entrado na fábrica, mas que também não havia participado dos piquetes. Só não havia entrado e assim entrava na greve. O menino não sabia o que era “piquete”, mas sabia que o pai não participava disso, mas participava da greve. Não entrava para o trabalho. Não fazia a máquina girar. Não sei se por vontade ou por medo, mas a ação de não entrar correspondia à de cruzar os braços.

O menino ouvia, aos finais de semana, a conversa feita em sua casa entre os adultos trabalhadores das fábricas sobre se haveria ou não greve, se todo mundo iria parar ou não, se achavam que teriam aumento etc. A mãe, em dia de greve, sempre lembrava o pai de colocar o endereço escrito no bolso da camisa e levar o documento. Isso até foi parar em filme que o menino assistiu quando grande: *Eles Não Usam Black-Tie*<sup>5</sup>.

Aos seis anos de idade, o menino entrou para a escola e logo participou de sua primeira greve. E era geral, parou tudo, ônibus, escola, banco e as fábricas. Naquele dia, forte na lembrança, o menino jogou bola com o pai no campo em frente à sua casa. Campo que o menino sabia que poderia deixar de existir para construção de uma creche. Conversa que ouvira do pai com seu vizinho, o seu Antônio.

O menino sabia que o Nilo, padrinho de sua irmã, era o presidente da Associação do Bairro do Jardim São Bernardo. Achava aquilo de ser presidente coisa importante. Nilo falava com o pai e com a mãe sobre os problemas do bairro. A falta de luz nas ruas, a falta de asfalto, a falta de ônibus, a falta de segurança, a falta de dinheiro para o mês etc. O menino sentia falta de tudo que faltava só de ouvir as conversas. O pai e a mãe do menino se queixavam do bairro e começaram a repetir a ideia de mudança para um lugar melhor. Nilo era casado com Elizete, madrinha da irmã do menino e que era professora da única escola do bairro a Escola Estadual Hebert Baldus<sup>6</sup>.

Aos seis anos completados pelo menino, antes de entrar para a escola, Elizete o ensinou as primeiras letras, o menino, conta a mãe, juntou sozinho as letras aprendidas e começou a ler e a escrever. Entrou para a escola, a única do bairro, sabendo de leitura e escrita e por isso prestou atenção em outras coisas. Entre elas nos hinos cantados todos os dias na entrada durante o erguer da bandeira, no Hino

---

<sup>5</sup> *Eles Não Usam Black-Tie* é um filme brasileiro de 1981, dirigido por Leon Hirszman, com fotografia de Lauro Escorel e baseado na peça *Eles Não Usam Black-Tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri.

<sup>6</sup> Foi um antropólogo “brasileiro”, nascido na Alemanha, em 1899. Entre suas múltiplas funções trabalhou, a convite de Sérgio Buarque de Holanda, como chefe da seção de etnologia do Museu Paulista, também conhecido como Museu do Ipiranga.

Nacional que foi obrigado a decorar, no ficar de pé ao entrar da diretora da escola e na foto do presidente da República (João Baptista de Oliveira Figueiredo<sup>7</sup>), no corredor das salas de aula. O menino perguntou para a mãe se o Nilo era tão importante quanto o, também, chamado de João Figueiredo. A mãe sorriu na lembrança do menino. Talvez esse sorriso seja inventado, mas o menino entendeu que para ele e sua mãe, Nilo era mais importante porque estava perto e o João Figueiredo estava longe. O menino lembra com medo das aparições do Figueiredo na televisão. Sabia que quando ele aparecia à noite o menino precisava dormir e quando o Nilo aparecia na casa, em visita, ele precisava ouvir.

Sobre as histórias de presidente, o menino lembra que um dia, ao levantar-se para ir para a escola, a Mãe encontrou com outras mães no caminho que diziam que naquele dia não haveria aula porque havia falecido o Tancredo Neves que seria o próximo presidente do país. Muitas pessoas choravam na rua naquele dia. O menino não conhecia o Tancredo, nem sabia ainda da luta por eleições diretas e que Tancredo foi eleito de forma indireta, mas neste dia brincou o dia todo no quintal. Quando o pai chegou, o menino perguntou sobre o presidente que havia morrido e o pai só disse que agora era o Sarney e que teria de esperar para ver.

Até aqui o menino nunca havia escutado o pai, a mãe, as visitas falarem sobre teatro. Nunca. A mãe contava que quando morava na roça, em Minas Gerais, numa cidadezinha chamada São Sebastião do Gil, que adorava ir ao circo, que ia todo dia quando tinha.

Contava que uma das coisas que ela mais gostava era a montagem do circo no Gil, como era conhecida a cidadezinha. A mãe sabia que quando o circo chegavateria o que fazer durante muitos dias, às vezes semanas. A mãe também contava que quando o circo era armado, que sua mãe, a vó do menino, guardava as galinhas e as trancava. Era perigoso deixar as galinhas soltas em época de circo. Os ciganos roubavam, conta a mãe. Mas a mãe gostava do circo mais do que se preocupava com as galinhas, que às vezes, eram deixadas de propósito para o “roubo”.

O menino um dia perguntou ao Nilo por que não tinha circo no Jardim São Bernardo. Nilo disse que só no centro da cidade tinha circo e mudou de assunto.

---

<sup>7</sup> Último presidente da ditadura civil-militar brasileira. João Baptista de Figueiredo, dentre tantas outras pérolas, teria afirmado durante uma entrevista em Campinas, em 21/08/1978, quando um jornalista pergunta se estava gostando do “cheiro do povo”, que “[...] o cheirinho do cavalo é melhor do que o do povo”.

Naquele tempo, Santo Amaro, outro bairro, era uma espécie de centro. O menino lembra de muitas perguntas que só eram respondidas pela metade. Os adultos sempre mudavam de assunto antes das respostas por completo, mesmo quando eles mesmos faziam as perguntas.

Um dia, o circo foi montado no campinho em frente à casa do menino, onde um dia ele ouvira que seria construída uma creche. O menino achou que sua pergunta sobre o circo tinha sido importante. Ali, não era o centro, mas tinha circo. O menino assistiu a um espetáculo pela primeira vez. Não era teatro. Era circo e ele não sabia a diferença. Nunca havia ido ao teatro. Comeu pipoca e riu muito. Principalmente dos palhaços que faziam tudo errado mesmo sabendo que podiam fazer o certo. O João Figueiredo quando aparecia na televisão nunca ria, talvez porque “[...] o riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso” (BAKHTIN, 1996, p. 78). Gostou também de ver a banda tocar, se sentiu à toa. O circo foi embora e o pai colocou uma placa no portão da casa onde morava, lida pelo menino: “Vende-se”. Tudo que no bairro faltava continuava faltando. O pai e a mãe venderam a casa e o menino sentiu falta do quintal e dos mundos que ali criara. O Nilo e a Elizete também foram embora. O seu Antônio ficou e lutou pela construção da creche. Os colegas da escola também ficaram. Eles ainda sentiriam falta de tudo e o menino falta deles e da casa construída, segundo as conversas, por muitas pessoas que ajudaram. O Didi, teve de ficar. Um mês depois seus latidos de alegria foram silenciados, dizem que por tortura. Palavra que o menino já tinha ouvido. Triste.

O menino mudou-se com a família, aos oito anos de idade, para o Jardim Vaz de Lima, num condomínio popular de casas, onde rapidamente fez novas amizades. No novo bairro estudou em duas escolas, a primeira na Escola Estadual José Lins do Rego, que tinha nome de escritor e a segunda na Escola Martinho da Silva, que o menino confundia com Martinho da Vila, o sambista, mas depois a confusão passou e descobriu que Martinho da Silva tinha sido um deputado federal que nunca foi ao bairro, já o da Vila, sempre estava lá com sua voz.

Na escola, o menino aos dez anos, ingressou no antigo ginásio (5ª a 8ª séries). Tinha aulas de Organização Social e Política Brasileira (OSPB), Educação Moral e Cívica, História, Matemática, Português, Ciências, Educação Física e Educação Artística. O professor de Educação Artística, o Ivan, avisou que deixaria de dar aulas

porque iria seguir sua carreira no teatro. O menino sabia que existia, mas nunca tinha visto teatro, mas começou a ouvir sobre. O professor Ivan, voltou à escola com sua peça. O menino não se lembra do nome da obra, mas lembra de que pediu dinheiro para a mãe para “assistir o teatro”. A mãe deu o dinheiro ao menino, que assistiu encantado ao professor, que estava diferente no palco improvisado no pátio. O menino lembra que não ouviu nada, mas viu muito e se encantou com aquilo.

O menino recorda que o novo bairro era diferente do outro. Também era periferia, mas naquele novo bairro, faltavam coisas mais para uns do que para outros. No antigo bairro, faltava tudo para todo mundo.

Na casa do menino, os amigos e amigas do pai e da mãe faziam visitas, principalmente aos finais de semana e sempre a conversa começava com perguntas sobre as firmas. “Como está a H. B.? Como está a Engro? Como está a Liar? Como está a Prada? Como está a Sylvania?”<sup>8</sup>. Os nomes das fábricas eram como sobrenomes das vidas. O menino ouvia as conversas como antes, mas naquele novo momento de vida, já sabia o que era greve, piquete, presidente etc. Ouvia o pai com atenção contar sobre as pessoas que haviam sido demitidas por causa das greves. O menino sabia que ser mandado embora era coisa muito séria. Mas também sabia que para deixar de faltar o que faltava, a greve era importante. Aprendeu isso no grêmio estudantil da escola onde estudava.

O menino tinha uma professora de história, a Graça, que levou todo mundo para conhecer o bairro. Mostrou a favela do Vaz de Lima, a associação do bairro, conhecida como “sedinha” e a Comunidade Eclesial de Base (CEB) da Vila Remo. Na CEB a professora Graça contou a história de Santo Dias: assassinado em frente à fábrica da Sylvania, em 1979. Ela disse que o Santo Dias lutou para que muita coisa no bairro fosse construída e que não havia lutado sozinho. Muitas mãos haviam construído aquela comunidade. O menino lembrou imediatamente de seu antigo bairro e da construção de sua primeira casa. O menino, um pouco crescido, entendia ali que a luta tinha risco e entendeu que lutar pelo que faltava era uma questão de vida e de morte.

A professora sempre repetia em sala que todo mundo precisava aprender a ler o prato de arroz e feijão que comia todo dia. A criança já crescida achou estranho ler o prato de arroz com feijão, mas a estranheza nunca saiu de sua cabeça. Talvez

---

<sup>8</sup> Nomes de metalúrgicas localizadas na região de Santo Amaro, bairro da Zona sul de São Paulo.

porque para criar estranhezas fosse necessário muito conhecimento, igualzinho aos palhaços que assistira aos seis anos que para fazerem o errado, sabiam fazer o certo. O menino entrou para o grêmio estudantil. E no grêmio fez como a construção de sua primeira casa: ajudou com suas mãos, mente e corpo na transformação da escola em espaço para cinema, para festa, para campeonatos esportivos. Só não para o teatro.

Sobre teatro, o menino sabia que o mais próximo era o Teatro Paulo Eiró<sup>9</sup>, mas não sabia quais peças eram apresentadas lá e achava o prédio com “cara de coisa antiga”.

O menino já crescido formou-se no ginásio e assistiu teatro uma única vez, no pátio da escola transformado em palco. Aquilo foi novo e estranho. Não assistiu filmes sobre greves, quanto à luta das pessoas para o que faltava. As greves já não eram gerais. No início da década de 1990, o pai pintava a casa sozinho e as conversas sobre o mundo já eram bastante espaçadas. O menino, sem quintal, aprendeu no grêmio estudantil e nas aulas com a professora Graça, que a comunidade era importante e até hoje tenta ler o prato de arroz com feijão.

O menino foi levado pelo pai ao centro da cidade, quando completou 11 anos. Mas não para ver teatro. O pai mostrou as ruas, os ônibus que ele teria de pegar para chegar até o centro. O menino lembra-se de ter visto, o Mappin, antiga e famosa loja, o Sindicato dos Metalúrgicos na Liberdade, os ônibus elétricos e uma enorme biblioteca. O menino não viu o circo, nem se lembra de ter visto ou perguntado por algum teatro. O pai mostrou uma antiga loja de departamentos, que não existe mais, chamada Mappin, mas não mostrou o Theatro Municipal que ficava em frente ao Mappin. O circo não fazia parte da vida do pai, o circo fazia parte da vida da mãe. Para pai, mãe e filho o teatro era uma palavra sem sentido, sem compromisso com a vida vivida até ali. O pai falou que o Bixiga era um bairro de italianos e só. Mais tarde, o menino descobriu que no Bixiga, existia uma rua chamada Rua da Abolição. Foi a professora Graça que contou a ele.

Durante a infância e o início da adolescência do menino, a ponte que separava os teatros do Circuito Tradicional do Bixiga e os bairros da periferia de São Paulo eram enormes.

---

<sup>9</sup> Paulo Emilio de Salles Chagas Eiró (1836-1871). Professor da então Vila de Santo Amaro, poeta e dramaturgo brasileiro.

O menino cresceu e passou a fazer teatro, primeiro na escola, numa atividade extracurricular, com o professor Celso Solha<sup>10</sup>. O professor mostrou ao menino um teatro como seu quintal: uma brincadeira com ferramentas divertidas, transformadas feita sua caixa de brinquedos do passado. O professor Celso mostrou ao menino que no teatro cabiam as histórias das vidas de quem fazia e outro mundo se abriu ao menino, que cresceu e resolveu pesquisar o teatro que se opunha àquele que ele jamais havia assistido, por desinteresse mútuo de quem fazia e de quem poderia assistir.

As pontes que separavam o centro da periferia também separavam e separam as pessoas do teatro. O teatro, em sua grande parte, não respondia às perguntas da vida ordinária das pessoas que moravam nos bairros distantes do centro. A cena que mantém a lógica comercial e a ordem vigente sobre os palcos não interessava e não interessam àquelas pessoas para quem tudo falta e que lutam por melhorias coletivas.

Segundo consta em pesquisa realizada por Alexandre Mate e apresentada no anexo de sua tese de doutorado *A Produção Teatral Paulistana dos anos 1980 – R(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos empercursos de andança*, de 1980 até 1989:

[...] foram apresentados 2042 espetáculos, sendo 1430 textos brasileiros e 576 estrangeiros e 36 textos brasileiros/ estrangeiros. O levantamento realizado das produções teatrais da década, nomeado “decanário”, compreende mais de 2040 espetáculos apresentados na cidade na década de 1980. Este número, se se considerar o tamanho da cidade e sua população, aproximadamente 8.500.000 habitantes, de acordo com dados do IBGE durante a década, é pequeno. Entretanto, se se compreender que este número refere-se grandemente aos espetáculos no restrito e nomeado “circuito tradicional do Bixiga”, o número é expressivo. Assim, restrito a certas áreas da cidade (o Bixiga é uma delas), pode-se dizer que a atividade teatral não fez parte, como sempre, da vida ou dos interesses da maioria dos moradores da cidade. [...] Outra tendência que se incorpora ao circuito comercial da cidade diz respeito à montagem de espetáculos de sucesso em grandes centros, especificamente aqueles da Broadway. [...] Alguns desses espetáculos, já com sua planta baixa definida, impedem a criação de qualquer procedimento aurático, intrínseco ao teatro, pela tentativa de reprodutivismo dos sujeitos criadores, que se reificam completamente (MATE, 2008, p. 15).

---

<sup>10</sup> Celso Solha é criador do Projeto Cria...ção. Projeto realizado no Colégio Radial. De 1993 a 1996, mais de 400 pessoas fizeram teatro naquela escola. Muitas delas seguiram a carreira. Celso Solha continua lecionando teatro ligado a educação e é amigo do menino crescido.

## Do adulto que pesquisa

[...] Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?  
 Teus ombros suportam o mundo  
 e ele não pesa mais que a mão de uma criança.  
 As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios  
 provam apenas que a vida prossegue  
 e nem todos se libertaram ainda.  
 Alguns, achando bárbaro o espetáculo,  
 prefeririam (os delicados) morrer.  
 Chegou um tempo em que não adianta morrer.  
 Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.  
 A vida apenas, sem mistificação

Carlos Drummond de Andrade (*Os Ombros Suportam o Mundo*, publicado em 1940 no livro *Sentimento do Mundo*.).

Adulto, o menino escreve em linhas o resultado de uma pesquisa que aborda a história de um grupo que surgiu na cidade de São Paulo, inicialmente com o nome de Apoena. Em 1986 une forças ao Grupo Engenho de Artes e passa a se chamar Engenho Teatral. A questão inicial do Engenho teatral, segundo Luiz Carlos Moreira, integrante fundador do coletivo, era romper com o isolamento social que a maior parte da produção teatral da cidade, localizada no centro de São Paulo e conhecida como “circuito tradicional do Bixiga” estava submetida e alicerçada. Tal rompimento foi necessário para o enfrentamento de questões que exigiram respostas práticas.

Quais os interesses e exigências da realidade brasileira que devem nortear o grupo? Como levar o teatro ao dito público popular (classe trabalhadora)? Como superar as barreiras culturais, estéticas, financeiras, a falta de espaço físico e acessível a este público e sua falta de tempo para o lazer? Existe uma linguagem universal que atenda a diversos setores sociais? (MOREIRA, entrevista, 2018)<sup>11</sup>.

A insatisfação com as limitações da produção teatral profissional de sua época: a falta de condições materiais para a realização dos trabalhos, a relação formal e comercial com o público e as limitações impostas pela ditadura civil-militar brasileira motivaram a opção do então Apoena e, depois, Engenho Teatral pelo autoexílio do chamado “circuito tradicional do Bixiga”. O Grupo abandona o circuito do teatro paulistano e passa a estabelecer vínculos com bairros da periferia da cidade de São Paulo. O Engenho Teatral rompe com os modelos formais de produção cristalizados

<sup>11</sup> MOREIRA, Luiz Carlos; TOMIATTO, Irací. Entrevista 2. [28 set. 2018]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2018. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade.

no circuito tradicional e passa a reconstruir sua poética, a partir da relação concreta e ações alicerçadas pela aprendizagem e pela troca. O Engenho Teatral, fruto da construção de seus integrantes, entre eles Luiz Carlos Moreira, que já havia acompanhado experiências anteriores de um teatro com fortes vínculos com a classe trabalhadora, como o Teatro Popular União e Olho Vivo, que sempre se posicionou por meio de um teatro em que a estética não se separa das condições concretas de sua produção e leva em consideração a luta de classes<sup>12</sup>. Iná Camargo Costa, a pedido do Engenho Teatral, elaborou um artigo intitulado *O Teatro na Luta de Classes* em que escreve:

Para quem entende que o proletariado é o verdadeiro sujeito do processo de acumulação porque ele produz capital além da mercadoria, e com essa compreensão, se dedica ao teatro levando em consideração a luta de classes, impõe-se a necessidade de, além de tomar partido como trabalhador cerebral, identificar as coreografias do inimigo, particularmente as que se apresentam sob máscaras revolucionárias, inclusive e sobretudo, procurando revogar ideias como luta de classes, revolução, necessidade de intervenção política, organização e assim por diante (COSTA, 2012, p. 9).

O Engenho Teatral, ao se posicionar de forma contra-hegemônica, posiciona-se também na criação de respostas coletivas, na tentativa de apresentar respostas a perguntas deixadas de lado pelo teatro e por muitos adultos que lutam pela sobrevivência e que, de tanto lutarem, se esquecem das questões que orientam a vida e que necessitam de respostas práticas, de lutas. O teatro hegemônico, alicerçado pela relação comercial, tendo no drama sua forma predominante, pressupõe uma ordem social construída por indivíduos apresentados como modelos “estandardizados e universais”.

É uma experiência de ordem metafísica ou alienada, que explica, tanto a postura normativa de críticos e estudiosos quanto reações em nome do “gosto” por parte de alguns fruidores. A experiência é metafísica porque corresponde ao apego subjetivo a alguns aspetos formais que se referem a uma suposta “ordem eterna” correspondente a essas formas, quando na realidade essa “ordem” é antes uma desordem que tem caráter histórico e já está, ou precisa ser superada (COSTA, 2012, p. 14).

---

<sup>12</sup> Segundo Karl Marx, em *A Ideologia Alemã*, “Os indivíduos singulares formam uma classe somente na medida em que tem que promover uma luta contra outra classe; de resto, eles mesmos se posicionam uns contra os outros, como inimigos, na concorrência. Uma Classe vista em termos de relações econômicas pode ser uma categoria (assalariados) ou uma formação (a classe trabalhadora) (WILLIAMS, 2011, p. 94).

Entre tantas perguntas sem respostas, o menino virou adulto e passou a ter no teatro motivação para outras perguntas, muitas delas escondidas na história pouco contada, nas *Pequenas Histórias Que à História Não Contam*<sup>13</sup>. O adulto propositor desta pesquisa não sabia que, antes de seu nascimento, mães com coragem foram responsáveis pela consolidação de movimentos sociais como o Movimento do Mundo Melhor e os tantos Clube de Mães que surgiram. Apesar de forte ligação com os movimentos progressistas da Igreja Católica, os movimentos ligados aos bairros não tinham a intenção de mistificar e criar conformidades sobre a real situação de homens e mulheres inseridos no mundo do capital. Esses movimentos, ao contrário, se posicionaram no intuito de desmistificar o mundo, criando um distanciamento crítico ao sagrado hegemônico. Como relata Luciana Dias, filha de Santo Dias.

A linha dos primeiros cursos desse movimento indicava que a miséria não era uma sina, que cada cidadão tem a responsabilidade social etc. Esses cursos eram dados para as paróquias que queriam se renovar e passar a formar as comunidades. Era muito em cima do famoso ver-julgar-agir, que guiava a juventude operária católica (JOC), Juventude Estudantil Católica (JEC) etc. A própria liturgia mudou, a missa era rezada em português, não mais em latim; ao invés de costas, o padre ficava de frente para os fiéis (DIAS; AZEVEDO; BENEDICTO, 2004, p. 72).

O adulto escritor desta pesquisa descobriu que Luiz Carlos Moreira, fundador do Grupo Engenho, participou de algumas dessas experiências cujo objetivo era a luta pela transformação social.

Aprofundarei o trato sobre esses movimentos e suas implicações na história do Engenho Teatral no Capítulo 2, porém, vale adiantar um pouco sobre as lutas promovidas por mulheres nos bairros pertencentes à história do menino narrador das memórias. Um destes movimentos, o Clube de Mães, existente entre as décadas de 1970 e 1980, teve como fundamental proposição negar a benevolência caridosa, de mulheres ricas ligadas ao Lions Clube e construir uma organização, gerida por elas mesmas e amparada por três aspectos fundamentais: “1. a organização por elas mesmas; 2. a constituição de uma coordenação de clube de mães e 3. A valorização de luta contra a injustiça no lugar do assistencialismo caridoso” (SADER, 1995, p. 202).

---

<sup>13</sup> Peça teatral do Engenho Teatral, 1998. Estreou em 2002.

Dona Maria Reis, moradora do Parque Santo Antônio e uma das fundadoras do Clube de Mães em seu bairro de origem e luta, contou, em entrevista concedida a mim, sobre uma passagem que se assemelha e muito a um *gestus*<sup>14</sup> elaborado por Bertolt Brecht.

Me lembro que quando nós pegávamos a Bíblia para ler durante nossas reuniões, a gente queria ler o mundo. A gente falava que o cristianismo era a luta pela justiça social. Me lembro, e isso às vezes era difícil... quando líamos a passagem bíblica ou quando a gente mesmo contava sobre a subida de Jesus ao céu, depois que ele ressuscitou e que todos ficavam olhando ele subir, que o próprio Jesus deu uma bronca no povo que estava olhando para ele e teria dito que o povo tinha que baixar o olhar do céu e olhar para o povo e seus problemas. Nada de ficar olhando para o céu. Olhem para a Terra. A gente contava isso (REIS, entrevista, 2019)<sup>15</sup>.

Grande parte do teatro comercial dos anos de 1980 não acompanhou o movimento de sua época, não expôs as questões e lutas travadas pela sociedade em determinados tempos históricos. Continuou, de forma “sagrada”, atendendo, em sua grande maioria, à lógica comercial classista, mantendo uma relação excludente com o público formado por gente das periferias. Essa lógica, embora fruto da luta pela sobrevivência de artistas da cidade, mas também contornada por uma relação quase religiosa quanto aos cânones hegemônicos, criou, ao longo da história, uma ruptura entre o teatro e parte importante da sociedade: a classe trabalhadora, que vivia do outro lado das pontes, na mesma cidade. As pontes sobre os rios da mesma cidade separam o “progresso” do “resto”. Pela cor do rio se vê o progresso. Do outro lado da ponte os Racionais já deram a letra “o mundo é diferente da ponte pra cá”.<sup>16</sup>

Tratarei da história do Engenho Teatral que, sem dúvida, é um dos mais significativos grupos teatrais a enfrentar a distância promovida por pontes reais e simbólicas. No trato da história sobre este importante grupo, acompanharemos não só as tentativas de aproximações entre o Engenho Teatral e sujeitos da história conhecidos como pertencentes à classe trabalhadora, mas também as contradições

<sup>14</sup> Por *gestus* pode-se entender a expressão mímica e gestual das relações sociais que prevalecem entre os homens de uma determinada época (BRECHT, 1996, p. 281). Desse modo, em razão de “Nem todos os gestos serem sociais. A atitude de espantar uma mosca não é um gesto social [...] O gesto de trabalhar é definitivamente social, porque toda atividade humana dirigida para a dominação da natureza é um empreendimento social, e um empreendimento entre homens (BRECHT, 1996, p. 104).

<sup>15</sup> REIS, Maria. Entrevista 11. [2019]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2019. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade.

<sup>16</sup> Racionais MC's (*Da Ponte Pra Cá*). Grupo de Rap fundando em 1988 e formado por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay.

desse cotidiano forçado pelo mundo do trabalho e pelo soterramento da subjetividade ao longo do tempo. Grande problema.

O cotidiano não pode ser pensado como um lugar mítico onde, sem sua pureza, os pobres se apresentam como são, libertos de ideologias estranhas. Melhor vê-los em sua ambiguidade de “conformismo e resistência”, expresso na consciência “fragmentada” da cultura popular (SADER, 1995, p. 141)<sup>17</sup>.

### **Um farol para narrar uma história**

Na toada da vida adulta, o menino crescido entende, sob a luz de um farol vermelho, de que é urgente a transformação das bases de produção da vida. Que o capitalismo é uma máquina de moer gente, que constrói cacos de vida e de subjetividade. Ao capitalismo só o desejo de sua ruína. Mas o adulto lembra da memória do menino que deseja que o pai só trabalhasse durante o dia e de que seu desejo não parou a máquina.

A experiência em narrar a história do Engenho Teatral parte da confirmação de que é necessário compreender que o teatro é feito por um conjunto de relações que envolve a obra, a forma/modo de produção e a relação com o público. A estética não se separa das condições concretas de sua produção. Mas uma história ouvida, vivida e compreendida.

O adulto lançará esforços para narrar a história de um Grupo criado por pessoas, que ainda hoje, se dedicam em mover este engenho de teatro construído por uma poética consciente de que:

Não se pode ficar neutro na luta de classes.  
Que, para os oprimidos, neutralidade, significa complacência com relação aos opressores.  
Que não há paz privada sem paz geral.  
Que é preciso converter a dor pessoal em ira contra os culpados.  
Quanta paciência, astúcia, manhã, arte de persuasão, prudência, inteligência, ternura e humor precisa ter um revolucionário.  
Como se faz, concretamente, agitação (WEKWERTH, 1997, p. 85).

As afirmações acima certamente serão encontradas no relato desta experiência chamada Engenho Teatral. A criança lamenta não ter sido este o circo estacionado no campinho em frente à sua casa, no bairro do Jardim São Bernardo. Onde hoje há uma creche, fruto do desejo transformado em ação e em luta.

---

<sup>17</sup> Os conceitos sobre consciência e cultura popular serão apresentados no capítulo 1 desta pesquisa: Das Determinações Estéticas e Históricas para a Formação do Engenho Teatral: do Processo Militante de Pessoas e Movimentos. Contradições que não Cabem no Drama, não Passam na Telenovela.

ANITA (cantando) – Ela era uma criança, uma simples criança.

Um dia lhe falaram de Eldorado, algo assim como um reino encantado.

TODOS (cantando) – Então, noite e dia, ela buscou Eldorado. E quanto mais zombavam de seus sonhos infantis, mais sonhava, mais dizia que não desistia.

Nunca esqueci aquela criança e até hoje a carrego comigo nos meus sonhos de gente grande, onde ela vive solta a gritar: “Eu vou chegar lá, em Eldorado, eu vou chegar!”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Cena final da peça *Eldorado*, de Luiz Carlos Moreira, para o Engenho Teatral (1985).

# 1 DAS DETERMINAÇÕES ESTÉTICAS E HISTÓRICAS PARA A FORMAÇÃO DO ENGENHO TEATRAL: DO PROCESSO MILITANTE DE PESSOAS E MOVIMENTOS. CONTRADIÇÕES QUE NÃO CABEM NO DRAMA, NÃO PASSAM NA TELENÓVELA.

Pedro, Pedro, Pedro...  
 Pedro, já é hora, comece tua história!  
 Não minta,  
 Não trema  
 Não tema  
 Retome o passado,  
 Vestindo-o agora.  
 Pedro, já é hora,  
 Comece tua história!<sup>19</sup>

Luiz Carlos Moreira (Trecho da peça *Mãos Sujas de Terra*, de 1979).

A narrativa neste capítulo corresponde à história da formação de um dos mais significativos grupos teatrais do Brasil. No entanto, sua formação coletiva ocorreu a partir de contradições que serão apontadas numa retomada do passado, no qual me ponho, como aprendiz, no sentido de ver as imagens idas, os sons, as palavras que possam remontar um conjunto de apontamentos importantes (no processo de seleção aqui desenvolvido), que compuseram o bordado da história que influenciou a formação daquele coletivo. Elencarei imagens avessas deste bordado histórico, emaranhadas por linhas escondidas por um estado de coisas cuja função é esconder o avesso onde estão as causas e as inumeráveis formas de dominação e exploração de trabalhadores e trabalhadoras.

No avesso histórico deste bordado, composto por cores diversas, incluindo linhas vermelhas, feito cor de sangue que corre, mas só é visto em função da luta ou acidente, está o Engenho Teatral, objeto de pesquisa e movimento para além do estético.

Walter Benjamin afirma que “[...] o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para história” (1996, p. 223). Portanto, os acontecimentos referentes ao Grupo Engenho Teatral serão apresentados em relatos obtidos por meio de longas entrevistas realizadas com Irací Tomiatto e Luiz Carlos Moreira, fundadora e fundador do Grupo coligidas, e

---

<sup>19</sup> Letra retirada do texto original da peça. Na montagem essa letra não foi utilizada.

contrapostas a análise de documentos de arquivos, peças teatrais e também por lembranças de um tempo vivido por mim, em bairros de periferia da cidade de São Paulo. Além disso, evocarei o sujeito que fundou um grupo e que vê, numa espécie de espiral da memória, a história narrada acerca do Engenho sendo aquela prenhe de historicidade do coletivo que faço parte, desde 1998: a Brava Companhia.

Como narrador comentarista, vivi e me lembro de fatos da história que se acumulam à história do Engenho Teatral, mas vividas de outro modo, a começar pelo fato de a busca feita pelos integrantes do Engenho de um público de trabalhadores e trabalhadoras, moradores e moradoras da periferia da cidade, sendo eu um sujeito em potencial. Conheci o trabalho do Engenho Teatral quando já estava inserido no contexto da produção teatral da cidade e que junto a companheiros e companheiras de ofício, também busquei aproximações com o público formado majoritariamente por trabalhadores e trabalhadoras. Assim, as lembranças de classe serão combustível para a escrita. “Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

A tentativa será expor um conjunto de acontecimentos que determinaram a formação do Engenho Teatral que se moveu na direção contrária de um sistema de moagem da vida, para ao menos, no limite da contradição entre o desejo do novo e a realidade concreta – em meio ao perigo e ao risco – pudesse emergir de águas sujas e escondidas, reconfigurar-se em estado cristalino por um filtro ideológico e perverso e revelar as impurezas que foram engarrafadas e represadas pela lógica da mercadoria. Tais garrafas com água escondem seu líquido, e também a produção material da existência, na afirmação de Marx (2007, p. 24), como homens e mulheres independentes de suas vontades, são condicionados a relações determinadas para produção da vida, impedindo um viver (significativo).

O teatro não escapa a essas determinações, ao contrário, está inserido dentro das formas concretas de produção, baseadas, ainda, pela exploração do trabalho pelo capital. Capital que não se move sozinho, mas é movido por uma dupla força: de trabalhadores e trabalhadoras, cuja liberdade conferida e vendida como ideia diariamente é apenas a de venderem o suor do corpo, sua força de trabalho e pela violência que impõem níveis trágicos de exploração e de repressão.

O Engenho Teatral é um grupo que insiste na tarefa histórica de superação dessa ordem, a despeito de não estarem nas páginas dos grandes jornais, sítios eletrônicos etc. e tampouco reconhecido por uma crítica avessa ao teatro como meio para criação de ativações do pensar e agir, em perspectiva de esquerda. De saída, é importante destacar que o teatro não será capaz de alterar a ordem social, mas é capaz de refazer e recompor as engrenagens escondidas e ajudar a revelar processos em cena, que colaborem com a mudança lenta e bonita da história que se movimenta. E ela, a história, move-se feita um engenho que é movimentado pelo dançar das águas, sendo gota também água.

A contradição que se apresenta é que, não por vontade, mas por condição das relações histórico-sociais, as águas que moveram e movem o Engenho foram, e são, gotas de suor de sujeitos históricos que assumiram a consciência de classe fruto de uma dupla negação feita durante o desenrolar das vidas: “[...] num primeiro momento o proletariado nega o capitalismo assumindo sua posição de classe, para depois negar-se a si próprio enquanto classe, assumindo a luta de toda a sociedade por sua emancipação contra o capital” (IASI, 2011, p. 32).

A totalidade das pessoas que trabalha ainda depende, de águas engarrafadas cuja propriedade é dos que produzem a sede, que levam à compra das garrafas e que escondem a violência do aprisionamento da mercadoria água e naturalizam seu estado de prisão. O Engenho Teatral agrega pessoas que produzem, por meio do trabalho, o suor ácido da crítica alimentado pela mesma água engarrafada. Suor que brota na pele, por meio do esforço e do trabalho que tem como meio o teatro para expor as contradições de um mundo em que a maioria das gentes tem sede e precisa beber para continuar, com dificuldade, de pé. Muitos e muitas tendo o rio doce na memória ida e no presente as mãos, que produzem as garrafas com pequenos rios à venda.

### **1.1 Apontamentos iniciais acerca de alguns antecedentes do Engenho Teatral ou um desvio necessário pelo chão histórico para o recompor das pegadas.**

Sou o poeta  
dos torturados,  
dos “desaparecidos”,  
dos atirados ao mar,  
sou os olhos atentos  
sobre o crime.

Companheira,  
 virão perguntar por mim.  
 Recorda o primeiro poema  
 que lhe deixei entre os dedos  
 e diz a eles  
 como quem acende fogueiras  
 num país ainda em sombras:  
 meu ofício sobre a terra  
 é ressuscitar os mortos  
 e apontar a cara dos assassinos.  
 Porque a noite não anoitece sozinha.  
 Há mãos armadas de açoite  
 retalhando em pedaços  
 o fogo do sol  
 e o corpo dos lutadores  
 Pedro Tierra (*Poema-Prólogo*, publicado no livro *Poemas do Povo da Noite*,  
 1974).

Em 1979, ano da formação do Grupo Apoena, e que mais a frente passaria a se chamar Engenho Teatral, havia em curso no país um processo de luta pela democratização<sup>20</sup>. Porém, a afirmação não é tão simples assim. Por trás deste processo, esconde-se a promoção de crenças e valores compatíveis com a naturalização de interesses internacionais, de natureza capitalista, que adequaram palavras como “democracia” e “liberdade”, apesar de invocadas enunciadas em luta, aos interesses de controle para submissão ao trabalho e a um projeto de mundo pautado pela lógica do mercado ou da “mão invisível do mercado” que não come nem bebe, mas provoca um permanente estado de fome e sede.

Também em 1979, Margaret Thatcher assume como primeira-ministra do Reino Unido e invoca em palavras um incessante discurso segundo o qual em seu governo não se caracterizaria pela abstração sociedade, mas, sim, por indivíduos. Lembremos que ela, a palavra, “[...] é o modo mais puro e sensível de relação social” (BAKHTIN, 2006, p. 4).

O historiador Eric Hobsbawm, durante palestra realizada em 1993 na Universidade da Europa Central, em Budapeste, faz uma análise do presente e, como historiador que enxerga os movimentos da história e os interesses das palavras que

---

<sup>20</sup> Na maior parte dos livros que trata do assunto encontra-se o termo “redemocratização”. Utilizarei “democratização” para referir-me ao período final da ditadura civil-militar e início dos governos civis, amparando-me para isso em diversas passagens de obras, aulas e palestras da professora Marilena Chauí quanto ao uso de democratização. Afinal, de acordo com as reflexões da professora, redemocratização pressuporia o entendimento de que o país teria vivido um determinado momento de democracia, mas não apenas de modo formal.

chegam aos ouvidos da totalidade das pessoas, contrapõe o enredo patrocinado pelo grande capital.

E agora? Existe um outro modelo que todo mundo se apressa a adotar: na política, a democracia parlamentar e, na economia, os extremos do capitalismo de livre mercado. [...] Os resultados da imitação do presidente Reagan e da sra. Thatcher se mostraram decepcionantes até mesmo em países que não se consumiram em guerra civil, caos e anarquia. Devo acrescentar que os resultados da adoção do modelo de Reagan-Thatcher nos países em que mesmo se originou tampouco teve sucesso brilhante, se me permitem um comentário britânico de passagem (HOBSBAWM, 2013, p. 16).

Também em 1979, coincidem à formação do Engenho Teatral o processo de democratização ou o processo de “saída” dos militares do governo para que se efetivasse, sob a batuta de atores políticos que estavam atrelados a ditadura, mas que se escondiam nas coxias montadas de forma estratégica, o projeto de uma democracia de interesse prioritário de parte da burguesia internacional e, a reboque, de parte da burguesia brasileira.

Em duas peças do Engenho, *Mãos Sujas de Terra* e *A Ferro e Fogo*, o Engenho Teatral, ainda sob o nome de Apoena, destaca seu interesse e põe o teatro como meio para uma conversa complexa:

Senhores,  
Limpamos nossas mãos  
do silêncio e do vazio para mergulhá-las  
na realidade.  
Queremos falar do campo e da fábrica  
que nos inspiram o respeito e a revolta contida.  
Que a todo momento,  
Nos venha a alegria se soubermos construí-la  
Para isso,  
Separando do todo uma parte,  
Contaremos hoje uma história  
Uma grande história do dia a dia.  
A todos aqueles que trabalham,  
Nosso trabalho, registro, testemunho e solidariedade (Prólogo das peças  
*Mãos Sujas de Terra* e *A Ferro e Fogo*, 1979).

A complexidade da conversa é que o Brasil havia passado nas últimas décadas por decisões que fortaleceram a exploração do trabalho, a expropriação do território, a concentração de riquezas e sobretudo o controle violento do Estado para que não houvesse aproximações das lutas por melhores condições de vida travada por

trabalhadores e trabalhadoras do campo com as lutas dos trabalhadores e trabalhadoras das cidades, das fábricas.

No mesmo período de formação do Engenho Teatral, surgem também o Partido dos Trabalhadores (PT), a Central Única dos Trabalhadores (CUT) e o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST). Virginia Fontes afirma que:

Mesmo sofrendo importantes derrotas, estas lutas [Em que pese, porém, a exacerbação ditatorial da repressão seletiva sobre os trabalhadores, ainda sob intensa repressão as lutas operárias retornariam com intenso vigor: pipocavam embates de trabalhadores rurais e lutas populares diversas, convivendo com o surgimento de novas reivindicações próprias de uma sociedade já amplamente urbanizada e dramaticamente desigual] conduziram à conformação de uma nova Constituição, em 1988, que asseverava, ao menos em alguns de seus pontos, uma incorporação mais expressiva de amplos segmentos da população, através da regulamentação jurídica futura dos direitos genericamente prometidos. O efeito popular mais significativo residia exatamente numa nova capacidade organizativa de âmbito nacional, que reatualizava o pânico das classes dominantes brasileiras, profusamente difundido pela mídia e ecoado por permanentes ameaças militares (FONTES, 2010, p. 319).

No capitalismo, grande parte dos direitos constitucionais virou o pior tipo de ficção abstrata, ainda hoje.

Também em 1979 é fundada a Cooperativa Paulista de Teatro fato que abordarei mais a frente e que Luiz Carlos Moreira também participa.

O processo de democratização em curso, escondia, na própria palavra “democracia”, o real processo democrático conduzido de forma violenta e amparado pelo drama mercadológico, já muito antes enunciado pelo enredo de Delfim Neto<sup>21</sup>, que afirmava, em inúmeras fontes que, “[...] primeiro era necessário crescer o bolo para depois dividi-lo”. Na prática parte dessa burguesia brasileira, procurou

[...] assegurar o adiamento ou esterilização das conquistas populares, porém isso pressupunha enorme salto para a frente na acumulação, dando fôlego econômico para uma incorporação minorada e assegurando que o exercício contumaz da violência se apresentasse como necessidade momentânea para o crescimento futuro. De maneira violenta, tibia? e subalterna, o movimento empreendido pelas pontas mais concentradas dessas burguesias atuaria em duas direções: assegurar um salto na concentração de capitais e reduzir as reivindicações populares a uma gestão de conflitos negociáveis, despiando a democracia de sua capacidade igualitária (FONTES, 2010, p. 319).

<sup>21</sup> Antônio Delfim Neto foi ministro da fazenda no governo do general Costa e Silva. Entre suas medidas no governo [civil] militar, votou a favor do Ato Institucional número 5 (AI-5). Hoje ainda comenta os rumos da economia do País em diversos veículos da imprensa. Foi um dos responsáveis pela política liberalizante, o “milagre econômico” que conduziu o país a enorme concentração de renda de parte da burguesia e aumento da pobreza.

Em 1980, o ator Ronald Reagan assume a presidência dos Estados Unidos, interpretando os mesmos interesses de mercado. Ronald Reagan e Margaret Thatcher repetiram uma das maiores mentiras postas como verdade indiscutível: a mentira de que não existiria vida fora do mercado. Nas palavras da própria Dama de Ferro, “There is no alternative!”<sup>22</sup>.

Mas antes dessa “peça” de escala mundial promovida pelo ator e pela dama, os patrocinadores de tal enredo fúnebre, do qual a dupla se caracteriza com função de arautos, já estavam “esburacando” o chão da existência com suas máquinas de guerra social há tempos.

É sempre bom lembrar que a cultura, não escapa dos processos perversos da ideologia que embrulha a verdade com o papel da mentira.

A ideologia é a base do pensamento de uma sociedade de classes no curso conflitante da história. Os fatos ideológicos nunca foram simples quimeras, mas a consciência deformada das realidades, e como tais, fatores reais que exercem uma real ação deformante; tanto mais que materialização da ideologia provocada pelo êxito concreto da produção econômica autonomizada, na forma de espetáculo, praticamente confunde com a realidade social uma ideologia que conseguiu recortar todo o real de acordo com seu modelo (DEBORD, 2003, p. 137).

Guy Debord, ao analisar essa sociedade espetacular, na qual a vida é desimportante frente à mercadoria, insiste no fato, e talvez a “Dama de Ferro” soubesse disso, de que o espetáculo é “[...] ideologia por excelência, porque expõe e manifesta em sua plenitude a essência de todo sistema ideológico: o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida real” (2003, p. 138).

No Brasil, remontado ao período anterior à tentativa de democratização, setores da burguesia brasileira, cumprindo seu papel periférico de subalternidade, prepara o chão, o terreno histórico para que se cumpra a mentira futura sobre a vida inserida no mercado e participa ao lado do Estado da implementação e sustentação de um conjunto de medidas em prol da concentração de riquezas e ampliação das formas de exploração da força produtiva, cujo compromisso com os interesses internacionais e de mercado eram estratégicos. O Brasil torna-se palco importante para impedir, por coerção ou convencimento, qualquer tipo de revolta e/ou aproximação das lutas, fosse por alteração do sistema ou por reformas que pudessem

---

<sup>22</sup> Não há alternativa.

conduzir a melhoria das condições de sobrevivência, e disputas que aconteciam nesse território periférico, fosse no campo ou na cidade, de uma América posta ao Sul.

Ah, se eu pudesse, se eu soubesse da tristeza tirar a alegria e do sonho a realidade. Ah, se eu pudesse transformar esse desânimo, essa morte, abandono que invade a gente por dentro e transborda a alma doída em ódio. Não, companheiro, não quero que assim seja, rezo, peço, imploro, não. Ah, se eu pudesse olhos com olhos de amiga, companheira, irmã. Se eu pudesse ao menos impedir essa perda confirmada, já atestada, declarada, prenúncio de farrapos amanhã. Ah, se eu soubesse como esse mal jeito, essa dor, esse mundo, se eu soubesse... Vestiria de infância esses tempos rotos, povoaria de risos essa amargura, deixaria tudo, tudo coberto de enfeites açucarados. Ah se eu soubesse, se eu pudesse, ah<sup>23</sup> (Trecho da peça *Mãos Sujas de Terra*, 1979).

Pedro – Você está bobeando. Essa semana ainda não fez uma extra.

Zé Carlos – E agora é que não vou mais fazer mesmo.

Pedro – Perde a grana e acaba perdendo o emprego.

Zé Carlos – Ontem a assembleia tirou que a gente tem que cortar as horas extras. Pra se garantir.

Pedro – O único jeito da gente se garantir é faturando, meu, que nem o timão ontem. O gol do magrela, então! Você precisava estar lá pra ver, rapaz. Nem sei como te contar.

Zé Carlos – Tá, te espero lá fora, vai. (saindo do vestiário, para, fala para Pedro, sabendo que ele não vai ouvir, como se falasse para si mesmo) Não, companheiro, você que precisava estar lá comigo pra ver (Trecho da peça *A Ferro e Fogo*, 1981).

O menino lembra das vezes em que a espera do pai para o jantar era também a espera das histórias do que acontecia nas fábricas entre a necessidade da luta e a necessidade do emprego.

---

<sup>23</sup> Retirado do texto original. Na montagem, o trecho citado não foi utilizado.

## 1.2. Do milagre promovido pela aliança de um Estado dependente ou processos de um país mercado: templo dos vendilhões protegidos por guarda-costas armados.

O preço do feijão  
 não cabe no poema. O preço  
 do arroz  
 não cabe no poema.  
 Não cabem no poema o gás  
 a luz o telefone  
 a sonegação  
 do leite  
 da carne  
 do açúcar  
 do pão  
 O funcionário público  
 não cabe no poema  
 com seu salário de fome  
 sua vida fechada  
 em arquivos.  
 Como não cabe no poema  
 o operário  
 que esmerila seu dia de aço  
 e carvão  
 nas oficinas escuras  
 – porque o poema, senhores,  
 está fechado:  
 “não há vagas”  
 Só cabe no poema  
 o homem sem estômago  
 a mulher de nuvens  
 a fruta sem preço  
 O poema, senhores,  
 não fede  
 nem cheira

Ferreira Gullar (*Não Há Vagas*, publicado em *Antologia Poética*, 1977)<sup>24</sup>.

Anterior à efetivação da ditadura civil-militar no Brasil, já havia no país um processo de desenvolvimento econômico, como escreve Maria Helena Moreira Alves em *Estado e Oposição no Brasil 1964 a 1984* um “desenvolvimento dependente”. Esse desenvolvimento baseava-se em um tripé econômico, “[...] uma aliança entre capital privado nacional, o capital internacional e o capital do Estado” (ALVES, 1984, p. 20).

O Engenho Teatral tem como antecedentes históricos à sua formação um período marcado por essa situação de dependência que:

---

<sup>24</sup> GULLAR, F. **Antologia poética**. Rio de Janeiro, Fontana/Summus, 1977.

[...] impõe portanto um complexo relacionamento entre o desenvolvimento capitalista local e a expansão de todo um sistema capitalista mundial, disso resultando que o controle sobre o processo permanece nas mãos de protagonistas e instituições internas e externas à nação. [...] A essência do capitalismo dependente só pode ser compreendida, assim, no contexto das relações de dominação que caracterizam o sistema internacional (ALVES, 1984, p. 20-21).

Esse desenvolvimento dependente, somado aos interesses internacionais, formam um pano de fundo “[...] indispensável à avaliação da conspiração civil militar que derrubou o governo constitucional de João Goulart, no Brasil, a 31 de março de 1964” (ALVES, 1984, p. 20-21).

Esta derrubada do governo Goulart e conseqüentemente das propostas relacionadas às reformas estruturais de base foi:

[...] consequência direta de uma série de restrições e contradições que vinham ganhando vulto nos anos anteriores. O governo Goulart promovera uma série de restrições aos investimentos multinacionais, configuradas, entre outras medidas, numa severa política de controle das remessas de lucros, de pagamentos de *royalties* e de transferências de tecnologia, assim como em legislação antitruste e em negociação para a nacionalização de corporações estrangeiras. Adotou também uma política nacionalista de apoio e concessão de subsídios diretos ao capital privado nacional, sobretudo aos seus setores não vinculados ao capital estrangeiro (ALVES, 1984, p. 20-21).

Durante a ditadura civil-militar ou ditadura empresarial-militar, em meio a grande concentração de capitais

[...] incubaram-se e fortaleceram-se mais entidades organizativas das classes dominantes agora lideradas pela fração monopolista, industrial e bancária (nesta última predominava o capital brasileiro) e associada a grandes capitais internacionais. Em que pese, porém, a exacerbação ditatorial da repressão seletiva sobre os trabalhadores, ainda sob intensa repressão as lutas operárias retornariam com intenso vigor: pipocavam embates de trabalhadores rurais e lutas populares diversas, convivendo com o surgimento de novas reivindicações próprias de uma sociedade já amplamente urbanizada e dramaticamente desigual (FONTES, 2010, p. 318).

O “bolo de Delfim Neto” sempre cresceu, mas o conjunto dos trabalhadores e trabalhadoras, nunca sentiu seu gosto. O período do milagre econômico, que até hoje se ouve falar por ali e acolá, foi o milagre do desaparecimento das fatias do “bolo” crescido prometidas para a classe trabalhadora. Francisco de Oliveira escreve, em sua *Crítica à Razão Dualista*:

Difícil é não se tirar conclusão de que a característica geral do período é a de aumento da taxa de exploração do trabalho, a qual foi contra-arrestada apenas quando o poder político dos trabalhadores pesou decisivamente. Em outras palavras, seria ingênuo pensar, como o fazem os adeptos da “teoria do bolo”, que os trabalhadores devem primeiro esperar que o “bolo” cresça para reivindicar melhor fatia: nos 25 anos decorridos o “bolo”, isto é, o produto bruto, cresceu sempre, interrompido apenas pela recessão de 1962 e 1966, enquanto a fatia dos trabalhadores decrescia (2018, p. 88).

No campo da produção cultural Alexandre Mate escreve que

No Brasil, o clima de terror imposto pelo regime militar, especialmente depois de 1968, provocou um processo de retração na produção cultural como um todo. A produção teatral, em diversos casos, insere-se nos mecanismos do mercado e transforma-se em mero negócio ou produto de consumo. Os espetáculos viram sinônimo de consumo, de entretenimento e de alienação. Parte significativa da produção cultural, do ponto de vista dos detentores do poder, passa a ser encarada como um produto de desconfiança e de “suspeita”. Confirma essa afirmação, por exemplo, o processo de censura a que foram obrigados a se submeter, indistintamente, todos os criadores. O teatro não era uma manifestação bem-vinda pelos militares e seus representantes do poder (MATE, 2008, p. 18).

Nunca é o bastante escrever, registrar na história o absurdo do período vivido nos tempos da ditadura civil-militar. Em 1984, Marilena Chauí realizou uma palestra na Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande Do Sul. A professora chamou a atenção para o papel da cultura no que diz respeito ao avanço no campo democrático e lembrava:

A ditadura, inclusive através do processo educacional, visou fundamentalmente a afastar ao máximo a população dos processos de educação e cultura, no que tange tanto a seu consumo quanto a sua criação, se a considerarmos em seu sentido estrito, isto é, aquela produção mais refinada e aprofundada do pensamento e da sensibilidades humanas, já que, de modo geral, todos somos produtores e consumidores de cultura, se a considerarmos apenas enquanto relações entre os homens e a natureza, ou os homens entre si (CHAUÍ, 2014, p. 201).

E ainda

Da mesma forma que no capitalismo é básico haver muitos que produzam para o lucro de uns poucos, nesses processos culturais não democráticos deve haver uns poucos que produzem a cultura enquanto os demais consomem. A maioria foi excluída do acesso aos bens culturais, reservando-se lhe apenas o papel de massa consumidora pacífica das coisas simplificadas (CHAUÍ, 2014, p. 202).

A embalagem, o “espetáculo” do bolo, apresentava um País em plena ascensão do PIB. Em 1969, o produto interno bruto cresceu 9,5%, o setor industrial obteve expansão de 11% e a inflação estabilizada em 20% ao ano (GASPARI, 2002, p. 245).

Delfim Neto foi mantido no cargo como ministro do planejamento, pelo ditador Emilio Garrastazu Médici que assumiu a presidência numa reabertura passageira do congresso apenas para realizar as eleições em que dois partidos tiveram direito a voto, o Aliança Renovadora Nacional (Arena) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). O MDB se absteve em massa, talvez por pressões dos próprios militares e o Arena votou em Médici.

De acordo com pesquisa realizada pelo Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (Dieese), “Pesquisa de padrão de vida da classe trabalhadora da cidade de São Paulo realizada em 1969, mostrou que entre 1958 e 1969 houve uma redução no salário real do “chefe de família trabalhadora” (OLIVEIRA, 2018, p. 80). Esta pesquisa mostrou ainda que a renda total da família havia caído 10% e ao mesmo tempo as famílias-tipo brasileiras haviam duplicado o número da força de trabalho de uma para duas pessoas por família em 1969.

Essa pesquisa também constatou qual o tempo necessário para comprar a maior parte dos alimentos básicos entre os anos de 1965 e 1969:

| QUILOS DE ALIMENTOS | MINUTOS DE TRABALHO |      |
|---------------------|---------------------|------|
|                     | 1965                | 1969 |
| Pão                 | 78                  | 147  |
| Arroz               | 75                  | 107  |
| Feijão              | 95                  | 199  |
| Macarrão            | 169                 | 184  |
| Batata              | 76                  | 94   |
| Carne               | 264                 | 354  |
| Sal                 | 74                  | 37   |
| Açúcar              | 76                  | 62   |
| Leite (litro)       | 34                  | 46   |

Fonte: OLIVEIRA, 2018, p. 89.

Francisco de Oliveira expõe que o ganho de uma família, em 1969, era insuficiente para cobrir o custo da reprodução da força de trabalho. “A família realizava o equilíbrio através de expedientes e do aumento das horas trabalhadas (OLIVEIRA, 2018, p. 89).

Esses dados são do Estado de São Paulo, ou seja, a embalagem do “bolo” mostrava o milagre econômico, mas por dentro da embalagem a massa que fazia o “bolo” estava crescendo e sendo ainda mais explorada. Enquanto a taxa de exploração do trabalho crescia, de modo idêntico, também, a propaganda do governo que “[...] festejava o progresso associando-o ao imaginário do impávido colosso, gigante pela própria natureza” (GASPARI, 2002, p. 246).

O golpe de 1964 ainda ganharia contornos mais truculentos para manter a ordem da exploração das gentes e impedir que houvesse condições dos explorados e exploradas de insurgirem. A contradição é que quanto mais desigual se tornava o território brasileiro maior era o foço cavado pelo governo empresarial-militar, em estreita parceria com a setores da burguesia brasileira e internacional, para criar distância necessária entre os que estavam no poder com os que sofriam as decisões, ou seja, trabalhadores e trabalhadoras impedidos, fosse pela violência ou pelo convencimento, de se organizarem e levarem a cabo reivindicações de melhoria de vida.

Apesar do conjunto das reivindicações da classe trabalhadora não serem pela ruptura com o sistema capitalista, a partir de suas brechas foi respondido com acenos tímidos de um Estado que vez ou outra cedeu, e, no entanto, reduziu as mesmas reivindicações da classe trabalhadora a patamares ridículos se comparados ao volume de investimentos feitos em prol da expansão e concentração do capital no país, seja ele nacional ou internacional. O fato é que, no Brasil, a repressão sobre essa classe aumenta na medida em que ela se aproxima, diminuindo a distância entre seus setores, sejam rurais ou urbanos, aumentando sua capacidade de articulação:

O século XX inteiro foi marcado por fortes lutas sociais, rurais e urbanas, cujo teor se modificaria no compasso das transformações econômicas que os trabalhadores sustentaram (com seu suor) e que sofreram política e socialmente. Três períodos cruciais para a história do Brasil foram de intensas lutas com crescente teor explicitamente classista, impulsionadas por forte reivindicação igualitária e democratizante: 1920-35, 1955-64 e 1975-89. Somente levando tais lutas em consideração é possível compreender que a violência da reação proprietária – como a ditadura em 1937 e o golpe de Estado civil-militar de 1964 – seria impotente para conter a incorporação popular nos quadros estreitos dos momentos precedentes, a menos que

ocorresse um recuo da própria acumulação capitalista. Nos três casos, embora com graus diversos, a repressão se abateu tanto mais violentamente quanto maior foi a tendência a uma aproximação entre os setores urbanos e os rurais. Após a degola das lideranças populares, os setores dominantes precisariam, entretanto, “pacificar” tais setores populares, o que se realizou através da formulação legal de direitos, ainda que amputados da capacidade socialmente transformadora que originalmente continham. Para sustentar a dominação nos novos patamares que a própria luta social impunha, era preciso realizar seguidos saltos para a frente em termos da acumulação de capitais, de maneira a assegurar tanto a coesão interelitária??, através de um aumento na escala da concentração e da acumulação de capitais, quanto o controle e a adesão, para além do silenciamento, de segmentos populares (FONTES, 2010, p. 315).

É incrível como parece que a cartilha militar incluía noções de Estado escritas há mais de dois mil anos. Como exemplo para diversão, ao analisar o passado, cito uma pequena parte do que Aristóteles escrevera em *A Política*:

[...] portanto, é claro que num Estado tão perfeitamente constituído que não admita como cidadãos senão pessoas de bem, não apenas sob certos aspectos, mas integralmente virtuosos, não devemos contar entre os cidadãos aqueles que exercem profissões mecânicas ou comerciais, sendo esse gênero de vida ignóbil e contrário à virtude; nem mesmo os lavradores, pois é preciso mais lazer do que eles têm para adquirir virtudes e para o exercício dos cargos civis (ARISTÓTELES, 2019, p. 81).

Em outro trecho do mesmo livro, nas palavras do filósofo “[...] jamais um Estado bem constituído fará de um artesão um cidadão” (ARISTÓTELES, 2019, p. 44).

Ainda remontando o chão para narrar as pegadas do Engenho Teatral, alguns antecedentes no campo do teatro contribuíram na luta contra a ignorância e este estado de coisas apresentado até aqui. Antes de tratar sobre o teatro propriamente dito, é importante destacar o papel da esquerda, ou de como o pensamento de certa esquerda, ou seja, o pensamento contrário ao estado de coisas capitalista e violento, estava unificado, objetivamente contrário a ditadura empresarial-militar. “Havia uma discussão contra a ditadura militar e, de certa forma, para a esquerda, isso desembocaria também no socialismo” (MOREIRA, entrevista, 2020).

Roberto Schwarz quando analisa o período, pouco antes do golpe de 1964, escreve que “[...] o socialismo difundido no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e luta de classes” (SCHWARZ, 1992, p. 61).

Moreira em entrevista concedida a mim, ativa a memória para recriar o passado em questão, remontando a influência do pensamento da esquerda no teatro e consequentemente a influência, principalmente do Teatro de Arena, sobre os jovens

pretendentes ao ofício teatral, como ele mesmo assim o era: um jovem militante, candidato a homem do teatro, afirma:

A partir do Arena, a questão de uma forma popular. Isso em um momento em que, no Brasil, se tinha um projeto, e não entrarei em seu mérito, de independência nacional. Então, digamos assim, todos os movimentos e articulações do país, à esquerda, evidentemente, colocava a questão de independência nacional. Independência nacional no sentido de sair do subdesenvolvimento, nós temos que nos tornar um país desenvolvido. Então, havia um projeto de nação. No fim, criar um mercado interno, desenvolver a economia, industrializar e urbanizar o país. Fundamentalmente, é isso. E, no caso do Brasil, isso implicava em uma luta contra o imperialismo a favor da independência nacional e contra o mundo atrasado subdesenvolvido, que seria representado pelo mundo rural, arcaico, dominado pelos latifundiários. Então, implicava uma reforma agrária. O projeto de nação, de constituição de uma nação, era um projeto desenvolvimentista, contra o imperialismo, contra o latifúndio, mas não era contra o capital. Mas o teatro, contraditoriamente, embora estivesse lançado nessa coisa do nacional, popular, sem discutir os conceitos pressupostos pelo nacional, popular, o que era, o que não era. Basicamente: colocar o povo brasileiro em cena. [...] Colocar o povo brasileiro em cena como parte desse movimento maior de independência nacional (MOREIRA, entrevista, 2020).

O golpe empresarial-militar interrompe o projeto de nação que pouco antes da ditadura já ganhara contornos conciliatórios, bastante questionáveis do ponto de vista de alteração do estado de coisas. Roberto Schwarz, ao tratar das ambiguidades da esquerda, remonta o momento anterior ao golpe destacando o papel conciliatório exercido pelo Partido Comunista:

Formou-se em consequência uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante, cuja ideologia original, o trabalhismo, ia cedendo terreno. O aspecto conciliatório prevalecia na esfera do movimento operário, onde o P.C. fazia valer sua influência sindical, a fim de manter a luta dentro dos limites da reivindicação econômica. E o aspecto combativo era reservado à luta contra o capital estrangeiro, à política externa e à reforma agrária. O conjunto estava sob medida para a burguesia populista, que precisava do nacionalismo, autenticado pela esquerda, para infundir bons sentimentos nos trabalhadores (SCHWARZ, 1992, p. 63).

Moreira conta que era comum entre as pessoas envolvidas com o fazer teatral, principalmente entre aquelas inseridas no fazer coletivo de grupo, fazer do teatro meio para falar sobre a realidade brasileira. Dada a complexidade daquela realidade, vivida em tempos de extremo controle, repressão e violência os assuntos, os temas retirados do concreto da vida eram organizados numa poética cuja tendência era orientada por

aquilo que fosse “[...] útil ao proletariado, na luta de classes” (BENJAMIN, 2012, p. 120).

Silvana Garcia afirma, em *Teatro da Militância*, que, nos primeiros meses após o golpe de 1964, o teatro profissional do eixo Rio-São Paulo “[...] aparentemente não sofreu nenhum grande abalo além da perplexidade e temor que se abateram sobre toda a nação” (GARCIA, 2004). A autora cita o que para ela foram as contribuições mais significativas do teatro brasileiro nos primeiros anos da ditadura civil militar:

*Show opinião*, direção de Augusto Boal, Teatro Opinião, Rio, 1964; *Morte e vida severina*, de João Cabral de Mello Neto e músicas de Chico Buarque, direção de Silney Siqueira, TUCA, São Paulo, 1965; *Liberdade, liberdade*, de Flávio Rangel e Millor Fernandes, direção de Flávio Rangel, Teatro Opinião, Rio, 1965; *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, direção de Augusto Boal, Teatro de Arena, São Paulo, 1965; *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar, direção de Gianni Ratto, Teatro Opinião, Rio, 1966; *Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, direção de Augusto Boal, Teatro de Arena, São Paulo, 1967 e *O rei da vela*, de Oswald de Andrade (direção de José Celso Martinez Corrêa, Teatro Oficina, São Paulo, 1967 (GARCIA, 2004, p. 33).

Como já afirmado na Introdução desta pesquisa, a formação do Engenho Teatral é alicerçada por três insatisfações: falta de condições materiais para realização dos trabalhos, a relação formal e comercial com o público mantida pelo teatro dito profissional e as limitações impostas pela ditadura civil-militar. Aqui, para efeito de registro e construção deste chão de antecedentes ou desta historicização feita em saltos, registro que, em 1967, estreou no Teatro Casarão, no centro de São Paulo a peça *Corinthians, Meu Amor*, roteiro de César Vieira, apresentada pelo Teatrodo XI que, em 1971, veio a se chamar Teatro Popular União e Olho Vivo (CARLETO, 2009)<sup>25</sup>. Mais à frente, o mesmo grupo estrearia *O Evangelho Segundo Zebedeu*, de Cesar Vieira, peça que estreou em 1970 e traz em uma de suas falas “Sou como socade cana, me cortem que eu nasço sempre” (VIEIRA, 2008).

Luiz Carlos Moreira, fundador do Engenho Teatral me contou, em entrevista realizada em 09 de agosto de 2020, que acompanhou o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) durante um ano em diversos bairros da cidade. Ambos, Teatro União e Olho Vivo e Engenho Teatral, já renasceram muitas vezes e continuam.

---

<sup>25</sup> Ver CARLETO, S. **Teatro popular união e olho vivo: cultura tradicional e arte popular**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

Todas as peças citadas por Silvana Garcia e as duas peças do TUOV, têm como características formais expedientes encontrados e desenvolvidos a partir do teatro épico-dialético, influenciado por Bertolt Brecht. Arrisco-me a remontar a história a partir das experiências de trabalhadores e trabalhadoras artistas que, ao entrarem em contato com problemas sociais incontornáveis, a forma dramática<sup>26</sup>, já em crise desde *Eles não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, dá lugar às experiências ligadas ao teatro proletário de Erwin Piscator e ao Teatro Épico proposto por Bertolt Brecht<sup>27</sup>.

Sem aprofundamentos maiores, quero apenas destacar uma passagem do livro *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, de Iná Camargo Costa, em que a autora cita uma crítica de Décio de Almeida Prado à montagem *Alma Boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht, feita pelo Teatro Maria Della Costa, na qual aparece: “[...] o teatro épico é um empobrecimento da linguagem teatral, um retrocesso estético decorrente de uma clara estratégia política – já identificada com o comunismo” (PRADO *apud* COSTA, 1996, p. 42).

Eis a crítica de Décio de Almeida Prado:

Começaremos por uma confissão: tanto a teoria como o texto de Brecht seduziram-nos mais no papel que no palco. De quem é a culpa? Do próprio Brecht? Do crítico?

Esta segunda possibilidade não surge aí por simples gesto de encantadora modéstia. Cada crítico é mais ou menos circunscrito por seus hábitos e crenças. Acostumados à perplexidade, à concentração dramática, ao jogo de contrastes da dramaturgia moderna, em que temos que ler nas entrelinhas, é natural, talvez, que nos pareça um tanto monótono esse teatro narrativo, liso, plano, didático, onde todos falam uniformemente alto, onde tudo é dito e redito, onde as intenções são sempre explicadas e proclamadas, onde não há primeiro e segundos planos, onde se leva tanto tempo para contar uma história afinal bastante simples. A humanidade partiu da singeleza repleta de intenções morais da fábula e chegou à riqueza, à particularização, ao formigamento da ficção moderna. Que há vantagem política em se voltar atrás, falando com maior esquematismo e clareza, não temos dúvida em admitir. Mas haverá também progresso estético? Brecht fundiu a simplificação de linhas do expressionismo de 1920 com as preocupações políticas da década de 1930. Sintetizou assim toda uma linha do teatro e seu tempo. Mas estará aí a dramaturgia do futuro, a salvação do teatro, como acreditam os “brechtólogos”? Desejaríamos mais algumas provas para nos darmos por vencidos (PRADO *apud* COSTA, p. 41-2).

<sup>26</sup> Para saber mais sobre as diferenças entre a forma dramática e a forma épica, dentre tantas outras fontes, consultar: BRECHT, B. **Estudos sobre o teatro**. 2. ed. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

<sup>27</sup> Ver COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

Sobre a relação formal e comercial mantida pelo teatro profissional do “circuito tradicional do Bixiga”, os limites desta relação, que em resumo impediriam a efetiva aproximação com as camadas populares da cidade, cujos motivos serão tratados mais à frente, também foram externadas as posições de João das Neves, já em 1960, a respeito da montagem de *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, que estreou em setembro de 1960, no Rio de Janeiro. Segundo Iná Camargo Costa, João das Neves escreveu para o jornal *Novos Rumos* a crítica *Revolução e Contradição*, na qual “[...] apontava o passo em falso que o Teatro de Arena estava dando: produzir um espetáculo de teatro épico fora das condições em que ele faz sentido” (NEVES *apud* COSTA, 1996, p. 57). A contradição, continua Iná, “[...] dizia a respeito do público visado pelo texto (popular etc.) e ao atingido pelo espetáculo (classe média)” (NEVES *apud* COSTA, 1996, p. 57). Oduvaldo Vianna Filho, ator da montagem afirmou “[...] é exatamente o que nós estamos vivendo. A gente não está querendo fazer teatro para burguês [...] não tem nada a ver fazer para essa plateia aqui [classe média]” (NEVES *apud* COSTA, 1996, p. 57).

Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, após desligar-se do Teatro de Arena, participa da formação, em 1961, do Centro Popular de Cultura (CPC), nascido do encontro de artistas e intelectuais com a União Nacional dos Estudantes (UNE).

A primeira montagem ligada ao CPC foi *A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgard*, do próprio Vianinha e direção de Chico de Assis. Primeiramente, realizada com o grupo de Teatro Jovem no teatro da faculdade Nacional de Arquitetura. Segundo Iná Camargo Costa “[...] nesse trabalho já foi ensaiada uma forma de produção coletiva que haveria de prosperar no CPC e depois do contravapor de 1964, teria continuidade nos grupos Opinião e Arena” (COSTA, p. 75). Carlos Estevam Martins, do Instituto Brasileiro de Estudos Brasileiros (ISEB), também colaborou com os estudos dos conceitos da peça para o teatro. Chico de Assis, que dirigiu a peça, afirma sobre o período de ensaio:

Os ensaios eram abertos ao público e pouco a pouco foi se formando uma plateia constante que comentava e discutia cada caminho que íamos tomando. [...] Depois de três meses de ensaio estreou “Mais Valia” com o teatro lotado e largando gente pelo ladrão. Foi um susto porque só tínhamos usado os meios mais precários para a divulgação. [...] *A Mais Valia* tinha em média de quatrocentos espectadores, enquanto algumas peças não conseguiam, com os melhores profissionais emplacar um mês de permanência (ASSIS *apud* COSTA, 1996, p. 76).

No teatro, o CPC dividia suas produções em peças para o palco e para o teatro de rua. As peças de maior porte aconteciam na sede da UNE, onde, com verba do Serviço Nacional do Teatro, haviam adaptado um teatro<sup>28</sup>. Com objetivo de encontrar outro público que não aquele formado pela classe média, a experiência do teatro de rua nasce após “[...] tentativas frustradas de contato com outros públicos populares” (GARCIA, 2004). Carlos Estevam Martins relata que:

Encontramos aí várias dificuldades. Tínhamos a ilusão na época que poderíamos entrar facilmente em contato com o povo, mas a decepção foi terrível. Tivemos duas surpresas desagradáveis. A primeira delas foi a descoberta de que, na periferia, a polícia era mais ativa do que em Copacabana. Fizemos várias tentativas, mas muitas vezes fomos interrompidos pela polícia de Lacerda, que invadia o local de apresentação ou impedia nossos espetáculos por outros meios. A segunda surpresa foi a ausência do operário nos locais onde supúnhamos que ele deveria estar: os sindicatos. Montamos muitos espetáculos em sindicatos, mas não aparecia ninguém para assisti-los [...]. (GARCIA, 2004, p. 104).

Silvana Garcia cita uma entrevista de João das Neves concedida a Vera Candido em 1980 em que trata da experiência de rua:

O nosso trabalho era muito direto, em cima do acontecimento, como uma reportagem crítica das coisas que estavam acontecendo. Privilegiamos as formas teatrais populares mais diretas porque nosso teatro era feito nas ruas, praças, sacadas de faculdades, nos subúrbios, nas roças, ou em caminhão volante para montagens mais ambiciosas. [...] Usávamos a forma de representar dos palhaços, dos bobos, o reisado, bumba-meu boi, a comedia dell’arte, o mamulengo etc. [...] O que havia de interessante nisso era a captação de uma comunicabilidade rápida e ampla (GARCIA, 2004, p. 105).

Essa experiência, marcada diretamente pela saída de um circuito tradicional do teatro para o encontro efetivo com o público exigiu novas formas, novas relações por meio do teatro, como vimos. O CPC é uma das importantes experiências teatrais do país e que foi interrompida após cerca de dois anos e meio de existência pelo golpe militar de 1964<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Luiz Carlos Moreira escreveu, em 2011, um artigo para o livro *Teatro e Vida Pública. O fomento e os coletivos teatrais da cidade*, organizado por Flávio Desgrandes e Maysa Lepique. No artigo intitulado “There is no alternative”, Moreira escreve sobre a dobradinha feita pela Associação Carioca de Empresários Teatrais (ACET) “[...] com a ditadura, cuja censura esses mesmos empresários combatiam, foi pensada e apresentada por intelectuais do Partido Comunista Brasileiro. Em síntese, os ‘comunistas’ que deviam combater o capital, propunham à ditadura que os caçava e matava, uma união nacional para gerar capital” (MOREIRA, 2011).

<sup>29</sup> Ver GARCIA, S. **Teatro da militância**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Roberto Schwarz escreveu, entre 1969 e 1970, o artigo *Cultura e Política*. Nesse artigo, o autor faz uma espécie de prestação de contas do real a começar pelo fato de atribuir ao governo “populista” de João Goulart o temor pela luta de classes e apesar de forte “mobilização esquerdizante”, recuou frente à possibilidade de uma guerra civil. “O povo na ocasião, sem armas e organização própria assistiu passivamente a troca de governos” (SCHWARZ, 1992, p. 61).

O resultado de tal passividade foi o espetáculo de terror promovido: “[...] intervenção nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, inquérito militar nas universidades, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus* etc. (SCHWARZ, 1992, p. 62).

Apesar do golpe, em 1964, a existência cultural da esquerda não foi, segundo o autor, “liquidada”:

Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e no Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa quem dá o tom é a esquerda (SCHWARZ, 1992, p. 62).

Essa situação manteve-se nos primeiros anos da ditadura civil-militar no Brasil. Schwarz situa essa hegemonia de esquerda concentrada em grupos ligados à produção ideológica, “[...] tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquiteto etc., mas daí não sai, nem pode sair por razões policiais” (SCHWARZ, 1992, p. 62). Essa intelectualidade de esquerda, inserida na força produtiva, vendia a força de trabalho para, por exemplo, veículos de imprensa que eram de direita. A produção de esquerda servia para alimentar o próprio grupo da esquerda e que, para Schwarz, era numeroso e tal produção servia para alimentar um “bom mercado para consumo o próprio” (SCHWARZ, 1992, p. 62).

Esta situação cristalizou-se até 1964, quando *grosso modo* a intelectualidade socialista, já pronta para a prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados (SCHWARZ, 1992, p. 62).

O governo Castelo Branco (1964-1967), cortou as pontes desta produção com as massas, mas não impediu a circulação teórica ou artística da esquerda. Isso durou

até 1968, quando uma nova massa havia surgido e que era capaz de corresponder de forma material à teoria produzida pela esquerda: estudantes organizados na semiclandestinidadade.

Durante estes anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando etc. e sem perceber contribuirá para a criação, no interior da pequena burguesia, uma geração maciçamente anti-capitalista. A importância social e a disposição de luta desta faixa radical da população, revelam-se agora, entre as formas, na prática dos grupos que deram início à propaganda armada da revolução. O Regime respondeu em dezembro de 1968, com o endurecimento. Se em 64 fora possível a direita “preservar a produção cultural, pois bastava liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, noutra palavra, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento (SCHWARZ, 1992, p. 63).

Luiz Carlos Moreira me contou que seu contato com o teatro teve início na Escola Alexandre de Gusmão, no bairro do Ipiranga, em São Paulo, quando ainda tinha 17 anos, e que fazer teatro, naquela época, era estar ligado à esquerda, a um pensamento de esquerda e contra a ditadura. “Então, no colégio, nós ensaiamos *Liberdade, Liberdade* – que nunca foi apresentada – depois *A Semente* de Gianfrancesco Guarnieri – que foi apresentada uma única vez. *A Semente* correspondia ao Partido Comunista em cena. Nós, com 17 anos, brincando com isso. [...] Teatro, de certa maneira, era militância” (MOREIRA, entrevista, 2020).

Em 13 de dezembro de 1968 foi instituído o Ato Institucional Número 5 (AI-5). A diferença entre esse ato e os anteriores era que ele não tinha vigência estipulada e acentuava, e muito, o controle do estado pelo monopólio instituído da violência.

Em resumo os poderes conferidos ao executivo foram:

1 Poder fechar o Congresso Nacional e as assembleias estaduais e municipais; 2 direito de cassar os mandatos eleitorais de membros dos poderes legislativo e Executivo no níveis federal, estadual e municipal; 3 direito de suspender por dez anos os direitos políticos dos cidadãos, e reinstituição do “Estatuto dos Cassados”; 4 direito de demitir, remover, aposentar ou pôr em disponibilidade funcionários das burocracias federal, estadual e municipal; 5 direito de demitir ou remover juízes, e suspensão das garantias ao Judiciário de vitaliciedade inamovibilidade e estabilidade; 6 poder de decretar o estado de sítio sem qualquer dos impedimentos fixados na Constituição de 1967; 7 direito de confiscar bens como punição por

corrupção; 8 suspensão da garantia de *habeas corpus* em todos os casos de crimes contra a Segurança Nacional; 9 julgamento de crimes políticos por tribunais militares; 10 direito de legislar por decreto e baixar outros atos institucionais ou complementares; 11 proibição de apreciação pelo judiciário de recursos impetrados por pessoas acusadas em nome do Ato Institucional nº 5 (ALVES, 1989, p. 131).

A partir do AI-5, o Estado se isolou na intenção de manter o controle por meio do terror e do medo. O Estado de Segurança Nacional criava, perseguia, censurava, torturava e sumia com aquilo que considerasse “inimigo interno”. A repressão deslocou seu aparato para além dos estudantes e intensificou ações de repressão e tortura contra trabalhadores e trabalhadoras organizados, sindicatos, e até, devido à forte repressão, setores da Igreja Católica. Terminou aqui a primeira e iniciou a segunda fase de Institucionalização do Estado de Segurança Nacional.

Retomarei a ideia do “Milagre Econômico” para destacar que a política do “bolo”, de Delfim Neto, obedeceu a uma tendência produtivista de que um país subdesenvolvido precisaria criar condições internas para investimentos, principalmente investimentos estrangeiros “[...] de modo a acumular para promover a ‘arrancada’ do desenvolvimento econômico” (ALVES, 1989, p. 147). A doutrina do Estado de Segurança Nacional estabelece como necessidade o sacrifício de uma geração presente e até gerações futuras como preço para acumulação de capital. Para isso:

Eram essenciais duas condições: um clima econômico que conquistasse a confiança dos investidores, especialmente os estrangeiros, e um quadro de estabilidade sociopolítica, algo entendido como basicamente em termos de ausência de dissensão (ALVES, 1989, p. 147-48).

Ou seja, o governo agiu de forma “espetacular”, como máfia, escondendo o real processo em curso. A fé no “milagre” durou até 1973, quando a pregação e propaganda do governo sobre a criação de um “país grande” transformou-se na conta pelo culto, cuja liturgia era o crescimento econômico apoiado pelo crescimento de investimentos estrangeiros acoplados

[...] a um amplo programa de investimentos do Estado, aplicando fundos de instituições internacionais de crédito. Este último fator provocou dramática elevação da dívida externa, de um total de 3,9 bilhões de dólares em 1968 para mais de 12,5 bilhões de dólares em 1973 (ALVES, 1989, p. 147-48).

Pesquisa realizada pelo DIEESE<sup>30</sup> mostra, por outro ângulo, mais geral, o tempo de trabalho necessário para a compra da “Ração Alimentar Mínima” instituída pelo decreto lei 399, de 1938.

Média por ano.

| <b>ANO</b> | <b>HORAS DE TRABALHO NECESSÁRIAS</b> |
|------------|--------------------------------------|
| 1959       | 65 horas e 5 minutos                 |
| 1960       | 81 horas e 30 minutos                |
| 1961       | 71 horas e 34 minutos                |
| 1962       | 94 horas e 48 minutos                |
| 1963       | 98 horas e 20 minutos                |
| 1965       | 88 horas e 16 minutos                |
| 1966       | 109 horas e 16 minutos               |
| 1967       | 105 horas e 16 minutos               |
| 1968       | 101 horas e 35 minutos               |
| 1970       | 105 horas e 13 minutos               |
| 1971       | 111 horas e 47 minutos               |
| 1972       | 119 horas e 47 minutos               |
| 1973       | 147 horas e 04 minutos               |
| 1974       | 163 horas e 32 minutos               |
| 1975       | 149 horas e 40 minutos               |
| 1976       | 157 horas e 29 minutos               |
| 1977       | 141 horas e 49 minutos               |
| 1978       | 137 horas e 37 minutos               |

Fonte: (DIEESE, 1979)

O “Milagre Econômico” precisou contar com forte aparato de violência e controle contra todos os campos sociais. Uma inquisição governamental foi necessária para evitar aproximação de setores da sociedade que pudessem contrapor o programa da ditadura como já aconteceu em outros momentos, inclusive durante a própria ditadura. Como exemplo, cito a greve dos metalúrgicos ocorrida em 1965 e

<sup>30</sup> Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos. Separata da Revista do DIEESE, abr. 1979.

descrita em *Santo Dias. Quando o passado se transforma em história*, de Luciana Dias, Jô Azevedo e Nair Benedicto:

Apesar de toda situação de perseguição política e dificuldades econômicas, como o arrocho salarial, os metalúrgicos de São Paulo, ainda com intervenção federal no seu sindicato, mobilizaram 216 mil trabalhadores de sua base, para uma greve por 80% de aumento, em 1965. Os empresários só admitiam 34%, mas o Tribunal Regional do Trabalho impôs 45%, o que levou o regime à edição de novas leis limitando o papel da Justiça do Trabalho nas negociações trabalhistas (DIAS; AZEVEDO; BENEDICTO, 2004, p. 65).

Os limites impostos pela censura pós AI-5 e a falta de recursos para produção teatral podem ser observadas na peça *Um Grito Parado no Ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri, tanto as questões relacionadas à violência e cerceamento do direito à livre manifestação quanto às dificuldades econômicas vividas na época. É importante destacar, a partir de entrevista com Moreira<sup>31</sup>, que a peça de Guarnieri, dada as determinações históricas da época manifesta uma contundente crítica à ditadura, por meio de recriações poéticas que criam paralelos com a realidade imediata, com foco na crítica ao regime, mas:

Quando nos anos 1970 estamos falando em colocar a realidade brasileira no palco, este já está esvaziado daquele sentido original. É simplesmente uma luta contra a ditadura. Trata-se de uma apreensão atual... Minha opinião é de agora, na época, provavelmente, isso nem me passava pela cabeça, porque era “natural” estar engajado contra a ditadura. Esse sentimento unia todo mundo. E o teatro embarcou nessa (MOREIRA, entrevista, 2020).

Esse “sentido original” destacado por Moreira tem a ver com as questões anteriores à ditadura no que diz respeito à prospecção do socialismo no horizonte e um certo consenso entre setores de esquerda sobre um projeto de nação desenvolvimentista, que, no campo cultural, ficou caracterizado como “nacional-popular”. Sobre o nacional-popular, acrescento à fala de Moreira citada acima o que Iná Camargo Costa escreve em *Dias Gomes – Um Dramaturgo Nacional-Popular*:

[...] *nacional* indica antes uma aposta na “vocação anti-imperialista” daqueles setores da burguesia comprometidos com o novo surto de industrialização do país no período “juscelinista”; *popular*, a fonte única da “inspiração” e, em termos ideais”, o público a que se destinavam seus produtos [...] (2007, p. 57).

<sup>31</sup> Moreira é como é conhecido Luiz Carlos Moreira no meio teatral. Escreverei seu nome como é reconhecido no teatro não por acreditar em nomes de família, mas simplesmente para criar uma aproximação da realidade com a escrita.

Como exemplo, apresento aqui dois trechos de *Um Grito Parado no Ar* que poderiam comprovar o ambiente vivido na época de sua montagem. O próprio Moreira ressalta em entrevista “[...] Quer saber o que era o teatro na época? Leia o *Grito Parado no Ar*. O mercado já tinha ido para merda” (MOREIRA, entrevista, 2020).

Euzébio – Vai gozando... vai gozando!... Se o moço aí não tomá uma providência urgente... não tem estreia. Os homens vieram para levar tudo... Queriam levar hoje mesmo. Tirei o gravador da mão deles... Usei de muita lábia. Se não, tchau.

Augusto – Estão devendo muito?

Euzébio – Estou te dizendo. Estão devendo tudo. Deram a entrada e nada mais. Os homens estão loucos, rapaz... Diz que não protestam as promissórias para não prejudicar ninguém. Mas querem os aparelhos de volta. De camaradagem, heim (GUARNIERI, p. 13).

Diversos trechos da peça mostram a dificuldade econômica enfrentada pelo conjunto das pessoas reunidas para concretização da montagem e da estreia. Em outro trecho, vemos, de forma metafórica, a realidade vivida no país, no que diz respeito à tortura e a violência promovidas pela ditadura:

Augusto (Atirando-se sobre Fernando) – Me deixa, me deixa!... Fernando domina-o e atira-o no chão; ele é cercado pelos outros cinco que o imobilizam sobre a mesa.

Euzébio – Diz que não tem mãe...

Augusto – Socorro...

Euzébio – Diz que não tem mãe...

Fernando – Cadê Carolina...

Euzébio – Mãe ignorada...

Augusto – Zefa...

Fernando – E Carolina?...

Augusto – Fugiu...

Fernando – Pra onde?...

Augusto – Pro interior...

Amanda – Quer dizer que não tem mãe...

Augusto – Não, não tenho... Não sei quem é...

Fernando – E conhece Carolina...

Augusto – Conheço, conheço... Não tenho mãe... Não tenho mãe... E chega, ora, porra!... Chega!... Sai pra lá... Que coisa horrível.

Fernando – Apaga o refletor ...Deu pra sentir medo, Augusto?

Augusto – Pombas, se deu... Negócio de louco, Kafkiano!...

Fernando – Pois teu personagem temeste medo o tempo inteiro. Desde que ele chega à cidade... É um medo inconsciente... Mas terrível ...E o medo faz com que ele aja dessa forma que age... Descansa... E você, Euzébio?

Euzébio – Eu tava na minha, não é... Se é pra identificá vamos identificá... Mas ele me pareceu palhaço demais... Me deu raiva...

Nara – O pior é que a gente sentia vontade de bater nele mesmo pra valer...

Fernando – Do que é que a gente é capaz, não é? (GUARNIERI, p. 55-6).

Trançado o bordado, apresentado em saltos temporais, para tentar pavimentar o chão histórico que antecede a história do Engenho, mas construído sobre um mesmo projeto de dominação de ordem capitalista na periferia do capital, falta trançar apontamentos sobre o processo militante de Moreira e que certamente influenciou a criação do Grupo, bem como os giros contrários da roda deste Engenho que culminaram num teatro contra-hegemônico.

Traçar o chão histórico traz à lembrança as lutas mantidas no bairro da infância, entre elas a luta pelo asfalto e iluminação, nesse caso, o pavimento para que os pés de barro, fossem substituídos por apenas pés. Contudo, as ruas levariam ao mesmo lugar, ao trabalho árduo. Assim, também, o processo chamado de democratização: saem os militares de cena, mas permanece o sistema de exploração que, como veremos mais adiante, pavimentou níveis terríveis de extração da vida em nome de outra palavra pavimentada sob o cimento da máquina do capital: progresso.

### **1.3. Da vida como militante ou de um Luiz com olhos de Apoená e mãos construtoras de Engenhos.**

A criatura no palco tem para nós o significado de uma função social. No ponto central não está a sua relação consigo própria, nem a sua relação com deus, mas sim a sua relação com a sociedade. Quando ela surge, surge com ele, ao mesmo tempo a sua classe ou a sua camada social. Os seus conflitos morais, espirituais ou impulsivos, são conflitos com a sociedade. Se na antiguidade via, no centro, a sua atitude para com deus, se o racionalismo via sua atitude diante da natureza, e o romantismo via a sua atitude em face das forças do sentimento, uma época em que as relações do geral, a revisão de todos os valores humanos, o revolucionamento de todas as relações sociais estão na ordem do dia, não pode ver a criatura humana a não ser em sua posição diante da sociedade e diante dos problemas sociais de sua época, isto é, só pode vê-la como ser político (PISCATOR, 1997, p. 156).

Após ter traçado e apresentado um chão histórico para compor as pegadas do Engenho desde sua formação, apresentarei aqui apontamentos de uma vida militante, cuja experiência social e política esteve imbricada com a formação do Grupo e, a partir daí, novas experiências e novos intercâmbios surgiriam. Narrar as experiências de vida de Moreira, ainda na juventude, me faz lembrar do poema de Bertolt Brecht e penso: apesar de “[...] novas antenas vieram as velhas tolices. A sabedoria é transmitida de boca em boca” (BRECHT, 2009, p. 294).

Veremos como se deu a relação entre a trajetória política e militante de Moreira, a relação com o teatro e o quanto o transitar pela realidade concreta foi determinante para a formação do Grupo em 1979.

Moreira, como é conhecido pela categoria teatral, nasceu no interior de São Paulo, na cidade de Penápolis. Filho de Elpídio Antônio Moreira, que se considerava comunista, ouvia pelos cantos da casa, ainda criança, conversas de adulto e, no caso do pai, ouvia dele um “discurso contrário ao que estava estabelecido”. Como exemplo, na morte do presidente dos Estados Unidos, John F. Kennedy em que boa parte das pessoas demonstrou uma certa comoção pelo ocorrido, o pai comentava “Tá aí, mais um filho da puta que se vai” (MOREIRA, entrevista 2020). O palavrão saído da boca de Moreira, talvez nunca tenha saída da boca do pai.

Moreira me contou que numa mesma época da vida, por volta dos 17 anos, entrou em contato com teatro na escola Alexandre Gusmão, no bairro do Ipiranga. Durante o mesmo período frequentou um curso coordenado por Eugênio Kusnet<sup>32</sup>, no Teatro de Arena.

Moreira, um jovem influenciado por esta certa “hegemonia de esquerda”, esteve presente na Rua Maria Antônia, onde mais tarde ocorreria “A Batalha da Maria Antônia”, em que o jovem estudante secundarista, José Guimarães, foi assassinado com tiro na cabeça disparado pela polícia. Moreira estava no Teatro de Arena quando os estudantes passaram com a camisa ensanguentada do jovem estudante assassinado. Os manifestantes tombaram uma viatura policial (um fusca) em frente ao Teatro de Arena. De forma contraditória, os policiais correram para o Arena e pediram para usar o telefone.

Antes disso “[...] eu já tinha participado de uma greve na escola, contra o diretor, a gente parou o trânsito na frente da escola e fez o enterro simbólico dele” (MOREIRA, entrevista, 2020).

Moreira, como ele mesmo disse, estava tentando “fuçar”, na adolescência, os caminhos abertos ou fechados de um Brasil ainda por ser construído. A militância real encontrava eco na militância simbólica, no teatro que havia iniciado no colégio.

---

<sup>32</sup> Eugênio Chamanski Kuznetsov (Rússia, 1898 - São Paulo, 1975). Participou do processo de formação de vários atores e atrizes brasileiras, devido à sua formação em Moscou sobre o “sistema Stanislavski” escreveu *Ator e Método*, publicado pela editora Funarte. Também participou como ator de diversas montagens do teatro brasileiro.

Foi neste período conturbado, período de 1968, conversando com professores sobre teatro, que Moreira largou seu emprego em um banco de investimentos e abandonou a ideia de cursar arquitetura. “Larguei tudo. Pedi demissão e resolvi que iria fazer teatro e ponto!” (MOREIRA, entrevista, 2020). Imagino que esse “ponto”, que aqui pediria/demandaria uma exclamação, teve ajuda de muitos outros “pontos” de interrogação causado pela prosa com seus professores e professoras que muitas vezes, sem saberem, geram deslocamentos imprescindíveis. É como se a narrativa pedagógica criasse espaços de amplidão e risco para a composição, ainda em prospecção de futuros, da narrativa da vida.

Lembro de ter conversado com o Augusto Boal, conversei com o Ramalho, que era professor de Física, mas era, também, cineasta, foi produtor do Babenco, porque ele fez um filme, cinema novo e tal. E todos eles, o papo era: quer fazer teatro? Estuda. É loucura, não é. A diferença de gerações. Você tem de ler, tem de virar rato de biblioteca. E aí, me propus a estudar e para os meus pais foi um desespero, porque quem vai fazer teatro, não vai mais fazer faculdade (MOREIRA, entrevista, 2020).

Mesmo para um pai comunista, a opção profissional pelo teatro não parecia muito dentro das possibilidades de criação de materialidades para a produção da vida. Se, para meus pais, o teatro não fazia parte da vida, para os pais de Moreira, apresentava um risco quanto ao futuro. Aqui a distância entre o pai comunista e o pai metalúrgico, deste que está a narrar a história, é diminuída, arrisco-me no invento, pela definição conjunta do teatro para ambos: desimportante e arriscado.

Por volta de 1970, segundo o recontar do tempo feito pela deambulação da memória, Moreira ingressa, como bolsista, num cursinho pré-vestibular, apenas para não estudar sozinho e poder estudar, tendo apoio de professores e professoras. Pelo mesmo motivo, entrou para a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Dessa vez não deu ouvidos a outros mestres, entre eles Augusto Boal que dizia que “[...] Escolas de teatro, faculdade é tudo uma bosta” (MOREIRA, entrevista, 2020).

Mas aí, resolvi, para ter orientação e referência bibliográfica, fazer o cursinho, pelo mesmo motivo que fui para a ECA. Só que, naquelas alturas, luta armada etc., o irmão da minha namorada estava envolvido na luta armada e a companheira dele também (MOREIRA, entrevista, 2020).

Para parcela da esquerda, a luta contra a ditadura também representava uma etapa para a luta pelo socialismo. Moreira diz que a formação política, para valer,

começou durante a turbulência causada pela ditadura e pelas lutas das esquerdas. Vale a pena expor aqui o trecho da entrevista em que Moreira narra uma de suas experiências, ainda como estudante.

Fui para uma reunião com uma pessoa, lá no Arena. Essa pessoa não sabe até hoje, nem lembra disso, é o Adriano Diogo<sup>33</sup>. Então, ele me passou um contato com uma pessoa de um Diretório Central dos Estudantes (DCE), digamos, semiclandestino. Então, era aquela coisa de se ir até um contato teria uma senha... Eu pensava: estão brincando de mocinho e bandido, não é? Me sentia extremamente ridículo nessas coisas. Depois, de fato, a partir daí também, com a União Estadual dos Estudantes (UEE), que era extremamente clandestina. Contato, também, à base de senha, e contra-senha. Ali, começou a minha formação política para valer. Por exemplo, através da UEE, recebi cartilhas de *agitprop*, cacete a quatro. Comecei a estudar agitação e propaganda. E tinha uma missão dentro da ECA, que era o centro do PCB. Então, o que tinham sugerido era que eu organizasse lá dentro um movimento para ganhar o centro acadêmico do PCB. Isso, de certa forma, acabou acontecendo. A ironia, no meio disso, é que a pessoa com quem eu devia fazer contato na época, que era de esquerda e participou dessa coisa de derrubar “partidão” e escrevia coisas contra a ditadura do Pinochet... é um carinha chamado Augusto Nunes<sup>34</sup>, que “virou” extrema direita (MOREIRA, entrevista, 2020).

O ambiente político do qual Moreira participou durante os anos de 1970 era turbulento e com forte repressão aos grupos de esquerda, que após o golpe de 1964, devido a posições diferentes sobre a realidade brasileira e sobre os passos a serem dados, fragmenta-se em diversas organizações que foram perseguidas.

Alguma delas:

Partido Comunista Brasileiro (PCB), fundado em 1922 cujo bloco ortodoxo ligado a Luís Carlos Prestes, rejeitava a luta armada, Ação Libertadora Nacional (ALN), surgida em 1967, estreitamente ligada a Carlos Marighela, Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), em 1968, Rio de Janeiro, cujo integrante mais conhecido foi o jornalista Mário Alves, barbaramente torturado e morto pelos órgãos de repressão, em 1970; o Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8), em 1966; o Partido Comunista do Brasil (PCdoB) em 1962 que se considerava continuador do PCB e que articulou a guerrilha do Araguaia, desmantelada pela repressão militar até 1974 e da qual sobreviveu José Genoíno Neto; a Ação Popular (AP), surgida

<sup>33</sup> De acordo com o *site* da Assembleia Legislativa, Adriano Diogo é geólogo sanitarista formado pela Universidade de São Paulo (USP). Iniciou sua militância política em 1963. Participou da resistência à ditadura civil-militar e da luta pela anistia e pelos direitos humanos. Foi eleito quatro vezes vereador de São Paulo. Atuou em defesa do meio ambiente, saúde pública, educação, moradia popular e regiões periféricas. É autor da Lei de Coleta Seletiva de Lixo e da Lei das Piscininhas do município (de combate às enchentes). Em 2002, elegeu-se deputado, licenciando-se da ALESP, em 2003, para ser secretário municipal do Meio Ambiente de São Paulo. Em 2006, foi reeleito com 69.074 votos e, em 2010, com 77.924.

<sup>34</sup> Hoje trabalha como jornalista na Rádio Jovem Pan e é diretor de jornalismo do Portal R7, da Rede Record.

em 1962 pela organização de cristãos progressistas e que depois fundiu-se com o PCdoB entre 1972 e 1973; a Organização Revolucionária Marxista – Política Operária (POLOP), criada em 1961; o Comando de Libertação Nacional (Colina), em 1967; a Vanguarda Popular Revolucionária, cuja imagem ficou ligada ao capitão Carlos Lamarca, que aliado a outras tendências organizou a Vanguarda Armada Revolucionária-Palmares (VAR-Palmares); o Partido Operário Revolucionário Trotskista (PORT), que existia desde 1953 e depois de 1964 sofreu perseguição; a Organização Socialista Internacional (OSI), mais conhecida pelo braço estudantil Liberdade e Luta em 1976; e a Convergência Socialista, depois de 1977 (DIAS; AZEVEDO; BENEDICTO, 2004, p. 89–90).

É nesse ambiente que o jovem Moreira militou no movimento estudantil, estudou, trancou e depois terminou seus estudos em teatro na ECA-USP.

Em meio a diversas disputas, Moreira também acompanhou por um ano o Teatro Popular União e Olho Vivo. Idibal Pivetta, um dos fundadores do Grupo do XI, posteriormente TUOV, passou a se chamar Cesar Vieira, devido à toda sorte de perseguição sofrida pela ditadura, cumpria nessa época uma função dupla: advogado de diversos presos políticos e integrante de grupo de teatro. No livro *Em Busca de Um Teatro Popular*, César Vieira escreve:

Muitos dos participantes das montagens de “O Evangelho Segundo Zebedeu” e “Corinthians, meu amor” reuniram-se com a intenção de debater bases para o início de um trabalho que buscasse o caminho de um teatro popular. Duas coisas estavam bastante claras para eles: a certeza de que um espetáculo só chegaria a um público verdadeiramente popular se fosse apresentado nas proximidades da residência ou do local de trabalho dessa plateia, e a crença de que o preço do ingresso deveria estar ao alcance do poder aquisitivo dessa faixa da população. Firmara-se também a convicção de que só um desvinculamento dos padrões estéticos convencionais, ditados pelo lucro e pelas técnicas estrangeiras, delinearia um caminho para uma nova criatividade, longe dos cânones da moda teatral, mas certamente mais perto do povo (VIEIRA, 2015, p. 87).

Ter acompanhado o TUOV possibilitou ao Moreira vivenciar, na prática, um conjunto de relações entre o teatro e a sociedade, especificamente a busca por um teatro comprometido. De outro modo, e não por meio de apreensões abstratas, “colocar o povo em cena” como personagem, mas coincidir as personagens da cena aos assuntos do palco que, em boa parte das vezes, transformava-se em muito mais do que apenas um espaço representacional (e vice-versa). Por intermédio das práticas do TUOV, o “palco”, na totalidade das vezes, transformava-se, pós espetáculo em uma tribuna para discussão de outras e fundamentais questões da população.

Além da passagem pelo TUOV, outro fator importante para a formação do Engenho Teatral foi:

[...] na primeira metade dos anos 70, que se formaram muitos grupos de teatro que foram para a periferia. Talvez, o mais conhecido seja o Núcleo Independente. Eles saíram do Teatro Jornal do Arena<sup>35</sup>, aí foram, primeiro, para o Theatro São Pedro, onde o Maurício Segall estava tentando desenvolver um trabalho. Então, você vê que o teatro, de certa forma, tinha uma coisa de militância. Eles formaram um núcleo independente, o Celso [Frateschi], a Denise [Del Vecchio], o [Reinaldo] Maia... Bom, tem outras pessoas que me vêm à imagem, mas não lembro o nome. Mas, nessa época, não só eles. Que eu me lembro, tinha o Núcleo independente de São Miguel, o Núcleo Expressão em Osasco, o Teatro Truques e Traquejo, que perambulava, muito mais tarde, não foi nesse período, foi já no final dos anos 1970, começo dos 1980, não lembro, foram para o Ipiranga, na Silva Bueno, o TTT, do Hélio Muniz, da Selma Pellizon.... O Galo de Briga que atuou muito... Olha a loucura, eles foram contratados, que eu me lembro, pelo Sindicato dos bancários e saíram com a carroça pelo centro da cidade, na hora do almoço, que era o centro bancário, fazendo, *agitprop*, teatro de rua. O Galo de Briga que, depois o Renato Sakata e o Rubens Cachoeira fundaram uma televisão a Via T.V.<sup>36</sup> (MOREIRA, entrevista, 2020).

Silvana Garcia, ao escrever sobre o período da formação e ou mudança de rota dos grupos teatrais em direção à periferia, afirma sobre o consenso “[...] de ir buscar o público no seu *habitat*, ou seja, nos bairros periféricos mais afastados, e de produzir um teatro que atraia e correspondia à realidade dessas populações” (GARCIA, 2004, p. 126).

Esses grupos, ao se depararem com a realidade concreta e com os problemas incontornáveis vividos pelas pessoas moradoras dos bairros periféricos da cidade, encontraram assuntos que exigiram novas formas para além daquelas hegemônicas, derivadas do drama. Ouso imaginar que parte desses grupos, ao travar a disputa entre o velho – “[...] o abismo que separa atores do público, como os mortos são separados dos vivos, o abismo que quando silencioso no drama provoca emoções sublimes [...] esse abismo perdeu sua função” (BENJAMIN, 2012, p. 78) –, e o novo – o palco

<sup>35</sup> Segundo Eduardo Campos Lima, em *Coisas de Jornal no Teatro*, a versão brasileira do jornal vivo foi desenvolvida por um grupo de jovens artistas – Dulce Muniz, Hélio Muniz, Elísio Brandão, Celso Frateschi, Denise Del Vecchio e Edson Santana – que participaram de um curso ministrado pela atriz e psicanalista Cecília Thumim Boal, companheira de Augusto Boal, e pela diretora teatral Heleny Guariba, no teatro de Arena. Terminada as aulas, os artistas queriam permanecer ligados ao teatro. Por sugestão de Boal, eles passaram a estudar e criar técnicas de encenação inovadoras com o intuito de encenar criticamente notícias jornalísticas da grande imprensa (LIMA, 2014, p. 99).

<sup>36</sup> Via TV é uma empresa de audiovisual que colabora, até hoje, com diversos processos de luta, seja registrando, divulgando etc. Também realizou um importante projeto-piloto, que consistiu em filmar espetáculos de alguns grupos da cidade a fim de criar possibilidades de registros com melhores condições. Entre eles, o Engenho Teatral.

transformado em tribuna. “Temos que ajustar-nos a essa tribuna. Essa é a situação” (BENJAMIN, 2012, p. 78). Imagino que, nos bairros mais distantes, o encontro com os diferenciados públicos tenha contribuído para os ajustes necessários em direção à forma épica.

Sem perder o fio do enredo, mas continuando o bordado pelo avesso, muitas questões colocadas aos grupos dos anos 1970<sup>37</sup> influenciaram a formação do Engenho Teatral e o que, na atualidade, parece invenção dos grupos teatrais se caracteriza, na verdade, em passeios pelo espiral da história que se reorientam e se adequam às necessidades do momento. Assim, ao romperem com os padrões do teatro profissional do centro, os grupos promovem a criação de um novo modo de produção.

[...] as relações internas do grupo deixam de se pautar pela hierarquia e pela divisão de trabalho por especialização e passam a ter como base a produção coletiva e a realização de tarefas específicas por meio de subgrupos integrados. Todos do grupo tentam participar, na medida do possível, de todas as etapas do processo de criação. A remuneração cede lugar ao comprometimento com objetivos partilhados. Estes seriam os principais aspectos que aproximariam esses grupos entre si e dariam a tônica do movimento dos independentes: produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público de periferia; produzir um teatro popular e estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade (GARCIA, 2004, p. 126).

Outro aspecto importante na história de boa parte dos coletivos, e que considero de extrema significação para a futura criação do Engenho Teatral, foi a decisão por adotar uma sede em detrimento da itinerância.

O projeto sede traz, em geral, atrelada a ideia de uma *casa de cultura* que o grupo pretende colocar à disposição da comunidade. A intenção é de suprir a carência de espaços culturais e de lazer da periferia, ao mesmo tempo em que se pretende estimular os artistas locais. Desse modo, o grupo passa a ser gerenciador de um projeto de promoção e agitação cultural (GARCIA, 2004, p. 127).

O menino escritor ouviria, na adolescência, seu bairro cantado pelos Racionais MC's entre tantas estrofes que alimentavam a consciência histórica naquele período de vida, os versos da canção *Da Ponte Pra Cá* alertavam para a necessidade de escavarmos as diferenças:

Não adianta querer, tem que ser, tem que pá

---

<sup>37</sup> Para ler mais a respeito dos grupos e seus objetivos, consultar: GARCIA, S. **Teatro da Militância**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

O mundo é diferente da ponte pra cá  
 Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar  
 O mundo é diferente da ponte pra cá  
 Racionais MC's. (*Da Ponte Pra Cá*. Parte do álbum *Nada como um Dia após o Outro Dia*, 2002).

#### **1.4. O atravessar de pontes ou o dia em que a Mãe do Jardim Miriam agiu feito A Mãe de Brecht**

Moreira, depois da passagem ativa pelo movimento estudantil, por meio de contatos que manteve nesse período, é convidado a colaborar com um grupo de teatro formado no Jardim Miriam, periferia sul da cidade de São Paulo.

Por volta de 1976, Moreira conheceu o trabalho realizado na paróquia coordenada por José Rezende, um padre dominicano, que largaria o hábito anos depois. Nessa época, a Igreja Católica dava sustentação à várias comunidades que se organizavam em torno das demandas de cada bairro para realizarem ações que culminassem em melhorias de vida.

Consta no livro *Santo Dias - Quando o Passado se Transforma em História* o embrião que culminou na formação das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), e diversos movimentos que surgiram a partir de tais pontos de articulação de movimentos sociais que se multiplicaram ao longo da década de 1970. Um desses movimentos importantes foi justamente o Clube de Mães. Ana Maria Dias relembra, num passado próximo, os tempos idos dos anos 1960 e 1970.

Naquela época, existia uma ditadura que perseguia todos aqueles que lutavam por uma vida melhor para o povo. Não havia liberdade política e por causa disso, o Santo<sup>38</sup> morreu. Ainda não há liberdade. Não existe liberdade sem trabalho e pão. O que estamos fazendo para mudar isso? (DIAS; AZEVEDO; BENEDICTO, 2004, p. 85).

Ana Maria relata ainda como era viver durante os anos da ditadura civil-militar nos bairros da periferia. O relato deixa evidente que a violência se estruturou na perseguição de qualquer pessoa que ousasse contrapor-se ao regime e denunciar suas mazelas.

Eu e o Santo íamos, os dois juntos, até a padaria, comprar pão com medo de sermos presos... Era ver uma C-14, uma daquelas viaturas grandes que a polícia usava, e que já sabíamos que tinha alguém espionando e procurando alguém para levar. O clima era de medo mesmo. O tempo todo (DIAS; AZEVEDO; BENEDICTO, 2004, p. 85).

---

<sup>38</sup> Referência ao marido e metalúrgico Santo Dias da Silva, assassinado em 1979.

Voltando ao Jardim Miriam, onde havia uma CEB, o então arcebispo de São Paulo, dom Paulo Evaristo Arns, explicou:

A comunidade de base é um grupo de pessoas que se reúne para cuidar do bem-estar do povo: saúde, educação, transporte, moradia – com motivação religiosa. Esta vem da leitura regular da bíblia, da discussão das condições de vida de todos à luz dos textos bíblicos e da celebração dessa vida, geralmente aos domingos (DIAS; AZEVEDO; BENEDICTO, 2004, p. 85).

Cada paróquia ou comunidade discutia o tipo de luta necessária para a região:

Tinha clube de mães, tinha um bando de coisas. Movimento da periferia, na época, cresceu alinhado na Igreja. A Igreja Católica dava sustentação para isso tudo. E nas discussões, porque havia encontro, Zona Sul, ou encontro mais geral, foi desembocar no movimento, na luta contra carestia, luta pelo transporte, pela saúde etc. Foi um movimento importante. Mas havia uma divisão nas paróquias para que tipo de luta que ali ia se condensar. Então, por exemplo, na nossa paróquia, é gozado falar nossa paróquia. O movimento ia ser em torno de creche (MOREIRA, entrevista, 2020).

O grupo de teatro do Jardim Miriam, que Moreira orientou, estava montando uma peça cujo tema era a migração. Moreira relata que esse tema era muito comum na época: falar sobre o migrante nordestino, mineiro. “Para ter uma ideia, São Paulo, início dos anos 1970, ainda recebia em torno de 500 mil migrantes por ano” (MOREIRA, entrevista, 2020). A peça que o grupo estava montando tratava disso: a história de um nordestino, massacrado pela cidade.

Então, a peça mostrava a trajetória dessa personagem e, no fim, se fazia uma exortação à revolução, para lutar contra isso [a necessidade de ter de sair de seu local de nascimento e submeter-se a tantas dificuldades]. Eu falei: cara, vocês passaram uma hora e meia demonstrando a impossibilidade dessa personagem fazer qualquer coisa. Ela é objeto, ela não tem a mínima possibilidade de ser sujeito (MOREIRA, entrevista, 2020).

Moreira, já com nível de politização aguçado, comentou sobre o que havia assistido e disse ao conjunto:

O sistema é tão onipresente, tão inconsciente, tão totalitário e tão coeso que não tem rachadura. Então, vocês passaram uma hora e meia, no fundo, demonstrando isso. E aí, vocês vêm com discurso para romper com isso? Mas vocês já demonstraram que isso é imutável (MOREIRA, entrevista, 2020).

Com o tempo, o mundo como ele se configura/ se apresenta/ se manifesta passou a ganhar contornos como ele poderá vir a ser. O chão das lutas era composto por demandas básicas, como asfaltar uma rua, luta por iluminação pública, linhas de ônibus etc. Moreira lembra com os olhos “entornados” pelo frescor da memória:

Lembro de duas cenas que a gente estava ensaiando. Uma dentro do ônibus lotado, com diversas ações acontecendo. Então, nada realista, porque as pessoas estavam amontoadas e um monte de bobagens acontecendo. O cobrador gritava ao motorista: arruma! O motorista fazia o som de uma freada e todo mundo se amontoava na frente, como que jogados pela freada. A outra se referia à lama. As pessoas saíam de casa com dois pares de sapato um no pé e outro na bolsa para poder trocar e ir para o trabalho. Na outra cena a gente estendia umas tiras de pano no chão e o cara tentando andar e os outros levantando, então, ele se desequilibra, cai entre as tiras. Lembro do pai de um deles, vendo a gente ensaiar, se borrando de rir com essas cenas. Já não tinha mais nada de forma dramática, de realismo (MOREIRA, entrevista, 2020).

Moreira contou que, entre 1969 e 1970, leu e passou a reler dois livros que certamente foram fundamentais para o caminhar pelo teatro: *O Teatro Político*, de Erwin Piscator, e *Teatro Dialético*, de Bertolt Brecht.

Junto com o grupo de teatro, Moreira participou de reuniões do Clube de Mães. Toninha de Castro, moradora de outro bairro fala em entrevista concedida a Luciana Dias sobre o Clube de Mães, “[...] queria saber se tinha piscina, como era a quadra de esportes. Eu achava que era um clube mesmo. Depois comecei a entender que era para se reunir, pra trabalhar por tudo que faltava no bairro” (DIAS; AZEVEDO; BENEDICTO, 2004, p. 81).

No Jardim Miriam, a discussão mantida no Clube de Mães era sobre a creche, ou sobre a falta de creches na região. Nesse sentido, abro um pequeno parêntese épico, uma pequena interrupção, para transformar em cena o relato vivenciado e apresentado por Moreira, em entrevista a mim concedida. Vale lembrar que o fato ocorreu, e, na narrativa, serei o narrador-dramaturgo de uma “cena de rua”<sup>39</sup>, transformando o relato da mãe-moradora do Jardim Miriam, “revisitada” pela Mãe de Bertolt Brecht.

*(Pequena interrupção ou pequena dramaturgia para uma cena de rua).*

---

<sup>39</sup> “As Cenas de Rua”, artigo escrito por Bertolt Brecht. In: BRECHT, B. **Estudos sobre o teatro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

1 – De um jovem militante encarregado de conseguir aparelhagem de som para compor a feijoada coletiva para arrecadar fundos para algumas melhorias do bairro.

Moreira – Me chamo Moreira, não vivo aqui no Jardim Miriam. Sou do outro lado da ponte. Estou aqui em parte traindo minha classe, mesmo sem ter bens ou possuir fábricas, sou uma espécie de pequeno burguês letrado. Hoje aqui no Jardim Miriam é dia de festa. O povo, como dizem, está reunido na rua para a realização da feijoada coletiva para arrecadação de verba em prol da construção de uma creche sem aqui ter nenhuma. Faço parte de um grupo de teatro, o Faca Amolada, que ficou encarregado de montar um palco neste caminhão e organizar a sequência das atrações. Trouxe comigo, essa aparelhagem de som, emprestada pelo camarada Giancarlo que ganha a vida alugando aparelhos como esse. Aí vem a primeira dupla que cantará no palco improvisado com aparelhagem emprestada.

Dupla – (Cantam) Por mais que faças / nunca será o bastante/ A coisa está dura/ E vai piorar. Não pode continuar/ Mas qual a saída? / Trabalham em vão sem poupar esforços/ Para substituir o insubstituível/ e Recuperar o irrecuperável. / Quando falta o dinheiro, não basta o trabalho. Pois a carne que falta na cozinha/ É falta que não se resolve na cozinha/ Por mais que faças/ Nunca é o bastante/ A coisa está dura/ E vai piorar/ Não pode continuar/ Mas qual a saída<sup>40</sup>.

Coro de jovens atores e atrizes – A cada farol vermelho fechado para o carro, abrimos nossas faixas para conseguir a moeda. Uns buzina, outros fecham os vidros e outros contribuem. A cada farol fechado tentamos formas diferentes de pedir. Ainda é só o começo, perdemos muito tempo e ganhamos muito pouco. Mas um carro não respeitou o farol. É uma C-14, pelo carro já conhecemos o fardo. Chegou a polícia.

Policial 1 – Quem é o responsável por isso aqui?

Uma Mulher – Isso aqui é uma festa para arrecadar fundos para construção de uma creche no bairro.

Policial 2 – Quem autorizou a festa?

Outra Mulher – Todas nós. Os senhores não querem contribuir comprando uma feijoada?

Policial 1 – Quem é o responsável pelo som em cima do caminhão?

Moreira – Boa tarde.

Policial 1 – O senhor é o responsável pelo som?

---

<sup>40</sup> Retirado da peça A Mãe. In: BRECHT, B. **Teatro Completo**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

Policial 2 – Venha com a gente. (Saem com Moreira para atrás do palco improvisado em cima do caminhão).

Coro de mulheres – Aí vai Moreira, e, na certa, nossa voz quererão calar. Embaixo estão os artistas de nosso bairro que ainda querem subir para dar seu recado, seja cantando ou interpretando. Se o som desligarem, o barulho dos motores e a conversa da rua impedirão que sejam ouvidos. Nossa voz ainda não deu o recado que precisaria. Se quiserem desligar o som, ligaremos nossa resistência e quentes impediremos que esfriem nossa praça em festa.

Moreira – (volta da conversa com os policiais) Depois de muito conversar, eles autorizaram que continuemos a festa, mas sem o som.

Uma mulher – Mas assim não haverá jeito de nos ouvirem.

Outra mulher – Não! Impediremos a qualquer custo que levem nosso som emprestado. Ainda nem falamos sobre o bairro. Ainda nem falamos sobre a creche que nos falta.

Coro de jovens – Nem nós, ainda não fizemos nossa cena sobre a lama e nem a outra sobre o ônibus e já querem levar nossa voz?

Coro de mulheres – Se nosso som emprestado for levado junto com você, Moreira para delegacia, iremos todas juntas para lá também.

Moreira - Só que tem um problema concreto e não tem como, tenho que colocar. Se a gente for para a delegacia, quem garante que a gente vai conseguir de volta esse sistema de som? E aí, como é que a gente paga isso? Porque é caro, um som para a rua, microfone. Como é que a gente paga esse troço? O cara que emprestou para a gente, fez isso na confiança, no meu nome, mas não tenho grana para pagar essa porra.

Coro de mulheres – Eles têm canhões granadas e metralhadoras (sem contar seus cacetetes!) Os policiais obedecem por pouco dinheiro e por isso estão prontos a tudo. E nós que pedimos dinheiro para construção da creche, temos a nós e nosso som emprestado terá que ser desligado. O recado terá que ser dado do palco e você Palmira, terá que anunciar que desligarão nosso sistema de som sem que nós tenhamos desligado o sistema deles.

Moreira – Vejam essa mulher que vai em direção ao palco improvisado, na rua. “Ela é nossa camarada Palmira. Dedicada, astuta e firme. Firme na luta contra nossos inimigos e dedicada na agitação”<sup>41</sup>. Onde quer que lute, não está só. Ela anunciará que nosso som emprestado terá que ser desligado e que a festa seguirá sem que possamos cantar. Observem como ela segura o choro, sentindo-se impotente, revoltada para caralho, para fazer uma coisa

---

<sup>41</sup> Retirado de *A Mãe* de Bertolt Brecht.

que ela não queria. Ela agora faz a última fala utilizando o sistema de som. Ela avisa aos moradores e moradoras do bairro onde vive que não poderão mais cantar suas lutas ali, naquele caminhão com som emprestado. Eu vejo o rosto dela. Eu vejo esta mulher dizendo uma coisa e querendo outra. Ela entende o papel da polícia e assim compreende o seu. Não é com discurso, é na luta que a pessoa aprende. Vejo esta mulher com a revolta, com o ódio estampado no rosto descendo do palco calada. É no chão concreto que fala aos seus novamente.

Palmira – Quem ainda não vive, não diga: Jamais! O certo não está certo. Assim como está, não ficará. Quando os opressores tiverem falado hão de falar os oprimidos. Quem ousa dizer: Jamais! Se a opressão permanece a quem se deve? A Nós. A quem se deve se for esmagada também? A nós também. Quem for derrubado, levante-se! Quem estiver perdido, lute ainda! Quem conhece a situação, por que ficará parado? Pois os vencidos de hoje são os vencedores de amanhã e o jamais se tonará: Já.

2 – As mães falam do futuro sobre a perda de seus filhos nas periferias de São Paulo, mas também como os preservaram.

Coro de mães de maio<sup>42</sup> – Sempre se ouve, quão depressa, nós mães perdemos nossos filhos, mas nós preservamos os nossos. Como preservamos os filhos assassinados? Através da terceira coisa. Nossos filhos e nós éramos muitos, mas a terceira coisa comum, a causa comum, é ela que nos une, ainda hoje nos une, a terceira coisa, a causa comum presentifica a todo instante as conversas com nossos filhos que se foram retirados pela violência dos que cumprem as ordens do Estado. Nossa luta comum está viva. Nossos mortos têm voz e o grito ecoará até que se cumpra a justiça.

O grupo da paróquia do Jardim Miriam, mais tarde, passou a se chamar Faca Amolada por conta da Música *Fé Cega, Faca Amolada*, de Beto Guedes e Milton Nascimento. Mesmo com advertências feita por Moreira, o Grupo estava disposto a romper com a Igreja e ir para outro espaço.

Eles romperam, brigaram com a Igreja, alugaram uma salinha ali perto e aí me afastei, inclusive, da Igreja. Me afastei do movimento todo. Mas é óbvio, o Grupo não durou muito, se desfez e não conseguiu pagar aluguel, enfim,

---

<sup>42</sup> Entre os dias 12 e 20 de maio de 2006, pelo menos 564 pessoas foram mortas no estado de São Paulo, segundo levantamento da Universidade de Harvard, a maioria em situações que indicam a participação de policiais. A maior parte dos casos, apontam os pesquisadores, fazia parte de uma ação de vingança dos agentes de segurança do Estado contra os chamados ataques da facção Primeiro Comando da Capital (PCC), que se concentraram nos dois primeiros dias do período. BRITO, G. Mães de maio: a reação contra a violência do Estado. 2016. In: **Brasil de Fato**. São Paulo, 13 maio 2016. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2016/05/13/surgido-da-dor-maes-de-maio-se-tornam-referencia-no-combate-a-violencia-do-estado>. Acesso em: 16 jan. 2020.

aquilo que eu tinha dito que ia acontecer, aconteceu (MOREIRA, entrevista, 2020).

Então, em razão de diferenciadas questões:

[...] tinha o meu trabalho na periferia. Acompanhei grupos, assistiespetáculos, participei de encontros e discussões dos grupos: minha militância no movimento estudantil... A partir daí, começou a militância sindical (MOREIRA, entrevista, 2020).

Moreira ainda envolvido com a periferia, tanto pelas demandas de luta quanto pelo grupo de teatro, inicia também um processo para efetivação de uma chapa pelo Sindicato (a Urdimento), que seria eleita em 1978, tendo como presidenta Lélia Abramo. Vale ressaltar que ainda não existia a regulamentação da profissão de ator ou atriz.

A disputa pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos do Estado de São de Paulo (SATED-SP) ocorreu em um período em que na presidência estava Juca de Oliveira que segundo Moreira, já estava na Rede Globo e, portanto, as decisões, segundo consta, quem “[...] tocava era um técnico chamado Maranhão, que era um cara meio de direita” (MOREIRA, entrevista, 2020).

O movimento criado em torno do sindicato começou com pequenas conversas, cujo enredo da prosa Moreira descreve:

Nós fomos falar primeiro com o Amilton Monteiro, que era um ator. Depois, o Amilton nos levou, acredite se quiser, foi uma segunda reunião, na casa do Caruso, um autor de comédias e foi um puta autor. O Caruso tinha trabalhado no União e Vivo. Ele fez Dom Pedro no *Rei Momo*. Então, as duas primeiras reuniões, que eu me lembro, foram aí. E aí, é óbvio, nós estávamos chegando, mas o Caruso e o Amilton faziam parte da categoria. Então, de certa forma, eles chamaram outros, quando vimos, já havia um puta movimento articulado, ao qual se deu o nome de Urdimento. Participei da Urdimento ativamente, até o momento em que se constituiu a ideia da chapa e a disputa eleitoral no Sindicato. Para se ter uma ideia, também, de como eram as coisas, para eu me sindicalizar, na época, o contrato que eu usei foi o de São José dos Campos, que tinham me contratado para trabalhar. Analy Alvarez era da diretoria da situação, na verdade, um feudo do técnico Maranhão, que tocava o Sindicato. A Analy fazia parte da diretoria e segurou a minha sindicalização até o momento em que eu não poderia, sequer votar: não pude nem votar na chapa da Lélia. Bom, quando começou a coisa a articular a chapa, me afastei e fiquei só na periferia. Então, para mim, missão cumprida: Urdimento cresceu, tomou vida própria. Eram reuniões que começavam, às vezes, às 23h, no Teatro Ruth Escobar, lotado, e ia até 06h da manhã, que a turma se reunia de madrugada. Lembro de um cara que era extremamente radical, o Solano. Eu nem sei por onde anda, ator, mas às vezes, tinha uns paus com ele. Lembro de uma vez ele ter falado que todo

mundo ali o havia contestado, mas o único a fazê-lo politicamente havia sido o Moreira. Enfim, isso ocorreu na segunda metade dos anos 1970 (MOREIRA, entrevista, 2020).

Mais à frente, Moreira comporia a diretoria do SATED-SP cuja presidenta era Esther Góes. Pouco antes, quero citar uma pequena passagem, apesar de revelar desdobramentos pessoais ou de alteração de condutas pessoais frente à história de determinadas pessoas, como Esther Góes.

A gente organizou uma saída da categoria, para uma das passeatas do movimento estudantil. Aí a Ruth Escobar apareceu com cravos, para todo mundo sair com cravos. Já tinha havido a Revolução dos Cravos em Portugal, a Ruth era portuguesa. E todo mundo com cravo na mão, porque, na rua, a gente sabia quem era da categoria porque tinha um cravo. E a gente dividiu em grupos e cada grupo tinha um coordenador. Para se ter ideia das loucuras, no grupo que eu estava coordenando, uma das pessoas era a Regina Duarte. Lembro que nós já tínhamos descido para a rua 25 de Março e veio a cavalaria, não sei o que, todo mundo entrou em lojas, aquelas loucuras de passeata. E aí, todo mundo pedindo autógrafo para Regina Duarte. Quer dizer, ridículo. E ela tinha que dar, evidentemente. Mas olha a coisa, que loucura, ela participando de uma manifestação. Então, tinha essa militância sindical, ligada a uma categoria, diferente da militância estudantil (MOREIRA, entrevista, 2020).

Depois de muito tempo, de muita luta e disputa na e com a categoria teatral – Moreira, que na época não via a realidade brasileira posta em cena e tampouco as relações de produção e a relação comercial com o público ser alterada, ou pelo menos estar na ordem das discussões de parte daqueles e daquelas que compunham a categoria teatral –, resolve distanciar-se: “[...] me afastei de tudo e fiquei só na periferia e, em seguida a gente montou o Engenho” (MOREIRA, entrevista, 2020).

Alexandre Mate escreve a partir de entrevista com Moreira e Irací Tomiatto sobre o desencontro do teatro com seu tempo histórico e com a classe trabalhadora.

Afirmam Luiz Carlos Moreira e Irací Tomiatto que: “[...] a esmagadora maioria da população não tem nada a ver com o teatro que a gente aprendeu a fazer. Claro que não se trata apenas disso, e esta simplificação seria absolutamente confortável, mas é também por isso que elas não vão ao teatro”. Acreditam os integrantes do Engenho que o teatro não está dando conta desse público, desse tempo e espaço: histórico, geográfico, social e concreto. Ainda segundo os dois, parte significativa da produção teatral, teria se transformado em uma espécie de museu para entendidos, para meia dúzia de pessoas que podem, e nos mais diversos sentidos compreendidos pela palavra, curtir as coisas. Desabafa Luiz Carlos Moreira (MATE, 2008, p. 282).

Tanto a Alexandre Mate, quanto a mim, Moreira mostrou um certo desconforto com a situação de ser e estar do contra quando o assunto é teatro e sua relação com a sociedade. Alexandre Mate sobre isso sentencia

Fica bastante claro, decorrente do processo de entrevistas e também por tanta coisa que revelou através de textos escritos, o desespero do diretor ao ver o Brasil passando por mudanças tão importantes e a produção teatral sem acompanhar e mencionar tais mudanças (MATE, 2008, p. 283).

As determinações que influenciaram a formação e trajetória do Engenho Teatral, repetindo: as imposições e dificuldades ligadas à ditadura civil-militar, a relação de produção comercial com o público e a falta de recursos materiais, somadas à incompatibilidade entre a cena e a realidade contraditória apresentada, se intensificavam dia a dia. Moreira já tinha claro que o teatro não estava dando conta das questões apresentadas no país e, com o início da queda, pelo menos de forma “oficial” para não dizer oficiosa, da ditadura civil-militar, os processos iniciados nos anos 1960, um projeto nacional-popular, já tinha “ido para o vinagre”. O espaço da cena teatral reflete agora o mundo da mercadoria, enunciado pela dupla Thatcher-Reagan. Mas a luta de classes permanece e Moreira, sempre presente nessa luta do lado da classe trabalhadora, via a necessidade de corresponder à luta de trabalhadores e trabalhadoras ou evidenciar a necessidade delas, inclusive, demonstrada por outra dupla, Piscator-Brecht. Essa correspondência, no teatro, só seria possível contornada pelo teatro épico. O teatro épico configura uma dessas lutas no campo simbólico. Na tese, Alexandre Mate, em citação de entrevista concedida por Iná Camargo Costa, encontramos:

O teatro épico é obra da luta dos trabalhadores. O teatro épico é uma arma dos trabalhadores na sua luta. O sindicato é uma arma; o partido é uma arma; a militância é uma arma; os recursos, panfletos etc. e tem a frente a ideologia: a ideologia cultural. Esta frente tem de ser conquistada e defendida diariamente. Ora, o que é que se disputa na frente cultural? O direito de o trabalhador estar em cena. O direito de o trabalhador ter os seus assuntos discutidos. É tão simples assim! É uma guerra civil. A classe dominante não quer isso. Não quer trabalhadores em cena. Não quer problemas dos trabalhadores em cena e, por isso mesmo, a classe dominante diz que isso é político: é mesmo! Acontece que o dela também é político pelo mesmo motivo. Acontece que é uma guerra civil permanente (2008, p. 291).

Nos ires-vires da história, penso ser importante retomar algumas questões... Do outro lado da ponte, no bairro onde cresci a partir dos sete anos de idade, na Vila Remo, numa outra paróquia em que também funcionava uma CEB, o teatro dá o

exemplo de correspondência. A paróquia de Vila Remo foi um espaço importante de movimentação social. Tudo se misturava: a agitação política, o rito religioso, a movimentação cultural. Luciana Dias destaca que, no final da década de 1970, as opções de lazer e cultura na periferia eram minguadas e que “[...] mesmo assim jovens das comunidades montaram um grupo de teatro. A sede do grupo: a paróquia da Vila Remo” (2004, p. 150). Segundo consta em seu livro, o Grupo de Teatro da Vila Remo<sup>43</sup> produziu muitas peças com assuntos relacionados às pautas populares, “[...] ajudando no processo de reflexão e mobilização social” (2004, p. 151). Vemos, então, que não só a liturgia foi alterada, rompendo com misticismos, mas o teatro, no bairro, já nascia sem o ambiente sagrado da hegemonia em torno da linguagem.

O relato feito pelas autoras e organizadoras do livro mostram o caráter contra-hegemônico do Grupo: “o Grupo era responsável pela organização de *shows* musicais, apresentação de artistas da região entre outros locais, o centro de um verdadeiro pólo cultural sem dinheiro, sem estrutura, sem apoio do governo” (2004, p. 152).

As autoras ainda relatam que, após o assassinato de Santo Dias, o Grupo montou uma peça e pôs em cena, em São Paulo, a organização da greve geral de 1917, cuja luta era pela jornada de oito horas de trabalho e direito de associação. “[...] foi apresentada em igrejas, associações, escolas, ao ar livre, na região toda” (2004, p. 153).

Numa referência histórica a Santo Dias, o grupo aproximou a história de Santo à história da greve de 1917, mostrando em cena o assassinato do sapateiro José Lñiguez Martinez durante a greve referida. Sobre isso, Ana Maria, relata:

O Santo gostava muito de teatro e do grupo de teatro da Vila Remo. Ao montar essa peça, o grupo queria que as comunidades enxergassem que muitos outros trabalhadores tinham morrido do mesmo jeito que ele, batalhando por uma causa. Eles usavam assim um pano que colocavam atrás, com uns desenhos e os atores representavam na frente... a peça era discutida era discutida por todo mundo e eles inventavam as cenas, todo mundo junto (2004, p. 151).

Curioso que o grupo usava expedientes parecidos com os que, no futuro, seriam adotados pelo Engenho Teatral e que veremos mais adiante nesta dissertação. A exemplo disso, o Grupo de Teatro da Vila Remo editava um jornal chamado A

<sup>43</sup> Para saber mais sobre o Grupo de Teatro Vila Remo, ver o documentário de mesmo nome. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=HPxj1XLHF\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=HPxj1XLHF_c). Acesso em: 19 fev. 2022.

*Semente*<sup>44</sup>. Havia, no jornal, artigos sobre a região e outros bairros, assuntos relacionados à juventude da época e pautas relacionadas às lutas das comunidades. Uma das atrizes, Vanda Maria de Andrade da Gama<sup>45</sup>, participava deste “agito cultural” e era responsável pelo jornal. Nas palavras dela, da época, remonto na memória palavras de Moreira sobre a mesma ação com o Engenho teatral:

A gente imprimia quando dava, não tinha esse negócio de todo mês. Dava um trabalho danado rodar jornal: era mimeógrafo a tinta, não tinha xerox, isso não existia. E depois tinha uma coisa de quem pagava a tinta, o papel. Tinha grupo para distribuir. A rapaziada lia bem e depois discutia nos bairros (DIAS; AZEVEDO; BENEDICTO, 2004, p. 151).

Importante destacar que as atividades realizadas pelo movimento cultural, “[...] articulavam-se com de inúmeros outros grupos comunitários da Zona Sul, a exemplo do Jardim Miriam” (DIAS; AZEVEDO; BENEDICTO, 2004, p. 152), bairro em que Moreira, como já escrito, atuou.

De um lado da ponte, o teatro não profissional segue o enredo da luta de trabalhadores e trabalhadoras. Enquanto isso, no atravessar das pontes que davam acesso ao centro, o teatro profissional localizado no “circuito tradicional do Bixiga” estreava suas peças.

Em 1979, o salário-mínimo variou entre Cr\$ 2268,00, em 1º de maio, e Cr\$ 2.932,80, em novembro, conforme decreto nº 84135. De acordo com o jornal *A República*, edição de 28 de agosto de 1979, os ingressos para o teatro das peças destacadas pelo jornal variavam, em média, entre Cr\$ 100,00 e Cr\$ 200,00, sendo o último preço correspondente às peças *Camas Redondas e Casais Quadrados*, em cartaz no Auditório do Terraço Itália, e *Vejo Um Vulto Na Janela, Me Acudam Que Eu Sou Donzela*, em cartaz, na época, no Teatro Aliança Francesa, ambos localizados na cidade de São Paulo.

Das conversas da cozinha, ocorridas em minha casa, falava-se também dos salários. Meu pai e seus amigos, a maioria metalúrgicos, reclamavam do alto custo de

<sup>44</sup> Não sei se por coincidência ou por relação direta, o jornal tem o mesmo nome da peça de Gianfrancesco Guarnieri, censurada pouco antes da estreia em 1961, sob argumento “intenção de demolir o regime democrático brasileiro”.

<sup>45</sup> Wanda é filha de Maria Reis, as duas somadas a outra Maria, Maria José, continuaram seu processo de luta na associação de bairro do Jardim Antonieta e Adjacências. Em 2005, iniciaram a luta de transformação de um antigo sacolão hortifrutigranjeiro em um espaço sociocultural, luta para a qual a Brava Companhia foi convidada a participar e que resultou na construção do Sacolão das Artes, espaço que foi sede da Brava de 2007 a 2017, e que teve seu processo interrompido por diversas questões de ordem material e política no ano de 2018.

vida e, ao mesmo tempo, numa espécie de conformismo, orgulhavam-se de pertencer à categoria de trabalhadores que recebia os melhores salários, na metalurgia.

Em 1979, Paulo de Carvalho, um desses amigos de meu pai, dentre aqueles que recebiam um dos maiores salários em comparação aos demais companheiros, tinha sua hora-trabalhada estimada em Cr\$ 48,80. O preço da tarifa de ônibus em São Paulo, no mesmo ano, chegou a Cr\$ 6,50, segundo consulta feita em *site* da SPtrans.

Pequena conta com números: uma família da classe trabalhadora com quatro pessoas resolve ir ao teatro partindo do bairro da Vila Remo ou Jardim São Bernardo, ambos na Zona Sul. Do bairro onde vivem até o centro da cidade, precisarão pegar no mínimo duas conduções para irem e mais duas para voltarem, totalizando Cr\$ 104,00. Os ingressos para assistirem a uma peça custariam para a família Cr\$ 800,00, quase três dias de trabalho para um metalúrgico. Mesmo que dispusesse de tal quantia, a ida ao teatro se mostraria inviável, dado o horário de início da peça ser 21h e o horário do ônibus para voltar à casa não corresponder ao tempo e a distância necessárias para a volta. O último ônibus saía às 22h de Santo Amaro em direção ao bairro. Conclusão, a democracia no tempo da chamada Reabertura, manteve a ditadura econômica.

### **1.5. Da falência do mercado ou de quando o artista quer ser profissional sem se considerar trabalhador ou trabalhadora**

Quando estou em harmonia com as coisas”, disse o sr. Keuner, “eu não compreendo as coisas, elas me compreendem.

Bertolt Brecht (*Quando estou em harmonia com as coisas. Histórias do Sr. Keuner*)<sup>46</sup>.

Tanto a Cooperativa Paulista de Teatro como o Engenho Teatral têm sua criação em 1979. Farei aqui um pequeno recorte sobre a falência do mercado no que diz respeito ao teatro e uma resposta encontrada por um sujeito histórico, o teatro de grupo: criação da Cooperativa Paulista de Teatro, a qual Luiz Carlos Moreira também ajudou a fundar. Nesse sentido, peço ajuda a Eric Hobsbawm para preencher este passado com fatos que considero importantes para remontar o surgimento do Grupo.

A postura que adotamos com respeito ao passado, quais as relações entre passado, presente e futuro não são questões de interesse vital para todos: são indispensáveis. É inevitável que nos situemos no *continuum* de nossa

---

<sup>46</sup> BRECHT, B. **Histórias do sr. Keuner**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.

própria existência, da família e do grupo a que pertencemos. É inevitável fazer comparações entre o passado e o presente: é essa a finalidade dos álbuns de fotos de família ou filmes domésticos. Não podemos deixar de aprender com isso, pois é o que a experiência significa. Podemos aprender coisas erradas – e positivamente é o que fazemos com frequência –, mas se não aprendemos, ou não temos nenhuma oportunidade de aprender, ou nos recusamos aprender de algum passado algo que é relevante ao nosso propósito, somos, no limite, mentalmente anormais (HOBSBAWN, 2013, p. 44).

O trânsito entre a realidade (material e histórica) e o simbólico fornecem elementos e necessidades para uma outra forma de produção – diferentes das formas hegemônicas – e outras formas de relação com o público.

Em artigo publicado originalmente pela revista *Baleia Digital*, Alexandre Mate dá sentido ao chamado Teatro de Grupo remontando-o ao processo histórico.

A força e potência inequívocas do chamado teatro de grupo da cidade de São Paulo deve-se à articulação de diversos fatores, cujo destaque primordial deve ser tributado ao processo de luta e de mobilização político militante de parte da categoria teatral, organizada em coletivos. Processo decorrente, em grande medida, das lutas pela derrocada da censura, da derrubada da ditadura civil-militar e de todos os atos de arbítrio, dela decorrentes, que não foram poucos; da luta em prol da Anistia (1979); pela mobilização das Diretas Já! (1983-1984); pela organização e mobilização em prol da promulgação da Carta Magna (de 1988); pela participação no processo de eleição, por meio do voto direto para eleger o presidente da República (1989). O amplo espectro de lutas do qual participaram, sobretudo os sujeitos mais politizados, acabou por contaminar também muitos artistas. Desse modo, muitos artistas sentiram-se obrigados a sair da confortabilidade das salas de ensaio e a buscar um “palco muito maior” que, derivado do latim *ruga*, é mais conhecido por rua. As “rugas do corpo da cidade”, em muitos casos, passaram a representar o lócus de onde os assuntos foram colhidos. De outro modo, as cenas da rua, em processo de mobilização política, alimentaram corações, mentes e resultados estéticos significativos na cena paulistana (MATE, 2012, p. 3).

Moreira remontou aspectos sobre as reais condições materiais para a produção teatral dos anos 1970 e que depois foram aprofundadas nos anos 1980. Segundo o que ele mesmo disse, a forma empresarial de produção teatral, da qual o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) é exemplo, já estava falida desde os anos 1960.

O que é a forma empresarial? Você ter um produtor, que é o dono da grana e ele junta as pessoas para fazer aquela produção. Então, vai escolher o ator adequado para aquele papel, a atriz adequada para aquele papel, o diretor adequado para aquele espetáculo que ele, produtor, vai produzir. Então, eu costumo dizer, na verdade, que quem criou a obra não foi o diretor, foi o produtor, porque quando ele escolheu o texto, ele escolheu o diretor, ele já definiu o espetáculo. E aí, quando o diretor chama determinados atores e não

outros, também, está dentro da mesma linha de montagem vertical. Começa no produtor. E essa porra tem que ir depressinha estreitar e dar dinheiro, porque a receita tem que ser maior que a despesa (MOREIRA, entrevista, 2020).

Com a falência do TBC, o Estado assumiu o teatro e, nos anos 1960, não conseguiu manter e fechou-lhe as portas e, junto com ele, vários “grandes produtores também”. Na mesma década, havia também uma forma híbrida pela qual determinados núcleos, como o Arena e o Oficina, tinham em seus quadros um núcleo de atores, atrizes e dramaturgos vinculados aos grupos de forma fixa. Essas pessoas, que compunham os núcleos fixos dos grupos, eram também, de certo modo, produtores. Dessa forma, o Teatro de Arena convidava um determinado ator ou uma determinada atriz para uma produção, como faziam outras produções comerciais.

Irací Tomiatto lembra que, inserido nesse hibridismo, “[...] tinha também o ator que era o ator produtor. O Othon Bastos, por exemplo” (TOMIATTO, entrevista, 2020).

A questão é contraditória, grupos como o Arena e o Oficina faziam suas produções, ou seja, tinham certa autonomia sobre as peças que seriam montadas, tempo de temporada etc. Porém, a relação com público manteve seu aspecto comercial e seu vínculo com uma parcela da sociedade, formada por estudantes e parcela da classe média que, por mais que concordassem com as abordagens temáticas propostas pelas peças, não sofriam, de fato, com as questões apresentadas em cena.

Fernando Peixoto, ao tratar esta questão, rompe com certo idealismo sobre grupos como o Arena e o Oficina.

[...] as pessoas têm a impressão de que o Arena e o Oficina eram grupos que produziam seus espetáculos socializados. Não eram. Eram empresas capitalistas com patrões e empregados. O que havia é que a maioria dos patrões era socialista, não só pelo projeto de trabalho, mas o próprio projeto pessoal e visão de vida de cada um. Mas eram empresas capitalistas, não poderia ser de outra forma. Nós éramos patrões (PEIXOTO, 1989, p. 63).

Na década de 1970, por exemplo, era comum, segundo Irací e Moreira, atores, pequenos empreendedores assumirem dívidas ao mesmo tempo em que o elenco, formado por um conjunto de atores não produtores, recebia, apesar de simbólicos, cachês pelo trabalho e não se responsabilizavam pelas dívidas. Essas, sim, estavam sob responsabilidade do pequeno empreendedor que também era ator.

O cara é o trabalhador e, ao mesmo tempo, é o empreendedor, digamos assim. E, normalmente, isso se ouvia, quando muito, nos anos 1970, ainda, quem acabava se fodendo, muito mais, era o pequeno empreendedor. Olha a loucura, porque não dava bilheteria, ele ficava cheio de dívidas. Então, eu vi gente que teve que vender o carro, vender telefone para pagar dívida. Os companheiros, atores que tinham trabalhado, ganharam uma merda, também se foderam, mas não ficaram com dívida. Então, na verdade, quem se fodeu foi o empresário, não o trabalhador. Têm essas ambiguidades e essas contradições. E, ao mesmo tempo, eu sempre brinco: a classe teatral era uma grande família, todo mundo se conhecia, uma família incestuosa, mas uma família. E tinha essa coisa do teatro nacional, da arte, essa ideia da arte que paira e da cultura. Então, toda essa visão da cultura e da arte, como formadora de pensamento, da nação e o mundo das ideias e da cultura como uma coisa fundamental, isso era, e ainda é, ponto de convergência de todo mundo e vamos segurar o teatro nacional e, nesse caso, manter a cultura contra a ditadura (MOREIRA, entrevista 2020).

Moreira afirma, com ligeira dúvida, “[...] que eu saiba quem vai tentar propor uma mudança vai ser o Flavio Rangel” (MOREIRA, entrevista 2020). Moreira conta que a montagem da peça *Caiu o Ministério*, de França Junior, empreendida por Flavio Rangel que:

[...] juntou, como diretor, alguns atores que tinham algum recurso financeiro e fizeram uma produção por cota de capital. Então, você põe um pouquinho, eu também e criamos um documento oficial desse empreendimento. Vamos produzir esse espetáculo com essas cotas de capital e a sua participação na receita é proporcional ao ganho dos atores. Como não tem dinheiro estamos fodidos, então propõe aos autores ganhar uma porcentagem de bilheteria porque, até então, o ator tinha registro em carteira e salário fixo. Tinha salário. Então, aí não, você vai ganhar uma porcentagem da bilheteria. Olha já o mercado indo... O trabalhador correndo o risco do empreendedor, contradição maior, como eu disse, normalmente, o empreendedor se fode mais do que o trabalhador. Isso também não deu certo e aí que surge para valer o apoio do Estado (MOREIRA, entrevista, 2020).

Ainda com relação às questões agora evidenciadas, Oduvaldo Vianna Filho escreve, em 1968, um artigo intitulado *Um Pouco de Pessedismo Não Faz Mal a Ninguém*, originalmente publicado pela revista *Civilização Brasileira* que buscava estimular a discussão acerca dos vínculos da produção teatral, inseridos no contexto comercial com críticas a um certo amadorismo nas relações de produção.

Ninguém aqui está formulando posição contrária à experimentação. O que não podemos é tomar posição de fazer do teatro brasileiro um imenso laboratório desligado das condições comerciais, de seus atrativos para o público. Como se fosse melhor não existir o que já existe, para então começar do começo. O teatro brasileiro não é um agrupamento neurótico cuja saída é uma imensa psicanálise de grupo, um *mea culpa* geral e orfeônico; é um teatro profissional que cumpre profissionalmente a indescritível tarefa de

montar 80 a 100 espetáculos por ano no Rio e em São Paulo sem auxílio praticamente nenhum (FILHO *apud* TOLEDO, 2013, p. 144).

Moreira, ao referir-se ao artigo, comenta que a proposta de Vianinha era “[...] que deixássemos de ser escoteiros e virássemos profissionais” (MOREIRA, entrevista, 2020).

Para além do comentário de Moreira acerca do artigo mencionado, vejo que as preocupações de Vianinha no que diz respeito à relação entre a obra e o público são semelhantes às preocupações que lavariam à formação e ações do Grupo Engenho. Em entrevista concedida a Roberta Carbone, João das Neves relata a inquietação de Vianinha a respeito da busca por outras plateias:

Isso foi quando o Arena esteve no Rio de Janeiro pela segunda vez e ocupou um teatro na Siqueira Campos. Na verdade, não era um teatro, era uma antiga boate, que eles modificaram para fazer as peças [...] Eu entrei para o seminário de dramaturgia, que eles também fizeram no Rio e fiz crítica para algumas dessas peças. Eu me lembro que quando fiz a crítica à peça *Revolução na América do Sul*, eu gostava muito do espetáculo, mas fiz uma reflexão dizendo que o Arena estava um pouco sem saber para onde ir. E isso porque eles estavam fazendo um espetáculo para uma plateia burguesa e não tinha sentido o Arena se apresentar para aquela plateia. Por acaso, essa era uma disputa interna do Arena. Sabendo da crítica, o Vianinha me comunicou que ele estava nesse dilema, muito insatisfeito com isso e queria procurar outras plateias (NEVES, *apud* CARBONE, 2014, p. 26).

A contradição entre o teatro e a busca por novas plateias depende, como será percebido mais adiante, de outras relações entre o público e o teatro não contornadas pela relação comercial.

A experiência de cotas de capital também não deu certo. Dessa forma, no início dos anos 1970, a Associação Carioca dos Empresários Teatrais (ACET) “[...] o que significa que existiam empresários teatrais, ontem como hoje, combalidos, descapitalizados, correndo para os braços do Estado da mesma forma, mas sem a mesma força que o grande e cometente empreendimento ‘transnacional’” (MOREIRA *apud* DESGRANDES; LEPIQUE, 2012, p. 17). A ACET solicita à ditadura que recupere o Serviço Nacional de Teatro (SNT) “[...] para incentivar, subsidiar, criar, enfim, um mercado teatral dinâmico para, aí sim, deixarmos de amadorismos e chegarmos a um teatro relevante na construção da nação e da identidade nacional [...]” (MOREIRA *apud* DESGRANDES; LEPIQUE, 2012, p. 18).

A essa altura, a tentativa proposta em comum acordo, como afirmado, inclusive com o próprio Partido Comunista, era criar um mercado teatral interno, ou seja, “gerar

empregos” e criar “renda”, o que significaria produzir lucro e patrões, ainda que artistas, condição necessária para a construção não só do mercado, mas do teatro, da cultura, da nação. Esta experiência também não deu certo<sup>47</sup>.

Nos anos 1970, a ideia de grupo fortifica-se e, ao mesmo tempo, a discussão sobre o “enquadramento” legal do sujeito histórico grupo é intensificada, inclusive depois da regulamentação da profissão em 1978.

O que diz a regulamentação da profissão? Você tem que ter um contrato de trabalho padronizado. E sai o padrão do contrato, tem que ser naqueles moldes, o contrato tem que passar pelo Sindicato, ser registrado no Ministério do Trabalho. Já começa uma burocracia da porra e, ao mesmo tempo, tem uma relação de quem contrata e de quem é contratado. Mas o grupo não tem essa relação. E a gente, no Sindicato, entendia isso, tanto na gestão da Lélia Abramo como na de Esther Góes: entendíamos isso. Não seria possível enquadrar o grupo na regulamentação (MOREIRA, 2020).

A forma grupo, tanto em 1978 como agora, parece ser uma “ideia fora do lugar” uma forma de produção que não se encaixa nas gavetas do mercado, pautado pela lógica do indivíduo. A regulamentação da profissão foi fruto de intensa junção e luta de artistas e técnicos em espetáculos que constroem, como escreve Alexandre Mate em livro sobre os trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro, “[...] uma alternativa por meio da qual o seu sindicato pudesse, de fato, representá-los” (2009, p. 76).

Os passos posteriores até a criação da Cooperativa Paulista de Teatro são inúmeros. Minha atenção aqui será para um breve conjunto de acontecimentos que considero importantes e coerentes com as razões apresentadas para a criação do Engenho Teatral, entre elas, a forma de produção<sup>48</sup>.

Em 1979, precisamente entre os dias 19 e 22 de janeiro, foi realizado na Aldeia de Arcozelo<sup>49</sup>, no Rio de Janeiro, o 1º Seminário de Artes Cênicas, que contou com a participação de artistas, técnicos, empresários, produtores, críticos e autores teatrais (2009, p. 78).

Moreira estava presente no Seminário e fez parte da comissão de produção e lembra que fora construído um documento que, entre outras propostas, apontava a

<sup>47</sup> Para saber mais sobre os passos fracassados do teatro com relação a sua inserção no mercado ver: There is no alternative. In: DESGRANDES, F.; LEPIQUE, M. **Teatro e vida pública**: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec, 2012.

<sup>48</sup> Para conhecer os detalhes sobre o processo de criação da Cooperativa Paulista de Teatro, ver: MATE, A. L. **Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro**: uma história de tantos (ou quase mais quantos, sempre juntos, trabalhadores fazedores de teatro). São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

<sup>49</sup> Espaço que fora criado por Paschoal Carlos Magno e posteriormente administrado pelo governo federal da época.

contrariedade a ideia de lucro e defendia a organização de grupo, de coletivos e que “[...] portanto não deveria incentivar o lucro de empresários” (MOREIRA, entrevista, 2020).

Sobre o fato, nas palavras de Alexandre Mate:

Ao retornar ao seminário, Luiz Carlos Moreira (do Grupo Apoená e da diretoria do SATED São Paulo, naquela ocasião) teria participado da comissão de produção. Como inúmeros eram os paradoxos, não apenas naquele congresso, Moreira teria conseguido, da comissão da qual fizera parte, uma moção contra o lucro e a exploração do trabalhador. Apesar de naquele momento ser comum a hegemonia do pensamento de esquerda, a proposta deveria ir à plenária e ser apresentada por um representante da Apetesp. Quando o então superintendente da entidade, o já falecido Luiz Carlos Lenine Tavares, soube do teor do documento, ficou enraivecido [...] Lenine, evidentemente, defendeu no plenário o lucro, o direito ao lucro e o direito à produção empresarial (2009, p. 80).

Moreira acrescenta que a comissão criou um relatório que constava a necessidade de junção e articulação dos grupos teatro, reconhecidos também como “grupos independentes”. A partir da articulação dos Grupos, a ideia da criação de uma cooperativa, sustentada pela inadequação da forma grupo aos critérios impostos por um suposto mercado e por uma regulamentação da profissão individualizada, ganha força e se materializa no ano de 1979.

A Cooperativa já surge de pé quebrado, porque as cooperativas referiam-se àquelas agrícolas. Tinha uma ou outra para construir habitação ou de trabalhador, mas era agrícola. Tanto é que, para você funcionar, quem dá carta para o funcionário é o Incra, Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária. Então, a Cooperativa Paulista para funcionar teria de ter uma carta e um registro no Incra. Era cultura de tomate, não era cultura de teatro. E mais, a cooperativa é uma associação de indivíduos. Porque os grupos, era esse o nosso reduto, como é que a gente ia trabalhar? Se eu crio entidades sem fins lucrativos, os diretores não podem receber nenhuma cota, porque não tem. Então, vai receber como? Como empregado. Para ser empregado, tem que ter contrato de trabalho. Mas, porra, não é contrato de trabalho, não vamos pagar esses encargos. Se você cria como empresa, o Engenho mesmo, no começo, criou uma empresa teatral limitada, mas é o mesmo problema. Tem que pagar. Então, juridicamente, criou-se a cooperativa, mas juridicamente também é um rolo, porque ela é de indivíduos, ou seja, o grupo continua não existindo juridicamente. Mas ele se impôs na realidade. E quando surge a cooperativa de indivíduos, na realidade, era de grupo (MOREIRA, entrevista, 2020).

As contradições entre o indivíduo artista e o coletivo (grupo) inseridos na Cooperativa Paulista de Teatro datam já dos primeiros anos e até hoje podem ser verificadas. Moreira conta que, no início, eram poucos grupos dentro da Cooperativa

e ficou acordado, entre os representantes destes, que a Cooperativa não atenderia aos interesses individuais, ou seja, se um ator ou atriz realizasse um trabalho como profissional e de forma individual, teria que ter um contrato de trabalho representado pelo Sindicato. “Cooperativa não vai dar nota para isso. Para o indivíduo” (MOREIRA, entrevista, 2020). Os grupos pretendentes à Cooperativa eram analisados por um conselho de grupos. Irací Tomiatto, que mais tarde representaria o Grupo dentro do conselho da Cooperativa, afirma:

A preocupação principal era saber se os grupos funcionavam como grupos, mesmo. Ou se eram pequenos produtores querendo se livrar de encargos trabalhistas e que aí, juntam os caras que falam que é grupo, mas que, na verdade, o funcionamento, quem manda é o produtor e que também fica com a maior parte da grana (TOMIATTO, entrevista, 2020).

Moreira aponta haver, em tal questão, um “enrosco” em razão de que a Cooperativa poderia, sim, fornecer legalmente nota a um indivíduo cooperado, porém, mesmo sendo a cooperativa de indivíduos, a decisão política não ia para tal direção. Não se fornecia nota para trabalho individual. Legalmente, a Cooperativa é formada por indivíduos, mas politicamente, a proposta era que ela representasse os grupos.

Se a relação de produção empresarial, como já demonstrado, não deu certo, imaginemos então a relação de grupos de teatro, sem representação jurídica, mas politicamente representados pela Cooperativa.

Moreira lembra que, pouco mais adiante, surge um outro componente, “Sou profissional, e quero viver do meu trabalho”. Esta afirmação do “Eu” dentro da lógica do mercado, aos poucos, impôs à Cooperativa que abandonasse, ou pelo menos cedesse, às imposições provocadas pela relação de produção industrial, televisão, publicidade etc. e atendesse às necessidades individuais dos “profissionais” de teatro, facilitando aos artistas documentos, “[...] que possibilitassem fugir à legislação trabalhista, mas ao mesmo tempo dentro da lei. E isso minou a Cooperativa ideologicamente” (MOREIRA, entrevista, 2020).

Ainda hoje, a Cooperativa continua com o “pé quebrado”, representa grupos e indivíduos que se julgam profissionais, mas que muitas vezes não se reconhecem como trabalhadores ou trabalhadoras. Sobre tal questão Karl Marx afirma que:

As ideias da classe dominante, são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual dominante [...] As ideias dominantes não são nada mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são as relações materiais dominantes apreendidas como ideias; portanto são a

expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante, são as ideias de sua dominação (MARX, 2007, p. 72).

É comum nas publicações e escritos do Engenho Teatral encontrarmos a frase “A estética não se separa das relações concretas de produção”. Numa sociedade capitalista, a “produção” refere-se à produção de mercadorias. Maria Elisa Cevasco, ao refletir sobre o papel da arte numa sociedade, não deixa dúvidas de que a arte está

[...] sujeita a determinações econômicas (as relações interpessoais são determinadas pelo estágio de desenvolvimento das forças materiais produtivas) e sociais (a das relações de classe, por exemplo, em que os significados e valores de uma classe dominante tendem a ser formalizados pelas artes) (CEVASCO, 2003, p. 112).

A autora ainda ajuda a compreender que as artes e as práticas culturais não são apenas passivas, não só refletem a situação determinante “[...] elas também produzem significados e valores que entram ativamente na vida social, moldando seus rumos. São forças produtivas que operam, como as indústrias, segundo pressões e os limites exercidos pelo modo de produção vigente” (CEVASCO, 2003, p. 113).

Não é natural, mas é compreensível sem ser aceitável, que numa sociedade capitalista, a forma de produção das artes ganhe contornos de indústria e, assim sendo, lance mão de uma produção material, nas palavras de Raymond Williams, que “[...] dos castelos aos palácios, das igrejas às prisões, reformatórios e escolas, das armas ao controle da imprensa: uma classe dominante, de formas variadas, ainda que sempre materialmente, produz uma ordem política e social” (WILLIAMS, 2011, p. 93).

A produção artística separada das condições concretas da produção (ainda capitalista) é fruto de um processo de alienação em que o profissional artista não se reconhece como trabalhador artista. A “classe teatral”, maneira como parte da categoria se reconhece, e aqui inspirado pelo conjunto de falas do Moreira, está à parte da classe trabalhadora, não por condição material, mas por ideologia consumida e devaneio histórico de indivíduos que, mesmo estando à margem da produção de mercadorias da indústria cultural, esperam ansiosos por um barquinho furado que possa conduzi-los não ao mar, mas ao deserto do mercado, onde serão pagos pelo trabalho, que no limite garantirá a sobrevivência imposta com doçura e cordialidade pelos donos do espetáculo.

É, portanto, neste contexto histórico que, em 1979, com as rugas de asfalto enxarcadas pela multidão em greve, em que as comunidades, por meio da

organização popular eram agitadas por melhores condições de vida a partir do já dito, “[...] que a miséria não era uma sina, que cada cidadão tem responsabilidade social” (DIAS; AZEVEDO; BENEDICTO, 2004, p. 72), que surge o Engenho Teatral. Girando ao contrário da lógica, ele iniciou seu processo de experiências a favor da vida, contrário à lógica de sobrevivência, onde 1 + 1 são dois solitários.

Moreira, em meio à militância política, acompanhou de perto todo esse processo ligado aos grupos teatrais e suas alterações de rota rumo à periferia. Participou ativamente das frentes ligadas a organização da categoria, atuou em bairros da periferia e viu de perto as questões relacionadas à classe trabalhadora. Talvez tenha visto tudo isso com olhos de Apoená, prospectando Engenhos e, talvez nesse período, tenha sonhado como um Quixote de seu tempo, em participar de um grupo de teatro contra-hegemônico cuja forma de produção, a obra e o público pudessem sustentar o terreno que, mesmo estando dentro da ordem, provocasse desordem.

Construído o chão histórico, abordarei os alicerces para a construção do Engenho Teatral que, como citado, surge demonstrando seu interesse em “falar do campo e da fábrica” e, ao longo da história, criou experiências por meio da troca, do convívio, de acordos e desacordos com a classe trabalhadora da qual é parte. “Simples assim”. O complexo é que, assim como as conversas mantidas com pai e mãe na cozinha sobre a necessidade da luta e manutenção do emprego, o teatro engajado alicerçado por esse chão histórico apontado faz coincidir a forma de protesto à de sobrevivência. Contradição das grandes.

## 2 DA HISTÓRIA, DO AUTOEXÍLIO OU DE ALGUMAS PEÇAS QUE MOVERAM O ENGENHO

Eu poderia ver um mundo de possibilidades. Eu poderia me contentar com o sonho do conforto, do prazer imediato, do filme na TV, do futebol, da festa, da possibilidade de ter! Da possibilidade de ter. A roupa da moda, o tênis, o último CD, aquela mina, aquele cara, a farinha, a pedra, o fumo. Eu poderia ver o mundo pra mim, meu, cheio de possibilidades! Eu! O meu! Pra mim!... Eu poderia... Mas nós, do Engenho, somos otários. Preferimos ver o mundo de outra maneira. E assim, talvez, sonhar em construir um mundo de outra maneira. Senhoras e senhores, amigos da plateia, com vocês, à nossa maneira, Pequenas Histórias Que À História Não Contam

Luiz Carlos Moreira (Trecho da peça *Pequenas Histórias que à História não Contam*, 2002).

Neste capítulo, tratarei de historiar o Grupo Engenho Teatral. Farei isso a partir de três fases da recente história de nosso país que ajudarão a compreender os apontamentos acerca do Grupo e da sociedade ou da realidade concreta. Isso ocorrerá tendo como suporte principal um conjunto de seis entrevistas concedidas a mim por Irací Tomiatto e Luiz Carlos Moreira<sup>50</sup>, entre agosto de 2020 e novembro de 2021, e lampejos acerca do conjunto de peças adultas montadas pelo Grupo ao longo dos anos.

O Grupo surge em 1979 na cidade de São Paulo sob o nome de Apoena. Em 1986, junta esforços com outro grupo, Engenho de Artes, e passa a se chamar Engenho Teatral. Eram dois grupos que vinham de experiências diferentes e se juntaram depois de uma prática comum, a montagem de uma peça teatral e a mesma insatisfação com as limitações da produção teatral profissional de São Paulo e de sua época, sem pudor em repeti-las: a falta de condições materiais; a relação com o público totalmente distante, formal e comercial; e as limitações impostas pela ditadura civil-militar.

Moreira, dada a sua experiência militante e as lições que conseguiu apreender durante a trajetória apresentada no capítulo anterior, trazia consigo questões prévias que foram colocadas, já em 1979, ao conjunto das pessoas que formaram o então Apoena. Tais questões apresentadas na Introdução desta dissertação, exigiram uma práxis “desacordada” às formas de produção vigentes no circuito tradicional do teatro paulistano.

Em entrevista, Moreira respira profundamente o presente e expira o passado em palavras sobre o que para ele, já estava evidente.

Então, para mim, eu tinha claro e até pelas leituras que tinha feito, que teria de sair do Bixiga, sair daquelas relações, daquela forma de produção. E que era fundamental fazer teatro junto a outro público, no caso, a classe trabalhadora. E, portanto, fazer um outro teatro em todos os níveis. Tinha o pressuposto já do teatro épico e dialético, tinha o pressuposto, portanto, de buscar no outro público consciente, e com uma pequena mudança, havia uma pequena crítica ao CPC de como ele se colocava como a vanguarda “iluminada” que ia levar a verdadeira arte, cultura e ideologia política às massas e ao povo, digamos, atrasado. Isso meio fundamentado, basicamente, em um documento. Mas, com base também nessa crítica, a gente não se colocava como a boa cultura, verdadeira cultura. Então, desde o início, a gente se propunha a fazer experiências ou desenvolver um teatro

---

<sup>50</sup> Explicito para quem está habituado a lidar com entrevistas, que nem tudo o que aparece como material deve ser apresentado. Algumas das contradições não serão reveladas porque os sujeitos encontram-se em processo e movimento, assim como a história. Nada é, tudo está.

junto a uma população que não frequentava teatro, junto à classe trabalhadora, de preferência organizada. E, nessa troca, é que a gente ia construir nossas linguagens. Então, a gente não estava levando o “bom teatro” (MOREIRA, entrevista, 2020).

Já no início do Grupo, Moreira tinha como certo que o limite possível para um grupo de teatro contra-hegemônico seria realizar experiências estéticas de igual natureza e adjetivação: contra-hegemônicas. Irací Tomiatto, à época, colocava as questões apresentadas e este desejo, ainda embrionário, em andança ou travessia em busca de uma outra maneira de relação de produção e contato com o público, em movimento inicial: um ponto de partida que inspira o caminhar tropeçado de quem é do contra. São os pés no chão e em movimento que escrevem os pensamentos.

Quem tinha as coisas na cabeça e esses pressupostos era, basicamente, o Moreira. A gente, em um primeiro momento, por exemplo, falando por mim, achei muito interessante, mas na verdade sabia pouco. Não tive a experiência que ele teve de acompanhar grupos de periferia, de seguir o União e Olho Vivo<sup>51</sup> durante um ano, então, não conhecia direito essas experiências: fomos aprendendo pelo caminho. Essa proposta é do Moreira, só que, inicialmente, a gente se estabeleceu no Bixiga e ia para a periferia muito ocasionalmente (TOMIATTO, entrevista, 2020).

As fases históricas determinantes para narrar os apontamentos sobre o Engenho Teatral são assim definidas:

- Primeira fase, 1979 a 1990, período de atuação no circuito tradicional do teatro paulistano (“circuito tradicional do Bixiga”) e já alicerçado pelo interesse em abandoná-lo. Fase marcada pela ditadura civil-militar, pelo processo ainda não concluído de redemocratização do Brasil e pela retomada da discussão acerca de um projeto de nação já esvaziado;

- Segunda fase, 1991 a 2002, período de avanço do projeto neoliberal, da globalização econômica e contraditoriamente da retomada do teatro de grupo paulistano, do fazer coletivo e construção de políticas públicas como a Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo;

- Terceira fase, 2003 em diante, caracterizada pelo processo de desmanche e esfacelamento dos movimentos sociais e avanço do neoliberalismo. Este período é caracterizado pelo avanço do imperialismo financeiro, pelo individualismo e pela falta

---

<sup>51</sup> Refere-se ao Teatro Popular União e Olho Vivo.

de unidade da classe trabalhadora, ou seja, de um público minimamente organizado enquanto classe.

## 2.1. 1979 a 1990 Raízes transplantadas ou gestação de autoexílio

Quando se pensa em si mesmo, dificilmente se acredita cometer erros, e não se vai adiante. Por isso deve-se pensar naqueles que prosseguem o trabalho começado. Apenas assim se impede que algo seja acabado

Bertolt Brecht (*Erro e Trabalho. Histórias do Sr. Keuner*)<sup>52</sup>.

Esta fase inicial do Grupo foi marcada sobretudo pelo processo ligado a democratização (sem eufemismos, em termos bem reduzidos) do país. Eduardo Galeano escreveu que “[...] em plena ditadura militar, o melhor dos mendigos chilenos era um que comovia dizendo num lamento: sou civil” (GALEANO, 2002, p. 19).

O início deste Grupo é dado na maior cidade de um país, cujo processo de construção e prospecção fora interrompido e invadido por um processo de interesses globais, do qual a maioria das pessoas foi apartada das “benesses” e “milagres” obtidos à custa da exploração do trabalho e da violência. O início deste Grupo surge em desacordo com a realidade apresentada.

As pressões de um tempo em que se tenha que “defender o óbvio” são muitas. Imagino que olhar para um circuito teatral, colocá-lo em movimento com a realidade concreta e observar o palco sob a luz dela, de uma realidade ordenada pela lógica capitalista, exigiu uma opção entre ajustar-se à condição possível dentro de um sistema de produção e circulação de mercadorias, que inclui o teatro, ou reagir frente a realidade apresentada e ironizar feito o mendigo chileno: “[...] se tudo der certo estaremos fodidos”<sup>53</sup>.

Moreira conta que não foi fácil entender a opção, prospectada, por abandonar um circuito teatral, mesmo em profunda crise, do qual ele e as demais pessoas do coletivo faziam parte. Foi neste circuito, por exemplo, que foi produzida a peça *Eles não Usam Black-Tie* (1958), e que, segundo as palavras de Roberto Schwarz “[...] pela primeira vez no teatro brasileiro a greve operária e as suas questões políticas e morais figuravam no centro de uma peça” (SCHWARZ *apud* COSTA, 1996, p. 12).

<sup>52</sup> BRECHT, B. *Histórias do sr. Keuner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.

<sup>53</sup> Frase constantemente dita por Moreira em diversas reuniões e encontros da categoria teatral. Uma espécie de bordão pessimista durante o otimismo da ação.

E mesmo para a gente, mesmo para mim, como é que eu lido com isso? Porque a gente está meio com o rabo preso nesse circuito. É aqui que a gente faz teatro. É aqui que tem, é óbvio, tinha o teatro político, teatro dialético, essas coisas todas na minha cabeça, tanto é que, eu diria, *Mãos Sujas de Terra* era um espetáculo que tentava retomar a experiência do “Coringa” do Arena em outros termos (MOREIRA, entrevista, 2020).

Esta visão inconformada de Moreira passou a ser discutida pelo Grupo, tanto o aprofundamento acerca das questões sobre a realidade brasileira quanto parte expressiva do teatro apresentado no circuito tradicional do Bixiga que desconsiderava tais questões, ou ao menos, uma realidade em movimento e com necessidade de transformação. De certo modo, a chamada reabertura evidenciou um fosso entre um Brasil em devir, embalado pela convulsão social de um tempo interrompido, e um tempo em que a pretensa vitória frente aos militares e o militarismo era festejada como ato final. A raiz do militarismo, da exploração do impedimento da vida plena, do capitalismo são urgências que, em parte, ficaram de fora do debate neste país de fronteiras hegemônicas.

Aos poucos, apresentarei como o Grupo construiu o alicerce para o abandono do “circuito tradicional do Bixiga”. Por mais que parte da produção teatral tentasse elaborar respostas no palco, o sentido da discussão sobre o país, sobre a forma de produção teatral e sua relação com o público estavam apartados de seu sentido anterior ao golpe de 1964. O processo de democratização também conduziu a um processo de despolitização e de certa forma de esvaziamento político e estético. O mundo do sucesso e do indivíduo passava a ser cultivado com maior interesse, desconsiderando sua cabal e estrutural impossibilidade de efetivação para todos e todas.

Se, na cozinha do menino, documentado pela memória deste que escreve as linhas históricas da construção do Engenho, os adultos falavam das fábricas, dos salários, da falta de quase tudo e de pequenos necessários sonhos, como o da casa própria, em outra cozinha, do ido ano de 1979, Irací Tomiatto, Aiman Hammoud e Luiz Carlos Moreira, arquitetavam os desejos e intentos de mostrar a realidade brasileira pelo teatro.

“Por que vocês querem fazer teatro?” Essa foi a questão lançada por Moreira a Irací e Aiman no início da prosa, antes do versar juntos. Essa pergunta continha

muito mais do que o porquê aquelas pessoas queriam montar o texto escrito por Luiz Carlos Moreira, *Mãos Sujas de Terra*. Talvez contivesse, e aqui uso de imaginação histórica e invenção irresponsável de menino, que a pergunta continha doses grandes de retórica e que ela, a pergunta, já estava respondida por aquele que inalando o presente expirava o futuro. Moreira, conforme afirma Iná Camargo Costa:

[...] Então, o Moreira logo percebeu, porque ele é superbem informado, estudioso e tem uma coerência invejável. Pois bem, ele já tinha a seguinte avaliação: esse teatro que está aí no Bixiga, o modo de produção do Bixiga é falso. Ele já não existe mais. Não há mais aquela figura do empresário capaz de juntar um capital para arregimentar trabalhadores e explorar a mão-de-obra desses trabalhadores (COSTA, entrevista concedida a MATE, 2008, p. 253)<sup>54</sup>.

Entre “as coisas” que Irací Tomiatto relatou estarem nítidas na cabeça de Moreira, duas delas já estavam prenhes de sonhos: ter o teatro como meio para o encontro com a classe trabalhadora e, o quanto antes, sair em busca desta classe. Para isso, as sementes plantadas no início desta trajetória formariam raízes que seriam transplantadas, ou seja, Moreira também sonhava, e como afirmou Luis Alberto de Abreu:

Foi essa a motivação do Moreira, ele construiu o sonho dele e foi habitar seu sonho. Isso é muito bonito. Ele não construiu um sonho romântico ou um sonho burguês. Sonho não é só sonho. Essa condição de sonho ser só sonho é romântica. No popular, e como falam os portugueses: o sonho é trazido para o pé da realidade. Ele faz parte da vida e o onírico é experiência real (ABREU, entrevista concedida a MATE, 2008).

Esse sonho com o pé na realidade brasileira e paulistana precisava de um lugar ainda não existente. Esse lugar foi construído e encontra-se, tanto tempo depois, de pé e ativo. As palavras a seguir formarão um conjunto de acontecimentos lastreados por apontamentos da história de nosso país, arrancados da memória de algumas obras ficcionais do Grupo e de obras cujo concreto não é metáfora, e por apontamentos sobre um país sem descanso para aquelas e aqueles que, acordados, sonham e lutam, na maioria das vezes, como sempre afirma Moreira, lutam compondo *O Incrível Exército de Brancaleone*<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> MATE, A. **A produção teatral paulistana dos anos 1980**: rabiscando com faca o chão da história: tempo de contar os prejuízos em percursos de andança. 2008. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

<sup>55</sup> Referência ao *O incrível exército de Brancaleone*, filme dirigido por Mário Monicelli e lançado em 1966.

### 2.1.1 Mãos sujas de terra ou de um campo em disputa

Pra toda terra arada  
Existe uma enxada  
Pra todo território desocupado  
Existe um cercado  
Pra todo cercado  
Existe um alicate

Luan Luando (*Alicate*).

Escavando um período timidamente ampliado, a segunda metade da década de 1970, encontramos o projeto de distensão política promovido pelo presidente Geisel e pelo chefe da Casa Civil, general Golbery do Couto e Silva, que “[...] propugnava uma abertura lenta, gradual e segura, que reconduzisse o país ao estado de direito, mas que excluísse os setores mais radicais da oposição e os movimentos populares” (ARAUJO, 2007, p. 325). Ou seja, as futuras portas abertas, tinham chaves e segredos que somente uma parcela da sociedade teria direito às cópias. Maria Paula Nascimento Araujo escreve em seu artigo *Lutas Democráticas Contra a Ditadura*, que o período entre 1974 e 1985 foi:

Marcado por esse confronto: de um lado, o projeto de “abertura política” do regime (visto pela esquerda como uma estratégia de institucionalização da ditadura). E de outro, pela atuação das forças de esquerda que buscavam inviabilizar essa institucionalização e alargar o espaço político e as conquistas democráticas. Nesse confronto, as organizações de esquerda e as forças de oposição foram duramente golpeadas (ARAUJO, 2007, p. 324).

É possível fantasiar, sem perder a materialidade dos fatos, que o vermelho aqui era apenas usado como coloração do tapete estendido pelos militares a uma parte da sociedade civil (burguesias brasileira e internacional) que, com seus pisares, adentraram aos palácios do Estado brasileiro para continuidade de um projeto já apontado nesta dissertação e que ainda perdura. Além disso, é importante que se frise que parte da organização popular construiu diversas formas de luta, da luta armada à luta simbólica<sup>56</sup>, promovida por artistas em várias frentes e linguagens. É evidente que a violência, sob monopólio legítimo do Estado brasileiro, proclamou seus atos neste

<sup>56</sup> Ver: LIMA, E. C. **Coisas de jornal no teatro**. São Paulo: Outras Expressões, 2014. Entre várias formas artísticas de evidenciar os acontecimentos o teatro jornal é uma experiência que pode ser observada. Eduardo Campos Lima trata desta forma teatral de encenar notícias, fatos e urgências sociais.

período de desacordos entre a face bruta e a face de luta. Que se registre dois desses atos na cidade de São Paulo. Em 1977, o delegado Erasmo Dias invadiu a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo durante o III Encontro nacional dos estudantes (ENE) e lançou bombas que provocaram entre outras sequelas, queimaduras nos que ali estavam.<sup>1</sup> Esse foi o ano que o menino, que hoje adulto escreve, nasceu. Sobre esse ocorrido só aprendeu depois. A efeméride sempre ouvida pelo menino era que, no ano de seu nascimento, o Sport Club Corinthians havia saído da fila de 23 anos sem ganhar campeonato. O segundo ato de violência foi justamente o assassinato do operário e líder comunitário e oposição sindical, Santo Dias da Silva. Sobre isso, ouviu falar cedo na cozinha de sua casa, entre as muitas conversas do pai com seus amigos metalúrgicos.

Encurtando o episódio, “[...] a segunda metade da década de 1970 marcou uma nova conjuntura que pode ser definida como de resistência e luta democrática contra o regime-militar” (ARAUJO, p. 325). Espichando o enredo sem esticar demais o tecido dos fatos, movimentos populares como o Movimento Custo de Vida (MCV), que teve seu auge em 1978, pouco adiante, em 1979, em meio a comitês nacionais que se multiplicavam pelo país, a reorganização partidária e greves das fábricas, o MCV estava “com seus dias contados”, no relato de Irma Passoni:

O PC do B, já tinha dominado sua direção [do MCV]. Nós que fazíamos o trabalho duro de mobilização nas comunidades, éramos qualificados como “papa-óstia”, “basistas”, e assim, muita gente se retirou, abandonou mesmo o movimento porque não entendia as disputas de poder e suas discussões. Ele foi perdendo a característica da intensa participação popular. Mas, enquanto viveu, nós tivemos o mérito de ter aberto caminhos para a participação, ajudar as pessoas a perder o medo de ir para a rua, se organizar em assembleias, reivindicar, confrontar com o poder. Nós fizemos primeiro, ninguém tira essa primazia (DIAS; AZEVEDO; BENEDICTO, 2004, p. 191).

Ainda hoje, ao tocarmos as linhas soltas da história da classe trabalhadora em nosso país, colecionamos contradições e disputas não vencidas e que se repetem e, no fundo, a disputa pelo poder, por vezes, enfraquece o poder da luta. O exemplo disso é que, durante esse período, segunda metade da década de 1970, como afirmam as organizadoras do livro *Santo Dias, Quando o Passado Se Transforma Em História*, que abertas as discussões sobre candidaturas ao poder legislativo, muitas pessoas participantes do MCV e depois Movimento Contra a Carestia (MCC), duvidavam se, caso eleitas, não passariam para o lado de lá, ou seja, o “lado do

<sup>1</sup> É possível que aquela violência erasmiana tenha tido também um caráter vingativo, potencializada que há de ter sido pela informação de que, naquela manhã, os dirigentes nacionais do movimento estudantil fizeram o Congresso de Refundação de UNE e deixaram o prédio da PUC em segurança. À noite os estudantes só estavam festejando o feito.

regime e dos políticos que apenas prometiam e não cumpriam” (2004, p. 186). Dentro do Movimento Custo de Vida, segundo Irma Passoni, esse impasse manifestou:

A dificuldade da gente era o embate entre o trabalho de massa e o ideológico. Quando esse trabalho começou a aparecer, que tinha muita cobertura da imprensa, aí muitos estudantes vieram para o bairro. Veio muita gente, além dos espões que vieram também. Mas teve gente séria, que veio morar aqui e que ajudou a gente a refletir. O pessoal mais ideológico queria que a gente rezasse a cartilha do partido, nós tínhamos a Teologia da Libertação que, no fundo, era uma tolerância com todas as religiões. No ponto de vista partidário, nós não pedíamos carteirinha para as pessoas. Aí que está a grande diferença. Como se dá uma mudança no país? Pela visão ideológica ou pela consciência de milhares de pessoas? Não era porque tinha dirigentes partidários clandestinos que se fazia o movimento. A verdadeira força do movimento era o movimento de massa. Nós éramos os mobilizadores sociais (PASSONI *apud* DIAS; AZEVEDO; BENEDICTO, 2004, p. 186).

Esse menino já ouviu muito por aí que essa massa mobilizadora era atrasada. Não me parece que a pontualidade da história esteve ou está ancorada na esquerda institucionalizada. A “massa atrasada” ou batia o ponto na fábrica no horário, ou estava sujeita ao desconto na folha de pagamento. As conversas ocorridas entre o atravessar das pontes, entre as casas de trabalhadores e trabalhadoras e a fábrica, certamente compuseram programas avançados demais para alguns dos recuos partidários. Com isso, não pretendo desqualificar as ações da organização em partidos, sindicatos etc. Mas, sim, reforçar que a classe trabalhadora não é uma massa universal, assim como o teatro nunca foi e não é igualmente uma linguagem universal, como apregoaram e ainda apregoam certas instituições ligada à produção teatral. A realidade brasileira, motivo de Irací e Aiman terem procurado e encontrado Moreira para fazer teatro, é no mínimo contraditória e cheia de fios emaranhados que aqui serão puxados – sem a pretensão de enrolá-los num carretel – junto aos episódios que compõem esse Engenho Teatral. Tais fios serão emendados, com nós atados, para que, dessas emendas, venha a linha histórica necessária para narrar os atos deste Grupo, que as vezes irá como pipa: rabiscando o céu de forma efêmera, sem deixar marcas permanentes, mas enfeitando a memória coletiva de quem um dia já fez voar e teve o voo interrompido pelo reló<sup>57</sup> do tempo. E de novo o céu e de novo o reló. Para quem soltou pipa e para quem conta história, não há linha perdida.

---

<sup>57</sup> Expressão usada quando uma pipa é “cortada” por outra em pleno ar.

É divertido pensar que os movimentos populares pelos quais havia passado Luiz Carlos Moreira estivessem enfraquecidos, não pela luta enunciada contra a carestia, que trazia à tona o centro da disputa, a econômica, mas justamente no momento em que se iniciava a história do Grupo Apoena/ Engenho. Falar da realidade brasileira era, para a boa parte das pessoas, tratar da luta contra a ditadura civil-militar. As pautas anteriores ao golpe de 1964 pareciam estar enterradas no chão da história e concretadas pelo cimento do pretense progresso do capital e pelo senso comum fabricado em terras brasileiras. Na gaveta de Moreira, estava um texto de sua autoria intitulado *Mãos sujas de terra*, que trazia à tona a luta de posseiros do campo. No chão de terra batida, o Apoena trouxe uma disputa aberta e ainda não superada em nosso país: a luta pela terra.

Na tentativa de responder às próprias perguntas: quais os interesses e exigências da realidade brasileira que devem nortear o Grupo? E como se dá a interação entre o trabalho teatral e estes interesses? Luiz Carlos Moreira apresentou a Aiman Hammoud e Irací Tomiatto esse texto escrito, como conta Irací em entrevista concedida a mim, *Mãos Sujas de Terra* foi improvisado, mas não por nós. O Moreira criou, a partir de improvisações com alunos da cidade de Lorena” (TOMIATTO, entrevista, 2020). Após a leitura, Irací se envolveu com o texto, com o conteúdo e com a possibilidade de fazerem essa peça.

O que me chamou foi isso. Era uma possibilidade de fazer uma coisa com um texto que eu adorava, com uma história que eu comecei a descobrir o universo, aprender um milhão de coisas sobre, não só sobre teatro, mas sobre o Brasil, realidade de posseiros do campo. Eu me mobilizei muito em função disso. Quando a coisa virou, não só a improvisação, a pesquisa, de entender o que é ser posseiro no país, as pessoas não tinham muito saco para isso (TOMIATTO, entrevista, 2020).

Arrisco-me a afirmar que, para boa parte do teatro de grupo organizado na cidade de São Paulo e no Brasil, deve ser garantido à totalidade das pessoas envolvidas em diferentes processos e coletividades ter como parte do trabalho de atuação, direção etc., a pesquisa sobre o conteúdo abordado, seja para criar contornos conscientes a um texto já escrito ou para criação coletiva de um trabalho que essa ação, a de pesquisar, estudar, conhecer e reconhecer os assuntos tratados por meio do teatro. Mas estamos partindo de um outro momento histórico, cuja forma de produção, a forma como se organiza o trabalho para a criação estava lastreada, na afirmação de Moreira:

Esse teatro, esta maneira de produzir teatro e essa visão estética da obra teatral, isso nós aprendemos com TBC. Então, eu diria que teatro moderno pode ter antecedentes, coisas e tal, mas quem vai plantar, de forma contundente, vai ser o TBC. Esta fórmula, no final dos anos 1960, estava falida. A forma empresarial. O que é a forma empresarial? Você ter um produtor, que é o dono da grana e ele junta as pessoas para fazer aquela produção. Então, vai escolher o ator adequado para aquele papel, a atriz adequada para aquele papel, o diretor adequado para aquele espetáculo que ele, produtor, vai produzir. Então, costumo dizer, na verdade, que quem criou a obra não foi o diretor, foi o produtor, porque quando ele escolheu o texto, ele escolheu o diretor, ele já definiu o espetáculo. E aí, quando o diretor chama determinados atores e não outros, também, está dentro da mesma linha de montagem vertical. Começa no produtor. E tem que ir depressinha, estreitar e dar dinheiro, porque a receita tem que ser maior que a despesa. Então, começa ensaio de mesa, depois, vai para o palco, aquele esquema tradicional. Texto, ensaio de mesa, discute a linha do espetáculo, a linha de cada personagem, a cara do palco, aí o cenógrafo vai fazer isso, a figurinista aquilo e o diretor coordenando tudo. Isso tem que dar dinheiro (MOREIRA, entrevista, 2020).

É possível entender que o modelo empresarial do TBC tenha deixado rastros, acerca da forma de organização, diferentes das que encontramos hoje em boa parte do teatro de grupo espalhado pelo país.

Voltando à construção da peça *Mãos Sujas de Terra*, Moreira conta que o processo de montagem levou cerca de cinco meses, enquanto uma produção, dita profissional, levava em média dois meses para concluir uma montagem.

Irací, que além de atuar se prontificou a estudar e pesquisar sobre o assunto da peça, agiu na contramão de outras pessoas envolvidas: atores e atrizes que, por se considerarem profissionais, com função específica no processo, estranhavam à época a possibilidade de improvisarem, criarem coletivamente a partir do jogo. Como comenta Moreira, “[...] você precisa me dirigir como ator. A gente não precisa fazer isso junto. Para um ator profissional, ter que improvisar fugia daquilo que ele estava acostumado: ensaio de mesa e vai para o palco colocar a cena em pé” (MOREIRA, entrevista, 2020).

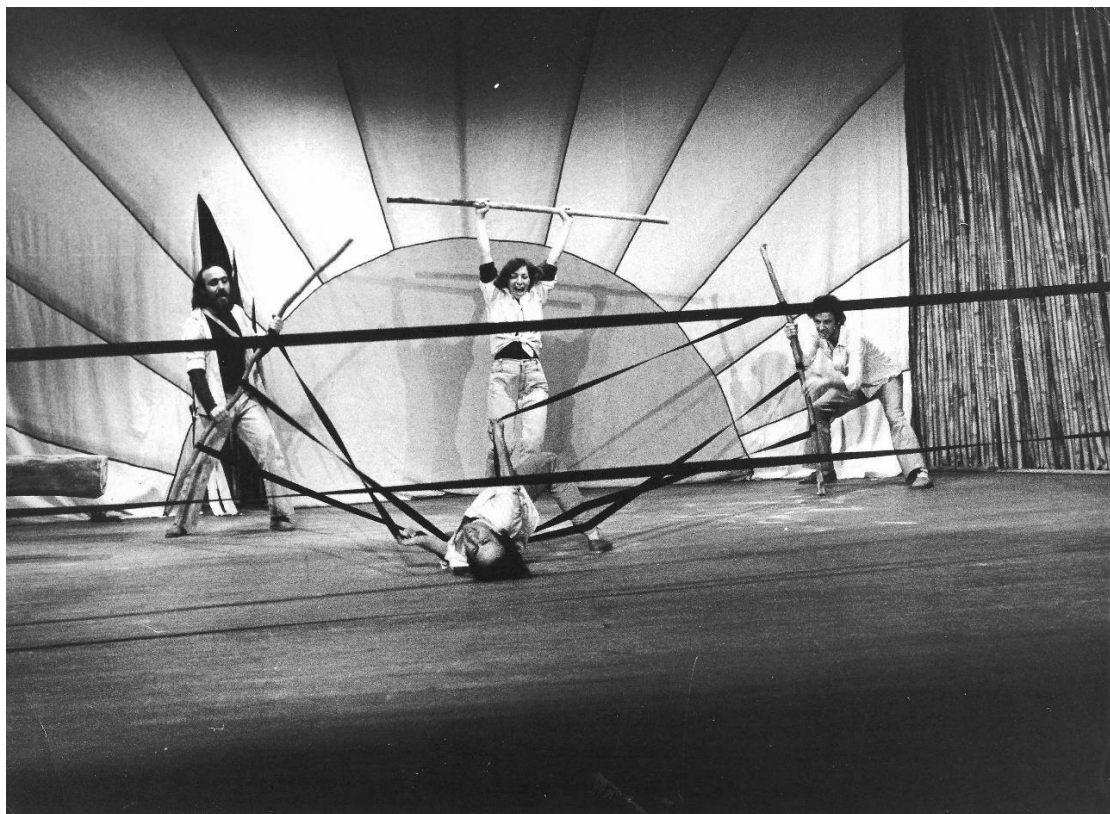


Figura 17 – Cena da peça *Mãos Sujas de Terra* (1979).

Fonte: Acervo do Grupo de Teatro Engenho Teatral.

Utilizarei da memória de aprendizados obtidos nas conversas com Alexandre Mate sobre como a organização da forma de produção teatral em grupos possibilitou que as pessoas envolvidas em processos de criação se deparassem com assuntos, temas, encontrados na realidade concreta e, ao entrarem em contato com essa realidade e suas complexidades, a sala de ensaio, a forma herdada de antes, a linha de montagem – arrisco-me, fordista –, teve que ser explodida. A sala de ensaio passou a ser um espaço de experiências, cujos assuntos e conteúdos exigiram predominantemente daqueles e daquelas cujo fazer teatral é meio e não fim, a forma épica dialética como suporte das invencionices necessárias a cada trabalho. Com *Mãos Sujas de Terra* não foi diferente.

As pessoas interessadas em falar sobre a realidade brasileira não encontraram em Moreira a resposta comum contrapondo democracia e ditadura, mas sim, questões sobre a realidade do campo, das intensas e violentas formas de silenciamento dessas lutas. Leonilde Servolo de Medeiros escreve, em seu artigo *O Movimento dos*

*Trabalhadores Rurais Sem Terra – notas sobre a produção de um movimento social,*  
que

[...] ao longo dos anos 1970, a luta de resistência na terra, embora de forma surda e atomizada, continuou em todo o país, fazendo com que a bandeira da reforma agrária fosse um componente importante das demandas do sindicalismo rural, apesar de sua fragilização durante o regime militar (MEDEIROS, 2007, p. 566).

A relação entre teatro e sociedade é uma relação de tensionamento histórico e, muitas vezes, a experiência criativa é realizada no calor dos acontecimentos.

Nesse contexto, as primeiras ocupações de terra no noroeste do Rio Grande do Sul (glebas Macali e Brilhante, em Ronda Alta, e Sarandi, em Rondinha), no final dos anos 1970, constituíram um fato inaugural. Simultaneamente, no sudoeste do Paraná, intensificavam-se os conflitos envolvendo agricultores que estavam sendo deslocados pela construção da hidrelétrica de Itaipu, gerando o Movimento de Agricultores Sem Terra do Oeste do Paraná (Mastro). No Oeste catarinense foi ocupada fazenda Burro Branco. Essas iniciativas, a princípio sem visível articulação entre si, começaram a se agregar por meio do trabalho da Comissão Pastoral da Terra, e a se expandir por outras regiões dos estados do Sul e por outros estados, o que culminou na constituição do MST, em encontro realizado em Cascavel, no Paraná, em 1984 (MEDEIROS, 2007, p. 567).

A sintonia entre os acontecimentos do país em construção chamado Brasil e o Grupo Apoená/ Engenho é evidente. As causas e efeitos da violência contra trabalhadores e trabalhadoras rurais seriam evidenciadas pelo teatro direcionado à classe trabalhadora, mas ainda realizado do outro lado da ponte de onde vivia essa classe, ou seja, no centro hegemônico da produção da cidade de São Paulo. Ao mesmo tempo: contradição e condição histórica.

Irací Tomiatto obteve em Campinas, na Associação Brasileira de Reforma Agrária, “[...] além de documentos que comprovavam o apoio dos militares à grilagem de terra, cedendo áreas gigantescas à Ultragaz, Volkswagen” (MOREIRA, entrevista, 2020). Além desses documentos, Irací teve acesso a inúmeras cartas de posseiros de terra, de pequenos agricultores que, como escrevi, contornam o assunto da peça, de injustiças, contradições e complexidades que não passam na televisão e não cabem no drama. Reproduzo alguns trechos dessas cartas:

Francisco Candido, Sítio Cachoeira, Juquiá - Vale do Ribeira/SP

Eles invadiram minhas terras com pistoleiros. Tive que ficar escondido no mato com minha família durante dez dias.

Raimunda Silva, viúva do posseiro Gervásio Pereira Silva, Sento Sé – BA

Aquele dia não choveu. Peguei água na cacimba e fui levar para a criação. Quando voltei me disseram que tinham matado o Gervásio. Da minha casa não tinha sobrado nada. Colocaram fogo. Tudo queimado. minha roupa e a dos empregados da estrada que estão abrindo por lá. Estava tudo passadinho.

José Luis Silvestre, Cupissura – Caaporã/PB

Os home quer que o pobre vai roubar pra eles matar no pau. Eles é quem tá fazendo o pobre roubar, não é não? Pronto. Eles não tão precisando do pobre, não. Porque tem máquina pra plantar cana. Uma máquina só faz serviço de mil pessoas dentro de um dia. Quer dizer, como é o que pobre pode aumentar? Aí é o progresso pro país dele, para os usineiros, pros grandes. Aí o progresso é grande porque não paga ninguém. Agora, os outros que passe fome. Aí é que é o progresso que tem nesse Brasil. Eu digo: Isso é uma injustiça. Nós não tem presidente, não tem governo pra ver uma coisa dessa. Porque eles não anda pra ver.

A. T., agricultor – Vale do Paraiba/SP

Eles chegaram à noite, queimaram nossos ranchos, mataram nossas criações e nos expulsaram debaixo do chicote. Nós nem fomos capazes de reagir. Somos todos gente pacífica. Nasci aqui, nessas terras do Palmital. Meu pai também havia nascido aqui e morreu com 80 anos, em terras que me passou. Nunca ninguém ligou para os documentos dessas terras. Também pra quê? Havia muita terra. Isso aqui era até um paraíso. Pra que reclamar? A polícia nunca de atenção pras nossas reclamações.

Antonio de Oliveira Pinto - Capim de Cheiro/ PB

Ele botou estaca e bateu arame. Aí tapou todos os caminhos de água, de tudo, passando a cerca dentro da lavoura. Aí foi quando nós nos reunimos e arrancamos a cerca. Arrancamos e ele botou-se brabo, foi a delegacia de polícia e denunciou nós. O proprietário foi com dois soldados lá em casa e até ameaçou nesse dia.

José Lúcio de Farias - Sete Barras, Vale do Ribeira/SP

Daqui não saímos mais. Estamos preparados para tudo: a gente morre ou mata os jagunços.

Terezinha Maria de Jesus - Juquitiba/SP

Moramos aqui há 200 anos. Meu bisavô era índio, pego a laço aqui mesmo. Minha mãe, tem 84 anos e o pai dela morreu por aqui mesmo, com 80 anos. Nunca saímos das terras que nos tiraram. Pagamos sempre todos os impostos. Perdemos tudo. Por quê?

José Candido da Silva - Caaporã/PB

Nós precisa se reunir tudo porque a união é que faz a força e nós vamos ver o com quem fica. Porque terra tem sim, pra eles que pode. Mas a gente não tem essa possibilidade. Eles tem que comer, também. E é tudo botado pela gente. Porque triste deles se não fosse a gente, que eles não plantam essas coisas. Eles só teve por causa da gente.

Pedro Santana, descendente do povo Xokó - Porto da Folha/SE

Agora a gente tá proibido de plantar. A vazante tá lá e não pode plantar, não pode criar. Se for pego pescando escondido a gente apanha, vai preso. O rio tá aí, na frente da gente e ninguém pode fazer nada.

Agricultor anônimo - Pitambu/PB

Eles iludiram o pessoal, dizendo que ia soltar gado naquela área de terra que se plantava os tomates e quando chegasse a época do novo plantio, a gente voltava pra outra área, e até agora, nada. Há uns três anos, depois que nós fizemos um abaixo-assinado para o presidente da república, o INCRA chegou por aqui. Mas eles começaram a ter contato com a fazenda e então acabou-se, não vieram mais. Acabou-se o interesse deles.

Odim Mariano dos Santos - Trindade/RJ

Enfrentar chuvas, perder nossos móveis é o de menor. Queremos é ganhar a terra. A saúde ou os bens, Deus está guardando.

Ivanildo de Tal - Caaporã/PB

Nós temos nossa lavoura, tem nosso trecho para nós trabalhar, então deixa nós trabalhar, deixa se acabar na terra. A terra não é dele, a terra foi de Jesus Cristo, então eles foram os ambiciosos, tomaram a terra toda, então quer jogar os pequenos pra fora. Mas dever ter justiça, deve ter justiça.

José Candido - Caaporã/PB

O Dr. Antônio falou assim pra mim se eu não tinha medo que um trator me apanhasse por aí e me machucasse a cabeça. Então eu olhei pra ele e disse: “É, doutor, mata o corpo”. Eu não disse mais nada.

Agricultor anônimo, Capim de Cheiro/PB

O seu Zezinho já invadiu a nossa área de novo e nós vamos agir de novo pra defender nossos direitos. Nós não estamos pra atirar nele, nós estamos pra aguentar bala. Nós só temos a vida mesmo.

O que explode a sala de ensaio rumo às experiências contra-hegemônicas não é a ficção. É a realidade concreta.

Deixando de lado qualquer romantismo acerca da sala de ensaio, da forma de produção, enfatizo que o fazer teatral contra-hegemônico encontra dificuldades contornadas pela precariedade adubada pela dificuldade de sobrevivência e pelas dificuldades da própria produção teatral inserida na sociedade capitalista.

Partindo da afirmação do Grupo em que “a estética não se separa das condições concretas de produção”, Moreira comenta sobre o que para ele significa precariedade:

Vamos ensaiar? Onde? Não tem local para ensaiar. Aí eu lembro uma coisa que a gente usou muito, não foi a única: a gente conseguir espaço em salas de ensaio no teatro Sérgio Cardoso. A gente requisitava e ia para lá à noite. Só que, assim, você chega sete e tem que sair às dez. E é uma sala com eco, pequena, fechada, abafada, você leva os materiais de cena que você está usando, mas terminou o ensaio você tem que pegar tudo e levar de volta para casa. Tem que caber tudo em um fusca. Então, você está nesse local. Dali a um tempo que você está nesse local, ou o próprio teatro te muda de sala ou você perde a sala. Você tem que ir para outro espaço (MOREIRA, entrevista, 2020).

Essa precariedade exemplificada por Moreira, como não ter um lugar para ensaiar, um lugar adequado, a alteração de locais, de salas, de interrupções de períodos de ensaios etc. impede, segundo ele, que se estabeleça no espaço um lugar de criação e imaginação:

Você está ensaiando várias semanas em um espaço, em uma sala. Você, ao trabalhar nessa sala, estabelece nela uma realidade fictícia, uma realidade cênica. Então, se você olha para um canto da sala ou se você olha na direção para a sala, para a direita, aquilo vai te trazer uma recordação de uma coisa que já foi feita a uma semana atrás, que era uma improvisação ou até uma cena que estava sendo montada, mas aquela coisa fictícia, dentro do jogo de ficção, adquiriu um caráter real. Aquilo existe para você. Digamos, você olha e vê uma porta, não tem porta nenhuma, mas você lida com aquilo. Ou você olha para aquele canto e está um corpo morto, porque ali você tinha feito uma cena que morreu. Ou você olha para uma parede e para você é por ali que a pessoa foi embora. Quando você vai para a outra sala, quando você chega na outra sala, nada disso existe. Precariedade que eu digo é isso, você olha e não vê o que você via na outra. Aquele espaço cenicamente, ficcionalmente, a tal fé cênica, o tal jogo teatral de ficção, é verdadeiro, ele tem que ser reconstruído. Então, de novo é ruim. O que você tinha conquistado meio que patina, não é mais, é como se apodrecesse antes de estar pronto. Então, precariedade é onde ensaiar. E quando você vai ensaiar, as condições do espaço são condições precárias, não são legais, não é adequado para o ensaio. Fisicamente. E quando você supera isso e constrói ficcionalmente o teu mundo teatral, você sai dali e tem que começar de novo.

em outro espaço. Isso quando você tem que interromper ensaio porque não tem mais onde ensaiar. Aí para tudo e cada hora em um lugar. E leva o material para lá, leva o material para cá. É a precariedade. A gente tinha um fusca, a Irací tinha um fusca. E tinha que enfiar tudo dentro do fusca (MOREIRA, entrevista, 2020).

Outro aspecto da precariedade e da forma de produção vivida pelo Grupo no início de sua história:

Todo mundo trabalha de graça, não tem onde ensaiar, não tem dinheiro para a produção. O que mais que eu chamo de precariedade? Todo mundo tem que, de alguma forma, sobreviver. Então, as pessoas, durante o dia, têm um outro emprego, tem um outro trabalho. E quando você sai de um trabalho, eu vou dar um exemplo, até de produção teatral. Essa coisa do grupo onde a gente faz tudo. Digamos que eu estou, isso eu já vivi, cuidando de produção. Então, tem que resolver isso, resolver aquilo, tem que comprar não sei o que onde, não sei. Você está no pique, com energia, em um movimento, corre para cá, corre para lá, pensa isso, articula, senta, organiza no papel as coisas, a produção, pensa nisso, naquilo, e chega com essa puta energia, essa puta vontade na sala de ensaio e a coisa não anda, porque a energia para o processo criativo de ensaio é diferente dessa que você estava envolvido na produção. Então, é isso que eu chamo de precariedade também, que de certa forma a gente carrega até hoje, que aí quando você vai para o ensaio precisa de meia hora. É como se teu cérebro fosse esquizofrênico, então uma parte tem que ser desligada e a outra tem que ser ligada (MOREIRA, entrevista, 2020).

Infelizmente essa precariedade no mundo do trabalho foi potencializada nas últimas décadas e o fazer teatral, o trabalho artístico não fugiu a essas imposições da vida concreta.

Luiz Carlos Moreira já sabia do descompasso entre o teatro hegemônico e a vida ordinária de trabalhadores e trabalhadoras, ou das pontes que separavam um circuito teatral da vida das pessoas, inclusive da vida do menino que escreve essa pesquisa e que, em 1979, início do Apoená, morava numa rua de terra e as mãos viviam sujas pela brincadeira com chão. O menino nem sabia que aquilo que sustentava os pés e o brincar era motivo de disputa, de luta. De um lado a terra e, do outro, a mercadoria terra.

*Mãos Sujas de Terra*, conforme sinopse apresentada pelo próprio Grupo a respeito da peça,

[...] conta a história de uma família de posseiros, pequenos lavradores que acabam envolvidos numa verdadeira guerra pela posse da terra onde vivem e trabalham há mais de 15 anos. A peça é um musical e se baseia em fato verídico que ocorreu no Estado do Rio de Janeiro em meados dos anos 60. Josué Guimarães transformou a realidade em conto, dando um tratamento

de ficção onde a violência e o poético se alternam e emocionam (MOREIRA, 1979a).

A respeito dos expedientes utilizados para compor a peça, Moreira relata que *Mãos sujas de terra* era um espetáculo que tentava retomar a experiência do ‘Coringa’ do Arena em outros termos” (MOREIRA, entrevista, 2020). Os outros termos a que se refere Moreira estão ligados a alteração do recurso utilizado pelo Teatro de Arena, nomeado como “coringa”, que possibilitava com que atores e atrizes se revezassem em vários papéis, mantendo apenas as personagens, tidas como protagonistas, sem esse revezamento. Na peça, ou melhor, no texto datilografado da peça a que tive acesso, há a indicação de que “[...] todos os atores [e atrizes] se revezam no papel de Pedro-Narrador, personagem central da história, mas cada um dos demais personagens será representado sempre pela mesma pessoa” (MOREIRA, 1979).

Para distanciar, o protagonista, eu tenho que coringar. Então, eu brinquei um pouco com essa coisa do coringa, olha a influência do Arena. Então, o narrador, que é o protagonista, era coringado. Só que, no passado, quando vem para o *flashback*, que é uma situação, digamos, naturalista, mesmo que o cenário não seja naturalista e nem o figurino, mas quando vem para uma situação do passado, *flashback*, cotidiano, prosaico, do natural, aí fixava. O que coringava, na verdade, era o narrador protagonista no tempo presente. No tempo passado, não. Então, dialogava com isso e escrevia essas coisas e porque eu achava que deveria ser assim. Mas o nosso conhecimento, na época, perto da geração que nos antecedeu, nós éramos analfabetos (MOREIRA, entrevista, 2020).

Segundo Moreira, em entrevista, alguns dos expedientes chamados brechtianos, já “[...] estavam naturalizados na época. A questão do narrador, a questão do teatro épico, tudo isso já estava naturalizado e de certa forma já tinha perdido o seu sentido” (MOREIRA, entrevista, 2020). Ainda sobre a questão do teatroépico no circuito tradicional do teatro paulistano, Moreira afirma que os expedientes ligados a uma pretensa influência do que viria a ser o teatro épico dialético ou brechtiano, não só estavam naturalizados, mas haviam “[...] perdido o seu significado, o seu sentido, a sua crítica política, ideológica, os seus porquês. Virou mais um recurso imposto pela precariedade. Nada consciente (MOREIRA, entrevista, 2020). Irací Tomiatto também expôs que parte desses recursos brechtianos “[...] acabaram sendo incorporados pela “precariedade que era fazer teatro no Brasil. Era muito mais fácil deixar o refletor à mostra, o palco vazado. Isso se esparramou, mas sem o sentido que ele tinha originalmente (TOMIATTO, entrevista, 2020).

No texto a que tive acesso durante essa pesquisa, Moreira expõe aspectos da encenação, em devir para quem apenas leu:

Além do narrativo, o espetáculo deve ser extremamente poético, assim como o é o conto de Josué Guimarães. Devem predominar as cores quentes e o tom ocre. O figurino é um só para todos: uma roupa de camponês estilizada, não realista; sobre ela se acrescentam adereços ou pequenas mudanças que caracterizam uma mulher ou uma criança, por exemplo. Alterações mais significativas são exigidas para o jagunço e o fazendeiro. Da mesma forma, o cenário não deve se preocupar em caracterizar ambientes realisticamente. Todos os atores carregam um grande bastão (um pouco mais alto que uma pessoa): ele será a muleta que sustenta o Pedro Narrador, o cabo da enxada, uma arma, cajado, símbolo, cerca (MOREIRA, 1979, p. 2).

Neste período inicial do Grupo Apoená/ Engenho, marcado pela passagem dos anos 1970 para 1980, “[...] o discurso da luta de classes, o discurso da classe trabalhadora já estava obstruído” (MOREIRA, entrevista, 2020). *Mãos Sujas de Terra*, como já escrito, traz à tona os problemas do campo, a exploração do pequeno produtor, do posseiro e a questão da terra como propriedade que se aprofundou desde o golpe de 1964.

O Grupo em questão acumulou, de saída, alguns desacordos, ou passeios na contramão das forças que embalaram todos os problemas do Brasil, impedindo que pautas importantes para a construção do país, a exemplo disso, as reformas estruturais de base, propostas durante o período conturbado do Presidente João Goulart, pudessem sequer voltar a pauta. “O Apoená surgiu em um momento em que o que tinha [antes da ditadura civil-militar] já tinha acabado e não tinha começado o que viria depois. Então a gente ficava muito isolado” (TOMIATTO, entrevista, 2020). Essa fase, iniciada dentro do “circuito tradicional do Bixiga”, também estava em desacordo com as pretensões embrionárias pela busca de um público organizado formado pela classe trabalhadora. “Não tinha surgido nada ainda no campo da esquerda. Por exemplo, a gente tinha vontade de ir para a periferia, mas não tinha por onde começar. Não tinha mais uma organização forte de grupos e espaços na periferia” (TOMIATTO, entrevista, 2020).

Essa primeira fase do Grupo foi marcada por esse desacordo entre encontrar a classe trabalhadora e ainda permanecer no chamado circuito tradicional do Bixiga.

Para a Moreira, “[...] a crítica odiava esse tipo de teatro ou falava muito mal. As vezes era meio paternalista com os Grupos” (MOREIRA, entrevista, 2020). Irací discorda de Moreira nesse sentido: “Eu queria falar uma coisa. Eu não sei se eu

concordo com você nisso que você fala de que a crítica era paternalista em relação aos grupos. Eu acho que não” (TOMIATTO, entrevista, 2020).

Jefferson Del Rios escreve, no caderno Ilustrada da *Folha de S.Paulo*, uma crítica cujo conteúdo une aspectos da peça às propostas do Grupo em relação ao teatro frente às limitações a que estava submetido o conjunto das pessoas que, naquele momento, compunha o Apoená/ Engenho. Destaco alguns trechos desta crítica:

[...] Embora o tema seja trágico, tanto a obra (de Josué, adaptada por Luiz Carlos Moreira) como a sua demonstração teatral são tocadas pela poesia. [...] O espetáculo anuncia mais uma equipe independente: o Grupo Apoená, com proposta bastante refletida de trabalho. [...] Os empenhados artistas do Apoená não estão brincando em serviço. Daqui para frente os desafios parecem visíveis: sobrevivência e evolução artística [...] (RIOS, 1979).

Em outro trecho, o crítico comenta sobre a intenção do Grupo em direcionar seu trabalho ao público formado pela classe trabalhadora:

Mãos sujas de terra, faz involuntariamente, o canto poético ao homem puro que lutou sozinho por sua terra. É bonito e sensível mas não creio que o eventual conteúdo crítico da montagem passe para as pretendidas plateias populares. Boas intenções podem, assim, terminar em anulação dos objetivos iniciais (RIOS, 1979).

É incrível como, mesmo sem conferir procuração, o público dito popular, a classe trabalhadora é vista como incapaz de entender parte da produção cultural do país. O não entendimento, variadas e repetidas vezes, é enunciado não por pessoas pertencentes às camadas mais populares da sociedade, mas por pessoas que estão distantes da realidade vivida pelo conjunto mais precarizado da classe trabalhadora.

Acerca da encenação destaco o trecho:

O texto adquire no palco a sonoridade de um poema dramático, característica valorizada pela beleza visual das cenas. Nota-se que o Grupo, embora recentemente fundado, trabalhou com profundidade todos os aspectos da montagem. Profissionalismo a sério e talento emocionado estão unidos numa representação que concilia e soma com precisão os recursos musicais, corporais, sonoros e interpretativos (RIOS, 1979).

Sem a intenção de analisar a primeira peça do Grupo, mas sim de evidenciar, neste espiral histórico, trechos que possam despertar a curiosidade, farei uma espécie de colagem, um expediente do teatro de forma épica dialética, pegando carona nos textos da personagem Pedro Narrador em algumas cenas da peça:

## Cena 1:

Pedro Narrador – Meu nome é Pedro Morais de Oliveira. Morais por parte de mãe, dona Leocádia Gomes Morais, falecida em 1954 de tifo, no mês de agosto de triste recordação. Oliveira, do meu pai, Sebastião Juarez Oliveira, morto a traição pelo cabo Leodegário de Tal, da Polícia Militar, num desacerto ocorrido há cinco anos na estação rodoviária, quando meu pai tentou prevalecer sua opinião num caso de justo direito. Sou juntado com dona Rosa da Conceição, de prendas domésticas, de pais moradores de Vitória do Espírito Santo, o pai, em Cachoeiro do Itapemirim, a mãe. Se quer saber, sou pai de catorze filhos, o maior tem 28 anos e como eu é agricultor, só que mora em Campos, Estado do Rio. O menor tem seis meses, é mulher e se chama Terezinha de Jesus. Tenho uma outra de três anos. Outra de seis. Outra de nove, a Maria da Graça. Um que devia ter onze anos e que morreu de pneumonia numa noite de ano bom. Um outro de catorze, esperto para trabalhar. Dois deles, um de dezoito e outro de dezenove estão cumprindo serviço militar obrigatório. Dois outros morreram de pequeno. Um de varíola e outro de difteria. E mais Salatiel, com vinte e dois anos, atualmente cumprindo pena de três anos por fraqueza de caráter e más companhias. Davi, com vinte e quatro, e Geneci, moça direita que deve casar logo-logo com Nézio, rapaz trabalhador e filho de um compadre meu. Se faltou algum eu descubro daqui a pouco.

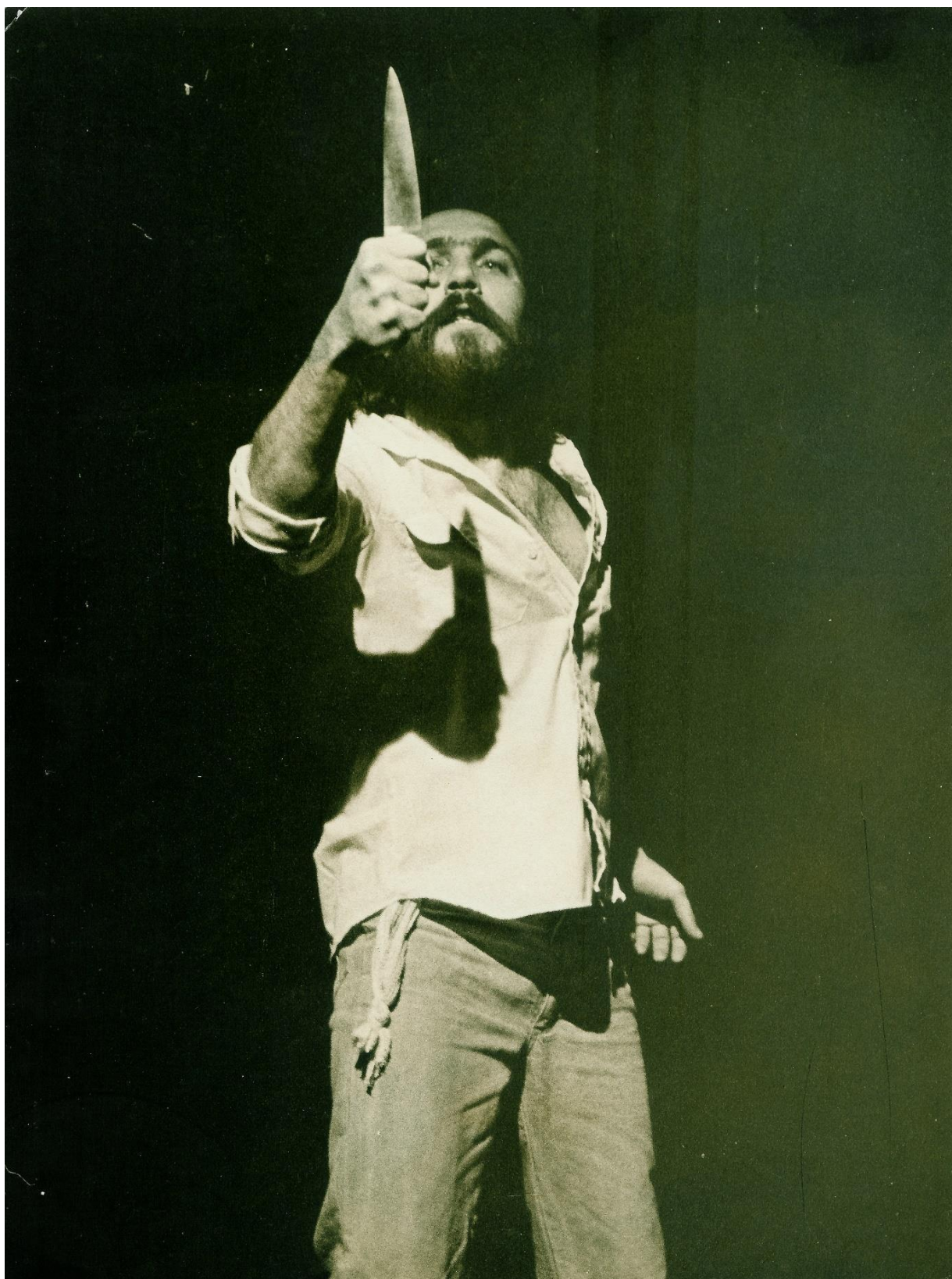


Figura 18 – Cena da peça *Mãos Sujas de Terra* (1979).

Fonte: Acervo particular do Grupo Engenho Teatral.

## Cena 3:

Pedro Narrador – E saber que é duro e pouco, mas que é terra e trabalho da gente. Quem trabalha na terra, não tem jeito: guarda nela e não sai mais, quanto mais trabalha, mais feição pega. Sim senhor, doutor, sou agricultor por necessidade e profissão, mas por gosto também. Lhe juro, doutor, que eu, Pedro Morais de Oliveira, em tempo algum o sol pegou deitado, dormindo. Chuva nunca me fez acochar em abrigo de mandrião. Anotecer nunca foi sinal de guardar enxada ou desatrelar arado. Suor e trabalho é remédio, purifica o corpo e mundifica a alma. Pra de demônio ou graça de Deus, gosto dele, o trabalho, da terra e do plantio. Gosto do cheiro de estrume e até do mijo de vaca. Trabalhei metade da vida fazendo biscates nas safras. Época de colher milho, colhia milho. Se alguém precisava de arar, aradura era comigo. Plantava moirão, esticava fio de cerca, rachava lenha, tirava água do poço, fazia casa de pau-a-pique ou de adobe, taipa de açude, telhado de Santa Fé. O que fosse parecendo traçava.

Essas narrativas são, ao longo da peça, entrecortadas por cenas e músicas. Na continuação das narrativas, destaco a simplicidade e, porque não dizer, a assertividade da fala a respeito da função social da terra.

## Cena 4:

Pedro Narrador – Apesar de tudo a família foi crescendo e eu carecia de criar raiz, feito mandioca. Um pedaço de terra para uma casa e alguma plantação para o sustento do dia a dia. Achei aquelas terras perdidas na estrada de Alagoinha. Por acaso. Entre o ir e vir de uma changa qualquer. Uma gota d'água, doutor, naquele mar de chão. Achei depressa, me aproximar foi um zás, como vê. Já lá estava havia quinze anos [...]

## Cena 5:

Pedro Narrador – Sim, senhor, tantos mil alqueires e, segundo reza a escritura, tudo dele. Mas eu lhe pergunto, doutor, que valia tinha para o homem o meu punhadinho de alqueire requife naquela nação toda de terra?

## Cena 6:

Pedro Narrador – O senhor quer ouvir a respeito do crime. É do seu direito e do seu ofício. Mas não acredito que possa fazer muito por mim. Não é dono do seu nariz quando a morada é prisão. Aqui se obedece e acata ordens. [...] A gente podia estar na terra cem anos, duzentos anos, que a terra era sempre dele. Dava prazos e o capataz não saía mais de lá rondando.

*Mãos Sujas de Terra* estreou em 1979, no Teatro Martins Pena, e percorreu os teatros municipais, Arthur Azevedo, Paulo Eiró e João Caetano. Duas semanas em cada teatro, com temporada de terça a domingo. O ingresso custava Cr\$50,00, a inteira, e Cr\$30,00, a meia entrada. A passagem de ônibus em São Paulo variou, em

1979, entre Cr\$4,50 e Cr\$9,00, segundo *site* da SPtrans. Logo depois, a peça foi apresentada no teatro Eugênio Kusnet, o Teatro de Arena.

Ao ler a peça *Mãos Sujas de Terra*, uma cena me chamou a atenção pela ludicidade em trazer à tona a percepção de uma criança sobre o conteúdo abordado. Das Graças, personagem da peça, uma criança, faz lembrar o menino que me acompanha nessa tarefa de narrador, mas num sentido inverso: na história do menino, a fantasia evidenciou uma mentira e, no caso de Das Graças, a fantasia evidencia uma dura verdade suportada pela imaginação composta por aquilo que nela habitava. Certa vez, quando o menino beirava os seis anos de idade, em tempo de quaresma, ou seja, durante os quarenta dias depois do carnaval, o menino ouviu que não podia cometer pecado, nem mentir, caso contrário apareceria a Mula Sem Cabeça com suas labaredas de fogo para puni-lo. Durante a quaresma, o menino esqueceu de fazer a lição de casa e, ao voltar da escola, recebeu uma advertência, escrita pela professora Ilda em seu caderno. A mãe do menino sempre via suas lições e conversava com ele sobre o dia, sobre a aula. Isso sempre depois do jantar. Nesse dia, o menino atuou e fingiu ter sono, indo para cama mais cedo, para que mãe não o questionasse sobre o dia e nem visse seu caderno com a advertência. A mentira de ter sono sem ter e a omissão em contar a verdade foram suficientes para que, na cama, o menino lembrasse da quaresma e do castigo que sofreria: o aparecimento da Mula Sem Cabeça. O menino, no quarto que dividia com a irmã, ficou de olhos abertos, à espreita da Mula. Os olhos ficaram mais pesados do que a consciência ingênua da criança e, então, o menino dormiu. Ao acordar, percebeu que nem o castigo e nem a Mula Sem Cabeça apareceram. O menino, com medo de ter mentido, percebeu que seu medo era fruto da mentira que haviam lhe contado. No outro dia, fez questão de contar para a professora Ilda que podia mentir durante a quaresma e pecar também. A partir daí, o menino que pouco sabia, ficou mais desconfiado.

Abaixo reproduzo a Cena 8 da peça *Mãos Sujas de Terra*, em que a menina Das Graças enfeita o enredo pavoroso que ainda se repete em todo território do Brasil.

Cena 8:

(A garota assume o comando da cena. Os demais atores, sentados em semicírculo, na penumbra, ouvem a história e fazem música. No teatro de sombra, em cores, a lara. Poesia, pureza, fantasia infantil, medida poética).

Das Graças – Ela era tão linda! E me chamava, me chamava. No começo eu fiquei com medo, a mãe sempre disse que a lara puxa a gente pra dentro

d'água. Mas depois, ela me olhando, me olhando. Tinha um sorriso tão bonito. E a Fofoca estava comigo. Com uma moça bonita daquela e a Fofoca do meu lado, eu não podia ter medo. Aquele rosto, ela me chamando, eu fui ficando mooole... gostoooooso...parecia que eu estava voando. Mas aí, a Fofoca começou a latir e a pular e a me arranhar e, quando percebi, eu estava na beira do barranco e aquela água toda e a minha mãe falando e eu fiquei com medo. Corre Fofoca! Corre! Vem! Vamos fugir! E eu corri, corri, até ficar cansada, com medo da mãe d'água de olho verde e bonito, mas que queria me levar embora. Mas... onde é que eu tinha ido parar? Que lugar é esse? Nós entramos na floresta, Fofoca! E agora, o que vamos fazer? (Ouve o choro. Pausa. Confirma) Você está escutando? (Procura, vê o Saci) É um menino que está chorando. Vai ver ele está perdido também.

Saci – Eu estou é machucado. E tira esse cachorro daqui.

Das Graças – Cachorro, não, cachorra! Foi meu pai que me deu. Ele se chama “seu” Pedro, ela se chama Fofoca, eu sou a Maria da Graça. E você?

Saci – Eu sou o Saci, não está vendo?

Das Graças – (Meio temerosa, mantendo distância) O Saci?

Saci – É. Desgraça! Meu único pé e está todo machucado.

Das Graças – Por isso você está chorando? (Mais confiante) Você não pode andar?

Saci – Não. Não está vendo?! Como é que eu vou fazer meu moinho de vento? E como é que eu vou me defender da...

(Aparece a onça, um boneco. Um ator joga com ela, isto é, manipula o boneco segurando duas varas e sem se esconder do público. A música dá o tom)

Das Graças – A onça! Foge, Fofoca! Foge!

(Acuado, o Saci assopra seu cachimbo e enche o palco de bolhas. A onça fica meio mansinha e dorme.)

Das Graças – (Voltando) Que bonito! Ela morreu?

Saci – Não. Só está dormindo. Eu é que não posso dormir nem fazer nada com esse pé. Droga! E o Caipora que não volta nunca!

Das Graças – (Assustada) O Caipora?

Saci – É. Ele é quem cuida da floresta, mas precisou sair por causa da Mula Sem Cabeça.

Das Graças – (Mais assustada ainda) Mula Sem Cabeça?!

Saci – Você não sabe de nada mesmo, hem?! De que planeta você é? A floresta era do Caipora, que sempre cuidou de tudo. Mas a Mula Sem Cabeça apareceu dizendo que tinha uma tal escritura sagrada e que a floresta era dela. O Caipora que fosse reclamar ao pro papa. Ele foi. E agora fico eu aqui, de pé quebrado, sem poder me defender da Mula Sem Cabeça e ainda tendo que aturar uma menina boba e um vira-lata chato!

Das Graças – Não chama a Fofoca de vira-lata! E não é um, é uma! A Fofoca é cachorra, já falei. (Pausa) Que dizer que a Mula Sem Cabeça quer tirar a floresta do Caipora, que foi ver as escrituras sagradas e deixou você aqui tomando conta?

Saci – É. E sem o meu moinho de vento.

Das Graças – E por que você não faz a Mula Sem Cabeça dormir como você fez com a onça?

Saci – Porque ela não tem cabeça e o feitiço não funciona em gente sem cabeça, sua burra! E vamos mudar de assunto porque isso não dá certo. É só a gente falar muito no bicho que ele aparece.

(Surge a Mula Sem Cabeça, caricatura em boneco de Jesuino [o Jagunço]: traz o corpo coberto pela capa preta, o chapelão enterrado no pescoço, sem cabeça e um enorme bigode. É conduzido pelo mesmo processo do boneco anterior. A música dá o tom.)

Saci – Não falei?! Olha aí o que você fez! (Sai rolando, fugindo. Perseguição). Vê se faz alguma coisa!

Das Graças – Pega, Fofoca! Pega, Fofoca! Defende o Saci!

(No teatro de sombra começa uma outra luta, rebuliço e perseguição, com música, iluminação e movimentos quebrando todo o clima de magia anterior. No palco, todos param, a brincadeira acaba. Há um instante de perplexidade suficiente para a confusão terminar com um grande uivo e latido de morte. Outro tempo curto de perplexidade suficiente, agora sob o mais absoluto silêncio.)

Das Graças – (Precipitando-se para fora) Fofoca! Fofoca! Fofoca!

Pedro – Das Graças, volta aqui. (Corre atrás da filha)

Rosa – (Segurando os demais) Cês ficam aqui! Davi, sai você e leva a arma pro pai. Anda, diabo!

(Um instante de espera aflita, Entra Pedro com Das Graças agarrada a ele, chorando. Mais atrás, cabisbaixo, Davi.)

Pedro – Mataram a Cachorra!

Rosa – Meu Deus...

Geneci – (Carinhosa) Das Graças...

(Os atores continuam a música, sem letra, num lamento que cresce para a revolta)

Pedro – Não foi só a Fofoca, mulher. Mataram o malhado também, o único bezerro que a gente conseguiu depois de tanto trabalho. E as galinhas, o ganizé, o galo índio brigão e os porcos. Toda a criação. Mataram. Aquele desgraçado do Jesuino há de pagar. Ele e o patrão dele, o tal do doutor Bormann. Eu juro Mulher, eu juro que isso não fica assim. Até agora fomos de paz, aguentamos ameaça e humilhação. Mas agora chega! Chega! Se é morte que ele quer, ele vai ter morte!

Mais tarde, mais crescido, o menino que me acompanha percebeu e aprendeu, principalmente por meio do teatro, que muitas mentiras foram contadas e muitas Mulas Sem Cabeça desapareceram de sua mente. Na realidade concreta, infelizmente, as cenas de rua são mais contraditórias do que aparentam.

Findo este enredo sobre a primeira obra do Grupo com um trecho da carta de mais um posseiro, Manoel Rufino de Araújo, posseiro e seringueiro da região Amazônica, retirado do mesmo documento encontrado por Irací Tomiatto em Campinas: “Eu e minha família confiamos ainda no poder de Deus, no INCRA e nas Forças Armadas. Do contrário, passaremos a confiar no cano da espingarda”.

Talvez Manoel Rufino não soubesse que o poder de Deus era representado na terra por entidades religiosas e que, em uma dessas, como destaca Michael Löwy, em seu artigo *As Esquerdas na Ditadura Militar: O Cristianismo da Libertação*, “[...] o golpe

militar de abril de 1964 foi aprovado com grande satisfação pela hierarquia da Igreja” (LOWY, 2007, p. 305). O autor destaca trecho da proclamação da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), segundo ele “proclamada solenemente”:

Atendendo à geral e angustiosa expectativa do povo brasileiro, que via a marcha acelerada do comunismo para a conquista do poder, as Forças Armadas acudiram em tempo e evitaram que se consumasse a implantação do regime bolchevista em nossa terra. [...] Ao rendermos graças a Deus, que atendeu às orações de milhões de brasileiros e nos livrou do perigo comunista, agradecemos aos militares que, com grave risco de suas vidas, se levantaram em nome dos supremos interesses da nação, e gratos somos a quantos concorreram para libertarem-na do abismo iminente (LOWY, 2007, p. 305).

Em *Mãos Sujas de Terra*, Pedro, personagem da história, esfaqueia seu algoz em defesa da terra, não sua, mas de muitos:

Pedro Narrador – Quando recebi o tiro do capataz, que vinha trazendo água, o homem já estava no chão e eu cansado de tanto matar. Pois me julgue como quiser, doutor. O senhor tem a lei na mão e é amante dela. A lei é de classificar as coisas e de dar nome aos atos que o homem pratica. Pois eu vou encontrar um nome para o que eu pratiquei. Vai ser um nome bendito, lhe asseguro. [...] O que me satisfaz, lhe confesso, é saber que ele não tira terra de mais ninguém. E nem precisa, ora essa. Sete palmos dão de sobra para necessidade de um homem morto. E isso muita gente não sabe. Desculpe, doutor, o tempo que lhe tomei. É seu ofício. O meu é plantar, semear e colher. Viver de rabiça na mão o pão nosso de cada dia. E provo isso, doutor. Veja: minhas mãos estão sempre sujas, mas é de terra, doutor, de terra<sup>58</sup>.

### 2.1.2 A ferro e fogo ou todos estão prontos para a cena final?

O sr. K preferia a cidade B à cidade A. “Na cidade A”, disse ele, “as pessoas gostam de mim; mas na cidade B foram amáveis comigo. Na cidade A colocaram-se à minha disposição; mas na cidade B necessitaram de mim. Na cidade A me convidaram à mesa, mas na cidade B me convidaram à cozinha Bertolt Brecht (*Histórias do Sr. Keuner*)<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> Ficha técnica de *Mãos Sujas de Terra* (1979-1980). Texto, adaptado de conto de Josué Guimarães: Luiz Carlos Moreira. Direção, cenários e iluminação: Luiz Carlos Moreira. Elenco: Aiman Hammoud, Flávio Dias, Irací Tomiatto, Júlia Gomes, Danielle Palumbo (depois Leide Câmara), Reginaldo Araújo (depois Luiz Carlos Moreira e Adelmo de Freitas), João Checa (depois Luís Antonio Brock). Músicos (ao vivo): Carvalho Bastos, Chico de Abreu, Renato e Priscilla Ermel. Composição: Priscilla Ermel e Sérgio Sá. Direção Musical: Priscilla Ermel. Teatros em que o espetáculo se apresentou: Anchieta, Arthur Azevedo, Eugênio Kusnet, João Caetano, Martins Pena, Paulo Eiró, Sala Guiomar Novaes. Apresentação na Escola Estadual D. Pedro II, em São Miguel Paulista e em Campo Grande, MS (MATE, 2008, p. 303).

<sup>59</sup> BRECHT, B. *Histórias do sr. Keuner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.

Continuado pelo desacordo entre colocar a classe trabalhadora em cena e ainda realizar tal feito no circuito tradicional do Bixiga, em 1980, o Grupo estreou a peça *A Ferro e Fogo*<sup>60</sup>, escrita e dirigida por Luiz Carlos Moreira, pensada, de saída, para dois atores, Aiman Hammoud e Rubens Pereira, e duas atrizes, Irací Tomiatto e Júlia Gomes. O assunto central da peça é o movimento operário e vai além de mostrar os feitos históricos de uma classe, mas mostra sua complexidade subjetiva e como vinha sendo massacrada ideologicamente pelo liberalismo criador de ervas daninhas que tentava, a todo custo, destruir raízes coletivas e ações em comunidade frente às causas da opressão de exploração das gentes. Vemos aqui, mais uma vez, que a estrutura necessária para que a classe trabalhadora fosse representada por quatro pessoas numa peça, a forma que suportou e garantiu uma estrutura capaz de expor tais conteúdos e complexidades foi a forma épica dialética. As figuras representadas pelo conjunto de atores e atrizes, não eram simplesmente indivíduos fechados em si mesmos, mas, como escreveu Erwin Piscator:

A criatura no palco tem para nós o significado de uma função social. No ponto central não está sua relação consigo próprio, nem a sua relação com Deus, mas sim a sua relação com a sociedade. Quando ele surge, surge com ele, ao mesmo tempo, a sua classe ou a sua camada social. Os seus conflitos, morais, espirituais ou impulsivos, são conflitos com a sociedade (PISCATOR, 1967, p. 156).

Outra representação alegórica contida na peça é o público, em parte, aquele que não frequentava o “circuito tradicional do Bixiga”. Essa representação, conforme apresentada no texto da peça, era realizada pela manipulação de bonecos, que por meio da forma animada produzida em cena pelos atores e atrizes, apresentava tipos sociais marcados por fortes tendências socioculturais. Durante a peça, os assuntos apresentados pelas cenas, tendo a fábrica como principal espaço ficcional, eram trazidos ao presente pelos comentários destes bonecos/ tipos, – presente entendido como tempo histórico a que as personagens da peça estavam submetidas –, fazendo

---

<sup>60</sup> Acerca da análise da peça, ver: MATE, A. L. **A produção teatral paulistana dos anos 1980: rabiscando com faca o chão da história: tempo de contar os prejuízos em percursos de andança**. 2008. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

valer, como nos ensinou Anatol Rosenfeld sobre as razões do teatro épico brechtiano em que

[...] o ser humano deve ser entendido como conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção de mundo (ROSENFELD, 2010, p. 147).

A partir da leitura que fiz da peça, somo à afirmação acima, outra de igual relevância e que em geral é tratada pela totalidade dos sujeitos ligados à crítica hegemônica e ou conversas sobre teatro apoiadas pela ideia de “peça bem-feita”<sup>61</sup>, como algo que não corresponde ao teatro: o intuito didático do teatro brechtiano. Anatol Rosenfeld escreve que o didático deve ser entendido como “[...] a intenção de apresentar um palco científico, capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la” (2010, p. 148).

A título de exemplo, descrevo abaixo a cena de abertura da peça protagonizadas por essa manipulação dos bonecos tipos:

Cena 1:

(Pelo fundo da plateia entram 8 bonecos carregados pelos 4 atores. Vão se meter no meio do público, brincar e responder às reações das pessoas até chegar ao palco). Os atores devem improvisar sobre o texto abaixo, cada um deles manipulando 2 bonecos, o que configura os seguintes pares: Zangão/ Light; Biriba/ Gagãozinho; Barra Funda/ Vovó; Matusalém/ Chefim. É preciso observar que Gagãozinho é gago o tempo todo, apesar de o texto só indicar isso, uma ou outra vez e que Matusalém está sempre bêbado.

Vovó – Creio em Deus Padre, está escuro aqui!

Biriba – Legal, vai ter sacanagem!

Zangão – Puta que pariu! Assim não dá!

Light – Não esquenta. É só tu ficar numa boa!

Chefim – Olha a bagunça! Olha a bagunça!

Vovó – Ai, Matusalém! Chega pra lá! Tu me deixa agoniada.

Zangão – Ai, cacete! Bati a canela!

Light – Também você voa baixo. Faz que nem eu: flutua, flutua. Numa boa.

Biriba – Oba! Não Falei? Sacanagem!

Zangão – Numa boa a puta que o pariu. Eu quero Luz! (Luz) Comigo é assim!

Matusalém – Ô, Bituba!

Biriba – Biriba! Meu nome é Biriba!

<sup>61</sup> A denominação “peça bem-feita” foi criada pelo dramaturgo francês Eugène Scribe (1791-1861), na primeira metade do século XIX [...] Nada de fragmentação, diversificação ou aleatoriedade. A ilusão naturalista deve ser mantida, pois ela é o pilar sobre o qual se assenta a verossimilhança do enredo e do espetáculo” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2020, p. 32). Em complemento à definição apresentada pelo *Dicionário do Teatro Brasileiro*, enfatizo o fato de que esta definição de peça bem-feita está atrelada ao teatro hegemônico, ou seja, de interesses da classe dominante, cuja defesa estava associada à forma do drama.

Gagãozinho – Já tá todo mundo aí

Chefim – Eu acho que já começou.

Barra Funda – Eu também acho.

Gagãozinho – E vocês ficam aí fazendo confusão. Isso não vai dar certo.

Vovó – Cê vai derrubar a garrafa de café, Matusalém!

Matusalém – Eu estou bêbado. Enchi a cara de novo.

Light – Oi, pessoas! Tudo bem aí? Eu hoje estou numa boa, tá sabendo? No maior astral, numa boa. Vim curtir um teatrinho, na maior! Ô cidadão! Paz e amor. Paz e amor. Light no Astral. Ligadão 24 horas por dia, é ou não é?

Chefim – Que vexame!

Biriba – Enxame! Enxame! Enxame! Legal, legal. Enxame!

Vovó – Será que eu ofereço um cafezinho pra eles?

Barra Funda – Mas a senhora não vai poder cobrar dessa gente, né Vovó? Não fica bem.

Chefim – Não fica bem esse vexame que vocês tão dando!

Biriba – Enxame! Enxame! Enxame!

Zangão – Não vem você também não! Esses puto não tinha nada que começar antes da gente chegar.

Matusalém – Eu acho que eu vou dormir.

Gagãozinho – As pessoas nã...nã...nã...nã po-podem ficar esperando, não é, Light?

Zangão – Que nã não o que! Pó-pó. Que pó-pó o que!

Light – Light, Gagãozinho! Light, o ligadão.

Vovó – Quando eu trabalhava em casa de patroa, aprendi que não devia deixar as pessoas esperando. É falta de educação, mas esse mundo está louco. É tudo malcriado. Desculpe eles, viu?

Chefim – Acho bom a gente arrumar um lugar pra sentar. Anda aí Zangão!

Zangão – Vai tomar no cu! Não vem não, que aqui você não está na fábrica e não manda porra nenhuma!

Chefim – Não engrossa, Zangão!

Zangão – Engrosso!

Chefim – É, eles são desqualificados mesmo! Só sabem reclamar e arranjar confusão.

Barra Funda – Não me mete no meio!

Biriba – Mete no meio, mete no meio! Oba! Mete no meio!

Vovó – Calma, meus filhos! Calma!

Gagãozinho – Eu não fiz nada

Zangão – Calma é a...

Barra Funda – Respeita a Vovó!

Matusalém – Mas eu não fiz nada.

Barra Funda – Não é você matusalém.

Chefim – Olha a bagunça! Vamos cooperar, pessoal!

Gagãozinho – O Chefim está certo. É melhor a gente sentar pra não atrapalhar.

Biriba – Posso sentar no colo daquela moça? Posso? Posso?

Chefim – Toma jeito, moleque!

Light – Olha o astral! Olha o astral! Faz que nem eu: já estou aqui, numa boa, esquiando nesse mar de cabeças. Só falta mesmo a mãe natureza aqui no pedaço. Pensei que o teatro curtisse mais a natureza, é ou não é?

Vovó – Eu ainda acho que eu podia vender uns cafezinhos aqui.

Musalém – Eu estou ruim. Bebi muito.

Chefim – Bêbado no teatro, onde já se viu?

Barra Funda – Mas nós viemos aqui prá trabalhar no show, Vovó.

Gagãozinho – Se tem que trabalhar, pode contar comigo.

Vovó – É mesmo! Tinha até esquecido. Nós viemos aqui pra trabalhar. Mas o que é que nós vamos fazer, Musalém?

Musalém – Não sei. Eu estou bêbado. Bebi muito.

Zangão – Eu não trabalho porra nenhuma!

Chefim – Tem que trabalhar Zangão. Tem que trabalhar!

Zangão – Eu te dou uma porrada!

Chefim – Dá! Dá se você é homem!

Zangão – Puta que pariu! É hoje que eu acerto esse puxa saco!

Barra Funda – Depois tu acerta!

Zangão – Não te mete, ô africano!

Chefim – Tá pensando o que? Eu sou é homem! Eu sou é homem!

Barra Funda – Africano, não! Sou cruzamento de cearense com baiano. E barra fundense! Nasci na Barra Funda.

Biriba – Pau na bunda! Pau na bunda!

Light – Afunda, afunda firme. Numas...legal!

Gagãozinho – Vamos trabalhar, gente. É melhor a gente trabalhar.

Vovó – E os meninos? Cadê os meninos da fábrica?

Barra Funda – Não sei, mas acho melhor a gente ir pra lá. Acho que o show é ali, não é?

Chefim – Acorda Musalém! Olha aí, pessoal! Nós viemos aqui pra cooperar!

Zangão – Então cala a boca e coopera você, caralho!

Musalém – Preciso de uma cama, quero dormir.

Light – Luzes! Olha aí, aqui tem mais luz. Estou iluminado.

Gagãozinho – Acho melhor a gente esperar aqui, quietinho.

Zangão – Então cala a boca você também, porra!

Vovó – Estão apagando a luz.

Chefim – Psiu, silêncio!

Light – Que bonito. (*blackout*)



Figura 19 – Cena da peça *A Ferro e Fogo* (1981).

Fonte: Acervo particular do Grupo Engenho Teatral.

Tal expediente, em que Bonecos comentam a obra, segue por boa parte da peça. Se na realidade social o Grupo ainda não tivesse atravessado, de forma definitiva, as pontes da cidade ao encontro da classe trabalhadora e personagens reais das camadas populares, na ficção, de forma tipificada, a classe trabalhadora ocupou seu espaço com comentários e conversas sobre o ato teatral e o conteúdo apresentado. Os bonecos aqui – volto a imaginar os motivos feito criança feliz com novo brinquedo – talvez estivessem amparados por aquilo que Walter Benjamin escreveu acerca do trabalho de Bertolt Brecht no teatro: “[...] limitou-se aos elementos mais primitivos do teatro. Num certo sentido, contentou-se com uma tribuna. Renunciou ações complexas. Conseguiu assim modificar a relação ficcional entre o palco e a plateia” (BENJAMIN, 2012, p. 132).

Alexandre Mate, ao tratar da peça em sua tese de doutoramento, não perde o chão quente da história ao lembrar a relação entre o teatro e o país intitulado Brasil:

Quando o espetáculo *A ferro e fogo* estava próximo de estrear no Studio São Pedro, a traquitana toda montada, o Grupo enviou o texto para a Censura que não enviava resposta. A Censura tinha de se manifestar sobre o texto primeiro, mas isso dificilmente acontecia. Na prática, nesse momento

histórico, o texto era enviado e apreciado próximo à estreia. Como o espetáculo já estava pronto, a uma semana da estreia os Apoenas tentaram marcar a ida dos censores, mas estes não marcavam e o Grupo viu-se obrigado a adiar a estreia. Um pouco depois veio a notícia de que o espetáculo fora proibido na íntegra pelo Conselho Superior de Censura. Era preciso desmontar tudo e deixar o teatro. O Grupo pagava um aluguel diário das estruturas metálicas (marca *Rohr*) e mantinha uma grande equipe trabalhando. Aquele foi um acontecimento terrível e, naquela época, já não tinha muito espaço para denunciar tais atitudes<sup>62</sup> (MATE, 2008, p. 278).

Em entrevista a Alexandre Mate, Irací Tomiatto disse que tiveram que desmontar tudo, retirar tudo do espaço. Nas palavras dela, “[...] nós nos desmontamos inteiro, inclusive o Grupo” (TOMIATTO, entrevista concedida a MATE, 2008).

Em entrevista concedida a mim, Luiz Carlos Moreira, abriga a memória no passado de incertezas e lembra que, depois de longos e variados episódios, incluindo ter que solicitar recursos junto ao Conselho Superior de Censura, “[...] a Sociedade Brasileira de Autores (SBAT), tinha representantes, gente nossa, que iam votar a favor da peça” (MOREIRA, entrevista, 2020). Alexandre Mate, sobre esse episódio, escreveu:

De acordo com a lei, se o presidente do Conselho de Censura mantivesse o veto, a decisão seria encaminhada para julgamento ao Ministro da Justiça. Com o impasse dado, depois de um longo instante de silêncio, o homem na cabeceira da mesa disse: “É teatro, né? Ninguém vai ver mesmo, então, eu aprovo” (MATE, 2008, p. 278).

O Grupo seguia movimentado pelas questões de seu tempo, impressas no chão a ser percorrido e estampadas no documento/programa sobre a peça e aqui mais uma vez exponho: “[...] como levar teatro ao público dito popular? Como superar as barreiras culturais, estéticas, financeiras, a falta de espaço físico acessível a este público, sua falta de tempo para o lazer?” (MOREIRA, 1981). As dificuldades enfrentadas por grupos que pretendem realizar experiências contra-hegemônicas são muitas. Não ter controle mínimo sobre a produção faz com que tais experiências

---

<sup>62</sup> Apesar disso, a mídia deu alguma cobertura ao evento, muito mais à censura do que ao espetáculo depois de liberado. Dentre as notas de divulgação, foram publicadas matérias: Conselho proíbe filme e libera peça. *Folha de S.Paulo*, 10/07/1981. A censura, retardando a estreia desta peça. *O Estado de S.Paulo*, 12/06/1981. Censura Federal proíbe peça em São Paulo. *Folha de S.Paulo*, 26/06/1981. A censura proíbe a peça. E o Grupo Apoenas protesta. *Jornal da Tarde*, 26/06/1981, p. 17. Censura libera *A ferro e fogo*. E a estreia é hoje, no Augusta. *Folha da Tarde*, 09/12/1981. Hilton Viana. Arte e sua gente. *Diário Popular*, 09/12/1981. Movimento operário é tema de peça. *Folha de S.Paulo*, 12/12/1981 (MATE, 2008, p. 278).

estejam submetidas à lógica de um pretenso circuito em que a arte é uma mercadoria e que, portanto, precisa estar na prateleira carimbada e com prazo de validade. Sua continuidade ou existência pouco tem a ver com sua importância histórica, ou com as preocupações de um grupo como o Apoená/ Engenho, que buscava uma renovação contínua da linguagem teatral em “[...] função dos interesses e exigências da realidade brasileira” (MOREIRA, 1981).

*A Ferro e Fogo* proporcionou lições que confirmaram as afirmações acima, uma delas narra um episódio digno de uma cena brechtiana, mas que não foi encenada e, sim, acontecida na vida concreta:

Algumas situações na vida parece que a gente redimensiona depois. Na hora elas já se revelam como uma cena. Eu estava um dia sozinho lá no Studio São Pedro, com o cenário desmontado, todo mundo tinha ido embora, e aqueles ferros todos no chão, tinha só uma lampadinha deserviço no meio do palco, a plateia no escuro, o palco muito mal iluminado, eeu... sozinho... Uma sensação fudida. No espaço de baixo, no Teatro São Pedro estava terminando mais uma apresentação dirigida pelo Antunes [Filho]: *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*. Uma puta valsa e a plateia aplaudindo, aplaudindo... E eu sozinho, debaixo de uma lâmpada, um espetáculo interditado, proibido de ser apresentado. Teríamos de devolver tudo no dia seguinte. E aplausos, aplausos, aplausos. Me senti um personagem numa cena. Aqueles aplausos, valsa maravilhosa, a vida interrompida... Isso me marcou. Muito (MOREIRA, entrevista concedida a MATE, 2008).

Esse relato me fez recordar que o menino, já crescido e fazedor de teatro, ajudou tantas vezes a carregar e descarregar uma antiga kombi com cenários e apetrechos de ensaios que iam de lá para cá, daqui para lá, fosse para apresentações ocorridas em praças, escolas, igrejas etc., fosse para a realização de ensaios em diferentes espaços. O menino, às vezes, ouvia do pai, num tom risonho: “- lá vão vocês correr atrás do vento de novo”. Hoje, mais crescido, o menino poderia responder: “- é contra o vento, pai. É contra o vento”.

Nos escritos acerca de *A Ferro e Fogo*, o Grupo expõe sua forma de produção para feitura da peça e destaca o processo de criação amparado por discussões, leituras, entrevistas, pesquisas e improvisações que foram realizadas pelas pessoas envolvidas. Um processo cuja criação coletiva com divisão de funções e “[...] decisões tomadas democraticamente com a participação de todos” (MOREIRA, 1981).

A respeito do ponto de partida para a montagem:

Partindo do cotidiano do operário brasileiro, a montagem procura situar o movimento grevista dos últimos anos e seus possíveis desdobramentos para

toda a sociedade, passando pelo processo eleitoral previsto para 1982 e chegando à radicalização esperada pelas lideranças operárias, que não veem possibilidade de solução para seus problemas (MOREIRA, 1981).

O Apoenal/ Engenho, nesta segunda obra, continua correspondendo seus esforços aos interesses e exigências da realidade brasileira, interesses de ordem contra-hegemônica como é o caso do processo de luta do movimento operário no país. Irací Tomiatto conta que, nas aspirações do Grupo, essa primeira fase de trabalhos seria realizada a partir de três espetáculos: o primeiro *Mãos Sujas de Terra*, que trata dos problemas do campo, da realidade de posseiros de terra; *Mãos Sujas de Graxa*, que trataria do movimento operário; e *Mãos Sujas de Tinta*, cujo assunto seria a classe média em um período eleitoral. *Mãos Sujas de Graxa* veio a ser *A Ferro e Fogo* e *Mãos Sujas de Tinta* viria a ser *Eldorado*, sobre a qual apontaremos mais à frente. A intenção do Grupo, de saída, foi cercar os assuntos pertinentes e relacionar o trabalho teatral à realidade concreta e não aparente, revelando processos históricos em forma teatral, como aponta o próprio Grupo em documento sobre a peça:

Para os mais desatentos, o povo brasileiro é pacífico, a esquerda desorganizada e o governo todo poderoso. Uma radicalização que descambe para a violência massiva foge, assim, às previsões. Esquecem-se que existiu 64, o desespero da guerrilha urbana no fim dos anos 60, a guerra do Araguaia (MOREIRA, 1981).

O Grupo, ainda em 1980, durante o processo de construção de *A Ferro e Fogo*, foi às fábricas, participou de reuniões de oposições sindicais, foi aos bairros e:

[...] ouvindo, algumas coisas ficaram claras: ainda em 1981 o Brasil iria ouvir propostas de greve geral; a recessão e o desemprego também já eram esperados; o ódio à polícia e a vontade de “quebrar” podiam ser notados claramente [...] a greve geral começou a ser balbuciada e o movimento sindical, apesar da Conferência Nacional das Classes Trabalhadoras (CONCLAT), aparentemente adormece no seu refluxo (MOREIRA, 1981).

A peça era objetivada pelo Grupo ao trato da vida cotidiana da classe trabalhadora, a luta operária para superar esse cotidiano e “[...] as diferentes tendências que se defrontam nesse barril de pólvora” (MOREIRA, 1981). A prospecção do Grupo em buscar outro público, a classe trabalhadora, e romper com a forma de produção do “circuito tradicional do Bixiga”, caminhava ao lado das alterações estéticas necessárias para o trato de assuntos relevantes à essa classe.

Mesmo em desacordo geográfico, apresentar *A Ferro e Fogo* dentro do circuito tradicional do teatro aprofundou questões formais em relação ao trabalho anterior:

Principalmente a questão da personagem, da fábula e da interpretação psicológica. Eu diria que nesse período, à exceção principalmente do *A Ferro e Fogo*, mas mesmo o *A Ferro e Fogo* ainda tem um pé nisso, nós fazíamos um teatro onde a dramaturgia e a cena eram épicas, mas a presença da personagem psicológica com conflitos pessoais, e uma interpretação centrada em Stanislavski, e essa fábula pessoal, era dramática: um pé lá um pé cá, que se arrasta até o início da segunda fase no seu calendário, que é o *Pequenas Histórias Que à História Não Contam* (MOREIRA, entrevista, 2020).

Nos escritos do Grupo sobre a peça destacam-se pontos sublinhados aqui e que, de certa forma, acompanharia o Apoená/ Engenho durante sua trajetória. Afirmções que carregam reticências:

Longe de reproduzir uma linguagem naturalista e pesada ou extremamente panfletária<sup>63</sup>, e considerando que o trabalho envolve uma classe social num grande centro urbano, a montagem toma alguns cuidados:

- a- busca uma plasticidade que se relacione com cores, formas e materiais sugeridos pela produção industrial;
- b- trabalha com o épico e não com o lírico;
- c- destrói ao máximo a identificação que o público faz do autor com o personagem, optando, sempre que possível, pela categoria, tipo e gesto social em detrimento da caracterização psicológica e individualizada (o que evidentemente, não deve impedir que o público identifique qual personagem está à sua frente a cada momento);
- d- os atores brincam com os personagens, situações e público, não escondendo que estão “representando”, exceto nas cenas em a direção julga necessário o uso da chamada “quarta parede” (MOREIRA, 1981).

*A Ferro e Fogo* estreou no Teatro Arthur Azevedo e seguiu para o Assobradado do TBC, Auditório Augusta, e aventurou-se pelo Sindicato dos Químicos e Marceneiros de São Paulo; Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, Guarulhos, Santos e São José dos Campos.

---

<sup>63</sup> Segundo o dicionário *A origem das palavras*, a palavra panfleto surge em uma comédia do século XII, de autor desconhecido, “escrito em verso latino, cujo enredo era de caráter amoroso, com alcoviteiras, proxenetismos e outros condemintos do gênero. Chamava-se *Pamphilus sive de amore*, isto é, “Pânfilo ou do amor”. [...] os franceses simplificaram o título para *Pamphilet*, e, porque o texto da comédia era curto passou a designar “folheto”. Como a peça tinha características burlescas, cômicas e maliciosas, o título veio a ter o significado de “folheto satírico ou difamatório” (NEVES, 2012, posição 4084).

*Mãos Sujas de Terra e A Ferro e Fogo* cumpriram, nesse início da história do Grupo, o ato de aproximação entre as lutas do campo e da cidade, aproximação impedida de forma violenta pelo Estado ao longo da história recente do país.

Se, no teatro, o Grupo Apoenal/ Engenho realizava experiências contra-hegemônicas rabiscando o chão com assuntos pertinentes à classe trabalhadora do campo e da cidade, setores e pessoas envolvidas com a luta de classes, contrapunham os ditames hegemônicos. Se, na vida urbana das cidades, o curso dos acontecimentos no país estava regado por tentativas de restabelecer aberturas – incluindo as eleições gerais que aconteceriam em novembro de 1982 –, a política institucional, “[...] mantinha-se no curso traçado pelo ‘plano mestre’ de liberalização controlada” (ALVES, 1989, p. 278).

Na vida concreta da classe trabalhadora organizada, a astúcia foi sempre necessária para romper com as barreiras que impediam qualquer tipo de organização contrária a lógica do sistema capitalista representada pelo Estado. Em novembro de 1982, como descrito no livro *Santo Dias - Quando o Passado Se Transforma em História*, o Tribunal Regional do Trabalho declarou a greve, ocorrida naquele ano, ilegal “[...] os dois comandos de greve da Leste (Penha e Itaquera) e também o da Oeste foram desmantelados, na região Sul. A Capela do Socorro foi invadida pela manhã” (DIAS; AZEVEDO; BENEDICTO, 2004, p. 283). Essa declaração veio acompanhada da forma truculenta exercida pelos agentes do capital:

Soldados entraram batendo e atirando bombas de gás lacrimogêneo sobre as pessoas que lá estavam. Um operário perdeu um dedo na confusão que se instalou. Dezenas de pessoas foram presas. Portas foram arrombadas e, até o meio da tarde, era impossível entrar no local sem que os olhos ficassem marejados (DIAS; AZEVEDO; BENEDICTO, 2004, p. 283).

O padre José Rezende – já citado anteriormente e com quem Moreira havia trabalhado quando coordenou um grupo de teatro no Jardim Miriam –, depois de apanhar da polícia, ficou na sede do comando de greve da Capela do Socorro para avisar que a sede seria transferida para a Igreja Matriz de Santo Amaro local que abrigou grevistas (DIAS; AZEVEDO; BENEDICTO, 2004, p. 283).

Nas cenas finais de *A Ferro e Fogo*, cartazes eram erguidos com os dizeres “ESCALA MÓVEL DE TRABALHO”; LIBERDADE SINDICAL E PARTIDÁRIA”; ABAIXO AS LEIS DE EXCEÇÃO”; “POR UM GOVERNO DOS TRABALHADORES”; “CONSTITUINTE”; “ABAIXO O IMPERIALISMO”; “REFORMA AGRÁRIA”; “PELA

EXPROPRIAÇÃO DOS MONOPÓLIOS”; “PELA EXPRORIAÇÃO DOS BANCOS” e escrito numa faixa “GREVE GERAL”. As cenas finais evoluem rumo a um quebra-quebra cênico, interrompido por um corpo de um trabalhador morto representado por um dos atores, enquanto outros apareciam machucados, preparando-se para a cena final, como segue:

Operário – nesse dia, o mundo há de parar na expectativa de um salto que poderá não vir. Tudo tentado, tudo procurado, todas as formas esgotadas, estaremos aqui, em nossas fábricas sem outra possibilidade. De certo, apenas o que temos direito: o que é nosso e nunca possuímos. Nesse dia, tensos, estaremos aqui, a postos, à espera. Eles virão, nós sabemos. Que venham logo, o mundo não pode parar! Que venham lançar a única pergunta que nos resta: todos prontos para a cena final.

(os atores se olham)

Operário – (empunhando um grifo) Todos prontos?

Gravação – Preparar!

Operário – Todos prontos?

(os três se olham)

Gravação – Apontar!

Operário – Todos prontos?

(A gravação explode em tiros e bombas enquanto a luz cai em resistência [...] a gravação diminui até desaparecer. Luz geral e na plateia. Os atores, sem maquiagem, cumprimentam o público) (MOREIRA, 1981).

Nas cenas de rua de 1982, trabalhadores e trabalhadoras mesmo organizados, demonstravam sinais de cansaço e aos poucos, nas fábricas, os grandes portões voltaram a engolir e a cuspir corpos indesejáveis demitindo mais de 600 pessoas. “A partir de 1980, o movimento operário não só da capital, mas também no país, começaria um movimento de descenso” (DIAS; AZEVEDO; BENEDICTO, 2004, p. 285).

A democracia avançava no seu sentido de organização política, mas estava longe de espriar-se no sentido dos cartazes e faixas apresentadas nas cenas finais da peça *A Ferro e Fogo*.

### **2.1.3 Outros episódios ocorridos nos anos 1980 ou forças conjuntas que formaram e transformaram Apoena em Engenho**

Em 1983, o Grupo montou uma adaptação de *Mistérios das Figuras de Barro*<sup>64</sup>, de Osman Lins. Durante a montagem de *Mãos Sujas de Terra*, *A Ferro e Fogo*, e

<sup>64</sup> *Mistérios das figuras de barro* (1983). Texto adaptado de obra de Osman Lins: Luiz Carlos Moreira. Direção: Luiz Carlos Moreira. Cenografia, figurinos e adereços: Luis Carlos Rossi. Direção musical:

*Mistério das Figuras de Barro*, no que diz respeito ao que se convencionou chamar “núcleo duro” do Grupo, apenas Irací Tomiatto e Luiz Carlos Moreira permaneceram. O vai e vem de pessoas acontecia já nesse momento inicial de um Grupo que estava adubando suas raízes com a intenção de transplantá-las em busca de um público formado pela classe trabalhadora e, ao mesmo tempo, realizava pequenas experiências, apresentando-se em alguns locais e bairros da periferia e em outras cidades. Em documento/ programa da peça *A Ferro e Fogo*, o Grupo expõe sua posição referente a ida aos bairros populares:

Experiências anteriores, principalmente aquela realizada por dezenas de grupos na última década, demonstraram que a ida quixotesca ao bairro popular nem sempre é o melhor caminho para o encontro com esse público. A precariedade dos locais onde o espetáculo é apresentado (e da própria produção) quase sempre se traduz numa estética pobre quando não medíocre, e a boa intenção se torna um desrespeito ao público (MOREIRA, 1982).

A materialidade em relação aos espaços para apresentação teatral na cidade de São Paulo, segundo o trecho acima, não oferecia condições mínimas para realização de um espetáculo teatral. Pode-se pensar, acionando na afirmação sua negação: são os espaços que não possuem as condições necessárias ou são as obras, cujas produções obedecem, mesmo as com intenções contra-hegemônicas, aos padrões hegemônicos ligados ao abstrato, tendencioso e classista “bom teatro”?

*Mistério das Figuras de Barro* foi apresentado no Experimental Eugênio Kusnet, passando pelo municipal de Santo André, Conchita de Moraes (Santo André) e aventurou-se em bairros como São Mateus, Zona Leste de São Paulo e Osasco, na Vila dos Artistas.

Segundo entrevista com Irací e Moreira a respeito desta montagem, os dois numa resposta entrecortada pela vivacidade da palavra quando passeia na lembrança e se diverte, contaram que, à época, o Centro Cultural São Paulo havia lançado um chamamento para peças curtas. O Grupo, saindo de duas montagens, “[...] num período sem saber muito o que vai fazer” (MOREIRA, entrevista, 2021), e já configurado com outras pessoas, resolve montar essa peça de Osman Lins, porém,

---

Regina Lucatto. Música ao vivo: Carvalho Bastos. Elenco: Antônio Tadeu Di Pietro, Irací Tomiatto, Waterloo Gregório. Teatros em que o espetáculo se apresentou: Experimental Eugênio Kusnet, Municipal de Santo André, Conchita de Moraes (Santo André). Apresentou-se também em São Mateus, Zona Leste de São Paulo e Osasco, na Vila dos Artistas (MATE, 2008, p. 303).

ao se envolverem com a obra, criaram também um sarau cênico musical, músicas que nas palavras de Moreira “[...] definiam as características, o caráter das personagens, ao mesmo tempo que estavam cantando o Brasil” (MOREIRA, entrevista, 2021). A direção musical e arranjos foi realizada por Regina Lucatto. O Brasil foi passado em música pelas canções *Pedaço de Mim*, de Chico Buarque; *Meu Bem, Meu Mal*, de Caetano Veloso; *Vai Trabalhar Vagabundo*, de Chico Buarque; *Viola Quebrada*, de Almir Sater; *Cordão*, de Chico Buarque; *Bailes da Vida*, Milton Nascimento; *Geleia Geral*, de Gilberto Gil; *Até o fim*, Chico Buarque; *Pois é, seu Zé*, de Gonzaguinha; *Partido alto e Agora Falando Sério*, de Chico Buarque; *Cálice*, de Milton Nascimento e Chico Buarque e *Marginália II*, poema de Torquato Neto musicado por Gilberto Gil.

Moreira conta que, ao ver a peça pronta, pensou que não era uma peça para ser colocada em cartaz, cobrar ingresso etc. Mas, estando a peça pronta, as pessoas envolvidas decidiram que sim, que apresentariam. “Foi o maior fracasso do teatro brasileiro” (MOREIRA, entrevista, 2021). Afirmação que Irací discorda: “Isso é mentira, Moreira. A gente apresentou várias vezes para poucas pessoas, mas muita gente viu. Cancelamos algumas apresentações” (TOMIATTO, entrevista, 2021). *Mistério das Figuras de Barro* é “[...] na verdade uma releitura da história da cidade de Aparecida, interior de São Paulo, conhecida popularmente como Aparecida do Norte, devido a construção na segunda metade do século XX da *Estrada de Ferro do Norte*”. Na peça, a personagem Damião Luiz é um ceramista e cria bonecos de barro parodiando as figuras da cidade na qual as pessoas passam a venerar uma imagem de Nossa Senhora encontrada no rio do município. A personagem cumpre com as mãos, sem ter o mesmo prestígio, o que o bufão cumpria na Idade Média. Em se tratando de uma cidadezinha provinciana, arrisco-me a dizer que os valores aristocráticos teimam em permanecer e a medir as relações das pessoas. Sobre a pretensa bufonaria das mãos do ceramista, personagens frutos das relações sociais da cidade são retratadas por suas recriações. A respeito dos bufões, Mikhail Bakhtin escreveu:

Numa época em que toda a vida estava contida no quadro convencional dos Estados, das prerrogativas, da ciência e da hierarquia escolásticas, a verdade se encontrava localizada em função desse quadro e era relativamente feudal, escolar etc.; ela tirava força dum determinado meio, era o produto da capacidade vital dele. A verdade feudal é o direito de oprimir o vilão, de menosprezar o trabalho servil, de fazer a guerra, de caçar sobre a gleba do trabalhador etc.; a verdade escolar é o direito de conhecimento exclusivo fora do qual não se pode chegar a nada de bom, porque convém preservá-lo de tudo o que ameaça perturbá-lo etc. Toda verdade universal que não coincida com algum estado ou profissão determinado etc., com um certo direito, era

eliminada, desconsiderada, menosprezada e levada à fogueira à menor suspeita; só era admitida quando se apresentava sob uma forma anódina, quando fazia rir e não pretendia desempenhar nenhum papel no plano sério da vida. Foi assim que se definiu a importância social do bufão.[...] o bufão foi o porta voz de outra verdade, não feudal, não oficial (BAKHTIN, 1996, p. 80–1).

No acaso da obra, descobre-se que Damião Luiz foi o feitor da figura de barro, da santa encontrada no rio. O riso aqui poupa a personagem, mas revela a instituição proclamada pela igreja e seus dogmas.



Figura 20 – Cena da peça *Mistérios das Figuras de Barro* (1983).

Fonte: Acervo particular do Grupo Engenho Teatral.

No palco Brasil, no campo da política, lideranças do Partido dos Trabalhadores (PT) e do Partido Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), segundo Lília M. Schwarcz e Heloisa M. Starling,

[...] decidiram exigir a mudança nas regras da sucessão do general Figueiredo, mediante a aprovação de emenda constitucional que restabelecesse o voto popular nas eleições para presidente da República. A emenda estava formalizada no Congresso Nacional desde março daquele ano. Foi iniciativa de um deputado quase desconhecido, Dante de Oliveira, do PMDB de Mato Grosso. [...] A emenda Dante de Oliveira, como ficou

conhecida, levou à formação de uma frente suprapartidária que reuniu partidos políticos – PMDB, PT, PDT até o PTB – entidades sindicais e movimentos populares, e abriu uma dissidência inédita dentro da base parlamentar do governo. Para completar, ela também se transformou no centro estratégico da maior mobilização cívica da histórica republicana do país (2015, p. 818).

Na *Geleia Geral* brasileira, o tom da canção de Gilberto Gil entoada pelo Grupo Apoená em *Mistério das Figuras de Barro* diz que o “[...] Jornal do anuncia [...] a alegria é prova dos nove e a tristeza é teu porto seguro [...] Pindorama, país do futuro”.

Nesse futuro sempre anunciado e nunca presentificado, de um lado os partidos pressionavam pela abertura política, direito ao voto etc., de outro, trabalhadores e trabalhadoras submetidos a arrochos salariais em meio a um índice de 211% de taxa inflacionária registrada em 1983 (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 819), organizavam-se novamente, em coro, e talvez vivo em silêncio os versos da canção entoada pelo Grupo:

Como beber dessa bebida amarga  
 Tragar a dor, engolir a labuta  
 Mesmo calada a boca, resta o peito  
 Silêncio na cidade não se escuta [...]  
 Chico Buarque e Gilberto Gil (*Cálice, escrita e originalmente interpretada em 1973 e lançada mais tarde em 1978*).

A campanha conhecida como “Diretas Já” teria começado em junho de 1983 “[...] com um comício em Goiânia, que reuniu cerca de 5 mil pessoas e demonstrou a viabilidade de um movimento de massas orientado a exigir do congresso nacional a aprovação da Emenda Dante de Oliveira” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 819).

A oposição viu-se fortalecida frente ao desastre apresentado pelo governo Figueiredo, não só sobre a inflação e o arrocho salarial, mas também por uma série de escândalos envolvendo seu governo. Além disso, as eleições de 1982, a primeira direta para governador desde 1965, esquentaram o ânimo e condições para luta no que concerne aos direitos democráticos conferidos pelo voto direto.

Somente o PMDB elegeu nove governadores, entre eles Franco Montoro em São Paulo, e apesar das tentativas de fraude das eleições – e intenso processo de boicote de informações, sobretudo, por parte da TV Globo –, Leonel Brizola foi eleito governador do Rio de Janeiro.

No Jardim São Bernardo, o menino, ainda sem saber juntar letras em palavras, lembra de perguntar ao pai o que estava escrito no muro ao lado de um ponto ônibus frequentado pela família que, para deslocar-se, dependia do chamado transporte coletivo. O pai disse que estava escrito “Franco Montoro” e sentenciou que aquele era honesto. A linha esticada sobre o período é importante para chegarmos à última obra do Grupo Apoena antes de somar forças e transformar-se em Engenho: *Eldorado*.

Acerca da “Campanha das Diretas Já”:

Com o controle de dez estados-chave da federação e apoio da população, a oposição dispunha de recursos e capacidade de articulação. O sinal de aquele seria mesmo um movimento diferente surgiu em fevereiro de 1984, quando Ulisses Guimarães, Lula e o presidente do PDT, Doutel de Andrade, saíram juntos pelo Brasil liderando a Caravana das Diretas. Percorreram 22 mil quilômetros, passaram por quinze estados do Norte, Nordeste e Centro-Oeste, e reuniram quase 1 milhão de pessoas (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 820).

A cor amarela foi símbolo de apoio às Diretas e serviu para estampar camisetas de manifestantes, gravatas de jornalistas, incluindo da Rede Globo de Comunicações, que por longo período ignorou os comícios e manifestações em prol da campanha. Diversos comícios foram realizados, o primeiro em Belo Horizonte “[...] reuniu cerca de 300 mil pessoas; segundo no Rio de Janeiro, levou 1 milhão de pessoas para a candelária; o último em São Paulo, bateu a marca de 1,5 milhão de participantes (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 821).

O palco e a bandeira das “Diretas Já” reuniram lideranças políticas como Ulisses Guimarães, Leonel Brizola, Lula, Fernando Henrique Cardoso, entre outros que compuseram a frente suprapartidária.

Por outro lado, o engajamento de intelectuais do porte de Antônio Cândido, Lygia Fagundes Telles e Celso Furtado, de jogadores de futebol como Sócrates e Reinaldo, e de artistas como Chico Buarque, Maria Bethânia, Paulinho da Viola [...] Fafá de Belém foi decisivo para difundir as representações e os ideais de um projeto democrático (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 821).

Em 26 de abril de 1984, apesar do clima de euforia e do esperar da vitória, a Emenda Dante de Oliveira foi votada, no calar da madrugada:

[...] num pesado clima de apreensão. Brasília e dez cidades em Goiás estavam sob as Medidas de Emergência decretadas pelo general Figueiredo: a capital da república, sitiada, o Eixo Monumental, ocupado por 6 mil soldados do exército, e o congresso Nacional, cercado pelas tropas do Comando Militar do Planalto (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 822).

Apesar dos votos favoráveis em prol da Emenda Dante de Oliveira terem sido maiores do que os votos contrários, faltaram 22 votos para sua aprovação. “[...] eram os deputados do partido governista soterrando a possibilidade de uma transição política que fugia ao seu controle” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 824).

Fechando o novelo da história, Ulisses Guimarães, que contava com forte apoio popular, caso as eleições ocorressem pelo voto direto, não apresentava chances pela via indireta. O candidato foi o então governador de Minas Gerais, Tancredo Neves. Vale lembrar que, durante a disputa pelas “Diretas” no país, Tancredo, às vésperas da votação no congresso que decidiria os rumos eleitorais no país, chamou a imprensa e “[...] afirmou que aceitaria de bom grado liderar uma negociação com forças do governo, com os generais e com o próprio Palácio do Planalto” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 823).

Passado um tempo, o nome de Franco Montoro estava apagado no muro próximo ao ponto de ônibus do Jardim São Bernardo e, no lugar, havia uma pichação que o menino leu em voz alta: “Diretas Já”. Sobre o dito e lido, o pai só reticenciou num “é...” profundo.

Se a democracia lastreada nos direitos políticos patinava, na vida concreta de trabalhadores e trabalhadoras, as decisões do governo Figueiredo distanciavam ainda mais a democracia econômica da vida de quem sustentava e sustenta o país. A política salarial passou a ser criticada pelos banqueiros internacionais e pelo Ministério do Planejamento e por diversos empresários brasileiros que, no campo do capital, vestiram a camisa de sua classe e decretavam que os salários deveriam ser controlados.

Maria Helena Moreira Alves escreveu, em seu livro *Estado de Oposição no Brasil – 1964-1984*, os milagres deste período:

O governo baixou em 25 de janeiro de 1983 o Decreto-Lei Nº 2012, alterando profundamente a política salarial. Em primeiro lugar o reajuste extra de 10% acima do Índice Nacional de Preços ao Consumidor (INPC) deixou de ser concedido aos trabalhadores que ganhavam até três salários-mínimos [...] A 25 de maio de 1983, chegou ao Congresso o Decreto-Lei Nº 2.024, aprovado em junho. Determinava o novo texto que os trabalhadores que ganhassem até sete salários-mínimos receberiam o reajuste integral, de acordo com o custo de vida (100% do INPC). Esta nova alteração, benéfica para os trabalhadores não durou. A 5 de julho de 1983, o governo tomou aquela que seria sua medida mais controvertida até então. Sem aprovação ou exame do Congresso, foi assinado o Decreto Nº 8782, autorizando o Instituto Brasileiro

de Geografia e Estatística (IBGE) a deduzir do cálculo do INPC os aumentos de preços devidos à decisão recém-tomada pelo governo de eliminar os subsídios ao trigo, ao açúcar, ao petróleo e derivados. O decreto também instruía o organismo oficial de estatísticas a não levar em consideração, em seus cálculos, os espetaculares aumentos de preços de produtos alimentícios resultantes das enchentes do Sul e da seca no Nordeste (1989, p. 298).

Ainda em julho de 1983, o governo levou ao congresso o Decreto-Lei Nº 2045 que fez com que todos os salários tivessem uma redução de 20% em relação ao INPC mensal. Pensar que essa história salarial teve início nos últimos dias de 1982, quando o ator/presidente dos Estados Unidos da América, Ronald Reagan visitou o Brasil e concedeu um empréstimo suplementar ao governo brasileiro. E pensar que a agiotagem do império se impõe aos que menos possuem e por vezes aplaude.

Ainda em 1983, outro decreto, de número 2036, reduzia direitos de trabalhadores e trabalhadoras de empresas estatais.

As greves não tardaram a acontecer. Em 6 de julho do mesmo ano,

[...] 1100 trabalhadores da refinaria estatal de Paulínia entraram em greve contra o Decreto 2036. O governo repreendeu à greve e no dia seguinte petroleiros da refinaria de Mataripe, na Bahia, decretaram greve em apoio aos trabalhadores e trabalhadoras de Paulínia. O governo entrevistou nos dois sindicatos, de Paulínia e de Mataripe e “na manhã de 7 de julho, entretanto, 7000 metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema votaram por uma “greve de solidariedade”, paralisando completamente a indústria automobilística (ALVES, 1989, p. 300).

No mesmo ano, estava em curso a preparação de uma greve geral contra as medidas do governo e alterações nos índices do INPC. O governo agiu com outro decreto, de número 88.540, que “ampliava os poderes do Executivo federal para convocar as forças policiais militares dos Estados” (1989, p. 301).

A greve geral teve coordenação da Pró-central Única dos Trabalhadores, pelas federações e sindicatos. Os objetivos da greve, como destaca (ALVES, 1989, p. 303):

1. Protestar contra as diretrizes econômicas do governo, considerada responsáveis pelo desemprego, os baixos salários e o aumento do custo de vida.
2. Contra as tentativas de eliminação de outras vantagens salariais, especialmente dos aposentados.
3. A favor da de uma moratória na questão da dívida externa, imediato rompimento com o Fundo Monetário Internacional (FMI) e suspensão dos pagamentos para renegociação.
4. Pela estabilidade e segurança no emprego.
5. Pelo controle dos preços dos alimentos, em especial com o congelamento dos alimentos básicos.
6. Pelo fim das intervenções governamentais nos sindicatos, com sua devolução aos líderes democraticamente eleitos.

O dia 21 de julho foi o “dia nacional de protesto”. Apesar de nem todos os Estados aderirem, assim como várias reivindicações não serem atendidas,

[...] o dia nacional de protesto constituiu um passo importante na organização em todos os níveis. Especialmente em São Paulo, sindicalistas, membros da Igreja, associações de moradores e partidos políticos congregaram-se num amplo movimento de organização da greve (ALVES, 1989, p. 304).

Nesse contexto apontado por rabiscos históricos, o Apoená inicia sua feitura de *Eldorado*<sup>65</sup>, que estrearia em 1985. No documento/ programa do Grupo acerca da peça, os motivos estampam o contexto histórico do período vivido no país:

Eldorado, o espetáculo.

Uma frase que sintetiza tudo? É. Bem... eleições, crise, desemprego, violência, corrupção, sufoco... (Cortando) Então, é política? Não sei, a vida das pessoas, seu dia a dia, seus relacionamentos, sonhos, paixões, os triângulos amorosos, isso é política? (Pausa) Depende como você encara (MOREIRA, 1985).

Na peça, Eldorado é um país fictício da América Latina, uma espécie de metáfora brasileira. “Qualquer semelhança com os brasis conhecidos é simplesmente proposital, a começar pela formação de um Frente Democrática como pretensa solução para nossos problemas (MOREIRA, 1985).

Em *Eldorado* encontramos personagens divididas em dois espaços sociais distintos: um departamento de uma empresta estatal e um grupo de teatro.

Os primeiros enfrentam uma espécie de auditoria, inseguros quanto ao seu emprego e futuro, sem saber o que realmente acontece na empresa e sem condições de interferir muito nesse processo. [...] Os segundos ensaiam um espetáculo cujos números musicais espelham e satirizam o que acontece em Eldorado (MOREIRA, 1985).

Já apontado acima, *Eldorado* corresponde ao que seria, no início para o Grupo, *Mãos Sujas de Tinta*, que trataria das eleições e da classe média. Nessa peça, contradições pessoais são expostas tendo como pano de fundo o país imaginário

---

<sup>65</sup> *Eldorado* (1985/1986). Texto, direção e iluminação: Luiz Carlos Moreira. Elenco: Antonio Amadeu, Cuberos Neto, Idelene do Amaral, Irací Tomiatto, Márcia De Vecchi, Nivanda Santos, Raphael Messias, Renato de Moraes. Direção musical: César Assolant. Músicas: César Assolant (composição e arranjos); Luiz Carlos Moreira (letras). Preparação vocal: Tato Fischer. Coreografia: Dagmar Dornelles. Cenários e figurinos: Lica Neaime. Cenotécnica: Jorge Ferreira, Roberto Dias. Adereços: Antonio Rodante. Cartaz: Carlos Palma. Teatros em que o espetáculo se apresentou: Arthur Azevedo, João Caetano.

lastreado pela realidade. Ao ler a peça, de imediato fiz um paralelo com *Um Grito Parado no Ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, no que diz respeito ao uso do metateatro como forma de expor o contexto sócio político de sua época e, ao mesmo tempo, apresentar a precariedade correspondente à produção teatral e, arrisco-me, aos passos do próprio Grupo Apoená:

Cena 2:

(A música entra de chofre, a luz muda, Anita se atira à música e à dança. Os outros a acompanham. Todos se livram dos figurinos dos personagens do escritório).

Classe média

Eu prendo, eu bato, eu mato,  
eu gasto meu fosfato  
pra sair desse buraco.

Eu me destaco.

Eu puxo o saco,

Eu puxo o saco!

A vida é essa,

a lei é essa,

não me aporrinha!

Eu sou mais eu,

eu tô na minha!

Sou competente

no meu jogo de cintura

realista, carreirista,

maneirista, adesista,

eu me destaco.

Eu puxo o saco,

Eu puxo o saco!

(Reversão de luz)

Cena 3

Pablo – (Ao final da música) Está bom, está bom, vamos fazer uma avaliaçãozinha rápida aqui.

Anita – Mas já vamos parar, justo agora que estava esquentando?

Pablo – Deu a hora. Por um lado eu estou satisfeito com o ensaio, mas por outro... (para Anita) Como é que você conseguiu esse rendimento hoje, Anita?

Anita – Memória emotiva. Foi só eu pensar no que aconteceu no escritório.

Pablo – Dá pra manter?

Anita – Ô! É só eu pensar nas abobrinhas que aquele povo fala. Tenho munição diária.

Pablo – Então mantém. Usa isso nessa cena.

Anita – Tá.

Ramón – Experimenta também aquele venenozinho naquela hora que eu te falei.

Pablo – (Cortando) Tudo bem, Ramón. (Mudando de assunto) Nós estamos ensaiando muito pouco, minha gente. Eu preciso de mais. Por que você chegou atrasado, Esteban?

Esteban – Vai começar uma liquidação de rádio e gravador lá na loja, Pablo. Isso eu não posso deixar na mão de ninguém, mas vai ser muito difícil eu me atrasar.

Pablo – E você Chiquita?

Chiquita – Estava gravando, Pablo. Vocês sabem disso. Tinha colocado pra Anita antes mesmo de topar o trabalho.

Pablo – (Para Lena, que fazia exercícios de dança ao lado, no chão, desde que começaram a reunião) Fica quieta um pouquinho. Depois você ensaia.

Lena – Ah, Pablito.

Ramón – Pablito.

Pablo – (Para os dois) Psiu! (Para Chiquita) Não dá pra avisar com antecedência?

Chiquita – Ham! Aquela televisão está uma bagunça, a gente recebe o roteiro em cima da hora. Depois, toda hora dá problema na técnica e tem que regravar. Hoje foi isso.

Pablo – Mas eu preciso que vocês dêem um jeito. Eu preciso ensaiar. E estou preocupado com essa produção também, Anita.

Anita – Eu acho que nós poderíamos aproveitar que o ensaio acabou prá discutir essas coisas, discutir o grupo.

Lena – Ah, eu não posso me atrasar hoje, não. Senão eu não pego meu pai acordado de novo.

Esteban – Mas você não pode falar com ele amanhã, Lena?

Lena – Sinto muito. Não consigo acordar antes dele sair.

Anita – Nós precisamos discutir o grupo.

Lena – Mas é assunto do grupo que eu tenho de falar com ele.

Chiquita – Anita, você vai me desculpar. Não é que eu não queira ficar, mas amanhã tem gravação logo cedo, preciso decorar o texto.

Lena – Bom, eu vou indo.

Ramón – Eu vou com ela, dependendo da carona.

Esteban – Assim não dá!

Lena – Você chegou atrasado...!

Ramón – Nunca pode ensaiar até mais tarde, que que está falando?

Anita – Também não vamos brigar.

Lena – Ninguém está brigando. Eu só acho que vocês podem ficar aqui discutindo, cuidando das coisas do grupo e eu vou fazer o mesmo. Não é pro papai ver teatro já? Então!

Pablo – Bom, isso é assunto do grupo e eu não quero me meter. Só quero que vocês resolvam.

[...]

Esteban – Eu também tenho que levantar cedo, mas se quiser uma força, dou um tempo pra discutir a produção.

Anita – Não é só a produção. A gente nunca consegue discutir a proposta do grupo. E só nós três, o que adianta (MOREIRA, 1985).



Figura 21 – Cena da peça *Eldorado* (1986).

Fonte: Acervo particular do Grupo Engenho Teatral.

Do ponto de vista de um dos assuntos articulados pela peça *Eldorado*, as eleições, o Brasil passou, após derrotada a luta pelo voto direto, por uma eleição indireta que elegeu como presidente Tancredo Neves, como escreveu Francisco de Oliveira em *Brasil: Uma Biografia Não Autorizada*, “[...] vitimada por uma doença mal escondida” (2018, p. 63). O autor escreveu sobre o período entre o movimento “Diretas Já” até a passagem do cargo à José Sarney:

O movimento Diretas já, no entanto, teve um desenlace moldado em termos irretocavelmente brasileiros: um pacto pelo alto, entre o partido oficial de oposição à ditadura e o falido partido da própria ditadura, que entregou a presidência, numa eleição indireta, a um civil mais conservador do que o próprio general que saía de sua ronda. Por infelicidade, o poder terminou nas mãos dum acadêmico maranhense de um mais que duvidoso prestígio literário [...] Chamava-se José Sarney [...] Quem governa, o atraso ou o avanço (OLIVEIRA, 2018b, p. 127).

O menino lembra de o pai falar que o único ato bom de José Sarney foi em prol dos mutuários. É sabido que neste período muitos e muitas perderam suas casas

frente aos reajustes descompassados com os ganhos recebidos em forma de salários pelos trabalhadores e trabalhadoras. Após José Sarney extinguir o Banco Nacional da Habitação em 1986, conforme pesquisado em tese de doutoramento, Orlando Cariello Filho escreve que “[...] centenas de milhares de mutuários tinham obtido ganho de causa em ações judiciais que questionavam reajustes das prestações da casa própria e cálculos de saldos devedores” (2011, p. 144). O “ato bom” foi conquista frente a necessidade básica de abrigar-se debaixo de um teto.

O Grupo Apoená seguia sem casa própria, “alugando” espaços para apresentações de seus trabalhos no circuito tradicional do Bixiga e, após a montagem e apresentações de *Eldorado*, o Grupo novamente passou por mudanças no que diz respeito às pessoas que compunham o coletivo. Já na montagem, como relatou Irací Tomiatto em entrevista concedida a mim, parte das pessoas que compuseram o elenco não entendia ou não concordava com a abordagem da obra. “Foi uma época muito difícil, todo o processo foi difícil e o espetáculo não saiu como a gente queria. Saiu todo mundo, só ficou o Cuberos Neto” (TOMIATTO, entrevista, 2020).

O Grupo, na ocasião formado por Irací Tomiatto, Luiz Carlos Moreira e o único remanecente após *Eldorado*, Cuberos Neto, seguiu motivado pela dúvida sobre o que fazer naquele momento. Nas palavras de Irací:

Então, a gente falou: “O que que a gente vai fazer agora?”. O Cuberos tinha chegado. O Cuberos era um anarquista histórico. Era uma pessoa ligada ao Centro de Cultura Social. O irmão dele, o Jaime Cuberos, é um dos anarquistas mais importantes do Brasil. E o Cuberos era um ator que vinha de um dos núcleos do TBC. Ele tinha a idade do meu pai. Na época que o conhecemos ele tinha sessenta anos, aproximadamente, nós trinta,entendeu? Quando ele nos conheceu, achou aquilo tudo maravilhoso. Porque ele era um ator das antigas, mas ele era um cara de esquerda, um anarquista.Então, ficamos eu, Moreira e o Cuberos. O resto foi embora porque não tinhaa ver com aquilo. Então, meio perdidos: “O que que a gente faz agora” (TOMIATTO, entrevista, 2020).

Esse “o que fazer?” foi resolvido com os pés na rua, nos encontros e passeios pelo chão dos acontecimentos e por onde as dificuldades encontram abrigos nas conversas que compõem novas ruas para continuidade. Irací, que neste período representava o Apoená no Conselho da Cooperativa Paulista de Teatro, conheceu Celso Cardoso, de quem se tornou amiga. Celso era integrante do Grupo Engenho de Arte que também era composto por Wilson Damas, amigo de Irací Tomiatto desde 1976. Wilson Damas era proprietário de um bar frequentado por Irací no Bairro de Santa Cecília. Naquele período de amizade, Irací descobriu que Wilson era também

ator, que havia sido iluminador do Grupo Mambembe e que era integrante do Grupo Engenho de Arte. O versar juntos pelos espaços da cidade gerou, por parte de Wilson Damas, o convite para junção do Apoená e do Engenho de Arte. Essa junção foi fruto do mesmo problema vivido pelos dois grupos à época: vai e vem de pessoas em meio à permanência de outras.

As pessoas remanescentes do Grupo Engenho de Arte – Celso Cardoso, Marli Hatum Corrêa e Wilson Damas – vinham de uma experiência, nas palavras de Moreira, compostas por “[...] coisas soltas, que envolviam montagens de espetáculos infantis, animações de festas, números de palhaços etc.” (MOREIRA, entrevista, 2020). Durante o primeiro período de conversas entre os dois Grupos, o então Engenho de Arte havia iniciado uma pesquisa sobre adolescência. Moreira, no intuito de propor uma ação coletiva, uma montagem, para que os dois núcleos pudessem se conhecer, propôs um texto de Timochenco Whebi: *Curto Circuito*<sup>66</sup>.

Adolescentes. Eu falei: "Bom, tem um texto", fui lá no baú, catei o *Curto Circuito*, joguei, eles toparam, então vamos montar para a gente se conhecer, na vida, no palco e produzindo juntos. Enquanto isso continuávamos a discussão. É óbvio que o que acabou pautando a discussão foi o projeto que já tínhamos. Porque eles não tinham, na verdade, um projeto ou alguma coisa mais definida (MOREIRA, entrevista, 2020).

Esse texto, retirado do baú de Moreira, e que foi apresentado como ponto de partida para o reconhecimento das pessoas em via prática, traz a história de Quim, um adolescente inconformado com a realidade, com as instituições como família, escola, pelas relações sexuais e com o futuro encaminhado pelo casamento, emprego, profissão etc., vistas como naturais pela maioria das pessoas que o cerca. Nas palavras do Grupo no programa da peça:

Dessa forma, a realidade não é vista apenas como algo estático, que é assim e ponto final. Ela é uma contradição entre a possibilidade do novo e o que já está estabelecido. Só que essas questões sociais estão refletidas na ação de personagens individuais e vistas a partir de um indivíduo: é o mundo na cabeça de Quim, desarticulada, perdida no tempo e espaço, que levado ao palco através de um psicodrama teatralizado (MOREIRA, 1986).

---

<sup>66</sup> *Curto Circuito* (1986-1987). Texto: Timochenco Wehbi. Direção, iluminação e cenografia: Luiz Carlos Moreira. Elenco: Celso Cardoso, Cuberos Neto, Irací Tomiatto, Marcelo Bazani, Marli Hatum Corrêa, Wilson Damas. Sonoplastia: Celso Cardoso. Operação de som: Luzia de Ávila Cameron. Figurino de Pierrot: Oswaldo A. Faustino. Cartaz: Cláudio Lucchesi. Fotografia: Franklin Nolla. Realização: Apoená/Engenho e Cooperativa Paulista de Teatro. Teatros em que o espetáculo se apresentou: Mazzaroppi, João Caetano, Eugênio Kusnet (MATE, 2008).

A peça estreou no Teatro Mazaropi, depois passou pelo teatro João Caetano e, por último, seguiu para o Teatro de Arena. Irací conta que a experiência com a peça foi muito feliz e criou o desejo de seguirem a história compondo um único grupo: Engenho. Foi durante a temporada da peça no Teatro de Arena que Moreira trouxe a ideia de construir um espaço para o Grupo, na época, chamado de Pavilhão.

No programa da peça *Curto Circuito*, além de apresentar a mesma insatisfação frente às limitações da produção teatral profissional de São Paulo, o Apoená & Engenho sintetizam e publicizam sete definições ou sete passos que motivariam esse recomeço. Esses passos, avolumados pela estrada já percorrida pelo Apoená, e agora pelo encontro do Engenho de Arte, são compostos por perguntas e afirmações, partes delas já enunciadas anteriormente, mas que se completam a outras que carregam neste momento maior experiência conferida pela práxis:

1. A falta de condições materiais; o despreparo de artistas e técnicos; uma relação com o público totalmente distante, formal e comercial; as limitações impostas (ditadura [civil] militar) a toda uma geração teatral enquanto ser social impedido de pensar, discutir, organizar e interferir de modo significativo no seu próprio destino; enfim, um tipo de vida e de contatos e experiências muito limitado, fechado sobre si mesmo – essas algumas características que precisam ser superadas para se chegar a um teatro artisticamente consequente.
2. A criação de um trabalho teatral que vá além de uma simples montagem de sucesso, de um achado estético, um modismo, implica numa postura radical perante a esse todo. A estética não se separa das condições reais de produção que a predeterminam.
3. Assim, na sua busca por um teatro ligado aos interesses e necessidades da maioria da população que não vai ao teatro (e por interesses e necessidades não se compreenda, aqui, um teatro de “catequese”, conscientizador), o Apoená & Engenho pretende, entre outras coisas, modificar sua relação com o público, seus contatos e experiências sociais, sua própria vida enquanto produtor de cultura. Isso significa buscar um público marginalizado da produção teatral e não apenas como produtor que apresenta um espetáculo, mas como animador cultural que entra em contato direto com essa população e suas organizações, numa troca contínua de experiências e colaboração. Na prática pretende-se construir um teatro móvel que se desloque inicialmente nos bairros da capital paulista, já que os mesmos não dispõem da infraestrutura técnica exigida pelo trabalho teatral.
4. Para o Apoená & Engenho, a questão inicial, portanto é romper com o isolamento social que o “Bixiga” (bairro que concentra a maioria dos teatros de São Paulo) implica enquanto espaço geográfico, econômico e cultural, enquanto um modo de produção teatral mesmo.
5. A busca de um público marginalizado dessa produção não se inscreve mais, entretanto, nos moldes dos antigos Centros populares de cultura (CPCs), ou numa estética e postura nacional popular. É lógico, permanece a opção prioritária pela grande massa de trabalhadores urbanos de pouco ou nenhum contato com o teatro. Permanece a preocupação com a história, os

conflitos e problemas dessa mesma população (não de forma paternalista nem catequizadora). E, nesse sentido, talvez até mesmo se possa aplicar termos como “popularização”, “democratização”, “descentralização” etc. Mas é importante acrescentar: somos um grupo de artistas profissionais, oriundos da classe média, alguns com formação universitária, todos com formação teatral. Temos hoje, enquanto grupo, um gosto estético, uma tradição de teatro que nos foi legada; temos um tipo de vida, uma linguagem, um relacionamento, valores e padrões de conduta. [...] Somos, enfim, o que fazemos, e essa prática social e de produção condiciona nosso comportamento e nossa linguagem teatral.

6. A ida à periferia não é sonho (fuga) em busca do paraíso perdido (ou não conquistado). Não é a busca do homem puro e simples (quanta bobagem). É, sim, a procura de uma outra prática social, de uma troca de experiência com uma população que os teatros do centro não permitem. Troca que irá além da relação palco plateia. [...]

7. Mais do que ponto de partida para novos espetáculos, a ida à periferia de forma sistemática, continua e profissional, possibilitará um outro tipo de relação com o “Bixiga”: em que medida um mesmo espetáculo ou repertório obterá a aprovação ou não de públicos tão diferentes? Como fica, na prática, o tal conceito de arte universal? (MOREIRA, 1986).



Figura 22 – Cena da peça *Curto Circuito* (1986).

Fonte: Acervo particular do Grupo Engenho Teatral.

A partir de 1986, o Grupo Engenho passa a direcionar seus esforços objetivados na construção de seu autoexílio e direcionou forças para construção de um espaço que possibilitasse praticar os escritos do programa acima, não da peça, mas do Grupo.

Em termos de espetáculos, o Engenho estreou, em 1989, um infantil, *Sonho Doce*<sup>67</sup>, no espaço Mazaropi, que depois seguiu para o Teatro Martins Pena. O texto era de Celso Cardoso e Wilson Damas (que aparece no programa como Will Damas) e direção de Carlos Tamanini. No mesmo período, também em 1989, o Grupo inicia os estudos para montagem de uma recriação de *O Operário Conhece 300 Palavras*, *O Patrão Mil*, *Por Isso Ele É o Patrão*, de Dario Fo. Na versão recriada por Luiz Carlos Moreira para o Grupo, a peça passou a se chamar *Nós os Avessos* e estreou, em 1990, no Teatro João Caetano. Nessa peça, o Grupo tratou do Leste Europeu e do processo da revolução socialista, justamente na contramão do que os pregadores do capital proclamaram como fim da história após a queda do muro de Berlim. Sobre esse assunto, farei uso das palavras de Eric Hobsbawm escritas em seu livro *A era dos extremos*:

À medida que a década de 1980 dava lugar à de 1990, o estado de espírito dos que refletiam sobre o passado e o futuro do século era de crescente melancolia. Visto do privilegiado ponto de vista de 1990, o Breve Século XX passou por uma curta Era de Ouro, entre uma crise e outra, e entrou num futuro desconhecido e problemático, mas não necessariamente apocalítico. Contudo, como talvez os historiadores queiram lembrar aos especuladores metafísicos do “fim da história”, haverá um futuro. A única generalização cem por cento segura sobre a história é aquela que diz que enquanto houver raça humana haverá história (HOBSBAWM, 1995, p. 20).

Segundo relatos de Irací e Moreira durante as entrevistas a mim concedidas, o Grupo teve muitas dificuldades com essa montagem. Por um lado, foi possibilitado a todos e todas que compunham o Grupo, estudos acerca do assunto, com participação de intelectuais como Mauricio Tragtenberg e Otaviano de Fiori. Irací Tomiatto também

---

<sup>67</sup> *Sonho Doce* (1988-1989). Texto: Celso Cardoso e Will Damas. Direção: Carlos Tamanini. Elenco: Celso Cardoso, Guilherme de Freitas, Irací Tomiatto, Luzia Cameron, Marli Hatum Corrêa, Nilda Bastos, Neide Rossi, Paulo Fabiano, Selma Felipe, Will Damas. Cenário e músicas: Celso Cardoso. Concepção visual e bonecos: Antonio Rodante. Adereços: Beto Pacheco e Tide. Iluminação e administração: Luiz Carlos Moreira. Sonoplastia e operação de som: Maninho. Percussão ao vivo: Mauro Nnobuga, Eddy Wagner. Cenotécnica: Jacinto, Evandro Jorge. Teatros em que o espetáculo se apresentou: Mazzaroppi, Martins Pena (MATE, 2008).

realizou seminários ao Grupo durante esse processo, incluindo em sua lista um seminário sobre teatro épico. Irací, sobre o ato de ensinar e aprender no Grupo, disse:

Eu nunca fiz nenhum curso de teatro. Nunca fiz um curso de teatro formal. Nenhum. Nada. Então, tudo o que eu aprendi se deve a minha participação no teatro amador e principalmente dentro do Engenho. Fui aprendendo com a prática e a partir das necessidades e das questões que se colocavam para nós (TOMIATTO, entrevista, 2020).

É bonito pensar que um grupo de teatro é também um espaço de compreensão e ação sobre as necessidades coletivas. Penso que os grupos de teatro espalhados pelo país – pelo menos aqueles cujo entendimento do fazer teatral está ancorado na ação de mudança e alteração das bases de produção da vida – são em potência espaços de aprendizagem. Não são escolas, mas espaços cujo aprendizado é o combustível alegre revelado em ações estéticas pertinentes à sociedade estudada e compreendida pelos saltos e aventuras dos grupos.

A respeito da peça, Moreira disse que o elenco, apesar de todo estudo, da realização de seminários etc., não a entendeu, sendo que isso aparecia em cena. Irací narra um fato em que isso se comprovou, ao mesmo tempo que concorda com Moreira a respeito do “não entendimento” sobre a peça e sobre os assuntos por ela articulados:

Ninguém que estava em cena sabia o que estava fazendo ali. Aliás, a Lélia Abramo falou isso com essas palavras para o Moreira. Ela falou: “o seu problema é que o elenco não sabe o que está fazendo no palco”. Tirando eu e o Cuberos que o resto do elenco não acompanhou os estudos e não pensava como a gente (TOMIATTO, entrevista, 2020).

Irací e Moreira comentaram sobre a saída temporária de Wilson (Will) Damas, aquele que havia elaborado a pergunta convite que motivaria a junção dos grupos Apoená e Engenho de Arte:

[...] o Will se afastou da montagem de *Nós os Avessos*. Quando a gente começou a estudar o texto, ele viu o que era, para qual lado caminhávamos e se afastou. Eu o admirava e respeitava, mas ele tinha outra cabeça e eu respeito. Ele disse: “gente, esse espetáculo eu não vou poder fazer”. E se afastou. Depois ele voltou. Só não fez esse, nesse período” (TOMIATTO, entrevista, 2020).

A narrativa do período encerra-se com a decisão coletiva do grupo de abrigar a construção deste teatro, cuja práxis direcionava-se a partir da relação com o público e para o público, e não o inverso, como ainda vemos em campanhas de “formação de público”. Em tais campanhas, em tese, o público é orientado a moldar-se ao teatro

que está sendo apresentado. O Engenho movia-se motivado pela possibilidade de encontro com o público formado pela classe trabalhadora em bairros da periferia de São Paulo e, a partir deste encontro, realizar experiências contra-hegemônicas.

Em *Nós os avessos* as personagens, após decisão em assembleia, desmontam uma biblioteca – instalada numa das várias casas de cultura, casas do povo, construídas pela classe trabalhadora europeia, para montarem um salão de bilhar.

Os trabalhadores no processo de desmontagem da biblioteca, tomavam contato com os livros e a partir daí tomavam contato com a própria história da classe trabalhadora e se surpreendiam. “Nós perdemos o fio da nossa história”. Era meio isso que a peça mostrava. Nós estávamos vivendo esse momento histórico, de desmanche de perda de caminho, da “queda” do Muro [de Berlim]. Qual era o problema da gente naquele momento? Éramos um peixe fora d’água. Ninguém entendia o que a gente estava fazendo. A linguagem teatral que a gente usou, o teatro épico, as questões que a gente estava tentando colocar, inclusive sobre a relação com o público, nós colocávamos em cena. O conteúdo, os passos, que digamos assim, vai dar na queda do muro de Berlim, nem o público, nem o elenco entendia. Em termos formais, propositadamente, ao final do espetáculo, nós parávamos a peça e fazíamos uma discussão sobre o espetáculo. Essa discussão era feita pela Luiza Erundina, Maurício Tragtenberg e Marilena Chauí. Eu entrevistei os três, discutimos muito sobre peça e eu levei para a cena a fala deles. Para a categoria isso não era considerado teatro. Era um pé no saco. Para a categoria teatro é conflito dramático (MOREIRA, entrevista, 2021).

Moreira faz uma ressalva quanto ao público:

Muito tempo depois, acho que em 2000, 2001, eu encontrei quatro pessoas numa pizzaria que disseram que tinham visto a peça umas quatro vezes e haviam gostado muito. Aí eu brinquei: então eram vocês eram os quatro que iam ver. Essas pessoas eram Alexandre Mate, Iná [Camargo Costa], Marcio Boaro e Monica Rafael (MOREIRA, entrevista, 2021).

Na entrevista, Moreira durante o ato de lembrar, demonstrava, por meio da voz alta e riso desencontrado com a alegria, sua inconformidade com o fato das pessoas não terem entendido uma peça que, no fundo, falava sobre os caminhos da própria história que já estava sendo desenrolada no Brasil. Irací, por sua vez, sentenciou: “Era difícil de entender sim, a peça, os expedientes épicos eu adorava, mas era difícil de entender. Ainda mais no Brasil, mesmo para a categoria teatral, ela também era despolitizada” (TOMIATTO, entrevista, 2021).

No Brasil, promulgou-se a Constituição em 1988, conhecida como “Constituição Cidadã” e, em 1989, foi eleito como presidente da república Fernando Collor de Mello, que venceu o ex-operário e sindicalista Luiz Inácio Lula da Silva, no lugar de um país, iniciava-se a construção de um deserto do mercado.

## 2.2 1991 a 2002: da criação de um lugar para abrigar os sonhos ou o avesso é o avesso

A publicidade manda consumir e a economia o proíbe. As ordens de consumo, obrigatórias para todos, mas impossíveis para a maioria, são convites ao delito. Sobre as contradições de nosso tempo as páginas policiais dos jornais ensinam mais do que as páginas de informação política e econômica.

Esse mundo, que oferece o banquete a todos e fecha a porta do nariz de tantos, é ao mesmo tempo igualador e desigual: igualador nas ideias e nos costumes que impõe e desigual nas oportunidades que proporciona

Eduardo Galeano (*Curso Básico de Injustiça*, parte da obra *De Pernas para o Ar*, 2009).

Como numa peça teatral que tem como estrutura o teatro épico dialético, iniciarei esse período da história por meio de um salto breve ao período anterior. Inicialmente, o projeto Engenho Teatral, ou seja, a construção de um espaço móvel que pudesse circular pela cidade, esse projeto de espaço foi nomeado de Teatro de Trabalhadores. O projeto construído teve como base uma enorme pesquisa realizada por Luiz Carlos Moreira junto aos dados do recenseamento do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). “Eu passei dias, não tinha computador, copiadora, nada, anotava a mão, copiava os dados populacionais, renda, número de escolas, espaço de lazer etc., isso tudo em 1987, 1988 (MOREIRA, entrevista, 2020).

Antes ainda, durante o período em que Moreira trabalhou no Sindicato dos Artistas e Técnicos em espetáculos e diversões do Estado de São Paulo (SATED), em 1983,

[...] elaboramos esse projeto, que era do sindicato. Quatro teatro móveis, um em cada região da cidade, nos bairros de periferia e que circulariam por toda a cidade, ao mesmo tempo em que grupos passariam por esses espaços apresentando seus espetáculos (MOREIRA, entrevista, 2020).

Em 1988, Luiza Erundina foi eleita prefeita da cidade de São Paulo. Marilena Chauí foi nomeada Secretária de Cultura e teve como assessora Lélia Abramo que encontrou o projeto Teatro de Trabalhadores e o apresentou à Marilena Chauí. Apesar de Moreira, em razão de sua atividade militante e sindical, conhecer tanto a Secretária de Cultura, quanto sua assessora, ele não se utilizou desse conhecimento para apresentar o projeto que fora mostrado anteriormente à outra gestão. Moreira conta que um dia recebeu uma ligação da Lélia Abramo que havia encontrado e lido o projeto que estava em uma gaveta.

Tive acesso aos arquivos do Grupo e pude ler e ver dezenas de documentos, projetos, desenhos, pesquisas que criaram a argamassa da construção do espaço hoje conhecido como Engenho Teatral.

Na primeira página do projeto do Teatro de Trabalhadores entregue à prefeitura de São Paulo, na década de 1980, destaca-se um trecho extraído da introdução do documento da Secretaria Nacional de Cultura do Partido dos Trabalhadores para a Executiva Nacional do Partido:

Embora pareça secundária ou mesmo irrelevante, a questão cultural deveria ser considerada uma das prioridades do Partido dos Trabalhadores quando se leva em conta o papel da cultura seja como fator de discriminação sócio-política, seja como instrumento de dominação ideológica, seja como forma de resistência das classes dominadas, seja, enfim, como forma de criação com potencial de emancipação e de libertação histórica. Se a cultura fosse algo de menor importância, seria incompreensível a atenção que lhe é dada pelo estado contemporâneo e a expansão dos meios de comunicação de massa como instrumentos de legitimação da ordem vigente e de conformismo social e político (ENGENHO, 1987).

Nas conversas com Marilena Chauí e Lélia Abramo, o Grupo enfatizou que a proposta nunca foi pensada para ser de um grupo, mas, sim, como política pública permanente para um conjunto de grupos que “tocariam” esse projeto na e para a cidade. Por razões desconhecidas tanto para Moreira quanto para Irací, o projeto com a Secretaria Municipal de Cultura não vingou. Em 1992, a prefeita Luiza Erundina sanciona a lei número 11.325<sup>68</sup>, que dispõe sobre a criação de Casas de Cultura na cidade (Leis Municipais. São Paulo, 2012). Hoje, espalhadas pelos bairros da cidade de São Paulo, existem algumas Casas de Cultura, muitas delas não regulamentadas e vítimas das disputas políticas locais de cada bairro, ao mesmo tempo que contribuem para organização de coletivos de várias linguagens artísticas. Em virtude de militância no campo da cultura, pude observar e participar de diversas reuniões ligadas à organização dessas Casas que, em geral, ficaram submetidas a políticas de governo, ou seja, reféns das propostas organizadas pelo município, por intermédio de diversas gestões da Secretaria de Cultura e indicações de quadros de coordenação, muitas vezes sem ligação com o histórico do bairro no que diz respeito ao processo

---

<sup>68</sup> Para conhecimento da lei, ver: SÃO PAULO (Município). Lei n. 11.325, de 29 de dezembro de 1992. Dispõe sobre a criação de casas de cultura na secretaria municipal de cultura, e dá outras providências. Sistemas Leis Municipais. São Paulo, 25 abr. 2012. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/1992/1133/11325/lei-ordinaria-n-11325-1992-dispoe-sobre-a-criacao-de-casas-de-cultura-na-secretaria-municipal-de-cultura-e-da-outras-providencias>>. Acesso em: 10 out. 2021.

histórico ligado à arte e à cultura. Essas casas são ainda espaços em disputa entre as políticas de governo e a possibilidade de abrigarem a produção local.

Não posso continuar a costura desta história sem trazer à tona as linhas invisíveis que amarraram o País num sequestro escondido pelo espetáculo do resgate: neoliberalismo.

Toda a década de 1990 foi marcada pela construção de um projeto já arquitetado anteriormente e sublinhando com outras linhas nesta dissertação, e que teve como arautos disseminadores da praga Margaret Thatcher e Ronald Reagan.

Em 1989, funcionários do governo estadunidense e organismos financeiros sediados nos Estados Unidos, Fundo Monetário Internacional (FMI), Banco Mundial e Banco Internacional de Desenvolvimento (BID) atenderam ao convite para o encontro chamado pelo Instituto de Políticas Internacionais, com o título de *Latin American Adjustment: How Much Has Happened (Ajuste Latino-Americano: Quanto Aconteceu)*. Esse encontro ficou conhecido como Consenso de Washington, realizado em novembro de 1989. O pano de fundo, nas palavras de Paulo Nogueira Batista<sup>69</sup>, em artigo publicado pouco antes de seu falecimento, referência crítica ao encontro realizado em Washington apresentada a mim por Luciano Carvalho, integrante do Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica e Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), com a constatação de que apesar de não ser uma pessoa propriamente de esquerda, este artigo traz sérias críticas ao fato ocorrido.

A mensagem neoliberal que o Consenso de Washington registraria vinha sendo transmitida, vigorosamente, a partir do começo da Administração Reagan nos Estados Unidos, com muita competência e fartos recursos, humanos e financeiros, por meio de agências internacionais e do governo norte-americano. Acabaria cabalmente absolvida por substancial parcela das elites políticas, empresariais e intelectuais da região, como sinônimo de modernidade, passando seu receituário a fazer parte do discurso e da ação dessas elites, como se de sua iniciativa e de seu interesse fosse. Exemplo desse processo de cooptação intelectual é o documento publicado em agosto

---

<sup>69</sup> Foi presidente da Comissão Coordenadora da “Aliança para o Progresso” no Ministério do Planejamento em 1962-63; Subsecretário de Planejamento Político do Ministério das Relações Exteriores, em 1967-69; e Subsecretário de Assuntos Econômicos do Ministério das Relações Exteriores, em 1973-75. Em 1975, foi negociador do Acordo de Cooperação Nuclear para Fins Pacíficos entre a República Federal Alemã e o Brasil. No mesmo ano, foi nomeado presidente das Empresas Nucleares Brasileiras (Nuclebrás), cargo que exerceu até 1982. Em 1983, assumiu a embaixada do Brasil junto ao GATT em Genebra, tendo representado o Brasil na Reunião Ministerial em Punta del Este para lançamento da “Rodada Uruguai”, em 1986. Designado embaixador do Brasil junto à ONU, ocupou nesse cargo a presidência do Conselho de Segurança em 1988-89. Na condição de presidente desse Conselho, foi mediador entre os EUA e o Irã, na controvérsia sobre a derrubada de um avião de passageiros iraniano pela marinha norte-americana, e mediador entre o Irã e o Iraque na negociação do fim das hostilidades entre os dois países. O comando da embaixada do Brasil junto à Associação Latino-americana de Integração (ALADI), em Montevidéu, em 1993-94, foi sua última função como diplomata de carreira.

de 1990 pela Fiesp, sob o título "Livre para crescer - Proposta para um Brasil moderno", hoje na sua 5ª edição, no qual a entidade sugere a adoção de agenda de reformas virtualmente idêntica à consolidada em Washington. A proposta da Fiesp inclui, entretanto, algo que o Consenso de Washington não explicita, mas que está claro em documento do Banco Mundial de 1989, intitulado "Trade Policy in Brazil: the Case for Reform". Aí se recomendava que a inserção internacional de nosso país fosse feita pela revalorização da agricultura de exportação. Vale dizer, o órgão máximo da indústria paulista endossa, sem ressalvas, uma sugestão de volta ao passado, de inversão do processo nacional de industrialização, como se a vocação do Brasil, às vésperas do século XXI, pudesse voltar a ser a de exportador de produtos primários, como o foi até 1950 (BATISTA, 1994, p. 6).

No Brasil, sem desrespeitar o voto entregue à figura, Fernando Collor foi colocado na presidência da República e, com ele, inicia-se no país o ciclo neoliberal, continuado, após sua saída em consequência de seu *impeachment*, por Itamar Franco e seu Ministro da Fazenda, depois eleito presidente em 1993: Fernando Henrique Cardoso. Segundo Francisco de Oliveira:

[...] o mandato de Lula não se diferenciou muito em vários aspectos, sobretudo no econômico. A caracterização do ciclo neoliberal não reside apenas, nem exclusivamente, nas formas e opções da política econômica geralmente conservadora e sob a égide de políticas monetárias recessivas e políticas fiscais ortodoxas. Talvez seja no plano social que o neoliberalismo fique marcado como um período único na moderna história brasileira, na história de média duração, desde 1930. De fato é a política antirreforma sociais, antirregulacionista, antidireitos do trabalho e direitos sociais em geral que marca o neoliberalismo (OLIVEIRA, 2018b, p. 66).

O menino que crescido escreve os resultados desta pesquisa, tomando como conteúdo a oralidade de quem viveu na pele tais consequências, entrevistou o pai, José Rezende, conhecido como Ney. Em resposta à indagação de como havia sido a vida durante os períodos de Collor e Fernando Henrique, o pai respondeu:

Foi um período muito difícil, estava prestes a me aposentar e tive meu salário reduzido durante o governo Collor e Itamar. E, depois, com Fernando Henrique a gente perdeu muito o valor real da aposentadoria. Tivemos que voltar a pagar o INSS, mas eu já havia contribuído. A gente pensa, né? Eu já contribuí a vida inteira e depois a gente continua a contribuir sem receber mais nada. Difícil. A nossa aposentadoria era vinculada ao salário-mínimo depois isso foi mudado e piorou. Daqui a pouco receberemos menos do que o mínimo. O problema é que a gente não tem voz (REZENDE, entrevista, 2021).

O pai do menino hoje trabalha como porteiro do condomínio onde também mora. Sem descanso, a classe trabalhadora segue sufocada.

Foi nesse contexto que o Grupo Engenho formulava sua partida rumo aos bairros de periferia da cidade atrelada a construção de um espaço, por meio de um

projeto coletivo, nominado em sequência por Teatro de Trabalhadores, Projeto Pavilhão e, por fim e último, Engenho Teatral.

Para aqueles e aquelas, atentos e atentas como Irací Tomiatto e Luiz Carlos Moreira, que sabiam à época o que estava por vir, o encontro com a classe trabalhadora tornou-se urgente. Era necessário combater o discurso único do capital que impunha este novo ciclo como fim, ou seja, a humanidade e suas relações mediadas como coisas, como mercadorias. Guy Debord, em seu livro *A sociedade do espetáculo*, ajuda a entender que:

O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura. Nos lugares menos industrializados seu reino já está presente em algumas mercadorias célebres e sob a forma de dominação imperialista pelas zonas que lideram o desenvolvimento da produtividade [...] Todo trabalho vendido de uma sociedade se torna globalmente a mercadoria total, cujo ciclo deve prosseguir. Para conseguir isso, é preciso que essa mercadoria total retorne fragmentadamente ao indivíduo fragmentado, absolutamente separado das forças produtivas que operam como conjunto. Nesse ponto a ciência da dominação tem que se especializar: ela estiliza em sociologia, psicotécnica, cibernética, semiologia etc., e controla a autorregulação de todos os níveis do processo (DEBORD, 2003, p. 130).

Veremos que a construção deste Engenho Teatral não se trata apenas de um espaço para apresentações e circulação de peças, mas, nele, abriga também a prospecção de um espaço cujo conteúdo crítico a este modelo de sociedade é seu recheio.

O Grupo realizou diversas tentativas para viabilizar o Projeto Engenho Teatral, e apesar das palavras da Secretaria Nacional de Cultura do Partido dos Trabalhadores, expostas anteriormente:

Então, tinha o projeto arquitetônico e tinha, arquitetônico eu falo é um pré-projeto. E tinha toda a fundamentação teórica e dados estatísticos do que a gente queria. A gente tentou o PT, a gente tentou a CUT, a gente tentou a UNE, a gente tentou a UMES (MOREIRA, entrevista, 2020).

Segundo Irací Tomiatto, o Grupo tinha o projeto, mas não conseguia colocá-lo de pé. “Depois que não deu certo com a Erundina, a gente resolveu tentar implementar o projeto no interior de São Paulo” (TOMIATTO, entrevista 2020).

No projeto, escrito em 1989, constam os seguintes objetivos:

1. Permitir um grupo de teatro cooperativado, profissional, o desenvolvimento de uma linguagem teatral em continua transformação, mas sempre voltada aos interesses dos trabalhadores e para uma plateia formada de

trabalhadores; 2. Levar – de forma gratuita – a uma população tradicionalmente marginalizada da produção teatral o resultado desse trabalho, atendendo a um público infantil, adolescente e adulto; 3. Aproximar produtores culturais, amadores (grupos de música, teatro, dança, poetas, pintores etc.) nos seus bairros de moradia, numa troca de experiências entre eles e entre o seu trabalho e o trabalho do Engenho, despertando o interesse e a organização local em torno dos diferentes aspectos que a questão cultural e artística contém (ENGENHO, 1989a).

Moreira relembra que tinha uma perspectiva em sua cabeça e que depois se apagou: apostar, dado o ineditismo do projeto, em patrocínios e campanhas comerciais para viabilização da proposta. Pude observar as inúmeras pesquisas, tabulações e dados sobre diversas cidades do interior de São Paulo que o Grupo tentou implantar seu Engenho Teatral. Ao todo, o projeto foi entregue a 20 prefeitos, secretarias (quando havia, era a de cultura), mas nenhuma cidade levou a cabo o sonho em construção. Durante essa pesquisa, li com cuidado as deliciosas cartas enviadas às cidades, tanto as cartas de primeiro contato, como aquelas, já enfeitadas por conversas anteriores, e que permitem uma certa brincadeira com as palavras. A exemplo, a carta enviada à cidade de Tietê:

Taí um pedaço do nosso sonho. Comam com carinho e, se possível, sirvam também pro Jaime (do teatro, lembram-se?) e pra quem mais vocês quiserem, porque o Engenho Teatral não é secreto. O prefeito, a Coordenadoria de Educação e Cultura e a divisão de Cultura receberam sua parte. De resto, bota mais água no feijão, separa um violão e prepara o rancho no Tietê porque nós estamos chegando (vamos ver se conseguimos uma reunião com os prefeitos, Botucatu incluso).

Beijão nas bochechas de todos. Saudades (MOREIRA; TOMIATO, 1991).

Outra tentativa, a exemplo de Grupos como o Núcleo Independente, que conseguiu recursos internacionais para viabilizar seus trabalhos em São Miguel Paulista na década de 1970, foi enviar a proposta a entidades e instituições de outros países, como Alemanha, Bélgica, Canadá, Holanda, Suíça e Estados Unidos.

Em uma dessas cartas, vi escrito o contrário daquilo que eu mesmo aprendi com Luiz Carlos Moreira: que jamais o trabalho de um grupo teatral poderá se autossustentar<sup>70</sup>: “[...] apesar das dificuldades financeiras para sua implantação, daí este pedido de ajuda – o projeto prevê sua autossustentação já a partir do segundo ano de existência” (ENGENHO, 1989b).

<sup>70</sup> Ver MOREIRA, L. C.. There is no alternative. In: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. **Teatro e vida pública**. O fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec, 2012.

No projeto escrito pelo Grupo, além do detalhamento sobre seu funcionamento, ações, horários, estimativa de público, relação com coletivos e grupos dos bairros, a não cobrança de ingresso etc., o Engenho expõe uma justificativa chamada de “síntese”, demonstrando o funcionamento do circuito tradicional do Bixiga e, em contraposição, a do Engenho Teatral:

1. O circuito de produção teatral profissional em São Paulo apresenta uma série de características que praticamente pré-determinam o resultado e o alcance (estético, cultural, ideológico, econômico etc.) de qualquer trabalho criativo:

- Teatro = mercadoria a ser vendida num mercado de consumo, com todas as implicações que essa relação estabelece
- Concentração geográfica dos teatros no Bixiga (também) provocando a seleção do público (o espaço geográfico como espaço cultural e econômico)
- Dependência dos meios de comunicação de massa
- Dependência dos modismos culturais
- Capital elevado para campanha publicitária
- Relação viciada de palco (produtor) e plateia (consumidor)
- Transformação do artista: de produtor cultural em mão de obra em busca de sobrevivência
- Custos elevados de produção (metade da bilheteria fica em aluguel do teatro, direitos autorais e manutenção) e consequentemente, preços caros de ingressos
- Total desligamento da população trabalhadora (principalmente o trabalhador físico e prestador de serviço que mora na periferia)
- Um tipo restrito de experiência de vida e relações sociais/ pessoais para artistas e técnicos confinados numa espécie de gueto da cidade (gueto geográfico, social, cultural, econômico...) condicionando seu trabalho artístico
- Formação técnica e intelectual (dos profissionais) extremamente deficiente, minando o trabalho artístico
- Condições precárias de criação: espaço, tempo, recursos disponíveis, estado físico e emocional de elencos desgastados por horas de trabalho em outros empregos ou ao contrário, pelo desemprego, má alimentação, dívidas pendentes etc. (ENGENHO, 1989a).

A síntese escrita acerca da produção teatral profissional, é recolocada a partir das afirmações prospectadas pelo Grupo em relação a seu projeto.

2. O projeto Engenho Teatral pretende experienciar uma quebra nesse circuito viciado:

- Organizando um espaço físico e econômico para a prática/dedicação cotidiana/permanente da criação teatral e do aperfeiçoamento técnico e intelectual dos artistas e técnicos envolvidos
- Indo diretamente ao local onde o trabalhador mora
- Entrando em contato com suas lideranças e instituições (igrejas, escolas, sociedade amigos de bairros, clubes, associações etc.)
- Estabelecendo vínculo que supere a relação de vendedor-comprador através de ingressos gratuitos
- Obrigando o Grupo a uma prática e a um tipo de vida totalmente diferentes daqueles a que está habituado e, provavelmente, à criação de um teatro também diferente daquele exigido pelo Bixiga (entre outras coisas, a volta

constante para apresentações nesse circuito tradicional permitirá aferir conceitos como o de uma “universalidade” da obra de arte)

- Permitindo a uma população tradicionalmente marginalizada o acesso a um bem cultural que, no mundo industrial, ainda possibilita uma vivência pessoal comunitária ao mesmo tempo: teatro

- Equacionando a questão financeira em termos modernos e eficazes.

3. E a atividade específica com os produtores culturais de cada região ainda pretende levantar a discussão e a luta em torno dos direitos que essa população tem no campo cultural (ENGENHO, 1989a).

Afastadas as possibilidades de construção de um projeto para a cidade de forma coletiva via poder público, de parcerias de outros grupos, das possibilidades de viabilização no interior paulista, de parcerias com organizações internacionais, e até mesmo as intenções iniciais de terem sócios que mantivessem a proposta de pé, o Grupo recorreu ao que em toda história até este momento foi inevitável: agir e arriscar-se na ação.

As produções anteriores das peças foram feitas, com raras exceções, por meio de empréstimos feitos em bancos e depois supridos durante as apresentações. Para construção do Engenho Teatral não foi diferente, mas, ao invés de recorrer aos bancos, Moreira recorreu ao seu cunhado, que, na época, era executivo de uma multinacional na Espanha. Foi ele quem emprestou o dinheiro para construção do espaço. Este empréstimo foi pago por Irací e Moreira após dez anos da inauguração.

Todo o projeto do Engenho Teatral foi feito por Moreira. Ele já apresentava um diferencial: uma estrutura metálica, com vão interno totalmente livre, ou seja, uma lona tensionada pela própria estrutura.

De posse do projeto arquitetônico, e do valor de empréstimos conseguido com familiares, o Grupo passou a pôr a obra em pé, mas com pé manco, frente à inflação que assolava o país. O projeto era complexo e necessitaria de um acompanhamento intenso no que se referia aos cálculos, estruturas e montagem. O Grupo previu a inauguração do espaço no Parque do Ibirapuera em 1993, ainda com a intenção de, ali, atrair possíveis patrocinadores e parcerias, como campanhas publicitárias que pudessem sustentar financeiramente o projeto. Moreira conta como conseguiram terminar a obra, mesmo não tendo todo o recurso financeiro necessário:

A inflação era brava na época. Era, assim, inflação diária. Era uma coisa absurda. E eu fiz um contrato com uma empresa, preto no branco, e tinha muita se ele atrasasse. Ele, inclusive, ferrou com a gente porque ele atrasou e atrasou muito. Só para você ter uma ideia de como é que a gente conseguiu concluir: ele tinha recebido sessenta por cento, faltava quarenta por cento para pagar. A gente tinha a grana. Só que a multa que ele tinha por atraso era maior, por conta das inflações, do que os quarenta por cento que a gente

tinha que pagar para ele. Então, a gente perdoou a dívida e não pagou os quarenta por cento. E, com isso, a gente construiu o banheiro que, na época, inclusive, era de madeira. Um pré-fabricado da madeirite, tinha só dois banheiros, um para o público e um para a gente, que era banheiro e cozinha tudo ao mesmo tempo (MOREIRA, entrevista, 2020).

Além disso, o Engenheiro da empresa contratada dizia que a estrutura não pararia em pé. Esse engenheiro trouxe também um serralheiro, José Francisco Costa, conhecido como Zé, um senhor que morava em Poá: “Este senhor, ele que definiu a estrutura, não o engenheiro. Inclusive a proposta de arquibancada, o Moreira levou para ele. O Engenho é como é hoje, graças a esse senhor” (TOMIATTO, entrevista, 2020).

Foi ele quem montou. Até hoje, a única pessoa que montou e desmontou o Engenho foi o filho dele, o Elias. E quando o Engenho foi mudar a cobertura para a cobertura de ferro, foi a empresa de ferro do filho dele que fez. É a única pessoa que coloca a mão (MOREIRA, entrevista, 2020).

O projeto arquitetado por Moreira compreendia uma área de 26m de diâmetro, uma área cênica de 7,5m x 7,5 m, com uma área cênica envolvida por uma plateia (a princípio seria móvel) em três lados, com capacidade para 200 pessoas. Além disso, banheiros, camarim, área livre para circular todo o espaço cênico.

Em 1993 o Grupo inaugura seu lugar no Parque do Ibirapuera apresentando uma remontagem da peça *Sonho Doce*, dessa vez dirigida por Moreira. Por lá permanece três meses. E, depois, seguiu em passeio pela cidade: Em 1993, Praça do Relógio da Universidade de São Paulo (USP), localizada na Zona Oeste; 1994, Centro Educacional e Esportivo Brigadeiro Eduardo Gomes, hoje conhecido como Clube Escola Tatuapé, Zona Leste; 1996, Centro Desportivo Municipal, Pirituba, Zona Oeste; 1997, Parque Domingos Luiz, Jardim São Paulo, Zona Norte; 2002, Praça do Campo Limpo, Campo Limpo, Zona Sul; em 2004, retornou ao Clube escola Tatuapé, por onde permanece até hoje, após o Grupo ter conseguido uma concessão de uso do espaço, fruto longa luta e disputa durante anos.

O Engenho Teatral, um espaço construído para propiciar o encontro com a classe trabalhadora, foi concretizado. Nas palavras de Moreira, foi em 1994 que de fato ocorreu a primeira experiência efetiva com o “[...] público que nós buscávamos, a classe trabalhadora” (MOREIRA, entrevista, 2020). Este encontro prescindido pela intenção de abandonar o circuito tradicional do teatro, madurada pela prática e pela

ciência de outras experiências históricas, como as precedentes à construção do Teatro Proletário, de Erwin Piscator, na conjuntura analisada por ele,

Era prematura a ideia de se erigir a arte em fator político, e dela fazer um meio artístico em favor do movimento proletário. Para isso a época não estava amadurecida. Devíamos contentar-nos em unir dois fatores tão eminentemente importantes sob o ponto de vista social: o teatro e o proletariado. Pela primeira vez, já não em pequenos grupos, individualmente, senão em massa organizada e fechada, surgiram como consumidores de arte as camadas proletárias. Até verificar-se a fusão, as duas associações – a Cena Popular Livre e a Nova Cena Popular Livre – tinham aglomerado 80.000 sócios, o que demonstra claramente a capacidade de assimilação cultural da massa de operários, contra a teoria do “povo inculto” difundida pelas classes dominantes (PISCATOR, 1968, p. 43).

O projeto ou intenção política de abandono do circuito tradicional do teatro e consequentemente da forma de produção deste circuito iniciou-se em 1979. A partida e a construção do espaço Engenho Teatral aconteceram quatorze anos depois, em 1993. A conjuntura política já era outra e mesmo para grupos nos quais figuravam pessoas como Irací Tomiatto e Luiz Carlos Moreira (atentas às armadilhas da história) de difícil percepção. Um dos fatores expostos por Luiz Carlos Moreira a respeito do assunto, deve-se ao fato de sua geração não ter tido o preparo e politização necessária para atuação e capacidade de análise conjuntural. Numa construção lógica remendada pela afirmação, concluo que sendo Moreira e Irací referências políticas da minha geração, eu e meus contemporâneos precisamos, ainda mais, nos preparar. Moreira falou sobre o processo do Engenho Teatral entrelaçado às alterações históricas:

Nós não tínhamos nenhuma compreensão do que estava acontecendo em termo de história. A verdade é essa. Nós vamos [saído do “circuito tradicional do Bixiga”] ainda pensando numa coisa que dizia respeito, por exemplo, à luta, organização e mobilização contra a ditadura. Ou mesmo, as coisas que antecederam a isso, ou seja, luta armada, seja de revolução, seja um projeto de independência nacional. Essas lutas da virada dos anos 1950, 1960 e particularmente já nos anos 1970. A organização em periferia, o movimento sindical que estoura no final dos anos 1970, 1980. Tudo isso era as referências e a minha e a nossa formação política. Esse era o quadro para o Engenho teatral se lançar. Só que esse quadro já estava morrendo e nós não percebemos. Não tivemos clareza política para entender isso. Da mesma forma, o Estado na sua maneira de administrar estava passando por um processo de reestruturação, de reorganização que nós também não entendemos. Então, quando eu encostei com o Engenho no Estado, tomei um susto porque aquele Estado que me recebeu não era o Estado que eu tinha conhecido 10, 15 anos antes. E estou me referindo a um Estado ditatorial que conheci. Mas ele já estava burocraticamente muito mais engessado e muito mais estruturado com portas fechadas, digamos. Então, eu diria que o Engenho nasce de uma forma anacrônica. Na época que formou o Engenho, acabava quando o Engenho surge. O Engenho tinha que

ter surgido nos anos 1960 para passar pelos anos 1970. Nos anos 1980 ou 1990, quando ele surge a vaca já tinha ido para o brejo e nós não tínhamos percebido. Eu vou aprender isso com o tempo e essa ficha vai cair, na verdade, no terceiro período. E muita ficha está caindo agora. Não foi nem há dez anos, 20 anos atrás. Ou seja, o nosso despreparo político, em termos de análise conjuntura, é muito grande. Sempre disse e agora estou explicando o porquê de o Engenho ser um projeto anacrônico (MOREIRA, entrevista, 2020).

Apesar de contextos históricos diferentes, a história do teatro ligado aos interesses da classe trabalhadora foi e continua sendo marcada pela construção do Engenho Teatral.

Há um filme argentino, *La Nube (A Nuvem)*, dirigido por Fernando E. Solanas e lançado em 1998, que mostra a história de um grupo de teatro e sua luta contra a especulação imobiliária e a burocracia de Estado para manter seu teatro num dos bairros de Buenos Aires. Os artistas do grupo, sob a fumaça do neoliberalismo, ao saírem às ruas, andam no sentido contrário das pessoas, de uma sociedade transformada em coisa, em mercadorias. O Engenho, naquele momento, cumpriu esta função histórica, a função de quem anda na contramão do que está imposto, para que, mesmo em situações pontuais, possa passear por caminhos ajustados à vida e avesso ao avesso naturalizado dos tempos.

### **2.2.1 Pequenas histórias ou de uma arte contra a barbárie: novos passos para construções coletivas e subjetivas contra o deserto do mercado**

Fronteiras  
Os corações  
(assim como as pátrias)  
não deviam ter fronteiras.  
Queria explodi-los  
em suspiros, gozo e anátemas  
para que de tantos pedaços  
brotassem outras centenas.  
Os corações  
(assim como as pátrias)  
não deviam ter fronteiras...  
mas têm

*Mauro Iasi (Pátrias, corações e fronteiras, parte da obra Meta Amor Fases)<sup>71</sup>.*

---

<sup>71</sup> IASI, M. L. **Meta amor fases**: coletânea de poemas. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

Após a segunda metade da década de 1990, na contramão de toda imposição neoliberal, são criados, na cidade de São Paulo, e por todo o país, diversos grupos teatrais. Tais grupos surgiram sem que tivesse havido um programa ou acordo para isso. O teatro de grupo não foi criado na década de 1990, porém, naquela década, por entrecruzamento de diversos fatores, houve maior consciência político-militante e maior documentabilidade acerca da formação e dos trabalhos desenvolvidos pelos grupos.

Há quem diga que foi um acontecimento espontâneo que fez unir pessoas em torno de agrupamentos com propostas estéticas. Para outros, como Moreira, foi justamente pelo fato de as pessoas, trabalhadores e trabalhadoras, não terem condições de serem inseridas num pretenso e inexistente mercado teatral, é que se deu esta junção. Para Moreira, os grupos representam mais a falta de opção de trabalho do que opção pela forma grupo.

Conscientes ou inconscientes deste processo, a década de 1990 foi marcada pelo retorno da forma de produção teatral em grupos. Esses agrupamentos não só apareceram, mas interferiram no espaço da cidade, formando uma paisagem em desacordo com o que estava sendo apresentado como modelo de país, impulsionado no final da década por Fernando Henrique Cardoso: uma aparente redução do Estado em consequência de sua aptidão no atendimento às exigências do capital. O discurso único em prol do mercado foi combatido por um Brasil revirado em cenas e peças teatrais que compuseram episódios coletivizados acerca das urgências e interesses da classe trabalhadora. De certa forma, abriu-se como possibilidade aquilo que o Grupo Engenho, principalmente na figura de Moreira, ansiava. Mas havia muito a percorrer.

O menino que hoje escreve esta pesquisa também contribuiu com essa história e, em 1998, formou o grupo que atua até hoje, a Brava Companhia.

A meu ver, esse momento foi importante para a história recente do teatro no Brasil. Os agrupamentos surgiram - e não apenas em universidades -, sendo formados por atores, atrizes, diretores e diretoras que faziam trabalhos e produções intermitentes e por artistas, moradores e moradoras dos bairros de periferia da cidade. Essa é uma longa história e cada grupo tem sua percepção e narrativa, mas há um dado novo que se faz necessário apontar. Entre os tantos grupos que surgiram na cidade, parte deles, uma boa parte, foram grupos cuja raiz é a periferia da cidade. A

importância, a meu juízo, é que não só a retomada histórica da forma grupo se anunciava, mas também o fato de filhos e filhas de trabalhadores e trabalhadoras das periferias assumirem para si o controle, mesmo que mínimo, dos meios de produção e, a partir daí, abrirem caminhos não só para a fruição teatral, mas para a possibilidade de produzirem teatro numa relação em que endereço e endereçamento se uniam: de classe para classe, sem “meias classes” mediando.

No final da década de 1990, esses grupos, que iam brotando pela cidade de São Paulo, ocupavam os poucos espaços para apresentação de seus espetáculos na cidade, e criavam outros, como salão de igrejas, campos de futebol, associações comunitárias etc., e sobreviviam cada qual a sua maneira, mas sem dúvida em dizer: precariamente.

Aos poucos, esses grupos iniciaram conversas estabeleceram encontros, trocas ao mesmo tempo que era comum encontrar integrantes dos grupos compondo as plateias dos espetáculos em cartaz de outros grupos, com exceção daqueles que mantinham suas ações nas periferias. Esses, no início, eram invisíveis para maioria de outros grupos que atuavam no centro da cidade, do outro lado da ponte. Alexandre Mate, Reinaldo Maia, Luiz Carlos Moreira foram uns dos que diminuíram as pontes que separavam os grupos do centro e das periferias da cidade. A exemplo disso, Alexandre Mate, a convite de Adriana Chung e Alexandre Brazil, organizou, em 2004 e 2005, a publicação *Anuário de teatro de grupo da cidade de São Paulo*. Na introdução do primeiro volume, de 2004, ele escreveu:

Quando Adriana Chung e Alexandre Brazil convidaram-me para fazer a curadoria do *Anuário de teatro de grupo da cidade de São Paulo* aceitei de pronto, sobretudo pelo fato de através dessa ação poder, dentro de inúmeros limites, contribuir para que a memória de inúmeras experiências teatrais, circunscritas a poucos indivíduos, pudessem ser ampliadas e socializadas. Particularmente, assisto a muitos espetáculos no centro e na periferia (periferia??!!!), assim muitas vezes, ao comentar sobre certos trabalhos e grupos, tendo a um falar quase monológico [...] Dessa forma, e tendo em vista essa particularidade, tanto para o público interessado na linguagem como para os integrantes dos múltiplos grupos de teatro, não só da cidade, um anuário teatral tem o principal objetivo de divulgar experiências daqueles que se dedicam à linguagem, preenchendo lacunas de desconhecimento, e aproximar indivíduos cujos objetivos estéticos, geográficos e políticos se aproximem, confluem, se neguem. Trata-se fundamentalmente de juntar os

cacos perdidos e criar uma face, a partir da qual sejam divisados e vislumbrados os parceiros da jornada (MATE, 2004, p. 7).

No final da década, além da Brava Companhia, eu participava do Grupo de Teatro Monte Azul (Núcleo 2), em um centro cultural construído por trabalhadores e trabalhadoras durante a década de 1970/80, o Centro Cultural Monte Azul. O coordenador e diretor do grupo era Reinaldo Maia, grande mestre e saudoso amigo. Por intermédio de Maia (assim ele era conhecido), pude conhecer as astúcias de parte do teatro de grupo na cidade. Em 1999, Maia andava sempre recheado de cópias de uma carta, um manifesto escrito a várias mãos, do qual o Grupo Monte Azul era um dos signatários. Apesar de, na época, não entender de fato do que se tratava, sentia-me como menino a quem foi dada a permissão de permanecer, somente ouvindo, as conversas da gente adulta. Reinaldo Maia era um desses adultos que conversava sério a respeito do país ou das imposições do neoliberalismo (leia-se grande capital em sequestro à vida) à produção cultural no Brasil. Essas conversas entre fazedores e fazedoras de teatro (boa parte organizados em grupos), motivadas pelas ações denominadas barbárie, como afirma Iná Camargo Costa na *Enciclopédia Latino Americana*: “[...] que vão desde a multiplicação dos números que qualificam a população supérflua até a submissão ostensiva do aparelho do Estado aos interesses do capital” (COSTA, [s.d.]), essas conversas e encontros confluíram ao lançamento de forma pública o que Maia andava distribuindo de mão em mão: o primeiro manifesto Arte Contra a Barbárie:

**Manifesto Arte Contra a Barbárie (Primeiro Manifesto)**

O teatro é uma forma de arte cuja especificidade a torna insubstituível como registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo.

Sua condição atual reflete uma situação social e política grave.

É inaceitável a mercantilização imposta à cultura no País, na qual predomina uma política de eventos.

É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística.

Nosso compromisso ético é com a função social da arte.

A produção, circulação e fruição dos bens culturais é um direito constitucional, que não tem sido respeitado.

Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em "produto cultural". E cria uma série de ilusões que mascaram a produção cultural no Brasil de hoje. A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento da produção cultural para a iniciativa privada, mascara a omissão que transforma os órgãos públicos em meros intermediários de negócios.

A aparente quantidade de eventos faz supor uma efervescência, mas, na verdade, disfarça a miséria de investimentos culturais a longo prazo que visem à qualidade da produção artística.

A maior das ilusões é supor a existência de um mercado. Não há mecanismos regulares de circulação de espetáculos no Brasil. A produção teatral é descontínua e no máximo gera subemprego.

Hoje, a política oficial deixou a cultura restrita ao mero comércio do entretenimento. O teatro não pode ser tratado sob a ótica economicista.

A cultura é o elemento de união de um povo que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação. É tão fundamental quanto a saúde, o transporte e a educação. É, portanto, prioridade do Estado.

Torna-se imprescindível uma política cultural estável para a atividade teatral. Para isso são necessárias, de imediato, ações no sentido de:

Definição da estrutura, do funcionamento e da distribuição de verbas dos órgãos públicos voltados à cultura.

Apoio constante à manutenção dos diversos grupos de teatro do País.

Política regional de viabilização de acesso do público aos espetáculos.

Fomento à formulação de uma dramaturgia nacional.

Criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e experimentação teatral.

Recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos teatros públicos.

Criação de programas planejados de circulação de espetáculos pelo País.

Esse texto é expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie - oficial e não oficial - que forjaram e forjam um País que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo brasileiro.

O Engenho Teatral estava naquele momento com seu espaço montado no Jardim São Paulo, nas palavras de Irací:

[...] em 1998, 1999, nós estávamos esgotando o primeiro período do Engenho. Esgotando mesmo. Quer dizer, quando nós paramos, o fizemos por falta de condições financeiras, porque o teatro estava com a lona toda furada não tinha mais condições de pôr o público dentro. Isso no final de 1999. Mas nós tínhamos esgotado esse período de fazer um milhão de espetáculos e de tentar uns contatos meio... já tinha acabado as poucas entidades que tínhamos contato. Nós não queríamos mais fazer aquelas peças que eram as primeiras que nós levamos para lá e que não tinham muito a ver enquanto tema, enquanto linguagem com o público do entorno que estávamos encontrando. Então, foi o esgotamento também. Eu acho que em algum lugar foi até bom essa parada. Porque, por exemplo, o Moreira foi retomar as atividades dele em termos de militância dentro da classe teatral (TOMIATTO, entrevista, 2020).

Moreira estava afastado das questões ligadas à militância teatral há muitos anos. Nessa época, o Grupo estava sem condições de arcar com as despesas de manutenção do espaço, ou seja, o espaço estava montado, mas o Grupo sem condições de mover o Engenho. Nesse novo ciclo histórico, após o surgimento de diversos grupos, a discussão sobre os caminhos do país e da cidade pareciam aquecer novamente uma proposta de ação conjunta frente ao estado de coisas imposto pelo grande capital e que se alastrava não só pelo Brasil, mas pela América

Latina. Aos poucos, Moreira e o Grupo Engenho se aproximaram desse movimento que ficou conhecido como Arte Contra a Barbárie.

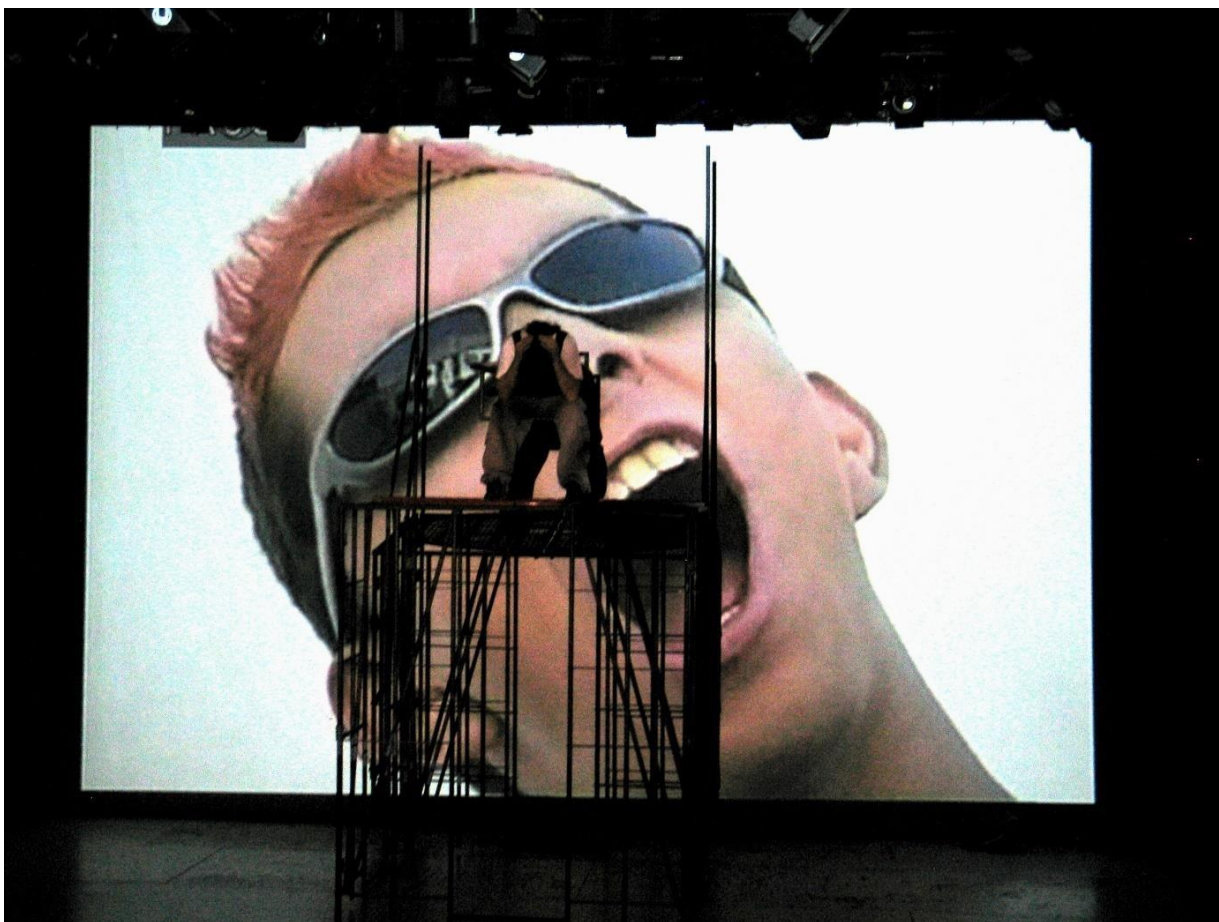


Figura 23 – Cena da peça *Pequenas Histórias que à História não Contam* (2002), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Irací Tomiatto.

Fonte: Acervo particular de Irací Tomiatto.

Pude acompanhar, como menino ouvinte, muitas dessas reuniões do Movimento Arte Contra Barbárie, que unia não só pessoas identificadas ao que se convencionou chamar campo de esquerda. Curiosamente, havia pessoas que proclamavam suas posições liberais e identificação, irônica ou não, com a direita. Moreira se aproximou do movimento e, aos poucos, junto a outras pessoas interessadas, à construção de uma política pública para a cidade, como escreveu Maria Silvia Betti em seu artigo *A Lei de Fomento: Raízes de Desafios*, “[...] contra a crescente transferência de responsabilidade do setor público para o privado” (BETTI, 2012, p. 118).

Em 2001, o Movimento Arte Contra Barbárie conseguiu a aprovação da Lei de Fomento, promulgada em janeiro de 2002 (Lei número 13.279, de 8 de janeiro de 2002), que objetivava a manutenção e criação de trabalho continuado de pesquisa e

de produção teatral visando o desenvolvimento e o melhor acesso da população ao mesmo<sup>72</sup>.

Moreira compôs o coro do Movimento e se dedicou à construção da Lei, cuja vitória já foi mencionada anteriormente. Ao falar sobre a volta à militância teatral, Moreira destaca o período em que ficou liberado do Grupo Engenho, dada a falta de materialidade para continuidade das ações e manutenção do espaço:

A minha volta à militância se deu por conta do Arte contra Barbárie. A partir de 1998, o Arte, vamos dizer assim, estoura. E esse foi, exatamente, o período que o Engenho ficou parado até 2001. O Engenho estava podre. Não dava para fazer nada. Chovia mais dentro do que fora. Nós até tiramos o piso para não apodrecer, então, era terra dentro do teatro. Nós ensaiamos na Zona Norte, mas numa escola que cedeu um espaço para nós ensaiarmos ou numa sala no centro esportivo, que nem no Engenho, nós conseguíamos ensaiar. O Engenho estava parado, fechado, apodrecendo. Então, isso me liberou muito. Mas até 2001, eu estava muito livre porque o Engenho estava parado e foi quando, então, eu militei para burro e fui construir o Fomento. O Fomento nasceu quando eu estava liberado em que o Arte me atraiu. Eu caí na militância. Mas aí já não é o Engenho. É uma coisa minha. É óbvio que o Engenho tem tudo a ver se você for pensar no Fomento, o Fomento tem tudo a ver com um projeto como o Engenho (MOREIRA, entrevista, 2020).

Distanciado no presente e trazendo à tona a experiência do passado, concluiu que a Lei de Fomento se mostrava capaz de articular os desejos e sonhos coletivos anunciados pelo Engenho Teatral ainda na década de 1980: a recusa ao modo de produção vigente no circuito tradicional do teatro e a possibilidade de formação um continente de grupos ao qual o Engenho seria uma das ilhas:

[...] de uma certa forma, o Arte acreditava em política pública, acreditava na construção e na organização de um Estado dando cobertura para direitos e necessidades através políticas públicas. Eu, particularmente, nunca acreditei. Tanto é que para mim, o fomento não era um programa para organizar o Estado. Mas era um programa para nós nos organizarmos. Então, nessa medida sim. Eu senti um movimento que abria brecha. O Engenho não pode ser um projeto solitário, então com o Arte Contra a Barbárie sentia brecha para ampliar, para ter outros companheiros que até então não tinha. Mas até certo ponto. Se você me perguntar, por exemplo, na época se eu acreditei que o Fomento ia ser aprovado. Em nenhum momento, eu acreditei (MOREIRA, entrevista, 2020).

Sobre o fato de um programa para que os grupos pudessem se organizar, Moreira recorria ao conhecido, de que a Lei de Fomento endereçada à forma grupo

<sup>72</sup> Lei na íntegra: SÃO PAULO (Município). Lei n. 13.279, de 8 de janeiro de 2002. Institui o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e dá outras providências. **Notícias de cultura da cidade de São Paulo**. São Paulo, 14 dez. 2009. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=7298>. Acesso em: 20 fev. 2022.

permitiria que outras relações de trabalhos (relações coletivas) surgissem e se fortalecessem. A forma de produção coletiva poderia influenciar na subjetividade do conjunto das pessoas. Ou seja, a forma de produção grupo tenderia a alterar o nível de consciência das pessoas. Sobre este assunto e outras articulações envolvendo junções de grupos em luta, ver o capítulo de conclusão desta dissertação. Puxarei desse novelo um desafio em forma de alerta, feito por Iná Camargo Costa, ainda no início da conquista desta importante lei para a cidade:

A luta (mobilização) por leis de fomento corresponde à tática de enfrentamento com o próprio Estado que, nunca é demais repetir, foi tomado de assalto pelas forças neoliberais com a eleição de Collor. Nossa primeira vitória em São Paulo correspondeu, no plano ideológico, a quebrar a ditadura do pensamento único sobre o papel do Estado em geral e, em particular, em relação à cultura. Tratava-se de apresentar uma alternativa às leis de incentivo sem, entretanto, combatê-las diretamente. Digamos que, de um ponto de vista ainda liberal, o movimento admite que os dois tipos de legislação possam conviver sem conflito direto. Mas sabem também seus integrantes que, se não forem dados os passos subsequentes, tudo poderá ser enquadrado pelo próprio mercado (COSTA, 2007, p. 26).

O Arte Contra a Barbárie não pode ser reduzido à condição de luta por políticas públicas. Além das disputas pelo financiamento público da arte e cultura contrárias à forma-mercadoria (não perder de vista a citação acima), o Movimento abriu espaço para discussão sobre o papel da arte e cultura no país. Produziu de forma coletiva o jornal *O Sarrafo*<sup>73</sup> e contribuiu para o surgimento de outros movimentos ligados à arte e a cultura na cidade e no país, como se poderá verificar adiante.

Em 2002, ano da primeira edição de Lei de Fomento Para a Cidade de São Paulo, o Engenho tem seu projeto contemplado pela Lei e, dessa forma, retoma as ações do Engenho Teatral, então, na Zona Sul de São Paulo, na Praça do Campo Limpo. O Grupo, naquele momento, ensaiava um roteiro inicialmente construído durante um curso de interpretação ministrado por Moreira, ainda no Jardim São Paulo. Os ensaios aconteciam em espaços cedidos por escolas e por um clube esportivo. Enquanto isso, o Engenho Teatral estava sendo montado na Praça do Campo Limpo, cena digna de cinema: dez caminhões com a estrutura colocada e descarregada em ordem e coordenada por Luiz Carlos Moreira. Foi na praça do Campo Limpo que Irací Tomiatto considera que o projeto Engenho Teatral realmente aconteceu como

<sup>73</sup> Publicação independente inicialmente produzida pelos Grupos Ágora, Companhia do Latão, Companhia Folias D'Arte, Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, Parlapatões e Teatro da Vertigem.

previsto, ou seja, “[...] uma peça produzida para o público morador da periferia, montada sem possibilidade de estrear em 1998, 1999, no Jardim São Paulo, e, reensaiada, no Campo Limpo em 2002. De certa forma, é como se não tivéssemos parado essa relação com o público” (TOMIATTO, entrevista, 2020).

*Pequenas Histórias Que à História Não Contam*<sup>74</sup> foi desenvolvida em conjunto e práticas realizadas entre 1998 e 2002, por meio oficinas abertas ao público, ainda no Jardim São Paulo e encontros com artistas locais, a maior parte deles ligados ao Hip Hop, no bairro do Campo Limpo.

No programa da peça, afirmações e questões compõem a sinopse:

O show da vida: Na TV e nas capas de revista, o sonho do sucesso. Periferia: o que realmente o jovem pode fazer.

*Pequenas histórias* mostra algumas dessas opções reais, colocando no palco certos personagens com suas vidas e perspectivas [ou falta de]: o operário, o garoto infrator e viciado, o mendigo, o pagodeiro, a menina que sonha ser top model, o intelectual, o... Eles se dirigem à plateia, que deve julgá-los e, com isso julgar a si própria, à sua vida, passado, presente, e futuro (ou a fata de).

Que cada um escolha sua vida, o seu modelo, mas que vida e modelos reais a sociedade oferece? O que fazer, enfim, com a vida e o tempo que nos foi dado viver?

*Pequenas histórias* é isso: uma discussão entre o implausível sonho do sucesso individual e a impensável construção de um mundo solidário e coletivo (ENGENHO, 2002).

O Grupo, neste momento de sua trajetória, abandona o recurso fabular para o tratamento dos assuntos, ou seja, a peça é estruturada em quadros, coros (na primeira montagem o recurso usado para compor os coros eram canções e danças inspiradas na linguagem do HIP HOP) e cenas costuradas por fragmentos de figuras sociais.

Trata-se de um espetáculo fragmentado: não tem historinha, mas histórias e Histórias; não tem uma única estrutura, mas se apresenta como um programa de auditório, que não é, ou uma peça de teatro que sendo escrita nomomento, por um autor que também é personagem, ou como um espetáculo de um grupo de atores, de *rappers*, *b.boys* (ENGENHO, 2021).

---

<sup>74</sup> Ficha técnica em 2002: *Pequenas histórias que à história não contam*. Texto, cenário, iluminação e direção: Luiz Carlos Moreira. Elenco: André Mürrer, Beto Nunes, Celso Cardoso, Irací Tomiatto e Sílvia Lourenço. Música: Fábio Prado e Cecília Moita. Rap: G. Box e Dj Tano. Coreografia Marcelinho Back Spin. Vídeo: Ana Carolina Rodrigues. Figurino: Ana Luísa Lacombe e Clarita Sampaio. Produção e confecção: Roupas de cena. Costureira: Benê Calistro. Pinturas: Paulo Ito. Bordados e Adereçagem: Mila Reily. Tingimentos: Jô Negrão. Adereços: Silvana Marcondes. Construção de cenário: Brasil e equipe. Operação de luz: Cesar Palito. Operação de som e vídeo: Taty Kanter. Programação Visual: Comunicação ilustrada. Assessoria de Imprensa: Andrea Tedesco. Fotos: João Valério. Administração: Adriana Moraes. Monitoria Nelson Galvão e Paulina Caon (ENGENHO, 2002). Elenco em 2011: Beto Nunes, Debora Miranda, Irací Tomiatto, Juh Vieira (Fábio Resende), Roberto Prado (ENGENHO, 2010).

Em 2011, participei desta peça como ator fazendo duas personagens, um arremedo de palhaço apresentador, Chacrinha, e o Intelectual (autor personagem). A questão do indivíduo como mercadoria, que se apresentava já na estreia, em 2002, aprofundou-se. No palco, o Engenho não se furtou em insistir no debate:

Intelectual – Merda, merda!

Coro – (PAUSA) Vejam, senhores. Um intelectual se debate com seus personagens, consigo mesmo. Deveria ser duro na razão, na objetividade, na compreensão. Mas tem o coração no lugar certo, por isso sangra. E se desespera ao discutir o mundo a partir de umbigos individuais. Sabe que não há saída individual mas pede a indivíduos que conduzam a vida. O que fazer quando os homens são consumidos um a um?

Intelectual – Como fazer teatro sem diálogo? Eu, você, sem nós! Merda! Tem que falar das intrigas, de quem sacaneia quem, de quem está apaixonado por quem. Todo mundo se ferra, o tempo todo, mas não aprende, continua achando que a vida é isso: as briguinhas pessoais, as novelinhas, os *bigbrothers*. Enquanto os bacanas deitam e rolam, é isso que todo mundo quer: os sonhos pessoais, particulares, privados. O impossível meu, maior que o impensável nós!

Esse período histórico do Grupo Engenho termina com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva ao cargo de Presidente da República. Em 24 de junho desse mesmo ano, o jornal *Folha de S.Paulo* publica a manchete “a carta de Lula para acalmar o mercado financeiro”. Essa carta foi intitulada *Carta ao Povo Brasileiro*. Reproduzo a carta na íntegra para o leitor e leitora que se interessa pelos processos ligados à condução palaciana da vida, caso contrário saltem a carta para lerem a saída posta em cena pelo Engenho.

Carta ao povo brasileiro

O Brasil quer mudar. Mudar para crescer, incluir, pacificar. Mudar para conquistar o desenvolvimento econômico que hoje não temos a justiça social que tanto almejamos. Há em nosso país uma poderosa vontade popular de encerrar o atual ciclo econômico e político.

Se em algum momento, ao longo dos anos 90, o atual modelo conseguiu despertar esperanças de progresso econômico e social, hoje a decepção com os seus resultados é enorme. Oito anos depois, o povo brasileiro faz o balanço e verifica que as promessas fundamentais foram descumpridas e as esperanças frustradas.

Nosso povo constata com pesar e indignação que a economia não cresceu e está muito mais vulnerável, a soberania do país ficou em grande parte comprometida, a corrupção continua alta e, principalmente, a crise social e a insegurança tornaram-se assustadoras.

O sentimento predominante em todas as classes e em todas as regiões é o de que o atual modelo esgotou-se. Por isso, o país não pode insistir nesse caminho, sob pena de ficar numa estagnação crônica ou até mesmo de sofrer, mais cedo ou mais tarde, um colapso econômico, social e moral.

O mais importante, no entanto, é que essa percepção aguda do fracasso do atual modelo não está conduzindo ao desânimo, ao negativismo, nem ao protesto destrutivo.

Ao contrário: apesar de todo o sofrimento injusto e desnecessário que é obrigada a suportar, a população está esperançosa, acredita nas

possibilidades do país, mostra-se disposta a apoiar e a sustentar um projeto nacional alternativo, que faça o Brasil voltar a crescer, a gerar empregos, a reduzir a criminalidade, a resgatar nossa presença soberana e respeitada no mundo.

A sociedade está convencida de que o Brasil continua vulnerável e de que a verdadeira estabilidade precisa ser construída por meio de corajosas e cuidadosas mudanças que os responsáveis pelo atual modelo não querem absolutamente fazer.

A nítida preferência popular pelos candidatos de oposição que têm esse conteúdo de superação do impasse histórico nacional em que caímos, de correção dos rumos do país.

A crescente adesão à nossa candidatura assume cada vez mais o caráter de um movimento em defesa do Brasil, de nossos direitos e anseios fundamentais enquanto nação independente.

Lideranças populares, intelectuais, artistas e religiosos dos mais variados matizes ideológicos declaram espontaneamente seu apoio a um projeto de mudança do Brasil.

Prefeitos e parlamentares de partidos não coligados com o PT anunciam seu apoio. Parcelas significativas do empresariado vêm somar-se ao nosso projeto. Trata-se de uma vasta coalizão, em muitos aspectos suprapartidária, que busca abrir novos horizontes para o país.

O povo brasileiro quer mudar para valer. Recusa qualquer forma de continuísmo, seja ele assumido ou mascarado. Quer trilhar o caminho da redução de nossa vulnerabilidade externa pelo esforço conjugado de exportar mais e de criar um amplo mercado interno de consumo de massas.

Quer abrir o caminho de combinar o incremento da atividade econômica com políticas sociais consistentes e criativas. O caminho das reformas estruturais que de fato democratizem e modernizem o país, tornando-o mais justo, eficiente e, ao mesmo tempo, mais competitivo no mercado internacional.

O caminho da reforma tributária, que desonere a produção. Da reforma agrária que assegure a paz no campo. Da redução de nossas carências energéticas e de nosso déficit habitacional. Da reforma previdenciária, da reforma trabalhista e de programas prioritários contra a fome e a insegurança pública.

O PT e seus parceiros têm plena consciência de que a superação do atual modelo, reclamada enfaticamente pela sociedade, não se fará num passe de mágica, de um dia para o outro. Não há milagres na vida de um povo e de um país.

Será necessária uma lúcida e criteriosa transição entre o que temos hoje e aquilo que a sociedade reivindica. O que se desfez ou se deixou de fazer em oito anos não será compensado em oito dias.

O novo modelo não poderá ser produto de decisões unilaterais do governo, tal como ocorre hoje, nem será implementado por decreto, de modo voluntarista. Será fruto de uma ampla negociação nacional, que deve conduzir a uma autêntica aliança pelo país, a um novo contrato social, capaz de assegurar o crescimento com estabilidade.

Premissa dessa transição será naturalmente o respeito aos contratos e obrigações do país. As recentes turbulências do mercado financeiro devem ser compreendidas nesse contexto de fragilidade do atual modelo e de clamor popular pela sua superação.

À parte manobras puramente especulativas, que sem dúvida existem, o que há é uma forte preocupação do mercado financeiro com o mau desempenho da economia e com sua fragilidade atual, gerando temores relativos à capacidade de o país administrar sua dívida interna e externa. É o enorme endividamento público acumulado no governo Fernando Henrique Cardoso que preocupa os investidores.

Trata-se de uma crise de confiança na situação econômica do país, cuja responsabilidade primeira é do atual governo. Por mais que o governo insista,

o nervosismo dos mercados e a especulação dos últimos dias não nascem das eleições.

Nascem, sim, das graves vulnerabilidades estruturais da economia apresentadas pelo governo, de modo totalitário, como o único caminho possível para o Brasil. Na verdade, há diversos países estáveis e competitivos no mundo que adotaram outras alternativas.

Não importa a quem a crise beneficia ou prejudica eleitoralmente, pois ela prejudica o Brasil. O que importa é que ela precisa ser evitada, pois causará sofrimento irreparável para a maioria da população. Para evitá-la, é preciso compreender que a margem de manobra da política econômica no curto prazo é pequena.

O Banco Central acumulou um conjunto de equívocos que trouxeram perdas às aplicações financeiras de inúmeras famílias. Investidores não especulativos, que precisam de horizontes claros, ficaram intranquilos. E os especuladores saíram à luz do dia, para pescar em águas turvas.

Que segurança o governo tem oferecido à sociedade brasileira? Tentou aproveitar-se da crise para ganhar alguns votos e, mais uma vez, desqualificar as oposições, num momento em que é necessário tranquilidade e compromisso com o Brasil.

Como todos os brasileiros, quero a verdade completa. Acredito que o atual governo colocou o país novamente em um impasse. Lembrem-se todos: em 1998, o governo, para não admitir o fracasso do seu populismo cambial, escondeu uma informação decisiva. A de que o real estava artificialmente valorizado e de que o país estava sujeito a um ataque especulativo de proporções inéditas.

Estamos de novo atravessando um cenário semelhante. Substituímos o populismo cambial pela vulnerabilidade da âncora fiscal. O caminho para superar a fragilidade das finanças públicas é aumentar e melhorar a qualidade das exportações e promover uma substituição competitiva de importações no curto prazo.

Aqui ganha toda a sua dimensão de uma política dirigida a valorizar o agronegócio e a agricultura familiar. A reforma tributária, a política alfandegária, os investimentos em infra-estrutura e as fontes de financiamento públicas devem ser canalizadas com absoluta prioridade para gerar divisas.

Nossa política externa deve ser reorientada para esse imenso desafio de promover nossos interesses comerciais e remover graves obstáculos impostos pelos países mais ricos às nações em desenvolvimento.

Estamos conscientes da gravidade da crise econômica. Para resolvê-la, o PT está disposto a dialogar com todos os segmentos da sociedade e com o próprio governo, de modo a evitar que a crise se agrave e traga mais aflição ao povo brasileiro.

Superando a nossa vulnerabilidade externa, poderemos reduzir de forma sustentada a taxa de juros. Poderemos recuperar a capacidade de investimento público tão importante para alavancar o crescimento econômico. Esse é o melhor caminho para que os contratos sejam honrados e o país recupere a liberdade de sua política econômica orientada para o desenvolvimento sustentável.

Ninguém precisa me ensinar a importância do controle da inflação. Iniciei minha vida sindical indignado com o processo de corrosão do poder de comprar dos salários dos trabalhadores.

Quero agora reafirmar esse compromisso histórico com o combate à inflação, mas acompanhado do crescimento, da geração de empregos e da distribuição de renda, construindo um Brasil mais solidário e fraterno, um Brasil de todos.

A volta do crescimento é o único remédio para impedir que se perpetue um círculo vicioso entre metas de inflação baixas, juro alto, oscilação cambial brusca e aumento da dívida pública.

O atual governo estabeleceu um equilíbrio fiscal precário no país, criando dificuldades para a retomada do crescimento. Com a política de sobrevalorização artificial de nossa moeda no primeiro mandato e com a ausência de políticas industriais de estímulo à capacidade produtiva, o governo não trabalhou como podia para aumentar a competitividade da economia.

Exemplo maior foi o fracasso na construção e aprovação de uma reforma tributária que banisse o caráter regressivo e cumulativo dos impostos, fardo insuportável para o setor produtivo e para a exportação brasileira.

A questão de fundo é que, para nós, o equilíbrio fiscal não é um fim, mas um meio. Queremos equilíbrio fiscal para crescer e não apenas para prestar contas aos nossos credores.

Vamos preservar o superávit primário o quanto for necessário para impedir que a dívida interna aumente e destrua a confiança na capacidade do governo de honrar os seus compromissos.

Mas é preciso insistir: só a volta do crescimento pode levar o país a contar com um equilíbrio fiscal consistente e duradouro. A estabilidade, o controle das contas públicas e da inflação são hoje um patrimônio de todos os brasileiros. Não são um bem exclusivo do atual governo, pois foram obtidos com uma grande carga de sacrifícios, especialmente dos mais necessitados.

O desenvolvimento de nosso imenso mercado pode revitalizar e impulsionar o conjunto da economia, ampliando de forma decisiva o espaço da pequena e da microempresa, oferecendo ainda bases sólidas para ampliar as exportações.

Para esse fim, é fundamental a criação de uma Secretaria Extraordinária de Comércio Exterior, diretamente vinculada à Presidência da República.

Há outro caminho possível. É o caminho do crescimento econômico com estabilidade e responsabilidade social. As mudanças que forem necessárias serão feitas democraticamente, dentro dos marcos institucionais.

Vamos ordenar as contas públicas e mantê-las sob controle. Mas, acima de tudo, vamos fazer um compromisso pela produção, pelo emprego e por justiça social.

O que nos move é a certeza de que o Brasil é bem maior que todas as crises. O país não suporta mais conviver com a idéia de uma terceira década perdidas.

O Brasil precisa navegar no mar aberto do desenvolvimento econômico e social. É com essa convicção que chamo todos os que querem o bem do Brasil a se unirem em torno de um programa de mudanças corajosas e responsáveis.

Luiz Inácio Lula da Silva

São Paulo, 22 de junho de 2002 (SILVA, 2002).

## O Engenho apresenta a saída frente à barbárie na última cena da peça:

Intelectual – [...] (pausa. Senta. Fala deprimido, enquanto a luz sai em resistência, ficando apenas foco de lanternas). Um dia, um mendigo vai se aproximar de mim. Penso que vai pedir dinheiro, mas ele enfia a mão pelo vidro do carro, me agarra pelo pescoço, encosta uma faca na minha cara. Senti o bafo: passa a grana! E ainda riscou o carro. Um farrapo imundo, olho inchado, cheirando a pinga, mijo e lixo! E eu ali, 100 anos de História nas costas, preso, no trânsito, sem saída.

(Foco também no mendigo, mais animal que gente. Ele ergue uma barra de ferro. Desfere violenta pancada no ar. O intelectual e os demais atores, sentados na penumbra, caem. O foco do intelectual sai rápido. Fica o foco apenas no mendigo com a barra de ferro na mão. Silêncio. Sua cara é a máscara da dor. Sozinho, chora e urra como um animal: gritos mudos. Golpeia o mundo com seu tacape. Sobre ele, sobre todo o palco, entram os

comerciais. A cena termina com o mendigo congelado, barra de ferro erguida para mais um golpe. Pane na transmissão: estática. Black-out).

Gravação – E nessas trevas, senhores, nos encontramos. Fugiu da frente o caminho. Dizei-nos, senhores, o que fazer.

(Pausa. Luz de serviço. Palco vazio.)

Atriz – (na cortina de saída) A saída... é por aqui. (A cortina se abre para a rua, a atriz desaparece na coxia).

Na rua, os passeios continuam dentro de um labirinto subjetivo por onde desaparecem os instrumentos que permitem à classe trabalhadora o seu reconhecimento como classe.

### **2.3 2003 ou reticências em desmanche programado: peças que tentaram emperrar a máquina em preparação a uma *Canção Indigesta***

O teatro de grupo, apesar de contrariar a história do capital – mediador de todas as relações sociais, econômicas e culturais –, está inserido no modelo de produção capitalista. Essa inserção gera contradições aos agrupamentos que insistem em coletivizar sua força de trabalho e criar pequenas experiências coletivas que fogem às determinações da organização do capital frente à produção da vida: sociedade transformada em indivíduo e indivíduo transformado em coisa. Se William Shakespeare escrevesse *Hamlet* no século XXI, talvez no solilóquio da personagem central da peça, ao invés de dizer “ser ou não ser, eis a questão”, diria: “ter ou não ser. Qual a prestação?”

Parte da fuga do teatro de grupo paulistano frente às determinações do capital estampadas pelo modelo neoliberal deveu-se ao fato de que, após a conquista da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, parte do conjunto de trabalhadoras e trabalhadores puderam dedicar fragmentos do seu tempo ao trabalho artístico e criativo por meio de impostos pagos pelo conjunto da classe trabalhadora, mesmo desavisada.

Moreira escreve sobre a Lei de Fomento em seu artigo *There is no Alternative*. Ele recoloca o episódio da aprovação da Lei como um aproveitar histórico de uma brecha, de uma lacuna do Estado que garante, inclusive usando de violência institucionalizada, a propriedade privada dos meios de produção, a fabricação de mercadorias, o lucro e a exploração do trabalho. Segundo Moreira, para perpetuar esse “estado” de coisas, o Estado é obrigado [diria pressionado] a fazer concessões (MOREIRA, 2012, p. 24). A questão central da Lei, nas palavras de Moreira:

[...] é simples, e até hoje difícil de engolir: pela primeira vez, o Estado, no caso a prefeitura paulistana, foi obrigado a pôr dinheiro num sujeito histórico que não é o mercado, numa outra forma de organizar e estruturar a produção, o núcleo artístico com trabalho continuado (MOREIRA, 2012, p. 24).

Como parte de um sistema capitalista simbolizado por discursos como economia de mercado e livre concorrência, os grupos de teatro são, como diz Moreira, aberrações (MOREIRA, 2012, p. 24).

No Brasil dos anos 2000, especificamente após a eleição de Lula à presidência, acreditava-se, penso que devido a desatenção cultivada pela emoção dramática da cena, que a vitória do Partido dos Trabalhadores significaria a derrota política do neoliberalismo, iniciado com Fernando Collor em 1989 e seguido por Fernando Henrique Cardoso durante seu governo, esticado por ele mesmo com a aprovação da reeleição por oito anos (1994 a 2002). No que diz respeito ao teatro de grupo, a aposta, como já mencionada, seria a de que a Lei de Fomento garantiria não só a condição mínima para a organização e trabalho dos grupos na e para a cidade, mas também a organização desses grupos como classe trabalhadora vinculada aos interesses dessa mesma classe. A aposta imaginada seria a de que a produção teatral, organizada em bases coletivas e de interesse público gerasse um rompimento da forma mercadoria e, conseqüentemente, outra relação entre a obra, a forma de produção grupo e o público (classe trabalhadora). À parte as inúmeras tentativas de direcionar as forças para lutas por políticas públicas, a relação entre o teatro e a sociedade alcançaria, em circunstâncias bastante definidas, entrelaçamentos entre grupos teatrais e movimentos sociais que resistiam e ainda resistem à fragmentação da classe. Acerca deste assunto, tratarei na conclusão desta dissertação, por enquanto, importa saber que muitas brechas sistêmicas foram preenchidas por esse conjunto de “coletivos de trabalhadores [e trabalhadoras] excluídos”,

[...] que passaram a controlar a produção. Ainda que intuitivamente, muitos acabam falando como tal [excluídos e explorados]: sua estética denuncia, exatamente, as contradições do capitalismo ou desmanche ou forma acentuada de apropriação do Estado para fins privados a que se deu o nome de “neoliberalismo” (MOREIRA, 2012, p. 21).

O desmanche social foi provocado por decisões vinculadas ao grande capital e que passaram por alianças e subserviência do Estado brasileiro às imposições que renderam a criação de políticas que favoreceram o conjunto conservador do país

(nacional e internacional) formado por proprietários que, via de regra, sempre impediram qualquer avanço político e social em prol da classe trabalhadora.

Como público, essa classe viu as alianças feitas entre a esquerda transfigurada em conciliadora de classes pelo PT e setores conservadores, desde as alianças eleitorais como a feita com o Partido Liberal (PL), até setores da burguesia brasileira e internacional, que desmancharam as aspirações por mudanças protagonizadas pela classe trabalhadora e as transformaram em pequenas inserções da classe como figurante: cada qual em sua cena, estudando, comendo e trabalhando sem que houvesse coro.

Os indivíduos da classe trabalhadora “batiam palmas e pediam bis”<sup>75</sup>.

A necessidade de mudança foi convertida em desejo e possibilidade de compra. Parte desses grupos apresentava, nas cenas dos anos 2000, um desacordo: a necessidade de superação do mundo capitalista e a possibilidade de o público consumir necessidades criadas. Um nó de difícil desmanche.

As peças produzidas e apresentadas pelo Engenho nesse período histórico tentaram desnaturalizar processos, não apenas aqueles sobre as contradições envolvendo o mundo gerido pelo capital, mas também pondo em questão a condição de classe afetada pela destruição da subjetividade coletiva (reconhecimento de classe). Se, no palco, o Engenho desmontava o mundo da suposta felicidade (à venda nas prateleiras à crédito a perder de vista), nas ruas, a classe trabalhadora que também é público, envolvia-se numa enorme “gaiola de aço”, como escreve Michel Lowy, recorrendo a Max Weber, em seu livro *Estrela da manhã*, “[...] ou seja, uma estrutura reificada e alienada que encerra os indivíduos nas “leis do sistema” como em uma prisão” (2002, p. 10). Se nas peças o grupo insistia em voos altos sobre o período, das gaiolas o público via o voo como doença.

Ricardo Antunes, ao tratar do período Lulista em seu livro *A desertificação neoliberal no Brasil (Collor, FHC e Lula)*, chama à atenção para o fato, já na primeira eleição em 2002, de ter havido um processo de descontentamento e desacordo em relação às alianças e rumos a que se encaminhava a política. Boa parte da militância da base do Partido dos Trabalhadores, de movimentos sociais como MST, e de parte do setor sindical viam com desconfiança as medidas e alianças anunciadas e que se mostravam inevitáveis para a vitória de Lula em 2002 (2005, p. 134).

---

<sup>75</sup> Referência à composição de *Pois é seu Zé*, de Gonzaguinha.

Sem a mínima pretensão de amarrar o enredo com um ponto final, alimentarei a discussão inconclusa sobre esse período histórico conhecido como Lulismo com uma definição bastante ouvida em encontros de grupos teatrais na primeira década dos anos 2000, segundo a qual estamos vivendo numa era de “hegemonia às avessas”. O termo é de Francisco de Oliveira, crítico ferrenho aos governos petistas – crítico no sentido de pôr em crise as decisões e encaminhamentos políticos. Segundo Oliveira, nesse período o dominado assume a política em benefício do dominante:

Quando o PT se mete a gerenciar o capitalismo em sua fase financeira (que é o que ele está fazendo), é devorado pelo atraso no sentido de negar as reivindicações da classe trabalhadora e da sociedade brasileira. Ele está sendo comido não pelas forças do atraso, mas sim pelas forças do progresso. É o progresso da acumulação, dominado pelo capital financeiro. É essa a contradição que eu encontro nessa decadência do PT como partido da transformação. Esse é o nó, que é difícil de desfazer (OLIVEIRA, 2018b, p. 155).

Durante a passagem do Grupo pelo bairro do Campo Limpo, várias foram as histórias envolvendo as relações entre o Engenho e o que se pode chamar de comunidade, ou seja, pessoas envolvidas em processos artísticos com interesses comuns. A Zona Sul de São Paulo possui um legado histórico de resistência e existência artística e cultural e que, a partir dos anos 1990, cresceu exponencialmente<sup>76</sup>. O Engenho Teatral construiu parcerias com parte desse grande movimento. Essas parcerias, durante o tempo de atuação no Campo Limpo, aconteceram principalmente com o movimento *hip hop*.

Tiaraju Pablo D’Andrea, em sua tese de doutoramento intitulada *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*, situa a produção artística da periferia inserido no contexto do Estado neoliberal:

[...] ao mesmo tempo em que começam a surgir tendências adocicadas e domesticadas, coadunadas com o pensamento único do momento, o rap demonstrava como a pulsão crítica não havia desaparecido. Na verdade ela se afirmava por canais insuspeitos, por vezes inesperados, que passavam pelas posses [de hip hop]<sup>77</sup>, pelos pontos de encontros e ressignificando e

<sup>76</sup> Acerca do assunto ver: D’ANDREA, T. P. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

<sup>77</sup> Em São Paulo, além das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), coletivos ligados à cultura hip hop uniram-se em coletivos e formaram, nas periferias da cidade, as chamadas *posses*. Essas *posses* são associações formais – ou não formadas – por princípios comuns ligados aos moradores e moradoras dos bairros. Expressam-se por meio de reuniões, organização de mostras e encontros e atividades em geral coordenadas pelos coletivos envolvidos.

reatualizando a atuação do discurso das CEBs e do PT nas periferias, uma das fontes da qual o rap bebeu (D'ANDREA, 2013, p. 79).

Eu, menino adulto, neste processo de escrita, ou como nos ensina Conceição Evaristo, neste processo de “escrevivência”, preciso apontar parte do aprendizado que vivi durante os anos de relação e troca entre a Brava Companhia (grupo do qual sou integrante) e os bairros por onde desenvolveu seus trabalhos, principalmente durante o tempo em que manteve sua sede no Sacolão das Artes, no bairro do Parque Santo Antônio. A relação com a chamada “comunidade” pode ser definida por meio do binômio: troca e tensão. O Engenho Teatral, no Campo Limpo, coleciona diversas histórias em que esse binômio aconteceu, desde atos indignados e repúdios referentes a projetos culturais, cujo lema era “arte contra a violência” – ou seja, deslocando o papel da arte como agente policial –, passando por contenção de brigas entre moradores em situação de rua – em que muitas vezes, após a chegada da polícia, esta era imediatamente dispensada pelo Grupo –, até situações que podem servir de exemplo para explicação dialética de algumas cenas de rua:

Tínhamos muitas oficinas ligadas ao hip hop, mas nós não tínhamos a parte de grafite. E um dia fizeram uma *tag* [assinatura] exatamente na lona, ali junto da galera do skate. Fui eu e André ver o que era. Quando vimos pensamos que iriam pichar o Engenho inteiro. Chamamos o pessoal do Skate e uma galera do *rap* pra conversar. “Pô, vocês não viram o garoto fazendo a *tag*? Vocês deixaram? E o discurso só retomando, não sei se você vai usar isso ou não, mas é uma coisa prosaica. O garoto virou e falou: “pô, tio é o seguinte, isso é arte deles. Você pode achar que não é uma arte para o senhor, mas para gente é”. Eu sabia que era uma *tag* e que era diferente da pichação. Então, olhamos aquilo e entendemos. “É a liberdade dele, tio. Não podemos censurar. Não podemos proibir”. Nesses termos. Então, um deles falou: “- mas pode ficar tranquilo. Quando ele passou a cerca de volta, nós demos um pau nele. Não proibimos. Mas demos um pau nele e ele não volta mais. Ele aprendeu que aqui não é para fazer. E os outros também vão saber que não é para fazer (MOREIRA, entrevista, 2020).

Durante essa relação de troca e tensão no Bairro do Campo Limpo, o Grupo apresentava o espetáculo *Pequenas Histórias que à História Não Contam* e, apesar do conteúdo ser estruturado utilizando expedientes trazidos do *hip hop*, de colocarem em cena a fragmentação social por meio de figuras representativas, como o pagodeiro, o trabalhador artesanal sem espaço etc., o Grupo, por vezes, tinha a sensação de estar falando sozinho. Ao mesmo tempo, se surpreendia, como conta Irací, com o reconhecimento do público, na rua e na praça pública onde estava o Engenho Teatral.

É comum para aos grupos teatrais que desenvolvem seus trabalhos em parcerias com movimentos locais, e de diversas áreas, receberem convites para se apresentarem durante alguma ação em luta, seja encontro para debater questões urgentes, e até mesmo situações de ações diretas ligadas à moradia, ocupação de terras etc. Com o Engenho não foi diferente:

No nosso primeiro projeto aprovado pela Lei de Fomento, além da estreia do *Pequenas Histórias*, nós tínhamos duas propostas uma chamava *Cenas de Rua*, que abandonamos depois, e outra chamava *Teatro de Bolso*. O *Teatro de Bolso* tínhamos uma ideia de fazer em qualquer reunião que nos chamassem, porque tem uma cobrança, você deve saber disso, você vai lá falar com o bispo, com a administração regional. Ele fala ah faz alguma coisa, uma cena para nós. Sempre falamos não é assim. Não dá. E daí falamos: e se nós fizéssemos cenas curtas para qualquer ocasião, qualquer reunião, qualquer coisa e aí começamos a fazer o *Teatro de Bolso*. E aí começamos a usar também o teatro de bolso para fazer o primeiro contato com as escolas. Quando íamos agendar uma escola para ver o *Pequenas Histórias*, nós íamos antes na escola e fazíamos uma, duas, três cenas e era um puta quebra gelo. E acabou sendo uma experiência muito legal. Chegou uma hora que achamos que não fazia mais sentido fazer o *Pequenas Histórias*. Daí resolvemos pegar cena do *Teatro de Bolso* e apresentar no lugar de *Pequenas Histórias* isso no domingo à noite. Nós íamos na praça e chamavam as pessoas: nós somos ali do Engenho e estamos desenvolvendo um novo trabalho. Vocês não querem ir lá assistir? E iam (TOMIATTO, entrevista, 2020).

O *Teatro de Bolso* é uma experiência que surgiu no Campo Limpo e foi desenvolvido em formato de peça (*Em pedaços*) na Zona Leste, local onde o Grupo, após a saída do Campo Limpo, fixou morada até os dias atuais.

Irací relembra que a opção por sair do Campo Limpo significaria a volta para uma região da cidade com a qual o Grupo já havia, em outros tempos, mantido trocas, incluindo coletivos ligados ao campo da esquerda. E, acrescido a isso, o Grupo havia decidido não mais circular pela cidade, mas fixar o Engenho Teatral em uma região e, lá, compor novas trocas estruturadas ao longo dos anos.

Logo quando optamos pela saída do Campo Limpo, fui à praça para divulgar o *Teatro de Bolso* e me apresentei, isso aconteceu mais de uma vez: eu me apresentava e ouvia, “eu sei muito bem quem você é. É do Engenho. A gente conhece”. Para mim foi uma surpresa. Achávamos que não falávamos com ninguém e depois que decidimos sair eu vi que não. Que tinha muita gente que conhecia o nosso trabalho e conhecia a gente pelo nome (TOMIATTO, 2020, entrevista).

*Em pedaços*<sup>78</sup> foi estruturada como peça teatral pelo Grupo já na Zona Leste, em 2005. É uma peça fruto do embate necessário em relação ao discurso único,

<sup>78</sup> Ficha técnica: *Em pedaços*. Dramaturgia e direção: Luiz Carlos Moreira. Elenco da primeira montagem: André Mürrer, Beto Nunes, Celso Cardoso, Danielle Salibian, Irací Tomiatto e Ney

mediado pelo capital, e das necessidades de vincular os trabalhos estéticos às possibilidades de apresentação em qualquer espaço onde houvesse interesse e interessados.

As cenas articuladas na peça alinhavam sínteses acerca desse período complexo que foi a primeira década dos anos 2000. Triste é pensar que os assuntos articulados por meio de uma estrutura cênica com referências ao teatro épico brechtiano e de elementos ligados ao teatro de agitação e propaganda (*agitprop*<sup>79</sup>) ainda são atuais e necessárias.

A ligação com o teatro de *agitprop* se dá a respeito dos conteúdos aplicados à forma/ estrutura poética das cenas articuladas na peça. A função de propagandear, por meio das cenas, as contradições sobre a vida em sociedade é garantida. Já a agitação depende de articulações para além das forças de um grupo teatral, ou seja, depende da articulação de lutas sociais protagonizadas pela classe em que a função dupla do teatro de *agitprop* – propagandear e agitar – pudesse ser concretizada. À parte esta questão, mesmo de pé quebrado, *Em pedaços* traz atualizações por meio de expedientes oriundos das formas populares de cultura ligados à algumas das formas desenvolvidas ao longo da história do teatro de agitação e propaganda definidas assim por Iná Camargo Costa:

#### Peça de agitação

Peças curtas (10 a 15 minutos) centradas num único tópico. Seus “personagens” são funções sociais. O figurino é constituído por uma roupa básica e adereços simples como chapéus e símbolos (de países, classes sociais, etc.). Normalmente dispensa adereços de cena ou usa no máximo bancos, caixotes e objetos de fácil transporte.

Por sua agilidade, esta forma se prestou basicamente à agitação de questões da ordem do dia. Servia para ilustrar propostas em debate, numa assembleia de sindicato, por exemplo, ou para divulgar as questões de urgência em qualquer lugar, inclusive na rua.

#### Peças dialéticas

Iluminam sem resolver conflitos da vida privada, profissional ou política pelo critério da oposição velho (capitalismo)/novo (socialismo). A ligação entre

---

Rodrigues. Cenário, iluminação e adereços: Engenho. Figurino: Grasielle Sousa. Percussão corporal: Maurício Maas. Técnica: Luciano Bueno. Fotos: Rodrigo Mürrer. Administração e programação: Magali Gomes. Produção: Engenho/ Cooperativa Paulista de Teatro.

<sup>79</sup> Segundo Iná Camargo Costa, em artigo *Agitprop e teatro do oprimido* publicado no sítio eletrônico *Boal*, o teatro de agitação e propaganda (*agitprop*) surgiu há mais de 100 anos, iniciado por organizações de trabalhadores e trabalhadoras na europa (socialistas, anarquistas e trabalhistas) e mais tarde latino-americanas que “[...] incluíram as atividades culturais em suas pautas de intervenção, sendo o teatro, por suas características de atividade pública, a que tem a maior número de referências em todo o mundo” (COSTA, 2017).

episódios se faz pela lógica interna da situação, ou da argumentação, não necessariamente em ordem cronológica. A cena se desenvolve através de antecipações e digressões – o resultado é uma montagem. Não interessa a psicologia porque o foco são as contradições dos personagens. Após a apresentação, realizam-se debates.

Seu objetivo é mais abertamente didático (no sentido de formação): trata-se de treinar e aprofundar a capacidade de pensar dialeticamente, examinando situações, condicionantes e contradições.

#### Cenificações:

Correspondem a uma espécie de reinvenção do teatro de revista (que existe desde pelo menos o século XVIII). Seu eixo temático é algum acontecimento histórico, como a própria Revolução de Outubro. Outros temas desenvolvidos à época: Comuna de Paris, Revolução Francesa, Guerra Mundial. É a matriz do teatro-documentário, criação de Erwin Piscator que na Alemanha já recebeu o nome de “Revista Vermelha”, pois usa como material documentos de todos os tipos (relatos, discursos, pesquisas) e obras de ficção pré-existentes. A colagem (ou montagem, como depois seria desenvolvida teoricamente por Eisenstein no cinema) é uma de suas técnicas mais utilizadas (COSTA, 2017).

As cenas da peça são tratadas pelo Grupo como “experiências”<sup>80</sup> e são apresentadas por um prólogo e podem ser articuladas em diferentes ordens, ou destacadas de acordo com as necessidades e locais de apresentação.

As cenas articuladas recebem o nome de *Quero Comer Aquela Mina ou A Grandeza do Herói Contemporâneo*; *Cultura, que Negócio é Esse?*; *O Cu do Mundo*; *Uma Vez Senzala, Sempre Senzala*; *A Fila Eterna*; *A Espera* e *O Pesadelo*.



Figura 24 – Cena da peça *Em Pedacos* (2004), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Xandi Gonça.

Fonte: Acervo particular de Xandi Gonça.

<sup>80</sup> Acerca de *Em pedacos*, no que diz respeito à análise da peça, ver: PUGLIA, D. Derrotismo é péssimo para o sucesso. In: DESGRANDES, F.; LEPIQUE, M. **Teatro e vida pública**: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec, 2012.

Em pedaços é efeito da conjuntura histórica. No jornal/programa do Grupo, esse efeito é justificado por um curto parágrafo síntese que ao mesmo tempo critica e pondera o momento histórico: “Ninguém propôs uma mudança efetiva, uma revolução. Querem apenas reformas, mas dentro da ordem vigente. Reformas que podem melhorar a vida das pessoas simples do Brasil” (ENGENHO, 2010).

Os assuntos articulados pelas cenas são expressos em alguns jornais/programas nos quais *Em pedaços* figurava entre as obras apresentadas pelo Grupo.

Quero comer aquela mina ou A grandeza do herói contemporâneo:

Coloca os caminhos sociais percorridos pelo adolescente – interpretado por todo o elenco – para “comer aquela mina”. Na falta de saída para uma situação que vai muito além desse querer, brinca com quatro finais.

Cultura, que negócio é esse:

Encena os valores que norteiam a todos numa economia de mercado a partir do desejo por um skate. Tudo se passa na escola, na publicidade e na cultura obstruída. Nem a religião escapa.

O cu do mundo:

Traz a selva: a barbárie do capital, da concorrência, das patentes, do lucro que atinge mesmo o jovem fumeta que não quer ser enquadrado e pensa viver à margem de tudo.

Uma vez senzala, sempre senzala:

Satiriza a passagem histórica da escravidão para o trabalho dito “livre” esse emprego que todos buscam mas que inferniza a vida e não existe mais.

A fila eterna; A espera e O pesadelo:

Traz com carinho, estereótipos dos deserdados. O cansaço pela espera leva à violência e à revolta que retomam toda a peça e conduzem ao pesadelo e ao fim do espetáculo. Instalada a barbárie, não a revolução, vem a proposta “redentora” de oficinas culturais, o discurso de ONGs, fé e esperança, qualificação e serviços (ENGENHO, 2010).

Ao longo dos anos, pude assistir às cenas de *Em Pedaços* em diversos locais, inclusive no próprio Engenho Teatral. Considero essa uma experiência cuja pertinência política está completamente envolvida pela capacidade de análise crítica do Grupo frente à barbárie produzida pelo mercado. Fruto de árduo trabalho estético, *Em Pedaços* apresenta assuntos tão complexos em divertidas paisagens cênicas que desnaturalizam a vida em sociedade por meio de contradições que filtram o deserto do mercado em pequenos rios de águas críticas endereçadas ao mar da, quem sabe, mudança.

Durante as reticências dos anos 2000, o Grupo produziu outras peças que ajudaram a desmontar a máquina do desmonte promovido pelo grande capital.

Em *Outro\$ 500*<sup>81</sup> (2007/2008), fruto de longo estudo acerca da história de um país objeto do capital, o Grupo passa a contrapelo a história de um “país-mercadoria”, ou seja, mostra em cena não a história do “povo”, este, na peça, é objeto. Em *Outro\$ 500* a história do Brasil é a história do capitalismo, do mercado. O “povo”, figurado por uma personagem popular, uma derivação de figuras que nos fizeram rir ao longo da história, como Arlequins, João Teité, João Grilo, Matias Cão etc. é representado por Zé Fênix, o protagonista de pé quebrado, inventado no mundo rural e incapaz de sobreviver à metrópole ou reagir aos empurrões da mão invisível do mercado.



Figura 25 – Cena da peça *Outro\$ 500* (2007/2008).

Fonte: Acervo particular do Grupo Engenho Teatral.

<sup>81</sup> Ficha Técnica de *Outro\$ 500*. Elenco: Beto Nunes, Edson Calheiros, Irací Tomiatto (Dinah Feldman), Juh Vieira, Gustavo Engracia e Lu Vitaliano. Participação especial em vídeo: Maysa Lepique. Texto, cenário, iluminação e direção: Luiz Carlos Moreira. Músicas, composição e arranjos: Juh Vieira. Letras: Luiz Carlos Moreira. Direção Musical: Juh Vieira. Dança afro e coreografia: Kely Anjos. Percussão: Hiles Moraes. Adereços: Beto Nunes. Aderecistas: Beto Nunes, Daniele Salibian, Felipe Sousa Lopes, Irací Tomiatto, Júlio Dojscar, Marta Bombardi, Miguel Neto, Neneco, Roberto Prado, Yuri Oliveira. Figurinos: Grasielle Sousa. Produção e confecção de figurinos: Aldene Sousa, Alice Martins, Magê Blanques. Edição de imagens: Zeca Rodrigues e Bruno Pozzi. Pesquisa de imagens: Davi Reis, Regina Pereira, Irací Tomiatto. Operação de áudio e imagens: Roberto Prado. Operação de Luz: Roberta Ninin. Construção de cenário: José Elias: ferros- Severino Silva: madeira. Equipe de apoio: Edgar de Lima, Francisco Lima, Miguel Neto e Sebastião Lima. Fotos: Xandi. Criação Gráfica: Piti. Administração: Magali Gomes. Produção: Engenho / Cooperativa Paulista de Teatro.

Em 2012, o Grupo cria sua *Opereta de Botequim*<sup>82</sup>, um deboche musical frente à imposição do “EU”. Um “Eu” fabricado, “[...] um indivíduo que é uma multidão solitária com mais de 500 anos de história” (ENGENHO, 2012), é cantado e mostrado como trabalhador precarizado e consumidor endividado. Com letra, em processo colaborativo, de Beto Nunes, Irací Tomiatto, Juh Vieira e Luiz Carlos Moreira, *Dilema*, uma das canções da obra, assim se manifesta:

Sem grana, sem tempo  
muros, juro, tiros e o trampo  
Sonha que sonhar é esperar  
pressa como sempre, sem pensar  
E a espera é áspera  
a fila, a multa a dívida  
O fim de semana, a cana, a bagana  
E quem sabe um dia a fama,  
epidemia de cegueira  
Nessa nuvem de poeira  
tá posta a cena, eis o dilema  
Sem grana, sem tempo  
muros, juro, tiros e o trampo  
Sonha que sonhar é esperar  
Presa como sempre, sem pensar  
Ditadores de quem somos  
televisores cegos, surdos, mudos  
mostram um mundo colorido  
que me chama, me engana  
E quem sabe, um dia  
epidemia de cegueira  
Nessa nuvem de poeira  
tá posta a cena, eis o dilema  
Sem grana, sem tempo  
muros, juro, tiros e o trampo  
Sonha que sonhar é esperar  
pressa como sempre, sem pensar.

---

<sup>82</sup> Ficha técnica de *Opereta de Botequim*. Concepção e Roteiro: Engenho. Músicas: Juh Vieira. Textos e letras das músicas: Beto Nunes, Irací Tomiatto, Juh Vieira, Luiz Carlos Moreira. Elenco: Beto Nunes, Débora Miranda, Hiles Moraes, Irací Tomiatto, Juh Vieira e Dinho Prado. Direção musical e arranjos: Juh Vieira. Preparação e arranjos vocais: Irací Tomiatto. Percussão, arranjos e preparação rítmica: Hiles Moraes. Direção, cenário e iluminação: Luiz Carlos Moreira. Figurinos: Engenho, Malu Borges, Nica Maria. Bonecos e adereços: Engenho, Malu Borges. Preparação corporal: Kelly Anjos. Técnica de luz: Taty Kanter ou Lyah Gusmão. Construção do cenário: Geilson. Programação visual: Juh Vieira. Fotos: Andre Mürrer. Diagramação do jornal-programa: Piti. Administração: Débora Miranda e Irací Tomiatto. Produção executiva: Malu Borges. Equipe de apoio: Edgar de Lima Pereira, Francisco de Lima Pereira, Miguel Novaes Neto, Sebastião de Lima Pereira. Produção: Engenho/ Cooperativa Paulista de Teatro.



Figura 26 – Cena da peça *Opereta de Botequim* (2013), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foro: Taty Kanter.

Fonte: Acervo particular de Taty Kanter.

O canto dessa *Opereta* faz a prestação de contas do real e apresenta, em sua última canção, a ação desejada no palco desvinculada com o desejo fabricado das ruas.

Brilha um  
e os rotos crêem que os rótulos por vir ainda os incluirão  
Pois não! É mais um milhão pro esgoto  
e o ídolo de outrora, por ora já fora engolido  
pedindo misericórdia.  
Põe mais um  
pra preencher a lacuna na vida de alguns  
De novo, a prateleira do mercado  
repõe o novo produto, mais um triturado  
com prazo de validade  
Ai de quem  
Não sucumbir às suas regras, se ater às suas rédeas  
Por fim, estará fadado  
a ser um artista surrado assim como nós  
Nos convém decepar a cabeça do rei  
Resta a nós perder logo a paciência  
Nos convém decepar a cabeça do rei  
Resta a nós perder logo a paciência  
Que o que está dado, está posto na frente da nossa voz  
é o impossível meu maior que o impensável nós.  
Que o que está posto, está dado na frente da nossa voz  
é o impossível meu maior que o impensável nós.  
Nos convém decepar a cabeça do rei

Resta a nós perder logo a paciência!  
Perder a paciência.

Em 2013/2014, o Grupo monta *Cabaré do avesso*<sup>83</sup> que, por meio de expedientes cênico-musicais, apresenta quadros mediados por um mestre de cerimônias trambiqueiro lutando pela sobrevivência. Nos quadros cênicos, a estrutura mescla músicas cujo assunto é a nação brasileira, posta em chave contraditória e cenas curtas que cumprem a mesma função: desmontar o Brasil ao avesso, apresentado como normal.

Em uma das cenas, uma dupla sertaneja, Provisório e Permanente, canta o que, para mim, é a própria dificuldade do Grupo no que diz respeito à luta simbólica contra a ideologia do mundo capitalista. Provisório e Permanente, figuras interpretadas à distância, ativam uma chave que considero fundamental para quem transita com a comicidade: afirmar para negar.

Provisório e Permanente (*cantam*) - Como falar mar do tar do capitar se ele só traz pogresso  
Instala a fartura nessas estrutura e pau nos mequetrefe  
E constrói estádio onde antes só tinha barraco, favela  
Óia só que bênça ser sede da copa, que baita aventura  
Ver de perto tudo que é jogador de tudo que é país  
Bater um retrato com o Ronaldinho em frente a um chafariz  
Conseguir autógrafo de gente que vem lá do estrangeiro  
Onde mora a grana, onde véve a bufunfa, onde se tem dinheiro  
Tá certo que até ora vez por outra queima uns barraquinho  
Mas os remelento que se coce pra achar outro endereço  
Mete na cadeia, senta a pua e sarve a Camargo Correia  
Grória nas artura, sarve essa curtura e viva o nosso escrete  
E se Deus bençoa nós ainda faz um jingle pra Odebreche!

---

<sup>83</sup> Ficha técnica de *Cabaré do Averso*. Texto e espetáculo: Criação coletiva do Engenho. Elenco: Beto Nunes, Débora Miranda, Dinho Prado, Hiles Moraes, Irací Tomiatto e Juh Vieira. Coordenação Geral: Luiz Carlos Moreira. Músicas e direção Musical: Juh Vieira. Direção vocal: Irací Tomiatto. Cenário e iluminação: Luiz Carlos Moreira. Figurinos: Cris Lima. Vídeo: Diogo Noventa. Bonecos: Engenho. Trilha sonora gravada no Estúdio Bordão da Mata, Borda da Mata/MG – Músicos: Hiles Moraes, Juh Vieira, Poli Brandani, Wanderley da Borda. Operação de Luz: Taty Kanter. Operação de som e vídeo: Carolina Coelho. Cenotécnica: Miguel Neto e Dinho Prado. Envelhecimento de cenário: Luiz Rossi e Fábio Sousa. Costureiras: Carolina coelho, Cris Lima e Débora Miranda. Programação Visual: Juh Vieira. Fotos: Xandi Gonça. Produção executiva: Carolina Coelho. Portaria: Direce Ane. Atividades de apoio: Miguel Neto. Produção: Engenho/Cooperativa Paulista de Teatro.



Figura 27 – Cena da peça *Cabaré do Avesso* (2014), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto André Mürrer.

Fonte: Acervo particular de André Mürrer.

A exemplo de *Em pedaços*, *Cabaré do Avesso* traz cenas curtas, realizadas em chave cômica e que subvertem a realidade, exagerando problemas sociais como em *Ermelino Bosta N'água*, que mostra a grande invenção de Ermelino: um barraco anfíbio capaz de flutuar em caso de enchente.

ERMELINO (*canta*) – Ô, nega! Inguignore os aribu!  
 Larga esses bafo de cu que na próxima enchente  
 tu vai ver o que acontece.  
 Enquanto o povo padece, nós flutua por de riba.  
 ZENAIDE (*canta*) – Ôxe!!!! Tu tá querendo me dizer  
 que aquelas bóia encangada por debaixo do barraco....  
 ERMELINO (*canta*) – É, nega! Chega de submersão!  
 Minha última invenção é um anfíbio barraco  
 que flutua nas enchente.  
 E também por precaução, pus a âncora do lado  
 pra garantir o terreno, que eu não quero ser logrado.

Numa dessas enchentes, um rato rói a corda que segurava a âncora e o barraco anfíbio vai parar num bairro de classe média alta enquanto seu antigo terreno é ocupado.

Nesse *Cabaré do Avesso*, cenas e personagens de um caldo conjuntural são recuperados em *Canção Indigesta*, como se poderá acompanhar no capítulo seguinte.

Até aqui, não havia questionado a nomenclatura ou desvio de consciência chamada de neoliberalismo. Contudo, feito uma cena cômica em que apresentamos as regras para depois quebrá-las, é importante enfatizar que o que está por trás deste neoliberalismo são velhas práticas de expropriação da vida pelo capital no capitalismo.

Neoliberalismo e capitalismo têm, na rima das palavras, o sufixo da doença.

Nesse historiar construído pelo bordar dos apontamentos, falta puxar os fios que impediram a concretização do Engenho Teatral no que diz respeito à sobrevivência, à forma de produção e à relação com o público.

Sobrevivência no sentido de gerar condições materiais para que o conjunto de pessoas envolvidas pudessem concretizar a forma de produção e a relação com o público construída em outras bases, diferentes da forma mercadoria, apresentando obras que articulassem assuntos da realidade brasileira segundo os interesses da classe trabalhadora. Luiz Carlos Moreira, ao falar sobre o assunto, recoloca questões importantes acerca da história do Grupo que tentou lutar contra as imposições e determinações históricas que impediam a realização plena do projeto do Engenho. O sonho de viver do próprio trabalho teatral, já mencionado anteriormente, foi caracterizado pelo interesse do Grupo em driblar a precariedade do trabalho artístico. Esse sonho, materializado na realidade pelo Engenho Teatral, ao contrário do imaginado no início do Grupo, não despertou interesse seja do poder público, seja de empresas que pudessem, a partir do ineditismo e justificativa da proposta, apoiar financeiramente o projeto. A questão da sobrevivência do Grupo, ou seja, das pessoas pertencentes a ele, foi parcialmente resolvida após a aprovação da Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, mas como afirma Moreira, contornada por novos problemas:

[...] a partir de 2002, o Engenho começou a receber uma certa grana que não nos permitia sobreviver apenas do trabalho do Engenho. Mas, matematicamente, tinha uma coisa assim: digamos, qualquer pessoa do Engenho tenta sobreviver na realidade, não tem mais emprego fixo - isso eu estou falando desde o início dos anos 2000. A pessoa para trabalhar no Engenho, que era período integral, e se virar lá fora, na prática, tinha que se virar com bicos. Então, aquele sonho, aquelas perspectivas de conseguir uma coisa aqui, uma coisa ali. Na ponta do lápis, depois, digamos três, quatro anos, o que você consegue indo à luta no mercado? X O que você consegue na precariedade do Engenho? Y. No engenho, você consegue mais. Então, de certa forma, objetivamente falando, matematicamente falando, é melhor ficar no Engenho, envolver e jogar a tua força no Engenho para, aqui, conseguir mais recursos. É precário, mas o mercado também é precário. Entre as duas realidades, o Engenho se mostrou mais viável. Mas não adianta, porque o discurso ideológico e a vida que nos cerca é mais forte. Então, sempre tem aquele sonho de que eu vou me virar, eu vou conseguir, que não se concretiza. Como o Engenho também não se concretiza, as

peças acreditam na possibilidade do mercado. Esse também foi um problema sério dentro do grupo, das pessoas sempre quererem um tempo livre, quererem ir à luta no mercado (MOREIRA, entrevista, 2020).

Um Grupo como o Engenho Teatral desenvolve-se na medida em que o conjunto das pessoas se desenvolve por meio do trabalho coletivo e continuado. As constantes mudanças de pessoas ao longo da história de um grupo não devem ser emolduradas apenas pela conjuntura deste século mediada pelas relações capitalistas de ordem neoliberais que produzem mais “eus” do que “nós”. Mas o quadro pintado não pode ser visto sem essa moldura, que dificulta as concretizações e potências de um coletivo formado por pessoas, que se fragmenta entre uma pretensa possibilidade de atuação no mercado e um trabalho anacrônico e necessário, como o de um grupo de teatro.

Não é só divisão no tempo físico, é na cabeça, porque a pessoa está envolvida com outras coisas. E aí, você está envolvido com a cabeça em outras coisas, prejudica o trabalho interno. Mas tem um segundo componente: o Engenho, enquanto projeto de grupo e enquanto projeto Engenho Teatral, pede uma certa estabilidade, continuidade e não só continuidade, estabilidade de pessoas, mas que tenha uma unidade de pensar... Unidade não significa que não haja diferenças, mas as pessoas entenderem onde estão, compreenderem e poderem defender o rojão. Então, você precisa de um grupo coeso, política, estética e ideologicamente, sabendo o que está fazendo. Eu diria que nós nunca conseguimos isso. O Engenho teve, de certa forma, nesse período do Engenho Teatral, três núcleos estáveis. O que eu chamo de núcleos estáveis? Pessoas que ficavam, aquela mesma composição ao longo de cinco, oito anos ou mais, mais do que isso, além desses três núcleos, algumas pessoas chegaram a ficar mais de 20 anos dentro do Engenho. Então, tivemos uma continuidade. Mesmo tendo essa continuidade de algumas pessoas e mesmo nós conseguindo, por um período, ou melhor, por três períodos, estabelecer três núcleos, um em cada período, nunca esses núcleos tiveram um envolvimento, uma compreensão de onde estavam pisando (MOREIRA, entrevista, 2020).

Moreira situa que as bases do Engenho sempre estiveram em crise: a questão da sobrevivência, a forma grupo e o público. Este último imaginado, no início do grupo, como a classe trabalhadora organizada, durante os anos 2000 foi desmontado no que diz respeito à organização da classe como tal. Um dos efeitos da fragmentação da classe tem como causa a própria fragmentação do mundo do trabalho, como se poderá acompanhar no capítulo seguinte, a partir da análise da peça *Canção Indigesta*.

Ao falar sobre o tripé, forma de produção, a busca por outro público e a sobrevivência, Moreira entende que essas bases sempre foram inconclusas durante a trajetória do Grupo.

Em 2014, o Grupo estava de pé quebrado e lona furada. Naquele ano, após a conclusão das etapas de um projeto aprovado pela Lei de Fomento, o Grupo novamente dissolveu-se com a saída de todas as pessoas, ficando apenas Irací Tomiatto, Luiz Carlos Moreira e Miguel Neto, que trabalha como zelador do espaço, atento espectador das peças e, por vezes, trabalhando também como cenotécnico. A cura do pé quebrado e da lona furada dependiam de novas pessoas para tocarem o trabalho e de recursos para a reforma do espaço. Em 2016, os pés voltaram a dar passos:

Só em 2016 que as coisas começaram, realmente, a andar. Por que começaram a andar? Primeiro, porque nós conseguimos a aprovação da nossa permanência na área onde estamos até hoje. Então, aí tem uma independência. Segundo, saiu um edital do Proac para espaços independentes com grana que podia ser aplicada em obra (MOREIRA, entrevista, 2020).

Na prática, para conseguir aplicar os recursos necessários para a reforma do Engenho Teatral, o Grupo usou de astúcia atrelada a solidariedade de outros grupos da cidade, que se prontificaram a realizar uma mostra intitulada *Solidariedade*.

A astúcia foi revelada no jornal de divulgação da mostra:

Trata-se de um encontro de coletivos relevantes no teatro brasileiro que se juntaram para se apresentar gratuitamente: o dinheiro de seus cachês serviu para as reformas e a reabertura do Engenho Teatral, um projeto com 23 anos de atividades voltadas para a periferia (O Grupo Engenho surgiu em 1979). É uma festa de gente grande, com atitudes grandes, contrariando uma vida pequena de competições e egoísmos (ENGENHO, 2016).

Os grupos que contrariaram as competições e egoísmos foram: Arlequins, Brava Companhia, Cia. Antropofágica, Cia de Solistas, Cia. Do Feijão, Cia do Tijolo, Cia Estável de Teatro, Estudo de Cena, Cia. Ocamorana de Teatro, Cia. Os Crespos, Cia. Paidéia de Teatro, Cia. São Jorge de Variedades, Cia. Teatro Documentário, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Folias D'Arte, Fraternal Cia. de Artes e Malas-Artes, Grupo Redimunho de Investigação Teatral, Grupo Sobrevento, Grupo Teatral Parlandas, Grupo XIX de Teatro, Kiwi Cia de Teatro (renomeado como Coletivo Comum), Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Núcleo Sem Drama, Núcleo

Vermelho, Tablado de Arruar, Teatro de Narradores, Teatro Popular Casa de Bambu e Trupe Lona Preta.

A partir de 2016, com espaço reformado e com a conquista do espaço por meio de cessão de uso do terreno na Zona Leste, o Grupo manteve as portas abertas para a chegada de novas pessoas que viriam a contribuir e ainda contribuem para o teatro movido pelo Engenho. Em 2018, estreou a peça *Canção Indigesta*, que recoloca à mesa as discussões feitas pelos trabalhos que compuseram as reticências dos anos 2000. As reticências aqui serão interrompidas por uma canção de Juh Vieira, composta para a peça *Opereta de Botequim*. Trata-se de *Perder a Paciência*, uma canção que depende de coro para aquilo que nos convém fazer, mas que ainda não foi possível. Ainda.

Brilha um  
e os rotos crêem que os rótulos por vir ainda os incluirão  
Pois não! É mais um milhão pro esgoto  
e o ídolo de outrora, por ora já fora engolido  
pedindo misericórdia.  
Põe mais um  
pra preencher a lacuna na vida de alguns  
De novo, a prateleira do mercado  
repõe o novo produto, mais um triturado  
com prazo de validade  
Ai de quem  
Não sucumbir às suas regras, se ater às suas rédeas  
Por fim, estará fadado  
a ser um artista surrado assim como nós  
Nos convém decepar a cabeça do rei  
Resta a nós perder logo a paciência  
Nos convém decepar a cabeça do rei  
Resta a nós perder logo a paciência  
Que o que está dado, está posto na frente da nossa voz  
é o impossível meu maior que o impensável nós.  
Que o que está posto, está dado na frente da nossa voz  
é o impossível meu maior que o impensável nós.  
Nos convém decepar a cabeça do rei  
Resta a nós perder logo a paciência!

### 3 CANÇÃO INDIGESTA<sup>84</sup> OU DE UM MENINO QUE LEVOU PAI E MÃE PARA VER TEATRO: QUESTÕES POSTAS À MESA E QUE MERECEM CONVERSAS

[...] Não podem existir os que são apenas homens, estranhos à cidade. Quem vive verdadeiramente não pode não ser cidadão, assumir um lado. Indiferença é apatia, parasitismo, velhacaria, não é vida. Por isso odeio os indiferentes.

A indiferença é o peso morto da história. [...] Vivo, tomo partido. Por isso odeio quem não o faz, odeio os indiferentes.

Antonio Gramsci (*Odeio os indiferentes, Escritos de 1917*).

#### Um mutirão para compor a canção

*Canção Indigesta* é fruto do trabalho de muitas pessoas que, mesmo sem recursos financeiros<sup>85</sup>, reuniram-se, em parceria e solidariedade, para que construíssem esta peça teatral, dedicada a enfrentar a disputa a respeito da vida e prospecções históricas igualmente em disputa. Tais disputas a respeito da história não têm sido colocadas à mesa – para usar o termo posto pela peça – de forma pública, pois o mercado cultivado pela classe dominante exige da burguesia que se cumpra a função lucrativa de enganar os fracos (BRECHT, 1934). Como aponta Eric Hobsbawm, as teorias neoliberais pouco têm a ver com a realidade. O historiador

<sup>84</sup> Ficha técnica 2021. Concepção e Dramaturgia: Engenho Teatral. Texto final, Direção, Cenografia e Iluminação: Luiz Carlos Moreira. Em Cena: Artur Mattar, Eder dos Anjos, Irací Tomiatto, João Victor, Michelle Gabriolli, Pedro Paes Músicos. em Cena: João Tognonato, Juh Vieira, Pedro Paes Composição, Arranjos e Direção Musical: Lucas Vasconcelos. Preparação e Arranjos Vocais: Irací Tomiatto. Criação de Vídeoprojeções: Diogo Noventa. Programação de Vídeoprojeções: Luiz Cruz. Dublagem de Vídeoprojeção: Bruno Mota, Irací Tomiatto, Marilza Batista. Figurinos (Criação e Confecção) : Cristiane Lima Adereços: Cristiane Lima, Engenho Teatral Cenotécnica e Atividades de Apoio: Miguel Novaes Neto Operação de Luz: Fernanda Lombardi, Giovanna Kelly Operação de Audiovisual: Giovanna Kelly Arte dos Flyers: Karen Mezza Arte do Banner e do Jornal Digital: Agnaldo Nicoletti Fotos : Allan Bravos, Amanda Barreto, André Mürrer, Luiza Mello, Mariana Tabacow Orientação para Roteiro: Diogo Noventa Diretor de Fotografia: Luiz Costa / Ventura Filme Operadores de Câmera: Lucas Calixto, Luiz Costa, Luiz Naja Técnico de Som: Pedro Semeghini Logger e Claquete: Laura Alves Coordenação de Pós-produção do Vídeo: Octávio Tavares Edição de Imagem e Som: Octávio Tavares e Eduardo Resing Foleys Adicionais: Octávio Tavares Mixagem e Masterização de Som: Pier Valencise Correção de Cor: Octávio Tavares Pós-produção e Finalização: Ventura Filme Legendas em espanhol: Silvia Adoue Diretor de Produção: Pedro Paes Assistente de Produção: Michelle Gabriolli Produção Executiva: Karen Mezza Administração e Produção: Engenho Teatral / Cooperativa Paulista de Teatro Agradecemos aos companheiros que participaram da construção deste espetáculo: Elaine Lizandra, Bruno Mota, Cau Peracio, César Riello, Clara Kok, Flávio Pires, Henrique Alonso, Laura Alves, Leandro Simões, Mariana Tabacow, Marilza Batista, Murilo Meneghini, Renan Vinicius, Sérgio Carozzi, Tamy Dias, Taty Kanter, Thays do Valle, Vera Lamy, Warner Borges, e às dezenas de pessoas que nos ajudaram a cuidar da cozinha e da portaria ao longo das temporadas. Registre-se, ainda, a garimpagem de ideias e textos que fizemos no trabalho de intelectuais como Eugênio Bucci, Maria Rita Kehl, Marilena Chaui, Ricardo Antunes, Richard Sennett.

<sup>85</sup> O Grupo, devido à saída de pessoas em 2014/2015 e reestruturação do coletivo, não apresentou projeto para a Lei de Fomento ao Teatro. Apenas em 2019, após a estreia de *Canção Indigesta*, o Grupo volta a ser contemplada pela 34ª edição da Lei Municipal de Fomento ao Teatro.

inglês lembra-nos que, após o fracasso do modelo soviético, os defensores do capitalismo pregaram incessantemente que nenhuma economia poderia funcionar sem bolsa de valores, porém esse modelo ultraliberal “[...] confirmou aos socialistas a crença mais justificada em que os assuntos humanos, incluindo a economia, eram demasiado importantes para ser deixados ao mercado” (HOBSBAWM, 1995).

O Engenho que, desde sua fundação, rejeitou os critérios burgueses ligados ao fazer teatral, expõe, como confirmado pelo nome da peça, de forma indigesta questões sobre a vida em sociedade, seguindo o direito conquistado há mais de um século, como escreve Iná Camargo Costa em seu artigo *Teatro na Luta de Classes*, escrito para sua participação em um seminário organizado pelo Engenho Teatral em 2009:

A mais importante conquista até hoje questionada pelos adversários do teatro que rejeita os critérios burgueses é a do direito de tratar qualquer assunto sem se submeter ao interdito de ultrapassar a esfera dramática (a das relações interpessoais limitadas ao âmbito da vida privada) ou de apresentar segundo métodos não realistas de construção da cena. Há mais de um século o teatro pode tratar tanto da subjetividade mais íntima quanto dos mais amplos assuntos da esfera do épico (histórico, políticos, econômicos). Ninguém mais pode dizer, sem incorrer em conservadorismo acadêmico, ou autoritarismo religioso, que algum assunto não é próprio para o teatro (COSTA, 2012, p. 19).

O incrível e problemático é que até hoje há quem defenda que certos assuntos não cabem no teatro.

Retomando a questão da feitura da obra, *Canção Indigesta* foi motor para o refazer do Grupo. Além de Irací e Moreira, Arthur Mattar inseriu-se no coletivo e inicialmente ele e Irací Tomiatto, improvisaram e criaram cenas, apenas os dois, tendo como ponto de partida estudos acerca do livro de Richard Sennett *A corrosão do caráter – consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Importante ressaltar que tal estudo somou-se aos conhecimentos adquiridos ao longo dos anos pelo Grupo, principalmente nas figuras de Irací e Moreira. Para enfrentarem a normatização com que a realidade é mostrada, acumularam, ao longo dos anos, enorme conhecimento a respeito do teatro que se qualifica mediante aos interesses e assuntos pertinentes à classe trabalhadora e à urgência de, ao menos, germinar a necessidade de alteração das bases que mantém como regra a exploração das gentes.

A questão do indivíduo, da mídia burguesa e totalitária, do mundo do trabalho, agora organizado pela ultra precarização, mas “adocicado” pela flexibilidade e pelo

*job*, formam o caldo que Irací e Arthur inicialmente entornaram no palco para ser improvisado e discutido. Moreira, no início, pensava não ser possível o tratamento de questões tão teóricas em material cênico. O contrário se mostrou verdadeiro. Após algumas cenas, improvisos etc., Moreira construiu um texto final a partir do caldo derramado.

A forma grupo, neste momento da história do Engenho, ganhou novos contornos, novas experiências afetadas pela conjuntura histórica que se apresenta. O Grupo opta por chamar pessoas para realizarem trabalhos pontuais. Ao contrário de toda sua trajetória em que as pessoas convidadas para o Engenho eram convidadas a compor o Grupo e se responsabilizarem pelo projeto como um todo. Dessa vez, o convite foi para a realização de um trabalho artístico, sem dinheiro, sem projetos, sem patrocínio, sem condições materiais, ou seja, poderia dizer um convite à precariedade ou, talvez fosse mais verdadeiro, um convite ao encontro.

O processo de feitura de *Canção Indigesta*, a partir do que pude acompanhar e compreender ao longo desta pesquisa, pode ser comparado ao processo de um mutirão, tão presentes nos bairros de periferia, quando os “eus” eram mais “nós”. Maria Sylvia de Carvalho Franco, ao falar de outro contexto, das relações de trabalho ligadas ao campo, escreve em seu livro *Homens livres na ordem escravocrata* que os mutirões regeneram os laços de solidariedade (1997, p. 31). Em *Canção Indigesta*, as pessoas dedicaram seu tempo livre ocupando-o durante o descanso saudável do trabalho criativo negado a grande parte da sociedade. Esse mutirão para compor a *Canção* pode ser definido pelo empréstimo das palavras de Franco:

O mutirão consiste em uma forma cooperativa de trabalho e, como se sabe, é convocado quando se trata de realização de benfeitorias de interesse coletivo (caminhos, capelas etc. [peças teatrais]) [...] o que se procura, portanto, é um aumento da produtividade do trabalho mediante sua transformação em força coletiva. Essa prática repousa necessariamente em algum tipo de incentivo e de coordenação [do Grupo] prescindíveis no trabalho isolado (FRANCO, 1997, p. 31).

Neste capítulo, tratarei de apresentar uma análise acerca da peça não como crítico cujo “[...] diploma é conferido pelo mercado” (COSTA, 2012), mas, sim, por meio de um mutirão solidário composto por entrevistas para que este ato fosse possível.

### **Antes do prólogo, mas já cena**

A peça vista ao vivo e de forma presencial começa a acontecer antes dela.

Moreira se utiliza de um recurso, feito por ele mesmo, que é o de receber o público na porta do teatro, e ali, na fila para entrada gratuita, desenrolar suas conversas a respeito do espaço, da peça e de assuntos que contornam o que ele mesmo chama de uma “[...] experiência de comunhão, de descontração e de amizade que o mundo fora dali não permite. Visto um personagem para praticar a sedução” (MOREIRA, entrevista, 2021). Em *Canção Indigesta*, nessa comunhão, além dos avisos sobre o espaço etc., Moreira convida o público a se servir de cerveja, suco, água, pães e patês preparados pelo próprio Grupo e disponibilizados de forma gratuita.

A proposta é criar um clima de descontração e de cumplicidade com a plateia. Quando as pessoas entram eu tenho uma função de ganhar essas pessoas antes delas entrarem. Quando elas entram não é um público que veio ver o espetáculo. É um público que está participando de uma coisa gostosa e já entra amigo já entra cúmplice. Quando falo da cerveja, percebo que o público não acredita, ou melhor, se surpreende e já começa a interagir, se sentir à vontade. A sedução se dá nisso. Isso faz parte do espetáculo (MOREIRA, entrevista, 2021).



Figura 28 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos.

Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Com a entrada, o público se vê envolvido por essa atmosfera agregadora que lembra os acontecimentos corriqueiros, como festas de aniversário, ou finais de mutirões em que é mobilizada, por meio do encontro, a cumplicidade de todas as pessoas envolvidas no ato: público e Grupo. Os atores e atrizes, já dentro do espaço cênico, recebem o público com conversas, brincadeiras, indicam os melhores lugares para assistir à peça etc.

As atrizes e atores de *Canção indigesta* são flagradas aos olhos dos “visitantes” na condição de público, com maquiagem borrada nas faces e figurinos parecidos com aqueles usados em determinadas fábricas por trabalhadores e trabalhadoras. Portanto, o estado daqueles que recebem, com figurinos e maquiagens simbolizando corpos sofridos, é gestualizado pela alegria da recepção e denunciado pelas vestes que sintetizam o sofrimento e a exploração de quem trabalha.



Figura 29 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos.

Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.



Figura 30 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos.

Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Um recurso ou expediente cênico utilizado em diversos momentos da peça é o que inicialmente Bertolt Brecht conceituou como *gestus*. Aprendi que o *gestus* é um tipo de gesto determinado histórica e socialmente, e que apresenta, ao mesmo tempo, o estranhamento e a crítica acerca dos conteúdos mobilizados e mostrados em cena. Walter Benjamin, ao tratar do teatro épico, afirma que o gesto é seu material e a “[...] aplicação adequada é sua tarefa” (1996, p. 80). Utilizando a peça em questão como exemplo, e retirando da encenação as determinações históricas, teríamos a seguinte cena apresentada: um grupo de atores e atrizes recebe o público. Porém, a partir de uma representação que leva em conta a história e suas contradições, confere-se ao grupo de atores e atrizes a função social de trabalhadores. Mas o *gestus*, para ser aplicado, ainda depende de sua generalização (ou instância alegórica mais efetiva). Por outro caminho, não se trata do indivíduo que trabalha, mas da classe trabalhadora e da compreensão de sua condição histórica no capitalismo: explorada. Dessa forma, o conjunto de atores e atrizes usa figurinos que representa historicamente a classe trabalhadora explorada, fragmentada e dilacerada, não por achismos ou

subjetivismos, mas por condição histórica. O gesto [*gestus*] tem “[...] um começo determinável e um fim determinável” (BENJAMIM, 1996, p. 80). Portanto, o *gestus* desnaturaliza a condição do trabalho apresentado pelo senso comum, segundo o qual o trabalho dignificaria o homem.

A encenação, anterior ao início, apesar de não interromper o fluxo da peça, que aparentemente ainda não começou, o faz quanto à expectativa comum de entrada em um teatro organizado pela forma de produção mercadoria: total divisão entre palco e plateia ou entre quem faz e quem vê.

Durante o processo de consumo dos comes e bebes, é possível, tanto de relance como de modo mais prolongado, perceber o espaço representacional. Nele se pode ver corpos de bonecos amontoados, um enorme telão branco no fundo do espaço, instrumentos musicais em um dos lados da arquibancada. Há, no palco, uma enorme bancada para apoio dos alimentos onde parte do público – se quiser – poderá assistir à peça. A arquibancada é “invadida” por um espaço ou palco de madeira, uma rampa e mesas para apoio dos alimentos; e é desse espaço que a atriz e também fundadora do Grupo, Irací Tomiatto, apresenta o convite: “– Vamos Começar?”. Mesmo, como se percebe, já tendo começado.

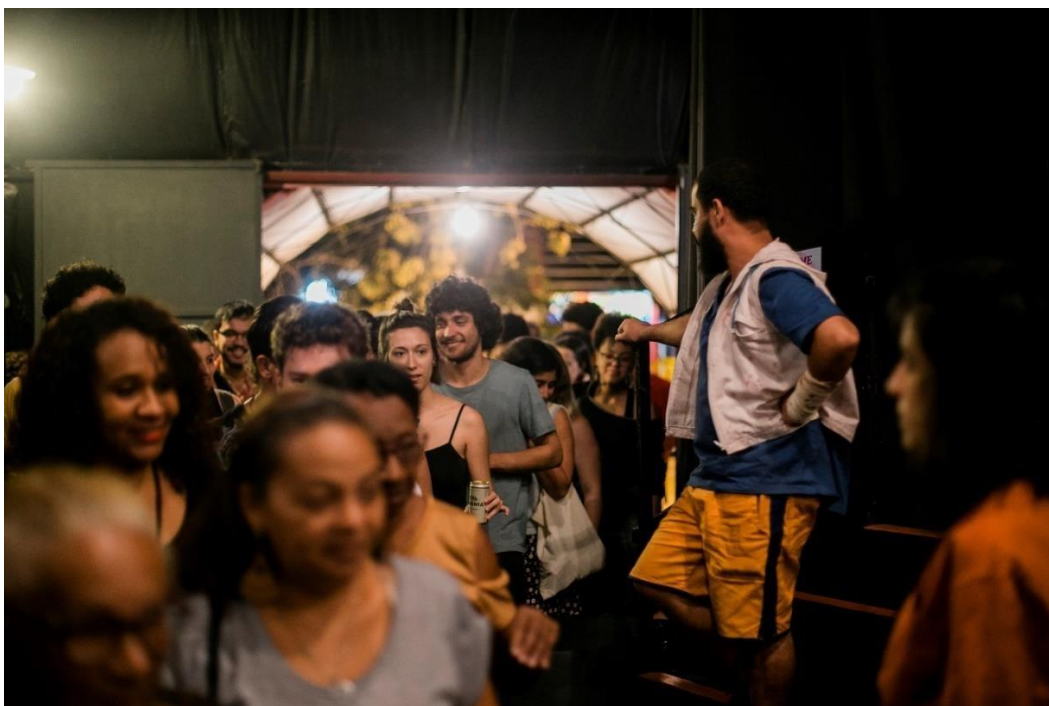


Figura 31 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos.

Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.



Figura 32 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos.

Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

### **Análise da peça *Canção Indigesta*: um diálogo criado para surgir a conversa**

Para analisar a peça utilizarei uma criação, uma conversa inventada, porém lastreada por entrevistas realizadas, pela palavra expressa no texto, pela encenação, pelas vezes em que pude assistir à peça ao vivo e posteriormente em vídeo, pela troca com companheiros e companheiras de estudo em nosso grupo Amorada, coordenado por Alexandre Mate, e pelo convite do menino-comentador feito ao pai e à mãe para assistirem esta *Canção*, indigesta no nome, mas deliciosa para a história (ou historiar).

Esta análise consistirá num bordado de falas atribuídas às personagens (a maioria existentes) com o intuito de discutir a peça como num debate, como em uma tribuna. As personagens que puxaram os fios desta história são: Irací Tomiatto e Luiz Carlos Moreira (Irací e Moreira), Menino Criança, Menino Adulto (o pesquisador), Mãe do Menino, Pai do Menino (cujas falas são reproduzidas pelas entrevistas feitas com Sônia Gusmão Rezende e José Rezende), Crítico que nunca assistiu à peça, Público,

e participação de Paula da Paz, Márcio Rodrigues, Gleiziane Pinheiro e José Aldeir, que falaram em entrevista a respeito do prólogo apresentado pela peça.

### **3.1 Três prólogos ou uma carta enviada por um chuchu para descascar o pepino<sup>86</sup>.**

Menino adulto que pesquisa - É comum vermos em grande parte das peças apresentadas pelo teatro de grupo alguns inícios. Alguns consideram isso um problema. Como se a peça, para usar um jargão do teatro, “patinasse” antes de começar a andar. Em *Canção Indigesta*, o prólogo, ou seja, argumentos apresentados em forma de cena sintetizam ou questionam os assuntos articulados pela peça é apresentado em três momentos.

Público – E são necessários três momentos?

Crítico que nunca assistiu à peça – Isso que o Adulto que pesquisa chama de alguns inícios é, na verdade, alguns dos erros que a dramaturgia do teatro de grupo comete. Uma peça bem-feita, deveria apresentar as personagens, o lugar e desenvolver os conflitos destas personagens guiadas pela vontade dentro de uma ação que se desenvolva até o fim.

Menino adulto que pesquisa – É importante que eu diga: as referências que tomarei para análise estão apoiadas nas opções estéticas feitas pelo Grupo, como a opção pelo teatro épico dialético, mas como apontado por Moreira – diretor e dramaturgo da peça – “[...] diferente de Bertolt Brecht, no Engenho estamos em busca de fugir da fábula, do uso de personagens construir um espetáculo com falas diretas ao público” (MORERIA, entrevista, 2021).

Crítico que nunca assistiu à peça – Ou seja, uma palestra e não teatro.

Menino adulto que pesquisa – Não. Teatro. Estou tentando chegar ao prólogo da peça, mas me parece que estamos fazendo o prólogo sobre a análise da peça. Mas esta interrupção do fluxo narrativo, como é feito no teatro épico dialético, é importante. Há um conceito de que o teatro, a linguagem teatral é universal e, portanto, de interesse geral a todas as pessoas. O Engenho não parte daí. Pelo contrário, questiona o conceito de que o teatro é universal. Numa sociedade dividida em classes os interesses são diferentes. O Engenho já havia prospectado lá atrás, no início do

---

<sup>86</sup> Diz respeito ao mesmo tempo à cena da peça em questão e à expressão popular, segundo a qual “pepino” é um problema.

Grupo, que não é o público que deveria ser moldado, ou formado para o teatro. O Engenho buscou, ao longo de sua trajetória o contrário: formar o seu teatro para o público. *Canção Indigesta* estreou em 2018 e reestreado, com pequenas alterações, em 2019. O público estava sendo bombardeado por mentiras, chamado de forma impositiva e alienante de *fake news*. A fala direta a que me refiro, além de ser um expediente, uma maneira bastante utilizada pelo teatro, é escolhida por uma percepção do Grupo sobre a realidade, ou seja, o público envolvido por uma série de mentiras e disputas que escondem as reais questões e causas dos problemas vividos em sociedade.

Público – Já vimos outras peças do Engenho que as falas são bem diretas.

Moreira<sup>87</sup> – Na peça *Em pedaços* nós já demos um salto. Fizemos um espetáculo com falas diretas, poucos elementos. Ou seja: falar direto sobre os assuntos. Em *Outro\$ 500*, na minha opinião, foi um recuo. Trabalhamos com personagens, fábula, historinha. *Canção Indigesta*, em termos de teatro é um avanço. Como disse: falas diretas, conversar diretamente com o público.

Público – Nós gostamos do *Outro\$ 500*.

Irací – Muita gente gostava. Mas a respeito do *Canção Indigesta*, eu vejo ligação com outros assuntos tratados em outras peças, como a falta de perspectiva da juventude periférica que está em *Em pedaços*. Vejo aproximações como o *Opereta de botequim*, *Cabaré do Averso* e com *Pequenas histórias*.

Moreira – A gente construiu *Canção indigesta* antenado com aquilo que a gente está vivendo no momento. Um teatro que corresponde ao seu tempo histórico. Por exemplo, a questão do indivíduo da falta de organização, isso avança muito no século XXI. É como se o nosso assunto fosse um “samba de uma nota só”<sup>88</sup> desde o início do século: a questão do individualismo, do mundo do trabalho são questões que compõem esse samba.

Menino adulto que pesquisa – Mas falando do indivíduo sem usar o drama como forma. No texto em que Iná Camargo Costa escreve para o Grupo, *O teatro na luta de classes* (2012), tratando sobre o drama ela lembra, e a partir de determinado ponto de vista, o drama como uma “forma ideal”, nas palavras da pesquisadora:

---

<sup>87</sup> Luiz Carlos Moreira seguirá na escrita como Moreira e Irací Tomiatto, como Irací. As falas atribuídas aos dois têm como referência entrevista realizada em 2021 acerca da peça.

<sup>88</sup> Referência à canção de mesmo nome composta por Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça.

Essa forma ideal corresponde ao que Peter Szondi<sup>89</sup> chamou de “quadro não problemático”, pois ele descreve uma espécie de “funcionamento perfeito” da ordem burguesa (capitalista), na medida em que é uma sedimentação do conteúdo profundo da experiência burguesa, tanto naquilo que tem de verdadeiro (no sentido histórico) como no que tem de idealizado e de ideológico. Em outras palavras: escrever e encenar peças (ou roteiro de filmes, ou até mesmo romances) de acordo com as regras do drama corresponde a endossar as regras de funcionamento da sociedade burguesa (tanto as que o drama enuncia quanto as que ele esconde). Segundo definição quase aceitável por qualquer manual do século XIX, drama é a forma teatral que pressupõe uma ordem social construída a partir de indivíduos [...] e tem por objeto a configuração das suas relações, chamadas intersubjetivas, através do diálogo. O produto destas relações intersubjetivas é chamado *ação dramática*, e esta pressupõe a liberdade individual (o nome filosófico da livre-iniciativa burguesa), os vínculos que os indivíduos têm ou estabelecem entre si, os conflitos entre vontades e a capacidade de decisão de cada um.

Crítico que nunca assistiu à peça – Essa discussão mais parece com um congresso sociológico do que com teatro.

Menino adulto que pesquisa – É sobre teatro. Mas sobre o teatro que está comprometido socialmente em favor da classe trabalhadora.

Moreira – Há diversas cenas que mostram a diferença entre o uso da forma dramática e a forma épica. Uma delas, a cena 6.

Crítico que nunca assistiu à peça – Estamos no prólogo e agora na cena 6. Será que dá para seguir uma ordem?

Público – É como na vida. Quando a gente conversa sobre o preço do arroz, a gente fala também do salário, do aluguel. Às vezes volta ao tempo de quando plantávamos. Esses saltos de tempo é que deixam a conversa divertida.

Moreira – Na cena 14, Zé Ninguém conversa com uma Cabeça, não são personagens dramáticas, são figuras sociais representativas. O diálogo entre Zé Ninguém e a Cabeça, não é um conflito de personalidades, de vontades individuais, é um conflito de ideias. Retomando o assunto é “aquele samba de uma nota só”, e a discussão em forma de diálogo é sobre aquilo que o mundo capitalista está nos colocando e como respondemos a isso.

Menino adulto que pesquisa – Proponho que votemos ao prólogo da peça. Sobre seus três momentos. Na primeira parte do prólogo a atriz Irací Tomiatto chama a atenção

---

<sup>89</sup> Ver SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. O autor trata do assunto no subcapítulo 12 *Teatro épico (Brecht)*.

do público, que já está posicionado na plateia com comes e bebes, e diz, sem assumir nenhuma personagem:

ATRIZ 1 - Vamos começar? (ESPERA/FAZ O PÚBLICO CONCENTRAR-SE NELA) Nós temos uma provocação para esse comes e bebes que é a seguinte: algumas questões nunca são postas à mesa e, quando o são, delas ninguém quer se servir. O que a gente vai tentar fazer hoje é chamar a atenção para questões que não são aparentes, que estão escondidas, embora já sejam conhecidas. Isso porque aquilo que se diz e se mostra o tempo todo, na verdade esconde o que não se diz e não se mostra. Enfim, vamos tentar. Afinal, o que vale na vida é a tentação. Então, vamos cair logo em tentação. Mas antes, como um aperitivo...

Crítico que nunca assistiu à peça – Ou seja, pedem desculpas pela peça. E já sabem que o público não entenderá.

Público – Não demos procuração para que você fale por nós.

Menino adulto que pesquisa – A fala da atriz relaciona-se ao já dito anteriormente durante essa conversa. O recurso da fala direta. A atriz diz o texto no centro do espaço cênico.

Público – Essa é a hora em que percebemos todo o espaço: bonecos amontados em um lado da plateia, um enorme telão branco ao fundo; em um dos lados da arquibancada (plateia formada por três lados que envolvem a área cênica) vemos instrumentos musicais, músicos, atores e atrizes que já estão posicionados do mesmo lado dos instrumentos.



Figura 33 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos.

Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Moreira – No palco tem uma enorme bancada de madeira, que serve de apoio para os comes e bebes, assim como na arquibancada. Isso, às vezes, pode passar despercebido ao público. Muita gente que já assistiu e que não conhece do Engenho acha que o espaço é daquele jeito. A intenção foi de conferir ao espaço cênico e todo o teatro uma espacialidade que lembrasse uma assembleia.

Menino adulto que pesquisa – Em um espetáculo como esse do Engenho, os elementos cênicos não são autônomos (cenários, figurinos, maquiagem, música, vídeo etc.). A peça, estruturada pela forma épica dialética, pegando emprestado o que escreveu Walter Benjamin, “[...] é uma construção que precisa ser vista racionalmente, e na qual as coisas precisam ser reconhecidas [...]” (2012, p. 88). O texto apresentado pela atriz já expõe parte da armadilha, arquitetada, entre as muitas formas de massacre ideológico promovida pela indústria cultural. A segunda parte deste prólogo é a interrupção da atriz com uma canção cantada em coro, inclusive pela atriz que se aproxima do coro de músicos e atores:

CORO (*canta*) - Trem, é o trem na estação  
Trem, é o trem, arrastão

ATOR 1 - Ô mulher, pega os trem que a coisa tá vindo!

ATOR 2 - Sobe logo, dona. Vem com a gente.

ATRIZ 1 - Pra onde?

ATOR 2 - Progresso, a cidade do futuro.

ATRIZ 1 - E foi por causa disso que vocês me atropelaram desse jeito? (*junta-se ao Coro*)

ATOR 1 / 2 - Éééééé!!!

CORO (*canta*) - Trem, é o trem,  
rede com gente arrastada sem parada,  
sem chegada na estação.

Trem, onde me levas, trem?

Que vida, que mundo, que rumo?

Sigo! Pra onde, trem?

A atriz é chamada pela canção que anuncia a partida do trem rumo ao progresso. A atriz confere à ideia de progresso, vista pelo senso comum como algo bom e necessário, um atropelo. Os atores e atrizes cantam em conexão direta com o público sem uso da “quarta parede”<sup>90</sup>. Tal canção temática e alegórica sobre a vida, sobre questões acerca dos caminhos trilhados em sociedade, reaparecerá em outros momentos do espetáculo e sobre a música conversaremos mais à frente.

Público - Nós achamos a música tão bonita. Nós nem havíamos percebido o que se dizia por meio dela.

Pai do menino - A música é muito bonita e todos cantam muito bem.

Menino adulto que pesquisa - Esse é o problema. Voltaremos a essa conversa sobre a música mais à frente. A terceira e última parte do prólogo apresenta uma questão que não é desenvolvida ao longo da peça, ao contrário das outras já apresentadas pela fala da atriz e pela canção. A mesma atriz que foi interrompida pelo trem em destino ao progresso, retoma a cena para ler uma carta enviada por um chuchu.

ATRIZ 1 - Retomando de onde eu parei, antes que me interrompessem: O que a gente vai tentar fazer aqui é colocar na mesa questões sempre escondidas, canções indigestas que dificultam nossa caminhada. Mas antes, e atendendo ao pedido de um companheiro, eu vou ler uma carta pra vocês. Ela foi enviada por um chuchu. Isso mesmo, um chuchu do supermercado em que se transformou a nossa cidade. Eu vou ler.

(LÊ) Amigos, eu, que não passo de um chuchu aguado, tô tendo que descascar um abacaxi e preciso de ajuda. É que não tá fácil viver em nosso supermercado e não consigo juntar os legumes pra resolver a parada. Vou dar só um exemplo pra vocês entenderem minha dificuldade.

---

<sup>90</sup> Trata-se de convenção simbólica utilizada pelo teatro realista (ilusionista) que pretende separar os atores (palco) do público (plateia) configurando, assim, um artifício, segundo o qual, os atores e atrizes fingem não ver o público.

Os pepinos aqui sempre sofreram as piores opressões. Nas prateleiras da frente, arrumados, brócolis, couve-flor, alcachofras, alface americana. E eles jogados nas beiradas, no fundão, por baixo, de qualquer jeito, invisíveis, valendo poucas moedas, destinados às pragas e ao apodrecimento. E isso para aqueles conseguem chegar no supermercado, porque grande parte morre esmagada no caminho. Nessas condições, muitos se envergonhavam de ser pepinos. Eu mesmo conheci jovens que chegavam até a se fantasiar ou fingir que eram abobrinhas.

Mas, agora, o pepino se olha no espelho com orgulho e se afirma: eu sou o que sou, um pepino! Não só no espelho, ele também se vê em celulares, publicidades, folders e cartazes espalhados pelo supermercado. O pepino está valorizado! E isso não acontece por bondade do supermercado, não! Isso acontece por muita luta dos pepinos, que se juntaram, batalharam pra ter voz e pressionaram tanto que conseguiram chamar a atenção. Essa exposição aumentou a procura por pepinos. E o supermercado teve que engolir! Eles merecem. Melhor: fizeram por merecer!

Só que eu, um chuchu aguado, penso que, além de engolir, o supermercado digeriu. Explico. Os pepinos querem valer mais, ocupar melhores lugares nas prateleiras, ter embalagens individualizadas só para pepinos... Enfim, subir de vida no supermercado. E quem não quer? Eu entendo porque já passei por altos e baixos nessas prateleiras e sempre vi a situação deles.

Viu mas não viveu o que a gente vive!, eles me respondem.

E têm razão, eu não posso negar. Mas o que eu queria mesmo é que nós, legumes, parássemos de brigar entre a gente por um espaço melhor na prateleira, por um preço melhor pra cada um, queria que a gente se juntasse e desse um jeito no supermercado, pra controlar o supermercado e não ser controlado por ele. Afinal, somos legumes e temos que pensar como legumes! Mas aí é que eles ficam bravos:

Antes de ser legumes, nós somos pepinos! Pepinos! Custou tanto pra gente se afirmar e agora você vem com esse papo de que somos legumes. Iguais!? O cacete, chuchu! Nossa luta é nossa! Só nós podemos fazer por nós!

E, de novo, eles têm razão. Mas e aí? Como é que a gente faz pra juntar as coisas? Vocês, que são artistas, vocês, público de teatro, tudo gente ilustrada, digam pra mim, por favor, como é que a gente pode descascar esse abacaxi?

Aguardando seu retorno, um chuchu desesperado.

(DOBRA O PAPEL) Bom, se alguém tiver alguma resposta, é só mandar pra gente que a gente encaminha pra ele. E agora, sem mais delongas, vamos a outros... pepinos. Que soe o gongo!

Crítico que nunca assistiu à peça – E a fala direta? Aqui vocês se utilizam da representação, da metáfora.

Irací – Nós achávamos que deveríamos tocar no assunto. Um assunto difícil, mas que está relacionado com a construção subjetiva do indivíduo. E essa foi a maneira coletiva que encontramos para trazer a questão.

Moreira – E que não é desenvolvida durante a peça, mas achávamos, após muitas discussões, que era importante tocarmos no assunto.

Público – Em uma das vezes que assistimos, conversamos bastante com você, Irací, e dissemos que sem a maturidade do grupo seria impossível construir essa cena. As questões foram colocadas de forma madura.

Menino Adulto que pesquisa – Mostrei essa cena para, além do pai e mãe do menino que assistiram toda a peça em vídeo e debateram comigo, também a um conjunto de companheiras e companheiros, negras e negros, e pedi para que comentassem a respeito do discurso apresentado.

Paula da Paz (atriz, cantora, compositora e pesquisadora de danças de tradição africanas e brasileiras) – Esse discurso me lembra muito uma frase de Milton Santos, que considero muito pertinente: “[...] a força da alienação nasce da capacidade dos indivíduos de identificarem apenas que os separam e não o que os unem”. Não acho que se juntar inviabilize a luta de alguém. Entendo que os recortes precisam ser evidenciados, bem colocados. Porque nada neste país deixa de ser atravessado por devidos recortes, como o machismo e o racismo. Mas não precisa ser uma luta só de gente preta ou de mulheres. Os legumes precisariam entender que todas essas urgências são de responsabilidade de toda a população.

Márcio Rodrigues (ator, iluminador e cenógrafo) – Vi a cena e penso ser muito inteligente colocar a discussão dentro de um supermercado com os legumes reivindicando a melhoria de vida. Toca em muitos aspectos ligados a questão identitária no Brasil. É uma discussão cabeluda, mas independente de vencedores da discussão, precisamos conversar e discutir o assunto. A questão apresentada é muito boa a solução da carta e a ironia em devolver aos artistas, como se fossem os donos da razão.

Mãe do menino – Achei interessante ter colocado a história do chuchu e que é difícil resolver a situação que estamos passando.

Pai do menino – O supermercado é maior que tudo. O pepino é o problema que temos que resolver no supermercado, que é maior que a gente, no caso, os legumes.

José Aldeir (ator e profissional autônomo do ramo alimentício e de transporte de passageiros) – Que bomba. Fiz uma ligação com a história do Lula. Ele como membro do proletariado improdutivo, mas continua sendo um proletário. Vejo a figura dele como o Pepino. Lutou, lutou, lutou até ser embalado como presidente. O supermercado representa os donos do dinheiro e o Lula o Pepino que virou presidente. E outra coisa que ficou forte para mim. Nós que mandamos. O mercado depende da gente. Nós que produzimos.

Gleiziane Pinheiro (atriz, cantora, pesquisadora do movimento negro, fonoaudióloga e professora de teatro) – Tem um provérbio africano que diz “Exú matou um pássaro

ontem com uma pedra que ele jogou hoje”. Penso que é necessário entender, assim como a atriz joga o questionamento, que primeiro precisamos entender as individualidades do Pepino. O Pepino como negro, como negra, e o Chuchu como uma pessoa branca que tem o mínimo de abertura para falar sobre o assunto. Penso que todos os legumes precisam entender que sim, existem individualidades, que existe uma história prévia. Que nós, negros e negras, passamos por muitas coisas que pessoas brancas não passaram. Nós passamos por um roubo enorme do ser, de afeto e dignidade. Ficamos séculos dentro desse roubo, sendo escravizados, animalizados, subjugados. E isso ainda não acabou. Por isso ainda falamos sobre o assunto. Acredito ser necessário enxergar a história e, nesse momento, compartimentar para entender como ocorreram os inumeráveis massacres. Fomos vistos como o mal, o imundo. Houve uma construção política, econômica e social. Portanto, é necessário entender essa individualidade. Às vezes é difícil juntar-se a outros legumes porque é necessário entender essas questões históricas. Dentro do provérbio africano, faz a gente pensar que nós, Pepinos, estamos tentando, dentro da luta, uma união, mas existe mágoa e rancor... e com razão. Por isso é difícil abrir-se para comunhão. Temos desconfiança. Mas penso que o caminho é o do afeto, do respeito e do conhecimento. Muita coisa foi tirada de nós. O que fazer? Estamos descobrindo ainda. Mas acredito que sozinho ninguém chega a lugar nenhum. Nem o Pepino, nem o Chuchu.

Crítico que nunca assistiu a peça – Até aqui eu percebo que a peça mal começou e, nessa sopa de legumes, vocês fazem uma salada de linguagem: música, texto direto, leitura de carta. Mas, e você, Menino adulto que pesquisa, o que pensa acerca desse assunto posto na cena? Quer dizer, isso para mim não é cena, é uma palestra.

Menino adulto que pesquisa – Vejo que, para o Crítico, é difícil voltar as costas para o teatro hegemônico. Mas digo que o teatro a que o Engenho se propõe a fazer está voltado para a realidade social. Estamos num instante de perigo e o Engenho não se furtou em colocar uma questão importante a toda gente. Vou usar sua pergunta não para responder o que penso sobre a cena e seu discurso apresentado. Isso pouco importa, mas quero terminar a conversa sobre o prólogo da peça evidenciando o que Walter Benjamin escreveu em seu ensaio, *Sobre o Conceito da História*:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico,

sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, quem quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (2012, p. 224–25).

Crítico que nunca assistiu à peça – Não se trata do passado, mas do presente.

Menino criança – O presente está cheio de passados encobertos.

### 3.2 Zé Ninguém, uma personagem ciente de sua condição de personagem criada ou a primeira questão posta à mesa



Figura 34 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos.

Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Menino adulto que pesquisa – Passaremos agora a analisar outro bloco da peça, construído a partir da última parte do prólogo e das três primeiras cenas do espetáculo. Assim como em outras peças teatrais do Engenho, Luiz Carlos Moreira optou por

utilizar o recurso do vídeo, relacionando-o a uma narração, um texto que aponta o contexto histórico a que se remete a obra.

Público – Já vimos isso em *Pequenas histórias que à história não contam*, *A ferro e fogo* até mesmo na em *Em pedaços*. Há uma versão apresentada que inclui uma cena em vídeo. Uma projeção de imagens.

Crítico que nunca assistiu a peça – É sempre aquela história: não sabe o que fazer põe um vídeo ou uma música.

Menino adulto que pesquisa – Há na última parte do prólogo a apresentação de imagens reconhecidas pelo público, mas desnaturalizadas pela narração. Esse é um expediente importante: mostra-se algo e narra-se o inverso ou mostra-se algo e narra-se a crítica. Partilho do pensamento, e digo isso do ponto de vista de alguém que transita entre atuação, escrita e direção teatral, que certas cenas produzidas pelo teatro de grupo, ou expedientes, deveriam ser replicadas por outros grupos, dado o seu caráter de apresentação de contextos históricos que desnaturalizam o presente vivido em sociedade. Não me interessa o ineditismo, a genialidade burguesa. Se considerarmos a parte do teatro de grupo engajada com o ato de apresentar as condições históricas como passíveis de serem alteradas pelo público (sujeito histórico), certas criações cênicas deveriam ser coletivizadas entre os grupos.

Crítico que nunca assistiu à peça – Então, esse é o ponto. Sua exposição sobre a peça está presa à velha questão, já superada historicamente: a luta de classes. Isso acabou na queda do muro. Aliás, Stalin matou muitas pessoas em nome do tal socialismo.

Menino adulto que pesquisa – É contra essa posição de que a luta de classes está superada de que trata a cena. Mas a respeito dessa redução feita acerca do socialismo, ou seja, a imagem construída de que o socialismo é equiparado às ações de Stalin, devo rebatê-la dizendo que a imagem do capitalismo é a da bomba atômica<sup>91</sup>.

Público – Para construir uma cena é necessário muito estudo e prática.

Menino adulto que pesquisa – Exemplificarei esse estudo aplicado à prática. Na cena, o vídeo projetado em um enorme telão apresenta, de saída, a imagem de um grande ringue, um octógono. A imagem é substituída por uma marcha em uma estrada

---

<sup>91</sup> O capitalismo representado pela imagem da bomba atômica foi apresentada por Ademir de Almeida. refere-se a uma conversa entre os integrantes da Brava Companhia a respeito das simplificações em torno do tema.

ocupada por trabalhadores e trabalhadoras. Em seguida a narração gravada assume o tom de apresentação de uma luta. Abaixo algumas das imagens utilizadas segundo a narração e que se utilizam do expediente de negação e crítica da imagem apresentada:

GRAVAÇÃO – Senhoras e senhores, com vocês, mais um *round* da luta do século! De um lado, pesando séculos de existência mutante, o microempreendedorismo, a fragmentação e precarização do trabalho, os bancos, as grandes corporações, a mídia industrializada e o consumismo! Lutam pelo individualismo, pra manter o cinturão top-pop deste mundo!

No trecho acima é apresentada a imagem de um lutador mascarado saltando por entre as cordas do ringue em direção ao público. A cena é mostrada em câmera lenta. “Do outro lado, carregando o peso da existência mutante, temos a infelicidade, a destruição do sentimento de classe, do indivíduo e do planeta, a violência, a exclusão! Precisam da solidariedade e de um outro mundo!”.

A imagem apresentada durante a narração acima é composta por variações de dois cachorros num ringue mais precário e antigo. Os cachorros estão em pé e com luvas de boxeadores. “Os primeiros têm a força, o poder, a propriedade da produção e da tecnologia! Os segundos têm a si mesmos, seu trabalho e suas necessidades, mas são a esmagadora maioriaaaa!”

De um lado é mostrado saltos virtuosos de um lutador no ringue e, do outro, a imagem de criança desnutrida dançando. “De um lado, senhoras e senhores, a política como mera gestão e manutenção do presente e da crise, a ausência de futuro, de sonho, a dis-to-piaaaaaa!!!”.

A “política” é representada novamente pela imagem de um ringue espetacularizado, uma imagem que se repete. A “crise” apresenta-se por meio de imagem de uma criança negra sangrando nas cordas de um ringue. A criança usa duas luvas de *boxe*. Em seguida, durante a narração do trecho, uma criança branca, que aparenta ter dois anos de idade, trajada com terno, fala ao celular. As duas imagens são intercaladas no telão. Da criança sangrando e da criança ao celular. O trecho é pontuado por uma imagem que nega a narração. A “distopia” é apresentada no telão por uma grande manifestação de partidos e movimentos de esquerda. “Do outro lado, a política como escolha de um futuro sem canga, a possibilidade do futuro, o sonho, a u-to-piaaaaaa!!!

Imagens de diversas manifestações de rua são apresentadas. “Quem vai ganhar? Quem vai perder? Senhoras e senhores, façam seu... o jogo!!!!”.

Duas imagens intercaladas: a do ringue (octógono) luminoso e a multidão em uma estação de trem.

Público – Precisamos ver a peça novamente.

Moreira – Costumo dizer que as nossas peças, não só as do Engenho, mas de parte dos coletivos inseridos no sujeito histórico teatro de grupo, precisam ser vistas várias vezes para que o público consiga assimilar as questões apresentadas.

Público – Por isso a não cobrança de ingresso é importante. Podemos ver várias vezes.

Menino adulto que pesquisa – Em determinado momento, e em tom narrativo, uma atriz apresenta determinado aspecto ou “[...] uma questão que vai percorrer todo o espetáculo: o canto da sereia ou a mídia e o nosso eu”.

Moreira – Em determinado momento do trabalho apareceu a questão da mídia. A gente bateu de frente com questões apresentadas pela Maria Rita Kehl<sup>92</sup>. Nós não conhecemos a fundo a psicanálise e não teríamos como estudar o assunto durante a montagem. O recorte imediato sobre o assunto é que não há saída. O papel que a mídia cumpre é totalitário. Ela domina, impõe, formata. Somos objeto dela. É difícil lidar com isso<sup>93</sup>.

Menino adulto que pesquisa – A conversa refere-se ao conjunto das cenas que serão apresentadas a seguir. É necessário lastrear a dificuldade apontada por Moreira sem a intenção de vencê-la. Eugenio Bucci e Maria Rita Kehl organizaram o livro *Videologias* (2009). Em um dos ensaios, *O espetáculo apresentado como meio de subjetivação*, Maria Rita Kehl utiliza os estudos de Guy Debord acerca da sociedade do espetáculo e de Theodor Adorno a respeito da indústria cultural, para tratar do papel da televisão. Segundo a autora: “Da indústria cultural à sociedade do espetáculo, o que houve foi um extraordinário aperfeiçoamento técnico dos meios de se traduzir a vida em imagem, até que fosse possível abarcar toda a extensão da vida social” (BUCCI; KHEL, 2009, p. 44). Em citação direta a Debord, a autora refere-se ao espetáculo como o momento em que a mercadoria ocupa toda a vida. “Não se consegue ver nada além da mercadoria – o mundo que se vê é seu mundo” (KHEL, apud DEBORD, 2009, p. 44). Assim:

---

<sup>92</sup>Conforme *site da Comissão Nacional da Verdade*: é psicanalista. Formada em Psicologia pela USP. Mestra em Psicologia Social pela USP e Doutora em Psicanálise pela PUC-SP. Também é ensaísta e jornalista. Foi editora do jornal *Movimento*, um dos mais importantes veículos da imprensa alternativa durante a ditadura civil-militar, e participou do grupo que criou o jornal *Em Tempo*, em 1978.

<sup>93</sup> Recomendo a leitura de BUCCI, E.; KEHL, M. R. **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2009.

[...] a alienação do trabalhador completa-se na sua transformação em consumidor. Ainda quando não consome as (outras) mercadorias propagandeadas pelos meios de comunicação, consome as imagens que a indústria produz para seu lazer. Consome, aqui, não quer dizer apenas que o trabalhador contempla essas imagens, mas que se identifica com elas, espelho espetacular de sua vida empobrecida (KHEL, 2009, p. 40).

A peça não trata das questões psicológicas proporcionadas pelo avanço das capacidades de disseminação ideológica da indústria cultural, mas desmistifica seu papel como agente autônomo e verdadeiro.

Moreira – O que eu diria, em síntese, é que a respeito da mídia nós chegamos num impasse. Porque o recorte e análise disso leva a um beco sem saída, como eu já disse.

Menino adulto que pesquisa – Na cena 1 do espetáculo, um ator entra repentinamente em cena. Ele acresce ao figurino base, usado por todo o conjunto de atores e atrizes, uma espécie de chave giratória, daquelas usadas para dar corda em bonecos. O figurino já apontava uma condição: de controlado. Ele rodeia um pequeno foco ao centro do palco. Se relaciona com ele com preocupação e desespero, sempre de forma repentina. Depois, fala em direção ao público.

ZÉ NINGUÉM - Tá. Eu sou um Zé Ninguém e tô desesperado. Mas eu não tô desesperado porque eu sou um Zé Ninguém, não. O meu desespero é por causa deste aqui, ó! (APONTANDO UMA PESSOA IMAGINÁRIA, REPRESENTADA POR UM FOCO A PINO, FECHADO, FORTE, DENTRO DO FOCO ANTERIOR) Outro Zé Ninguém, que não me escuta, não fala comigo, me deixa aqui, falando sozinho! (PAUSA) Tá, pra ser honesto, isso significa que eu é que aponto para ele. Ou seja, aqui, neste palco, esse porra de Zé Ninguém (GRITA PARA ELE) não tem voz própria! E isso também me desespera porque tenho que pensar que sou eu que não o escuto, que não o entendo. A culpa ainda é minha!!!! E tem mais: além de eu ser um Zé Ninguém como ele, igual só que diferente, pensem em mim como um... personagem. Sou um “eu” produzido, o meu “eu” não é meu!!!! (PARA UM ESPECTADOR) Me dá um gole de cerveja, vai. (BEBE) Tá bom. Com calma. Do começo, quer dizer, de outro começo, porque a peça já começou, né? Projeção!

Moreira – Estávamos com o espetáculo sendo escrito e tínhamos esse Zé Ninguém fazendo esse discurso de não ter saída, de estar sufocado. Notem, esse Zé Ninguém já surge consciente de sua condição de personagem.

Público – Ele fala com o foco que é uma pessoa imaginária. Somos nós?

Moreira – Como o Zé Ninguém, nós falamos sobre nós todos, mas esse “nós todos” não tem a mesma consciência. Penso que não se possa falar em nome desse “nós todos”. Por isso colocamos um outro Zé Ninguém que não aparece em cena e

assumimos que não poderíamos falar em seu nome, que representa esse “todos”. Não temos procuração para isso. De certa forma, o Zé Ninguém [mostrado pelo ator] representa nós mesmos. Então, pensamos, voltando a questão da mídia, estamos falando de um aspecto que atua sobre a subjetividade. A indústria cultural é um dos tentáculos do sistema hegemônico que atua sobre a subjetividade, não é a única coisa que existe no mundo. Para contrapor, retomamos o que era a nossa base para a peça: o trabalho.

Menino adulto que pesquisa – A cena 2 é apresentada como um outro começo, ou seja, um outro começo sobre a primeira questão apresentada anteriormente “a mídia e o nosso eu”. No telão é projetada uma síntese “visível=real=verdadeiro”. Zé Ninguém, ciente de sua condição de personagem, de objeto segue a cena. Primeiro fala sobre a síntese projetada, no escuro. Depois direciona-se ao público.

ZÉ NINGUÉM - Primeira coisa: uma imagem fixa, sem movimento, uma imagem que não é uma sucessão ininterrupta de imagens... o que normalmente nos envolve, nos seduz, nos consome. Uma imagem de palavras e em forma de equação! Segunda coisa: (PAUSA) que porra significa isso!? O que a gente entendeu que o autor da frase, Régis Débray, quis dizer é o seguinte. Luz! (LUZ GERAL E NA PLATÉIA.) Vamos pensar na televisão. Melhor, vamos pensar num jornal da televisão. Eu estou vendo um acontecimento e o repórter está me falando sobre o que está acontecendo. Não tem engano: são imagens reais, é fato! E, assim, uma imagem que foi gravada pegando parte de um acontecimento, que foi editada com um texto, enfim, uma imagem, uma recriação, uma cena como essa que eu estou fazendo aqui, igual só que diferente, essa imagem, num passe de mágica, se torna realidade. Esse é um dos truques da TV, que se esconde como TV e que se mostra como realidade. É como se a TV nos ensinasse insistentemente: é assim, como eu mostro, que a realidade é. Daí, o que passa na telinha parece verdade, fato; e o que não passa, ninguém sabe, ninguém viu, não se fala no assunto. Lembram da Globo? “A gente se vê!... por aqui!” E é assim que eu vejo e consumo a realidade: como uma imagem, como uma representação. (VAI SE DESESPERANDO) Agora, imaginem isso levado para os celulares, Instagram, Facebook, Google, WhatsApp, memes, YouTube, *deep web*, *deep fake*... Google, YouTube, Facebook, Instagram, *deep web*, *deep fake*... Google, YouTube, Facebook, Instagram, *deep web*, *deep fake*... *Deep fake*, *deep fake*, *deep fake*!! Me acompanha o tempo todo, o tempo todo, o tempo todo, martela meus olhos, meus ouvidos, meu inconsciente, me tira do real e me joga nessa nuvem embaçada, que não é uma nuvem, é um centro de computadores controlado, mas que é embaçada!!!! E é isso que me forma, que me informa, que me...

Crítico que nunca assistiu à peça – Ter que explicar ao público já demonstra que a cena não sustenta o assunto.

Menino adulto que pesquisa – O Grupo, na figura do ator que mostra Zé Ninguém, revela ao público parte do processo de trabalho. Se põe ao lado do público revelando,

por intermédio de Zé Ninguém, a complexidade do assunto tratado pela peça. Essa é a cena.

Pai do menino – Nem tudo que fala na televisão é verdade. O que [o Grupo] está tentando passar é que existem grandes potências que enganam muitas pessoas.

Mãe do Menino – A televisão mostra um lado. Escondem muitas coisas.

Pai do menino – O Zé Ninguém representa o lado que quer falar a verdade, mas não pode.

Menino adulto que pesquisa – O ator diz o texto de forma repentina, produz gestos que o ajudam a mostrar o conteúdo. Como o apontar para si e depois para a tela ao dizer “a gente se vê por aqui”. Ou enquanto fala “*deep web, deep fake*” movimenta-se no espaço cênico como um boneco. Os gestos ensaiados ampliam a possibilidade de apreensão do conteúdo. Ao final é interrompido pelo “trem”. Dá-se o início da Cena 3.

CORO (*canta*) - Trem, é o trem,  
rede com gente arrastada,  
é o trem.  
Trem, é o trem,  
rede com gente arrastada,  
é o trem.

Pai do menino – Esse trem, para mim, representa a verdade.

Público – Nós não havíamos entendido desta forma. Para nós o trem é uma espécie de alegoria<sup>94</sup> que representa o progresso que nos arrasta.

Menino adulto que pesquisa – Após o canto em coro. Atores e atrizes assumem a cena, carregando objetos, bonecos, frases soltas que formam um retalho de sobreposições que envolve: pequenas relações entre as figuras sociais, imagens de fábricas, fumaças. Os atores apressam-se como se fossem embarcar em um trem. Ao final, um dos atores, utilizando-se de expediente popular, do tipo de quem observa a vida, diz um bordão de venda de amendoim. A “simplicidade” da cena aponta, por meio da encenação, a perversidade social a que estamos submetidos: sem vender nada, o ator assume o posto junto a outros atores que estão sentados junto ao telão

---

<sup>94</sup> Trata-se de um expediente utilizado para representar conceitos: o vício, o pecado, a morte etc. Bastante utilizado no teatro medieval. Esse recurso ainda é utilizado em diversas peças teatrais. Por se tratar de uma representação simbólica, as alegorias podem ao mesmo tempo representar conceitos e criticá-los. Como exemplo de alegoria, recomendo assistir ao desfile da escola de samba Paraíso do Tuiuti (*Meu deus, meu deus, está extinta a escravidão*), de 2018.

branco, misturados aos objetos, aos bonecos cenográficos, a uma escada e uma espécie de trilho de trem enrolado. E, ali, como mercadorias retomam a canção.

SOAM 2 APITOS RÁPIDOS DE AGENTE DE PLATAFORMA DE TREM. ZÉ NINGUÉM, IRRITADO COM A INTERRUPÇÃO, JUNTA-SE AO CORO.

**Coro** (*canta*) - Trem, é o trem,  
rede com gente arrastada,  
é o trem.

Trem, é o trem,  
rede com gente arrastada,  
é o trem.

A MÚSICA CONTINUA ENQUANTO ELES SAEM EM DESABALADA CORRIDA PARA PEGAR SEUS PERTENCES E EMBARCAR. A CRIANÇA PARA NA FRENTE DA TELA E DA PROJEÇÃO, QUE MOSTRA FÁBRICAS, SIDERÚRGICAS, PETROQUÍMICAS, FUMAÇA, LIXÕES.

CRIANÇA – Mãe! Quanta fábrica, mãe, quanta fábrica... cadê as pessoas, mãe?

O RESTO DO ELENCO INVADE O ESPAÇO CARREGANDO BONECOS NA MAIOR ALEGRIA E CONFUSÃO, ENTRANDO NO VAGÃO, ASSUSTANDO A CRIANÇA.

ATOR 1 – Gruda no pai, Esperança!!

ATOR 2 – Senta lá, Esperança!

ATRIZ 1 – Guarda lugar pra nós, Esperança!

ATOR 1 – (GRITA) Aaaaaaa!!!

TODOS OLHAM. PARA A MÚSICA, MUDA A LUZ, SAI A PROJEÇÃO.

ATOR 1 – A...mendoim! Amendoim torradinho, quentinho!...

TODOS – (IRRITADOS) Aah!

CORO – (CANTA)

Trem, é o trem,  
rede com gente arrastada,  
é o trem.

Público – Você viu tudo isso na cena?

Menino adulto que pesquisa – São camadas. É comum em conversa com o público, percebermos leituras diferentes, muitas vezes ampliadas, sobre uma peça teatral. Existem camadas, penso, comuns a todos e todas. E outras que são percebidas de acordo com a capacidade individual, experiência de vida, estudos etc. Numa sociedade desigual, as percepções são diferentes. Não quero dizer, com isso, que apenas o estudo acadêmico é capaz de propiciar níveis diferenciados de percepção. Mas a negação ou impedimento a certos bens culturais e sociais dificultam, e muito, o processo de consciência sobre a vida em sociedade. O que eu vi na cena não é a verdade sobre a cena, mas sim uma visão possibilitada pelo tempo em que pude me dedicar ao estudo sobre os conteúdos tratados. E esse tempo não é conferido à totalidade da classe trabalhadora.

Menino criança – E a Esperança?

Crítico que nunca assistiu a peça – Que esperança?

Menino criança – Ela se perdeu do pai? Ela vai aparecer de novo?

Público – Perdida, mas sim. Aparecerá.

### **3.3 Da mercadoria trabalho ou corpos perdidos na construção da carreira**

Menino adulto que pesquisa – Passaremos agora para um bloco que compreende quatro cenas que tratam da questão apresentada pela atriz: “[...] outra questão fundamental a controlar a nossa vida e a nossa subjetividade e todo este espetáculo: a mercadoria trabalho”.

Moreira – O tema trabalho, só aparece na peça agora. Nosso processo foi assim. Como disse, a questão da mídia, da indústria cultural, no início eram temas muito fortes. A questão ligada ao trabalho aparece depois que já estávamos caminhando com o espetáculo. Mas ainda não é a totalidade que afeta a subjetividade. Optamos por deixar de fora a discussão sobre a política institucional. Levamos em conta o momento histórico. Se colocássemos essa questão política hoje, não haveria diálogo. Crítico que nunca assistiu a peça – Penso que essa colcha de retalhos, essa mistura de elementos sem unidade, sem conflito, sem uma linha de ação definida e o pior: sem interpretações de personagens que apresentam profundidades sobre o humano, penso que o que estão fazendo é a destruição do teatro. A mídia, o trabalho. Só falta entrar alguém, como já [não] vi, e ler um texto.

Menino adulto que pesquisa – Este bloco inicia-se justamente com uma atriz, representando um intelectual, lendo um texto.

Público – Não é a cena da escada? Essa cena é muito boa.

Menino adulto que pesquisa – Sim, é a mesma cena. São duas ações acontecendo ao mesmo tempo. Somadas, as duas constroem um *gestus*. A atriz inicia a cena.

INTELECTUAL - Ah! É pra eu falar agora? (A ATRIZ 1 CONFIRMA. PARA O PÚBLICO) É, parece óbvio. Bom, me pediram pra falar sobre as eleições, o Estado nacional, um projeto de nação. Como o assunto é meio complexo, eu preferi escrever. Então, vocês me desculpem, mas eu vou ler.



Figura 35 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos.

Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Em seguida, é interrompida. Como Moreira já disse, esse assunto passa ao largo da peça. A sequência da cena é apresentada como na rubrica do texto da peça:

(Um trabalhador avança com uma escada. Foco nele, na frente, e no intelectual, no fundo, que não percebe nada, continua lendo. O trabalhador é representado por um palhaço que briga incessantemente com sua escada, com seu trabalho, que ele não domina. Os dois não se vêem nem se escutam, é como se um não existisse para o outro. O trabalhador vai “roubar a cena”, prender a atenção do público durante toda a leitura. No final, é nocauteado pela escada ou foge dela, apavorado.

O trabalhador vai a nocaute ou foge. A intelectual, que durante sua fala vai progressivamente percebendo a falta de atenção do público, se interrompe)  
INTELECTUAL - Bem, eu não sei o que está acontecendo, mas parece que vocês não estão interessados em nada disso. Então, me desculpem, mas eu paro por aqui. (SAI)



Figura 36 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos.

Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Mãe do menino – Não deu para entender nada do que ela [a atriz] estava lendo. Tirou toda a atenção dela.

Pai do menino – O que eu vi é que o que ela estava lendo não nos interessa. O barulho da escada e a cena dele subindo e se atrapalhando foi mais proclamada. Eu entendi, vendo a cena, que o que estava sendo lido não interessa.

Mãe do menino – O rapaz [ator que representa o trabalhador com a escada] ele representa a gente. A gente que trabalha.

Pai do menino – E a atriz representa a mídia, os colarinhos brancos. Não interessa para a gente.

Menino adulto que pesquisa – O texto lido pela atriz será apresentado ao final desta conversa. O grupo distribuía o texto ao público durante as apresentações presenciais.

Público – Como já vimos a peça algumas vezes, temos conhecimento do teor do texto lido pela atriz. Mas é muito interessante a visão da Mãe e do Pai do Menino sobre a cena. De qualquer forma, esse “não interesse” pelo que está sendo lido é bastante evidente.

Mãe do menino – Mesmo sem saber o que ela lê em cena. Na maioria das vezes, o que os intelectuais falam a gente não entende e fica de fora.

Menino adulto que pesquisa – Antes de prosseguirmos, gostaria de pontuar alguns expedientes utilizados nesta cena e que, de certa forma, fazem parte do conjunto da encenação e atuação dos atores e atrizes: o jogo entre o conjunto das pessoas que está em cena e o uso da comicidade. Entenderemos jogo como uma ferramenta de tomada de decisão em cena. Ou seja, o ator ou atriz ou um conjunto de atores e atrizes em cena, jogam, primeiro distanciando-se do assunto da cena e ao mesmo tempo tomando uma decisão sobre ela. Tal decisão é formada por uma atitude cênica capaz de evidenciar questões que estão escondidas. Como exemplo, a própria cena: ao conjunto de trabalhadores e trabalhadoras da peça é posta a questão: “[...] o trabalhador ou trabalhadora não tem interesse em discurso intelectualizado”. Visto de fora da cena, mas de dentro da vida em sociedade, o ator (parte do conjunto que aprende sobre o assunto) sabe da exploração do trabalho e da falta de tempo vivo ou condições financeiras para o desempenho de funções sociais, como o estudo. O conjunto de atores e atrizes sabe que, na vida, há uma divisão social do trabalho mantida pela forma de produção capitalista. Portanto, há o trabalho intelectual e, para simplificar a questão, o trabalho braçal. O intuito do jogo teatral é agir sobre a cena em busca das contradições descobertas em forma teatral, ou seja, em gestos sociais capazes de evidenciar alguma síntese, e, ainda, revelar por meio da cena o que está por trás da frase “[...] o trabalhador e a trabalhadora não têm interesse em discurso intelectualizado”.

Menino criança – Eu pensei que a escada era uma pirâmide e o trabalhador tentava subir e nunca conseguia. Toda vez que ele chegava na ponta ele caía.

Público – Continue pensando. Continue pensando.

Menino adulto que pesquisa – A função da comicidade está expressa no pensamento do Menino criança: revelar verdades que foram escondidas historicamente.

Crítico que nunca assistiu à peça – Se me permite, um gênero menor do teatro.

Menino adulto que pesquisa – Não. Um risco às formas hegemônicas. Observemos o próximo trecho

ZÉ NINGUÉM - (PARA O PÚBLICO) Vocês viram, né? Vocês viram. Eles me interromperam. Mas também não conseguem se entender, que nem a gente. (REFERIA-SE AO ZÉ NINGUÉM IMAGINÁRIO, CUJO FOCO VOLTOU)  
Também, né? Querem falar de política, querem falar de trabalho...  
BÊBADO - (CORTANDO) É isso aí! Afinal, foi Jeová quem disse:

GRAVAÇÃO - (VOZ TONITROANTE) Ganharás o pão com o suor do teu rosto!

BÊBADO - O que ele não disse é que ele trabalhou só seis dias e depois descansou pelo resto da eternidade. (RI MUITO) Como nós é trouxa! Nós sofre e se diverte!

GRAVAÇÃO - (VOZ DO GOOGLE) Corrigindo, corrigindo. Novo cálculo da rota, novo cálculo da rota: matamos um milhão de vagabundos..., ooopss, quero dizer: ganharás o pão com o suor do teu rosto!

BÊBADO - Igual ao outro, né? Só que diferente.

ZÉ NINGUÉM - Posso continuar?

BÊBADO - Calma, tem mais uma.

ZÉ NINGUÉM - Ah, meu Deus!

BÊBADO - Não, desse aí eu já falei. Agora, é outro pensamento que a gente já apresentou aqui neste palco. (ELOQUENTE) Passarinho que acorda cedo come as melhores minhocas!

ZÉ NINGUÉM - Tá. (VAI CONTINUAR)

BÊBADO - Mas a minhoca que acorda cedo só se fode, né?! (CAI NA GARGALHADA)

ZÉ NINGUÉM, IRRITADO, FAZ UM SINAL E O FOCO DO BÊBADO SOME.

ZÉ NINGUÉM - Chega! Desde o começo desta peça eu tô tentando falar do eu e ficam interrompendo eu. Eu não aguento mais que interrompa eu! (PARA UMA ATRIZ QUE ESTÁ SENTADA NA PLATEIA) A senhora está ocupada? Pode me ajudar? (ELA VAI ATÉ ELE, QUE LHE ENTREGA O ADEREÇO/SÍMBOLO DO ZÉ NINGUÉM) Pronto! Com vocês, o Zé Ninguém desesperado: ela é eu! (SAI)



Figura 37 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos.

Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Menino adulto que pesquisa – Neste trecho o gesto capaz de desnaturalizar o que socialmente está naturalizado acerca do trabalho é feito por uma pequena cena, evidentemente inspirada nas formas populares de cultura: Zé Ninguém é confrontado pelo Bêbado, que modifica ditados populares com a intenção criticar o entendimento do trabalho segundo a ideologia dominante. Assim, como não há assunto que não possa ser tratado pelo teatro, como já vimos anteriormente, a peça é recheada de elementos ligados à encenação, movimentação dos atores em cenas que conduzem a ampliação da capacidade crítica sobre os assuntos. Não há um compromisso com uma unidade formal. A forma muda cena a cena, ou seja, a cada conteúdo a cena é estruturada de acordo com a necessidade de desnaturalização dos assuntos.

MOREIRA – Não fico pensando formalmente as cenas e as referências de cada uma delas: Brecht, Piscator, teatro documentário etc. De certa forma, o processo de criação da gente contém um aprendizado de mais de 40 anos. Diria que é até intuitivo, devido a experiência... Eu não penso “aqui eu vou usar o expediente x ou y”. Conheço os recursos e os uso de acordo com a necessidade de cada cena. E tem outra coisa. No início, tento não dirigir muito. Depois lapido na escrita, na dramaturgia. Mas a dramaturgia só se revela no palco e não no papel.

Menino adulto que pesquisa – Se revela no jogo.

Público – E na relação com o público.

Menino adulto que pesquisa – “A atitude do espectador”, como escreveu Brecht, “[...] não será menos artística por ser crítica” (2005, p. 110). No início da cena 6, o Grupo se utiliza de um recurso, aparentemente natural, mas que demonstra, a meu juízo, algo que deva ser destacado. O ator que interpreta Zé Ninguém, impaciente por não conseguir tratar de seu “eu”, tampouco falar sobre a mídia, pede ajuda a outra atriz, que passa a interpretar Zé Ninguém. A atriz, ao receber do ator, a chave – acessório ao figurino e que representa Zé Ninguém – assume as mesmas atitudes do ator que até então interpretava a figura. Essa atitude é revelada pela maneira como fala e a rapidez com que gesticula é orientada socialmente. Não há aqui uma intersubjetividade escondida. Há uma objetividade mostrada. Parece simples e é simples. Mas não é natural. Como afirmado, e agora usarei das palavras de Brecht:

[...] o ator apodera-se da sua personagem acompanhando com uma atitude crítica as suas múltiplas exteriorizações; e é com uma atitude igualmente crítica que acompanha as exteriorizações das personagens que com ele, contracenam e, ainda, as de todas as demais (2005, p. 164).

Moreira – Personagens não inseridos em uma fabula com começo, meio e fim. E sem psicologismos, intersubjetividade. A gente, cada vez mais, está abandonando de vez o teatro com fábula, personagem etc.

Menino adulto que pesquisa – A atriz retoma sua relação com o foco que representa outro Zé Ninguém, como feito anteriormente. Fala sobre ele, mas ele não existe, materialmente, em cena. É representado pelo foco. O texto dito, como veremos abaixo, é interpretado pela atriz eivado de entonações que criam ironias, críticas àquilo que aparentemente é natural. A atitude crítica exposta pelo gesto social incorpora a voz: o gesto emitido pelo som das palavras. A atriz diz o texto e é interrompida por uma alegoria, uma cabeça que representa o espírito de porco, o do contra.

ZÉ NINGUÉM - Alguém escolheu aquela notícia e não outra. Fala de guerra. Entorpecido, cansado, Zé Ninguém vê e ouve pela milésima vez cenas que ele não entende direito, embora esteja vendo e ouvindo há anos a mesma história. Olha pro jornal da TV como quem constata um fato, um acontecimento real, natural: isso aconteceu assim, é assim que as coisas são. (PARA ZÉ NINGUÉM) Alguém escolheu aquela notícia e não outra. Alguém gravou com a câmera numa posição e não em outra. Alguém escreveu o texto que agora Zé Ninguém escuta. Alguém selecionou parte do texto e parte das imagens, deixando outras de fora. Alguém editou para que a sequência de imagens e palavras fosse aquela e não outra. Enfim, Alguém montou as cenas que agora mostra a Zé Ninguém como se fossem fatos e não recriação de fatos. E Alguém publicará nos jornais de amanhã notícias falando de “atentado terrorista” de um lado, e “ação militar”, do outro. Zé Ninguém acredita que está sendo informado, que vê fatos objetivos e comentários neutros. Não percebe a distinção entre fato e edição do fato. Nem nota a diferença de tratamento: “atentado terrorista” para uns, “ação militar” para outros. Na verdade, nem pensa em nada disso. Zé Ninguém está preocupado é com a sua vida. Tão novo! Já foi empregado, já ficou desempregado, já viveu de bicos e serviços... Na novela produzida por Alguém, a mocinha enfrenta o vilão... não, é o mocinho que enfrenta a vilã... o vilão... Não importa! Na novela, que não é jornal, Alguém mostra “a vida como ela é”, como se fosse realidade: intrigas, briguinhas, guerrinhas pessoais e familiares. Torcendo por uns, odiando outros, Zé Ninguém vive como ninguém a vida daqueles personagens, daquele mundo de fantasia e ilusão criado por Alguém com tanta competência que “parece até de verdade”. Zé Ninguém vive e sente que a vida é uma novela, uma disputa pessoal pra se dar bem e subir na vida. E, sem parar, Alguém continua a criar e a transformar desejos em mercadorias que Zé Ninguém quer ter, precisa ter, para deixar de ser um Zé Ninguém. Mas Zé Ninguém não aguenta mais, sua cabeça parece tonta, seus olhos nem conseguem mais se abrir. Melhor dormir na cama, ele pensa, eu tenho que madrugar. (OLHA PARA ELE COMO SE ELE SE LEVANTASSE E SE AFASTASSE, ACOMPANHANDO-O ATÉ A ROTUNDA E OLHANDO PARA A COXIA COMO SE FOSSE O QUARTO ONDE ELE FOI DORMIR) Sem entender bem o que a mulher – ou a mãe – lhe pede pra fazer amanhã, sem sentir o cheiro de esgoto (já se acostumou), sem ouvir os latidos da cachorrada (isso foi um grito?), ele sonha: como seria bom se ele fosse Alguém na vida. Zé Ninguém dorme e não sabe: mas a sua cabeça já pensa e vê o mundo com a cabeça e os olhos de Alguém. (PAUSA) E quem é esse Alguém? Os homens da TV? Os donos da TV?

Pai do menino – Para mim, passou a ideia de que ele está sufocado. Ele precisa trabalhar, sustentar a família e isso é difícil. Ele quer dar o grito, mas não consegue. Ele não tem condições de dar o grito porque ele é um Zé Ninguém. Sobre as notícias, ditas antes pela atriz, eu percebi que elas parecem estar certas, mas não estão. Parecem verdades, mas não são. Então, muitas vezes, sem a gente perceber, a gente é sufocado, porque somos a parte que não tem voz.

Mãe do Menino – Ele luta, luta e luta e não consegue ser o que poderia ser. Continua um Zé Ninguém.

Pai do Menino – E ele precisa de alguém que fale por ele. Isso que eu entendi.

Menino adulto que pesquisa – Pelos comentários feitos pela Mãe e pelo Pai do Menino, vemos que existem níveis de compreensão diferentes e que a identificação com a personagem não se deu de forma fechada, ou seja, o Pai do Menino quando diz “[...] sem a gente perceber, a gente é sufocado, porque somos a parte que não tem voz”, não disse “ele se sente sufocado”, mas “a gente”. A identificação com a personagem da cena é uma identificação social. Já a Mãe revela em seu comentário “[...] não consegue ser o que poderia ser” que o todo apresentado até aqui é passível de mudança. Terry Eagleton escreve em seu livro *Humor – o papel fundamental do riso na cultura* que é necessário libertar-se da intensificação emocional, “[...] para ter a liberdade de realizar julgamentos críticos em nome de uma compaixão mais elevada, que concerne não ao teatro, mas à sociedade política em geral” (2020, p. 51).

Crítico que nunca assistiu a peça – Então é proibida identificação emocional no teatro?

Menino adulto que pesquisa – Estamos analisando uma peça de teatro que se utiliza da forma épica dialética proposta por Brecht, mas atualizada em seu tempo histórico. A cena, feita pela narração da atriz, expõe os mecanismos pelos quais opera a mídia, a indústria cultural etc. e como isso influencia em nossos desejos. Não há intenção em criar identificação emocional, ou seja, a atriz não demonstra sofrimento, ela demonstra indignação, ela ironiza, diz o texto ao mesmo tempo que emite a posição [do Grupo] sobre o assunto. No teatro realista o público adquire uma função contemplativa, ilusionista. Um ator chora em cena e espera-se que o público também se emocione. Na cena que estamos analisando, não. O público “[...] não precisa investir energia psicológica”, como escreve Terry Eagleton na manutenção dessa ilusão [realista], e pode despendê-la [a energia] na avaliação crítica.

Público – Em seguida entra a cabeça.

Menino adulto que pesquisa - Sim. O Grupo se utiliza de uma alegoria, uma cabeça sem corpo que interrompe a cena, a narração feita pela atriz.

CABEÇA - (FORA DE CENA, SEM SER VISTA) Se fosse só isso seria mais fácil.

Irací – Essa coisa da Cabeça tem a ver com uma discussão que a gente teve durante a criação da cena. Que já era longa, mas precisava de um contradiscurso sobre a questão do trabalho. Eu me lembrei de um espetáculo dos Parlapatões<sup>95</sup> chamado *As Nuvens e ou um Deus chamado dinheiro*<sup>96</sup>. Em momentos da peça em que o Grupo precisava explicar alguma coisa, falar sobre algum assunto, entrava um ator, num carrinho bem baixo e explicava. Era a nota de rodapé. Então eu propus: “[...] ao invés de nota de rodapé podemos ter uma nota lá no alto”. A gente criou essa cabeça, que fica acima da rotunda e começamos a jogar com isso. Mostramos com a cabeça a voz da classe trabalhadora. Uma cabeça sem corpo. O corpo já destroçado. Mas existe um pensamento e um acúmulo histórico. A Cabeça se relaciona com esse Zé Ninguém que já viu que em relação a mídia [indústria cultural] não há saída.

Menino adulto que pesquisa – A cena, após a apresentação desta nova alegoria que representa a classe trabalhadora, ou o acúmulo histórico sobre a classe trabalhadora, se utiliza ao mesmo tempo, da narração de fatos históricos feita pela Cabeça, projeção de imagem – uma imagem fixa, dado o acúmulo de informações – uma música, cujo arranjo é iniciado por um trecho da *Internacional Comunista* e o ator que surge do amontoado de bonecos e desenrola com esforço um trilho de madeira que já estava em cena, enrolado.

CABEÇA - Contra-regra! Ô, contra regra! Me põe em cena, pô! (FOCOS NO ZÉ NINGUÉM E NUMA CABEÇA SURGE SOBRE UMA TAPADEIRA, DE COSTAS PARA O PÚBLICO. SEU PESCOÇO É UMA GOLA ROLÊ VERMELHA) Contra-regra, por favor, me vira, né?! (O CONTRA-REGRA DÁ UM TAPA NA CARA DA CABEÇA, QUE SE VIRA, FICANDO DE FRENTE) Obrigado. Seu Zé! Se a coisa fosse só isso que você mostrou, eu não existiria. (PARA O PÚBLICO) Eu sou o espírito de porco, o do contra, mas do contra mesmo: ao invés de perder a cabeça, perdi o meu corpo. E como vocês viram,

<sup>95</sup> Conforme sítio eletrônico do próprio Grupo: O grupo Parlapatões surgiu em 1991, ainda com o nome *Parlapatões, Patifes & Paspalhões*. Trabalham com comédia, circo e teatro. Além de seus espetáculos, mantêm o seu teatro, o Espaço Parlapatões, considerado um marco na revitalização do centro paulistano e o Galpão Parlapatões, espaço de ensaios e centro de treinamento de teatro e circo.

<sup>96</sup> Peças realizadas em comemoração de doze anos do Grupo. A peça é uma adaptação de dois textos de Aristófanes: *As Nuvens* e *um Deus Chamado Pluto*.

eu dependo da ajuda dos outros. (ZÉ NINGUÉM VAI FALAR) Calma! Eu também quero falar de mim. E agora é a minha vez.

ZÉ NINGUÉM - (IRRITADO) Ah, agora é a minha vez! Agora é a minha vez! Todo mundo aqui só quer saber da sua vez! Como é que a gente constrói um pensamento coletivo desse jeito? Há? Hã? (SAI)

CABEÇA - Que venha a minha história!

UMA MÚSICA COM ARRANJO GRANDIOSO E PESADO ACENTUA E ACOMPANHA TODA A CENA. PROJEÇÃO DE UMA IMAGEM FIXA QUE MOSTRA UMA FÁBRICA DE VEÍCULOS. UM ATOR SAI DO MEIO DOS BONECOS, NA FRENTE DA TELA. ELE RASTEJA COM DIFICULDADE, DESENROLANDO UMA PESADA ESTEIRA DE MADEIRA.

CABEÇA - (NARRA A CENA) No inglês antigo, 'carreira' era a estrada por onde se viajava. Tinha, portanto, um ponto de partida e um destino a ser alcançado. No meu tempo recente, carreira era um emprego e a esperança de subir na profissão e na vida, mas sonhando com o fim do expediente e com uma aposentadoria na frente, um descanso, a liberdade, afinal. Sem outra saída, tinha que me submeter ao emprego, única forma de viver, de sobreviver. E me alimentar com o sonho da carreira e do futuro, a liberdade final.

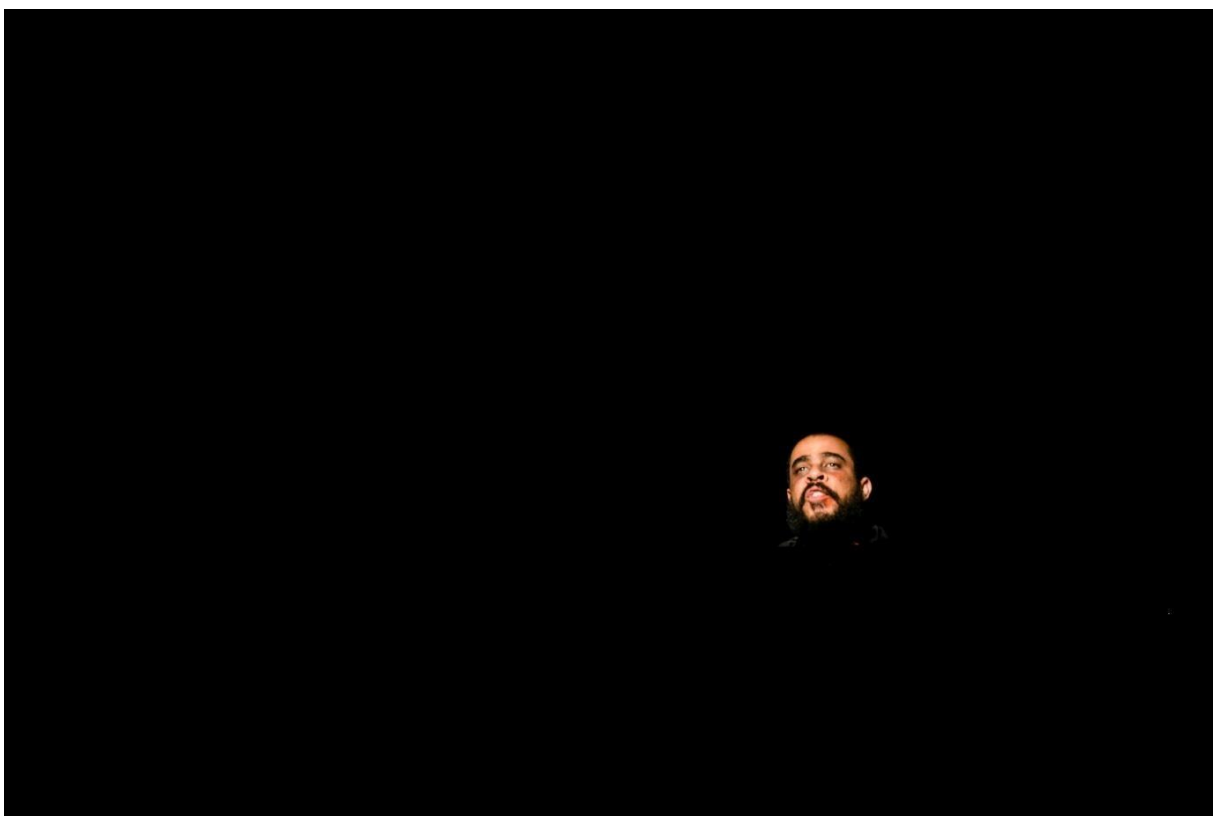


Figura 38 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos.

Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Menino adulto que pesquisa – O ator que interpreta a Cabeça narra em relação ao esforço apresentado pelo gesto de outro ator que desenrola o trilho. Atrás dele, a imagem fixa de uma fábrica de carros. Na imagem vemos um fusca suspenso. A

música intensifica-se durante a cena e a narração. Inaugura-se nesse momento da peça, o expediente da repetição.

Moreira – Propositadamente a gente usou o recurso da repetição. Na cena, temos vários signos ao mesmo tempo. Nós fizemos questão de utilizar a repetição. Há uma quebra e, depois, uma atriz repete exatamente o que já foi dito.

ATRIZ 1 BATE COM FORÇA UM TAMBOR, INTERROMPENDO A MÚSICA E A CENA. EM SEGUIDA, FALA PARA A PLATÉIA.

ATRIZ 1 - No inglês antigo, 'carreira' era a estrada por onde se viajava. Tinha, portanto, um ponto de partida e um destino a ser alcançado. No meu tempo recente, carreira era um emprego e a esperança de subir na profissão e na vida. Sem outra saída, tinha que me submeter ao emprego, única forma de viver, de sobreviver. E me alimentar com o sonho da carreira e do futuro, a liberdade final.

Crítico que nunca viu a peça – Porque não equilibrar os signos, ou seja, dar foco àquilo que é mais importante?

Menino adulto que pesquisa – O que Moreira chama de repetição eu penso ser um expediente que trabalha em duas chaves. Com a razão e uma razão estranhada. Após ver muitas vezes a peça e no calor do aprendizado e da dúvida, portanto, em movimento, o espetáculo trabalha retomando os assuntos em espiral, ou seja, o mesmo assunto é colado em cena em momentos distintos e cercado de abordagens igualmente distintas. A razão estranhada, seria a mostra<sup>97</sup> da cena, ou seja, a forma como os atores, atrizes e músicos mostram o assunto, articulando os gestos, as movimentações no sentido de desnaturalizar os temas das cenas e ampliar as compreensões sobre as mesmas. A razão se dá por uma fala direta ao público. Sem nenhum efeito. Apenas a palavra dita???. Considero um expediente importante para o conjunto da peça. Como as artes são constituídas por infindas camadas, ao serem apresentadas as cenas, suas, dispostas de modo mais racional, têm consciência de sua destinação direta ao público. A cena, no instante seguinte, mostra a queda da personagem que construía “sua carreira” (o trilho desenrolado), ao passo que outra atriz o atropela, como vemos abaixo.

---

<sup>97</sup> Referente ao ato de mostrar em cena. Segundo Anatol Rosenfeld “o ator épico deve narrar seu papel, com o *gestus* de quem mostra um personagem, mantendo certa distância. [...] Na medida em que o ator, como porta voz do autor [Grupo], se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictício da ação. [...] Ao distanciar-se do personagem, o ator-narrador, dividindo-se a si mesmo em “pessoa” e “personagem”, deve relevar a “sua” opinião [contradições] sobre este último (ROSENFELD, 2018, p. 161-162).

ATOR - (BRIGANDO COM A ESTEIRA) Não tem jeito, esse é o jeito! Eu vou conseguir!

ELE REPETE A FRASE E OS MOVIMENTOS ATÉ QUE A ATRIZ 1 DÁ UM SINAL AO ELENCO, QUE RETOMA A MÚSICA E A CENA.

ATRIZ 2 SAI DO MEIO DOS BONECOS NA FRENTE DA TELA, ONDE SE VÊ OUTRA PROJEÇÃO MOSTRANDO O TRABALHO DIGITAL. ELA ULTRAPASSA O ATOR DA CARREIRA, QUE CONTINUA SUA AÇÃO, E SE DIRIGE A UM MURO DE BLOCOS. COM OS BLOCOS, TENTA CONSTRUIR UM CAMINHO À DERIVA, ANDANDO SOBRE ELES, DESEQUILIBRANDO-SE E CAINDO CONSTANTEMENTE.



Figura 39 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos.

Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Menino adulto que pesquisa – A Cabeça comenta a cena já modificada pela imagem fixa alterada no telão. Uma atriz invade o espaço da arquibancada, onde está posicionada uma rampa para subida e um pequeno palco ao final dela. Vemos a atriz se equilibrando em cima dos blocos que ela mesma montou em cena, o ator que se levanta e continua seu trabalho de “desenrolar a carreira”, a cabeça no alto da rotunda e a imagem fixa no telão mostrando o trabalho digital. A cena apresenta uma colagem de elementos e situações e confere, por meio das duas imagens fixas, o desenvolvimento do trabalho na história. A música é intensificada. A quebra para a

repetição ganha força justamente porque a pausa da música, o silêncio confere a fala repetida da atriz a importância sobre o assunto.

CABEÇA - A palavra “*job*” significava bloco, fardo, um pedaço de pedra ou de qualquer coisa a ser carregada. E isso mudou a minha vida. Não mais uma carreira, não mais um emprego fixo, num lugar fixo, junto a meus iguais. Agora, com o meu novo eu, tenho que pular de galho em galho, sem rede de proteção, sem estabilidade, sem saber onde me vender amanhã. Ficou apenas a liberdade de me vender aqui, agora – se alguém quiser me comprar, óbvio –, e num projeto que não é meu, embora me chamem de livre empreendedor de mim mesmo.

A ATRIZ 1 BATE O TAMBOR, INTERROMPENDO NOVAMENTE A MÚSICA E A CENA.

ATRIZ 1 – A palavra “*job*” significava bloco, fardo, um pedaço de pedra ou de qualquer coisa a ser carregada. E isso mudou a minha vida. Não mais uma carreira, não mais um emprego fixo, num lugar fixo, junto a meus iguais. Agora, com o meu novo eu, tenho que pular de galho em galho, sem rede de proteção, sem estabilidade. Com isso, não me vejo mais como trabalhador, mas como indivíduo. Indivíduo egoísta e desesperado, porque sozinho, descolado de minha classe, de meus iguais, de meus outros “eus”.

Menino adulto que pesquisa – Após a narração, a cena é retomada num crescente rítmico. As ações são aceleradas ao passo que a narração da cabeça, repetindo frases, também é acelerada. A atriz, cada vez mais, tenta equilibrar-se de bloco em bloco, quase como o jogo, muito comum a quem faz teatro, de um conta e outra faz.

CABEÇA - E segue o trem  
 Corrida louca  
 Desvairada  
 Sem controle  
 Life style, life style, life style  
 Life style, life style, life style  
 Galho em galho,  
 Bico em bico,  
 Mês pobre ou novo rico?  
 Life style, life style, life style  
 Sem controle,  
 Bico em bico  
 Sem futuro,  
 Life style, life style, life style  
 Galho em galho  
 Inseguro,  
 Bico em bico  
 Sem futuro,  
 Mês pobre ou novo rico?  
 Meeeedoo!  
 Life style, life style, life style  
 Sem controle, sem futuro,  
 Insegurança, angústia, medo!  
 Life style, life style, life style  
 Sem controle, sem futuro,  
 Insegurança, angústia, medo!  
 Life style, life style

Insegurança, angústia, medo!  
 Life style, life style,  
 Insegurança, medo!  
 Angústia, medo!  
 Medo, medo,  
 Medo, medo,  
 Medo, medo,  
 Medo, medo,  
 Desesperooooooooo!

Menino adulto que pesquisa – A música é intensificada, sons mais agudos, estridentes. A cena termina com a atriz enfurecida pegando um dos blocos. Faz menção de atirá-lo no público. Há um corte brusco de todos os elementos da cena. A luz se apaga. No telão é projetada a indicação “EMERGÊNCIA. QUEBRE E PUXE. ASSUMA O CONTROLE”. As palavras são configuradas como vemos nos vagões de trem. Ouve-se sinais de alerta e uma gravação.

GRAVAÇÃO - Emergência! Emergência!  
 Insiste o obituário:  
 Coloquem seus guizos!  
 A todos os passageiros, um aviso:  
 “A vida está interditada, procurem outras vias!”  
 “A vida está interditada, procurem outras vias!”  
 FICA O SOM DE ALARME E A PROJEÇÃO DA IMAGEM, PISCANDO. SOM  
 E PROJEÇÃO SAEM EM *FADE OUT. BLACK-OUT.*

Menino adulto que pesquisa – A metáfora do trem é recuperada assim como a música, desta vez cantada por uma única atriz que canta no escuro, repetindo, mais uma vez a mesma pergunta:

ATRIZ - (CANTA NO ESCURO)  
 Trem, onde me levas, trem?  
 Que vida, que mundo, que rumo?  
 Sigo. Pra onde, trem?

Público – Agora compreendi o que você quis dizer com espiral. O mesmo assunto se repete durante a peça, porém com abordagens diferentes e materialidades cênicas igualmente diferentes.

Menino adulto que pesquisa – Aproveitarei o aviso de “emergência” para retomar um dos expedientes que cercam a encenação: a música. Durante as conversas com Irací e Moreira acerca da peça, comentei que a utilização da música, em certos momentos, impede a compreensão do que está sendo dito. Mas, analisando a peça, percebi a utilização do mesmo recurso ligado a repetição, a que eu chamei de “espiral”, também

na canção do trem. Explico: desde o início, a canção do trem pontua e comenta as cenas. Ao cantar “Trem, onde me levas trem? Que vida, que mundo, que rumo? Sigo. Pra onde, trem?” O Grupo expõe ao público a dúvida sobre os assuntos apresentados, ou seja, cria uma questão que requer movimento, ação sobre ela. Porém, as questões trazidas pela canção, muitas vezes ficam escondidas, seja pela ótima realização dos músicos quanto à harmonia, seja pela cena que apresenta outros elementos que requerem a atenção dividida. Brecht ao tratar da música recomenda aos músicos que procurem o “gesto” que lhes permitam “[...] ao criar a música, assumir uma posição política” (2005, p. 238). A música deve elaborar um “gesto” social. Em relação ao gesto social ou ao *gestus*, já apontei acima. A mesma letra da canção analisada poderia ser cantada, por exemplo, durante uma propaganda de uma agência de viagens. O que confere a esta canção a qualidade de um “gesto social” é o conjunto da cena que é composto pela letra, pelo arranjo musical, pela atitude cênica dos atores e atrizes que revelam o corpo social das figuras que cantam e o ato de cantarem, ou seja, os atores e atrizes evidenciam a mudança/alteração entre a cena mostrada e a música, que cumprirá funções, como facilitar a compreensão do texto, interpretá-lo, assumir uma posição acerca do assunto e revelar um comportamento (BRECHT, 2005, p. 32). A posição assumida por meio da música pode ser feita de forma direta ou por meio da utilização da ironia, ou mesmo por meio de uma representação simbólica, construída ao longo da peça, como é o caso do “trem”. Ela assume representações, como progresso, como a sociedade, e tece uma crítica à passividade quando, após mostrar em cena apontamentos sobre a história do trabalho – que termina com o desespero e a agressividade da atriz –, repete a canção, modificando sua estrutura já reconhecida, mas mantendo algo de essencial do arranjo e enfatizando a letra ao mudar a forma que se canta, ou seja, não mais o coro, mas apenas uma atriz cantando no escuro. Ao fazer isso, o público, caso tenha perdido o que é dito, ou seja, o discurso apresentado pela canção, devido às causas já apresentadas, agora pode reconhecer a letra e atribuir uma compreensão social ao já visto na peça e, na condição de público, assumir uma posição crítica e ativa.

Pai do Menino – Quando a cena terminou eu pensei: o trabalhador é escravizado por um caminho que ele mesmo construiu. Ele luta, luta, luta, mas o que ele vê não está a seu alcance. Ele é escravizado. Ele pergunta, mas não tem forças. Eu passei isso como metalúrgico. Você tem um sonho, projeta um sonho, mas não alcança porque o

caminho não permite alcançá-lo. Trabalha-se muito e o patrão vê o trabalhador, não como alguém que sonha, mas como um escravo. Isso que eu vi com essa cena.

Mãe do Menino – Não existe segurança. E hoje a vida do trabalhador é muito difícil. Não tem mais horário, corre de um lado para o outro o dia inteiro.

Pai do menino – O empresário pensa em “ter” e o trabalhador pensa em “ser”. Há muita distorção por isso. Para “ser” o trabalhador precisa ter algumas coisas, como casa, comida etc., mas hoje para conseguir o básico...

Mãe do Menino – É preciso muito esforço.

Pai do menino – Sobre a cena, o estado [de coisas] que é apresentado é terrível, mas a cena é perfeita: a música, a Cabeça etc.

Mãe do Menino – Eu também gostei. Trabalham muito bem.

Pai do menino – Porque colocaram em cena o que estamos vivendo hoje.

Mãe do menino – E o que vivemos antes também.

Pai do menino – Eu queria falar da Cabeça. Eu entendi que a Cabeça tem voz para falar, mas não consegue pôr em prática porque está separada do corpo que tem, quer trabalhar, lutar. Como eles fizeram [mostraram]: carregaram blocos, esticaram o trilho [carreira], viam um horizonte, um sonho, mas não conseguiram alcançá-lo.

Irací – A depender do público, e isso eu percebi conversando, a atenção da cena se dá de maneira diferente. Parte via a atriz que se equilibrava nos blocos, parte o ator desenrolando a carreira, parte a Cabeça. Então, pensamos que seria importante interromper a cena e repetir a fala da Cabeça.

Menino criança – Outras vias. Vocês ouviram? “Procurem outras vias”.

### **3.4 Entre a organização do trabalho e a mídia está a classe condenada ou “MEI eu”, não inteiro**

Aqueles que estão contra o fascismo sem estar contra o capitalismo, que choramingam sobre a barbárie causada pela barbárie, assemelham-se a pessoas que querem receber sua fatia de assado de vitela, mas não querem que se mate a vitela. Querem comer a vitela, mas não querem ver o sangue. Para ficarem contentes, basta que o carniceiro lave as mãos antes de servir a carne. Não são contra as relações de propriedade que produzem a barbárie, mas são contra a barbárie

Bertolt Brecht (*As cinco dificuldades para escrever a verdade*).

Crítico que nunca assistiu à peça - Até aqui eu considero tudo muito difícil, um, 1949ito literário, a peça não é clara, falta profundidade psicológica na caracterização das personagens<sup>98</sup>.

Menino adulto que pesquisa – Você exige os valores ligados a forma dramática em um espetáculo que abdica desta forma e se utiliza da forma épica dialética. O drama, como paradigma, caracterizou-se historicamente como sendo a forma que trata dos assuntos privados atribuídos aos valores de uma classe, a burguesia. Vale a pena conferir a essa conversa um pequeno desvio, ou uma interrupção para apontar historicamente essa questão. Para isso retomarei como base o ensaio *Teatro na Luta de Classes*, de Iná Camargo Costa. A autora expõe o “drama” como um freio e ideologia. Freio contra a mudança social e ideologia da classe dominante, a burguesia. “Enquanto a burguesia foi uma classe revolucionária que queria reorganizar o mundo feudal”, escreve Iná Camargo Costa, “[...] o drama foi uma arma importantíssima na luta contra a igreja e outras instituições políticas” (2012, p. 17). Em relação aos valores medievais, os valores sedimentados pelo drama (autonomia do indivíduo, liberdade, livre iniciativa, igualdade de direitos, livre concorrência, instituições democráticas, império da lei etc.) são progressistas (2012, p. 17). Depois de 1848,

A burguesia se transformou numa classe ferozmente conservadora. Ela passou a lutar com todas as suas armas para que a sociedade permanecesse organizada segundo os seus valores, não admitindo sequer a discussão de outras possibilidades como o socialismo. Para que não houvesse dúvidas sobre tal disposição na França a burguesia levou a efeito dois banhos de sangue: um em 1848 (poucos meses depois do *Manifesto Comunista*) e outro em 1871 (o massacre à Comuna de Paris). Assim como na esfera pública propriamente dita, ela usou canhões e metralhadoras para não dar margem a dúvida sobre sua disposição para defender seus privilégios, para as demais esferas desenvolveu armas de calibre variado, aliando-se às demais forças conservadoras como a igreja, a monarquia e a aristocracia, requeitando valores que combatera até então (2012, p. 18).

Boa parte de nossa formação, enquanto pessoas de teatro, advinda de escolas de arte dramática, daquilo que vemos ou do que “consumimos”, são vinculadas à forma dramática. Isso inclui a formação da crítica. O Engenho, ao longo de sua história, tenta desvencilhar-se da forma dramática, assumindo a forma épica dialética como a forma capaz de mediar a conversa sobre os interesses e necessidades da classe trabalhadora.

---

<sup>98</sup> Conjunto de apontamentos acerca da crítica que exige valores dramáticos, expostos por Iná Camargo Costa em *O teatro na luta de classes*.

Público – Que somos nós. O problema é que nós, muitas vezes pensamos com a cabeça da burguesia. Como dito em outra peça do Engenho que vimos, *Pequenas histórias que à história não contam*: “[...] o impossível eu maior que o impensável nós”. Crítico que nunca assistiu à peça – O impossível eu maior que o impensável quem? Menino criança – Nós.

Menino adulto que pesquisa – O próximo bloco tratará de como a organização do trabalho determina socialmente esse “eu” sem “nós”.

Menino criança – Eita nós!

Menino adulto que pesquisa – Após o canto da atriz solitária, vê-se uma bêbada dizendo “eu vou explicar”. Ela faz menção de entrar no vagão do trem e é interrompida pela truculência de outro ator que assume a postura de um segurança que joga os bonecos que estão em cena para fora do vagão. Faz isso de forma violenta. Um ator pergunta: “Cadê a esperança?”, retomando a questão apresentada em outra cena. Vê-se os bonecos espalhados pelo chão, jogados e amontoados. O ator fala aos bonecos, conferindo a eles, os bonecos, a qualidade de gente, de massa. A música é pontuada pelos passos marcados dos atores que se dirigem ao trem. Todos têm o olhar fixo para o celular. A imagem se sustenta até o bêbado entrar na fila e assumir a mesma postura. A retomada da peça pela cena, evidencia novas camadas de compreensão por intermédio do gesto social proposto pela encenação: uma fila uniforme, uma atitude uniforme, porém cada qual olhando para sua tela, cada qual isolado na mesma organização. Em seguida, dentro do vagão vemos o diálogo entre duas pessoas. Essa é a única cena da peça em que vemos duas personagens assumindo o modo de atuação realista, com ações psicofísicas, mas desnaturalizadas ao final da cena:

ATOR 1 - (JÁ DENTRO DO VAGÃO) E aí, rapaz! Que tempo! Sumiu.

ATOR 2 - (CANSADO) Trabalhando. Tô na Logística.

ATOR 1 - E a faculdade?

ATOR 2 - Larguei no meio.

ATOR 1 - Mas você adorava a Ciências Sociais, vivia enchendo o saco da gente com teus livros.

ATOR 2 - Hum, livros... Nem sei há quanto tempo não vejo um.

ATOR 1 - Nossa, mas você adorava ler... O que aconteceu?

ATOR 2 - (APENAS SORRI, TRISTE)

ATOR 1 - Desculpa aí, você não quer falar e eu fico enchendo... Foi mal.

ATOR 2 - Não, eu só estava lembrando do nosso tempo. (SILÊNCIO) A Lena engravidou, a gente teve que segurar a barra. E eu ainda dei sorte, consegui o trampo. Pior é minha irmã, que o cara abandonou ela, tá lá em casa com a filha há quase 2 anos. (PAUSA) Eu mesmo só tô vivendo pra fazer umas hora

extra ou pegar uns bicos aí por fora. Só isso, mesmo. (SILÊNCIO) Eu vou descer aqui, bom te ver.

O realismo da cena é quebrado, pela utilização do *gestus* feito pelos dois atores. O *gestus* produzido parte da compreensão histórica e é determinada pela organização do trabalho, que frente à barbárie construída pelo capitalismo, deveríamos erguer os punhos e lutar. Mas, como não nos reconhecemos como classe, e, sim, como indivíduos, esse lutar passa a ser uma ação individual, assim como a organização do trabalho atrelada à ideia do microempreendedor individual, do trabalho precário etc., como veremos adiante na cena. O *gestus* se aproveita de um “gesticular” comum, feito por quem tem o transporte coletivo como meio para locomoção: segurar-se no balaústre acima da cabeça para equilibrar-se, seja no trem, metrô ou ônibus. Durante o diálogo, e assim se realiza a construção do *gestus*, os atores, de forma sustentada no tempo da cena, baixam os punhos cerrados (inicialmente construídos como ação de segurar a barra) até a altura das pernas. Reconhece-se, com isso, o gesto do punho cerrado em luta desaparecendo durante o diálogo mantido por dois trabalhadores. Os atores ao fazerem isso, o fazem de forma natural, o estranhamento acontece pela percepção do público.



Figura 40 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos.

Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Público – Por esta análise percebemos o *gestus*, mas não reconhecemos a mudança entre o gesto de segurar a barra com os punhos cerrados e o abaixar dos punhos como *gestus*.

Pai do menino – A cena mostra como a vida é atualmente: sem emprego, fazendo bico, dependendo do *busão* lotado para se locomover.

Mãe do menino – Eles estão lutando para sobreviver. Mostra também os dois questionando a vida que levam. É a luta do dia a dia.

Menino adulto que pesquisa – Acerca do que disse o público, o teatro épico dialético iniciado por Bertolt Brecht é expressão de um momento bastante significativo da luta de classes alemã. Por razões históricas e de interesses ligados a manutenção da ordem capitalista. “O Brasil, ficou rigorosamente à margem desse processo, como escreve Iná Camargo Costa em *Brecht e o teatro épico no Brasil*, “[...] tanto [o processo] social quanto o cultural” (2012, p. 112–113). Iná escreve que “[...] da segunda metade do século XIX até o golpe [civil] militar de 1964, o Brasil viveu, diferentemente da Europa e da Alemanha em particular, o que vou referir como um processo de contrarrevolução social de caráter preventivo” (2012, p. 113). O Engenho desenvolve, como afirmado, um processo de experiências contra-hegemônicas, um processo de caráter artístico imbricado com a política social. O apagamento das expressões culturais da classe trabalhadora é um projeto hegemônico. Isso inclui a construção cultural e simbólica, ou seja, os gestos ligados à luta por transformação social são constantemente invisibilizados, assim como os processos de luta que geraram tais gestos. Portanto, reconhecer o gesto de punhos cerrados como um gesto de luta da classe trabalhadora implica, primeiro, em reconhecer que estamos em luta e, por meio da experiência, esta individual, reconhecer a produção simbólica fruto da luta. A título de exemplo do apagamento das expressões culturais da classe trabalhadora e os motivos que geraram tais expressões simbólicas, recorro à figura do ex-jogador de futebol Sócrates Brasileiro. Era comum vê-lo levar a campo durante os jogos televisionados frases de luta expostas em uma pequena faixa que prendia seus cabelos. A própria torcida Gaviões da Fiel, assim como outras, trouxe a campo faixas, que por exemplo, criticava a ditadura civil-militar, apoiava a campanha das diretas etc. No final dos anos 1990, ficou proibida qualquer manifestação política nos estádios. Mas os anúncios publicitários ganharam ainda mais espaço. Portanto é

uma luta simbólica. Entretanto, cabe aos fazedores e fazedoras do teatro, atentar-se ao seu tempo. O passado se presentifica no agora. Um gesto social depende do reconhecimento do público, portanto, a transformação de um gesto comum em um *gestus* depende da recepção e experiências culturais do público. Como exercício para reflexão, farei um pequeno desvio para criar uma cena hipotética em que essa transformação de um gesto comum, ligado a cultura ordinária, pode se transformar numa síntese, ou seja, numa crítica e, portanto, em um gesto social (*gestus*). Imaginemos a seguinte situação: um trabalhador para diante de uma fábrica no qual trabalha. Antes de entrar na fábrica, ele faz o sinal da cruz. Até aqui temos um gesto construído culturalmente e reconhecível em nosso país de imposição cristã. Mas se o trabalhador repetir o mesmo gesto diante da fábrica e ao invés de beijar as pontas dos dedos como finalização do gesto ele fizer um gesto imaginário de enforcamento por uma corda que ele mesmo puxa?

Público – Ele mostra com isso que o trabalho é a morte.

Menino adulto que pesquisa – E essa morte tem ligação com a religião. Ele cria uma síntese, desnaturalizando a opressão do trabalho tal qual ele está organizado pelo modo capitalista.

Menino criança – E estranhamos.

Público – Porque o gesto não é mais natural.

Menino adulto que pesquisa – Na continuação da cena de *Canção indigesta*, os dois trabalhadores se abraçam e misturam-se aos bonecos no chão.

Público - Como objetos.

Menino adulto que pesquisa – Na sequência, uma atriz representa uma mulher desesperada que pergunta “moço, você viu a menina? Ela estava bem ali, ó. A menina... Ela tem cabelinho...o vestidinho dela... A menina, a minha menina. Alguém viu a menina?”.

Menino criança – A esperança?

Menino adulto que pesquisa – Sim. A atriz mostra uma atitude de preocupação. Vemos um foco em que está a atriz e o conjunto de atores no chão junto aos bonecos. A atriz grita: “Esperança, Esperança”. O nome da menina gritado pela atriz conduz a uma percepção dupla.

Público – Como no *gestus*, o nome e ao mesmo tempo nome da menina e o sentido da esperança social perdida.

Crítico que nunca assistiu a peça – Que fatalista.

Menino criança – Mas se mostram a “esperança” perdida, significa que temos de encontrá-la.

Menino adulto que pesquisa – Uma realidade social apresentada, por pior que seja, pode nos lembrar da necessidade de mudá-la. Essa é uma perspectiva do teatro épico dialético. Se a “esperança” está perdida, significa, ao mesmo tempo, que ela pode ser encontrada. O grito solitário da mulher que busca sua filha Esperança, poderia ser um grito coletivo.

Mãe do Menino – Essa esperança é por dias melhores.

Pai do Menino – Eu entendi que temos que agir para sair do sufoco que estamos. O problema é que não temos voz. Ela grita, mas ninguém ouve.

Menino adulto que pesquisa – Outro fator importante é que a emoção da atriz ao gritar pela Esperança é apresentada como algo ensaiado, teatral. Ao final da cena, a atriz que representa a velha em busca da Esperança perdida, junta-se aos bonecos. Em seguida, inicia-se o próximo momento, a próxima cena. A emoção mostrada já não existe mais. A atriz que interpretava a velha e que mostrava uma atitude de desespero, passa a interpretar outra cena, assumindo novas atitudes, novas relações sociais.

IND-SAL 1 - Não, espera aí, eu entendi, sim. Mas fui eu que escolhi! Por quê?

IND-SAL 2 - Porque eu não estava conseguindo emprego, ué!...

IND-SAL 3 - (DISCORDANDO) Mas foi melhor pra mim!!!! Eu dei sorte.

IND-SAL 4 - Com o churrasquinho eu faço amigos, tomo minhas brejas, trabalho ouvindo as músicas que eu gosto. E ainda ganho mais!...

IND-SAL 1 - Não, Fundo de Garantia, eu...

IND-SAL 2 - Férias eu ainda não tirei, mas...

IND-SAL 3 - Ah, a aposentadoria, você...

IND-SAL 4 - 'Cê não me deixa falar, pô!



Figura 41 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos.

Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Os atores e atrizes repetem frases colhidas da vida concreta. Essas frases remetem à condição do trabalho atual. Em seguida, seguram os pescoços dos bonecos e os atiram ao alto. Os atores passam a interpretar vendedores de trem, metrô, ônibus, farol etc. Disputam um lugar. A cena acontece de forma acelerada. Vê-se uma imagem reconhecida na vida ordinária. Depois passam a vender outros produtos: vendem “Deus”, vendem “Calma”.

ATRIZ 2 - Tristeza? Melancolia? Um coraçãozinho no Instagram pra devolver sua alegria! Quem vai levar?

ATOR 2 - Um dia a mais na semana! Quem vai levar?

ATRIZ 1 - É pó, é pedra, é o vôo sem fim! De cara limpa, não dá! Quem vai levar?

Ou seja, a acena apresenta primeiro uma imagem reconhecida: a venda de produtos. Esta imagem é apresentada na sequência de forma estranhada, ou seja, vendem produtos que a princípio não estão à venda, mas estão. Um bêbado interrompe a cena. Ele segura um boneco com uma das mãos e uma garrafa de cachaça em outra. O ator que interpreta o bêbado fala de forma direta:

BÊBADO - (INTERROMPE) Peraí, peraí, peraíííí! Eu sei quem vai levar. É simples de entender. Quando eles dizem: “vai ser bom pra todos”, esse “todos” são eles. Quando eles dizem “não dá pra todos”, esse “todos” somos nós. (CAI NA GARGALHADA)

Pai do menino – Mais uma vez “eles” pensam no ter e a gente precisa “ser”. O que chega para gente é só refugo.

Menino adulto que pesquisa – A conclusão do assunto é feita por outra música. Desta vez uma marchinha de carnaval. O assunto é sério, mas a canção se opera diferente: os atores e atrizes cantam felizes, ironizando a situação.

Público – E nós perguntamos: por que eles estão felizes?

OS MÚSICOS PUXAM UMA MARCHINHA E TODOS PULAM CARNAVAL.  
TODOS - (CANTAM)  
Trabalho, trabalho,  
Pra desfazer  
O trabalho da megera da novela da TV  
E o ciúme da donzela  
Pai Joaquim, pai Joaquim,  
Traz ela de volta pra mim, traz  
Faz dele um chamego pra mim  
Faz sim, pai Joaquim  
Pai Joaquim faz sim!  
Ééééé! É isso ou não é?  
Não quero nem saber  
Só sei que tô na minha  
Eu compro e eu vou comprar  
Não pago, não pago,  
Foi pênalti, foi, ô se foi  
A culpa é da vizinha  
Lincha a zinha, a bicha que pariu  
Eu compro, e vou comprar  
Meu corpo, teu corpo,  
Eu vou comprar  
Ééééé! É isso ou não é?  
Não quero, não quero nem saber  
Só sei que tô na minha  
Eu compro e eu vou comprar  
Eu compro, e vou comprar  
Meu corpo, teu corpo,  
Eu vou comprar  
O CARNAVAL É INTERROMPIDO PARA UM INTERVALO COM COMES E BEBES.

Menino adulto que pesquisa – A música remete a “eles” que compram o nosso corpo. Há uma definição segundo a qual, a única liberdade conferida ao trabalhador e à

trabalhadora é a liberdade de vender a força de trabalho, ou seja, vender o corpo para quem pode comprar.

Moreira – A gente apresenta uma questão que é complicada. A gente aponta como o trabalho está organizado. Ao mesmo tempo vemos a luta pelo emprego. Então, é contraditório. Ao mesmo tempo, o trabalho – no modo de produção capitalista –, o emprego, a luta pelo emprego é a luta para ser incluído nesse modo de produção. Portanto, muitas vezes a luta é pela continuidade desse sistema e não por sua superação. Eu entendo, acho necessário, mas se você luta por mais emprego, luta para manter a relação patrão empregado, mas entendo que isso é conservador.

Menino adulto que pesquisa – Após a canção, os atores e atrizes interrompem a cena e o Grupo convida o público a se servir novamente com bebidas e pequenos petiscos, à disposição nas mesas, que também são o cenário da peça. Novamente, cria-se o clima de acolhida. As pessoas que compõem o público encontram-se para dividir o pão de forma companheira?.

Menino criança – Nada é vendido. Tudo é compartilhado.

Público – A canção é indigesta, mas a pausa é importante para digerirmos o que foi apresentado.

ZÉ NINGUÉM - (FOCO) Gente, vamos voltar? Todo mundo pronto? Pra entender essa história, pra me entender, eu quero mais uma projeção. São trechos de um documentário feito pela BBC, emissora pública inglesa, que mostram decisões tomadas intencionalmente – nada por acaso, não – há cem anos atrás. Cem anos!!! E que foram fundamentais para o seqüestro do meu 'eu'. (PARA A CABINE TÉCNICA) Ô! Projeção!

Menino adulto que pesquisa – O vídeo apresentado é mais uma questão indigesta posta à mesa. Repete-se a estrutura inicial: Zé Ninguém apresenta mais um elemento para entendimento da subjetividade desse “eu” fabricado. A atriz não é neutra ao dizer o texto. Reforça com a forma como emite as palavras (em tom de deboche) as decisões tomadas e fundamentais para o sequestro “do meu eu”. A atriz, distanciada da situação mostrada, confirma a função da personagem Zé Ninguém: consciente, mas uma personagem fabricada. Ou seja, Zé Ninguém é a voz do Grupo. O público assiste ao vídeo projetado no telão.

Crítico que nunca assistiu à peça – É uma colcha de retalho.

Menino criança – Mas antes de ser colcha, são retalhos separados. *Canção indigesta* é formada pelos retalhos que são questões para entender o nosso “eu” retalhado.

Menino adulto que pesquisa – O vídeo apresenta as decisões tomadas para a criação de uma cultura de desejos fabricados. Observemos a transcrição da narração do vídeo:<sup>99</sup>

O objetivo dos comerciais era simplesmente mostrar às pessoas o valor prático dos produtos. Nada mais. As corporações perceberam que tinham de transformar a maneira como a maioria dos americanos [estadunidenses] via os produtos.

Um grande banqueiro de Wall Street, Paul Mazer, do Lehman Brothers, tinha claro o que era necessário fazer. “Devemos mudar a América”, ele escreve “de uma cultura de necessidades para uma cultura de desejos. As pessoas precisam ser treinadas para desejar para querer coisas novas mesmo antes de acabar de consumir as antigas. Devemos moldar uma nova mentalidade na América. Os desejos de um homem devem eclipsar suas necessidades”. Em 1927, um jornalista americano escreveu: “uma mudança acontece em nossa democracia: é o que chamamos de consumismo. A coisa mais importante do país para os cidadãos americanos, não é mais a cidadania, mas o consumo”.

Era consumismo, mas, ao mesmo tempo, sugeriam a você, de uma maneira divertida, que a democracia e o capitalismo andam juntos.

Foi apresentada a visão de uma nova forma de democracia, na qual os negócios responderiam à maioria dos desejos das pessoas de uma maneira que os políticos nunca poderiam fazer. Mas era um tipo de democracia que dependia de tratar as pessoas não como cidadãos ativos, como fez Roosevelt, mas como consumidores passivos. Porque isso, acreditava Bernays<sup>100</sup>, era a chave para controlar uma democracia de massas.

Não é que as pessoas estivessem no controle, mas os desejos das pessoas estavam no controle. As pessoas não estavam no controle, as pessoas não tinham qualquer poder de decisão nesse ambiente. Por outro lado, o conceito de democracia foi reduzido, partindo de um cidadão ativo para ideia de massa, ou seja, de consumidores passivos, guiados primeiramente por desejos instintivos e inconscientes, de forma que se você acessar esses desejos e necessidades, você pode conseguir deles tudo o que você quiser.

Menino criança – O corpo vendido compra desejos embalados.

Menino adulto que pesquisa – Nos idos da primeira década de 2000, realizei um trabalho como professor de teatro em uma organização social no bairro do Grajaú, periferia de São Paulo. Durante uma aula com adolescentes de 13 a 17 anos, discutíamos os motivos da falta de água no bairro, de calçamento, de espaços de lazer etc. por meio de uma cena improvisada apresentada cujo tema era “turismo na periferia”. Na aula seguinte, coloquei ao grupo a seguinte provocação: “Se vocês pudessem transformar o bairro e a casa de vocês preenchendo tudo que falta, com o

<sup>99</sup> O vídeo pode ser visto no canal do Grupo no YouTube por meio do endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=9O-hxUPIXKc&t=1805s> aos 44'11. Acesso em: 22 fev. 2022.

<sup>100</sup> Edward Louis Bernays atuou no campo das relações públicas e da propaganda. Sua forma de trabalho se baseava no princípio de que as pessoas são irracionais, suas decisões e ações são manipuladas facilmente, Bernays aplicava isso na construção de propaganda (Wikipedia).

que vocês preencheriam?” As respostas deveriam ser apresentadas em formato de cena. Em uma das cenas apresentadas, a turma mostrou uma casa cheia de pacotes de bolacha recheada da marca Trakinas. Em outra cena, o grupo apresentou a Rua Alziro Pinheiro de Magalhães (localizada no Jardim Noronha) repleta de lojas como McDonald’s, supermercado Carrefour e a lembrança ainda é forte, quando substituíram, na imaginação, a favela onde moravam por uma enorme loja de carros importados. A partir da cena, debatemos o assunto e iniciamos a construção de uma peça a partir do tema “nosso bairro, nosso mundo”.

Público – O problema é que muitas vezes não temos consciência que esses desejos são fabricados e têm influência sobre o nosso “eu”.

Menino adulto que pesquisa – Guy Debord ao tratar do desejo na sociedade do espetáculo o qualifica avesso ao que foi apresentado pelo vídeo, porém, alerta sobre seu contrário reinante neste tipo de sociedade a qual estamos inseridos.

A consciência do desejo e o desejo da consciência são o mesmo projeto que, sob forma negativa, quer a abolição das classes, isto é, que os trabalhadores tenham a posse direta de todos os momentos de sua atividade. Seu contrário é a sociedade do espetáculo, na qual a mercadoria contempla a si mesma no mundo que ela criou (2003, p. 35).

Moreira – Como já disse, tentamos com *Canção Indigesta* falar diretamente sobre o que interessa. Mas o que interessa, de fato, socialmente falando, não está posto de forma hegemônica. Nesse momento a gente vive rodeado por uma névoa de desconversa. A gente tenta mostrar o indivíduo como uma criação cultural envolto por um processo histórico em que o trabalho é fundamental e a mídia, a indústria cultural cumpre um papel enorme na construção dessa subjetividade, do indivíduo. A gente tenta ao longo da peça desmontar o discurso ideológico hegemônico. A indústria cultural, nesse processo de construção da subjetividade, dispensa o papel da escola, da igreja, das artes tamanho o seu avanço. Nós tentamos contrapor esse discurso, como disse, falando diretamente sobre aquilo que não está aparente.

Menino adulto que pesquisa – A insistência de Zé Ninguém em tratar do papel da mídia na construção de sua subjetividade é posta em disputa pela Cabeça que volta a colocar a questão sobre o trabalho, como a organização do trabalho afeta a construção desse “eu” roubado. A Cabeça é interrompida por uma pergunta ligada à urgência de manutenção básica da vida. Por meio de um diálogo de duas falas, a peça traz à tona a contradição entre a vida prática que impõe questões urgentes e materiais

e o discurso apresentado pela Cabeça, lembrando, mostrada na peça separada do corpo.

CABEÇA - (PARA O PÚBLICO) Nessa questão de quem é que rouba nosso “eu”, esse Zé Ninguém vem com a mídia, mas eu insisto com o trabalho, a maneira como organizam nosso trabalho e, a partir daí, roubam meu corpo e invadem nossos corações e mentes.

ATRIZ 2 - (CORTANDO) Tudo muito bom, tudo muito bom, mas eu quero saber como é que eu vou pagar meu aluguel amanhã.

Menino adulto que pesquisa – No espiral acerca dos assuntos, o trabalho volta a ser apresentado pela peça a partir da seguinte estrutura: 1. a Cabeça, separada do corpo, afirma que a maneira como o trabalho está organizado rouba nosso corpo e invade “nossos corações e mentes”; 2. mostra-se um conjunto de diálogos rápidos entre trabalhadores que evidenciam a fragmentação da organização trabalhista, a precariedade do trabalho e a supressão de direitos. Os atores e as atrizes mostram a cena com atitude conformada. Falam como se fosse natural.

Público - E nós ficamos irritados. Nós quando vimos nos perguntamos: isso acontece com a gente em nossos trabalhos e por que não fazemos nada?

Menino adulto que pesquisa - A junção do texto que evidencia o absurdo da organização do trabalho em nosso tempo histórico à passividade mostrada pela atitude dos atores e atrizes, favorece o ato de estranhamento a respeito da cena. A passividade estranhada perante o assunto tende a gestar a atividade necessária para a mudança. A cena é apresentada por duas duplas de trabalhadores que ocupam espaços da arquibancada de um lado e a plataforma de madeira que invade a plateia.

ATOR 1 - Aí, isso não é comigo, tá? Carregar é com os intermitente, eu só empurro o carrinho.

ATOR 3 APOIADO NUM CARRINHO. ATOR 4, EXAUSTO, PÕE BLOCOS NO CARRINHO. 4 PÕE BLOCOS NO CARRINHO. DE REPENTE GEME, SEGURANDO AS COSTAS.

ATOR 4 - Ai, fsgou!

ATOR 3 - É foda, né? Mas você é temporário, ganha mais.

ATOR 4 - E você é fixo, tem garantia.

ATOR 3 - (RI) Garantia... (RI)

ATOR 1 APOIADO NUM CARRINHO. ATOR 2 PÕE BLOCOS NO CARRINHO. DE REPENTE PARA, COMO SE TIVESSE MACHUCADO A MÃO.

ATOR 1 - Também, sem luva é osso, né? Por que vocês não reclamam com os homem?

ATOR 2 - Se reclamar, perde a boca. E é só essa semana, depois volto pros meus bico de pedreiro.

ATOR 3, UM POUCO DISTANTE, OLHA O ATOR 4 QUE TRABALHA)

ATOR 3 - Obra. É comigo. (APROXIMA-SE DE 4) Bom dia! Tão precisando de auxiliar?

ATOR 4 - Não.

ATOR 3 - Faço qualquer coisa. Não fujo de serviço, não.

ATOR 4 - Mas a gente não precisa.

ATOR 3 - Qualquer coisa. Nem que seja só pra carregar o entulho.

ATOR 4 - Sinto.

ATOR 3 - (PAUSA) Posso voltar outro dia? Quem sabe...

ATOR 4 - Aqui não adianta mesmo, é perda de tempo.

ATOR 3 - (PAUSA) Então... tô indo... desculpa aí, tá?

ATOR 4 - Imagina.

ATOR 1 - E aí, você vai lá no sindicato?

ATOR 2 - Que sindicato? Eu sou zero hora.

ATOR 3 - Cê trabalha aqui na King há um bom tempo, né?

ATOR 4 - Seis meses.

ATOR 3 - Cê vai na assembleia do sindicato?

ATOR 4 - Não, eu tô na King, mas sou empregado de outra firma. A gente não é da mesma categoria, não. É outra.

ATOR 1 - Meu, você acredita que o sindicato se reuniu com os home, acertaram tudo e agora tão chamando a gente só pra contar o que eles já decidiram, é mole?

Pai do menino – Eu já fui muitas vezes ao Sindicato dos Metalúrgicos quando ainda trabalhava na firma. A cena mostra a realidade que vivemos hoje. Mas o sindicato já era assim antes. Quer dizer, a gente era representado pelo Sindicato, hoje o sindicato não apita nada. Mas isso, das decisões, muitas vezes a gente era pego de surpresa. O empregado não tem voz, infelizmente. Alguns sindicatos, como já vi, são unidos com os patrões. Mas, no Brasil, está acontecendo isso que eles falam em cena. Seis meses em um trabalho já é muita coisa. Eu trabalhei mais de trinta anos em uma mesma firma. Aliás, ainda sobre o sindicato: certa vez, acho que foi durante o governo Collor ou no final do governo Sarney., a gente fez um ato na firma por melhores condições de trabalho. Naquela época, todos nós éramos revistados na entrada e na saída. Eu trabalhava no setor de conserto e a gente não era revistado, depois passou a ser. Então, a gente se reuniu e combinou de todo mundo ir trabalhar com roupa social, camisa gravata etc. Não paramos nada, não envolvemos sindicato. Mas aquilo que fizemos causou muita estranheza. Não me lembro direito, mas acho que nesse dia, ninguém revistou a gente...

Mãe do menino – Sobre o sindicato, eu não sei falar direito porque nunca convivi. Lembro das greves, das confusões. Sobre o vídeo, é difícil ver. Ao invés de cidadã, consumidora. Difícil, né?

Pai do menino – Em um país capitalista, o povo precisa consumir e os capitalistas precisam vender para ter vantagens. Quanto maior a vantagem menos oportunidade tem o pobre de vencer na vida.

Mãe do menino – Nos momentos em que a gente passa por dificuldades financeiras, por exemplo, as próprias pessoas mais próximas olham para a gente como se fôssemos menores. Quanto mais você tem, mais te valorizam. As pessoas mais humildes são colocadas de lado.

Pai do menino – Realmente, somos vistos pelo que temos, não pelo que somos.

Mãe do menino – Eu penso assim: as pessoas precisam ser vistas a partir de como elas agem na vida.

Pai do menino – Hoje em dia eu, mesmo aposentado, trabalho como porteiro do condomínio em que moro. E vejo exatamente como na cena. Cada um na sua. Não tem nenhuma união. Enquanto a gente se olhar como diferentes não tem como exigir nada.

Mãe do menino – Há muita desigualdade e muita diferença. Ser honesto num país capitalista dá muito trabalho. A pessoa honesta sofre.

Pai do menino – No país capitalista ser honesto é dose. Mas o povo não está querendo muito. Está querendo o básico, mas do outro lado, do lado dos patrões, eles não querem que a gente tenha nem o básico. Então, é uma luta. Tem que se unir. O problema é que não temos voz.

Crítico que nunca assistiu a peça – Podemos voltar a falar sobre a peça.

Menino criança – Nunca paramos.

Público – Uma vez em um debate depois da apresentação de uma peça, nós ouvimos, de alguém de nós mesmos, que uma peça era considerada boa quando, depois de sua apresentação, conversamos sobre a nossa vida e nossos problemas.

Crítico que nunca assistiu a peça – Poderíamos falar sobre a qualidade dos atores e atrizes, sobre a direção da peça.

Menino adulto que pesquisa – O teatro de grupo não está à parte das relações que envolvem a organização do trabalho. É evidente que, para o desempenho do ofício teatral, são necessárias técnicas que possibilitem, no caso de uma peça como *Canção Indigesta*, apresentar as contradições da vida em sociedade. Como escreve Brecht: “O teatro épico é um teatro altamente artístico, denota um conteúdo complexo e, além disso, profunda preocupação social” (2005, p. 102). A discussão sobre qualidade, a meu juízo, é importante, porém, essa discussão não pode ser refém dos padrões hegemônicos. No caso do teatro, esse padrão está determinado pela forma dramática. Os grupos devem buscar ao mesmo tempo a qualidade estética e pertinência política.

*Canção Indigesta* é uma peça que busca enfrentar o problema do sequestro da subjetividade, desmontando, em cena, o discurso hegemônico diariamente posto como algo natural. “Estranhar” o que está naturalizado socialmente requer, do conjunto de atores e atrizes, não só técnicas, mas técnicas que favoreçam a tomada de posição social e, esta posição, contrária a lógica do capitalismo. O Engenho não produz um teatro alternativo, mas um teatro de oposição ao capitalismo.

Durante o processo de pesquisa, entrevistei o ator João Victor a respeito de sua função desempenhada na peça. Ele disse:

Eu, na vida, sou um quebra galho de tudo, faço trabalho de pedreiro, encanador... isso de alguma forma me coloca com os pés no chão para entender melhor as questões que estão postas na peça. Consigo sentir na pele que o emprego está acabando, que as máquinas estão substituindo as pessoas e isso me ajuda a entender a peça. Mas a minha vida de trabalho diário de doze horas virando concreto e depois ensaiar, ajuda a entender o que a gente está falando, mas atrapalha porque é um esforço sobre-humano: para além da sobrevivência a gente faz teatro o que nos enche de esperança, mas a vida, ajuda ao entendimento e dificulta ao mesmo tempo, devido ao cansaço e o corpo moído (VICTOR, entrevista, 2019).

Curiosa ou dialeticamente, João Vitor, durante as apresentações ocorridas em 2019, interpretou a Cabeça que é separada do corpo.

Irací – Cada trabalho pede um tipo de preparo. As questões que colocamos em cena decorrem daquilo que estávamos nos colocando há muito tempo. Sobre a atuação, o mais importante não está nela, em si, mas na forma de se relacionar com o trabalho. O Engenho teve, ao longo de sua história, um corpo estável de pessoas que durou diferentes ciclos, dez anos, doze anos e, agora, não. o Grupo se refez a partir de 2017 e a forma como a gente se organizava até 2014 é muito diferente: nos encontrávamos cinco dias por semana, dois períodos por dia. E agora a gente se depara com uma realidade em que não consegue encontrar as pessoas. Como somos teimosos, insistimos. É difícil lidar com essa realidade de falta de tempo, de agenda. Ao mesmo tempo esse espetáculo trata disso. Então, a falta de tempo não é uma questão das pessoas que estão nesta peça. É um processo em que o mundo do trabalho, como um todo, está passando. Acabamos reunindo um grupo de pessoas que consegue jogar muito bem junto e, também, incluir os assuntos que nos interessam.

Menino adulto que pesquisa – Irací retoma, em sua fala, a questão do jogo “estamos conseguindo jogar em cena com os assuntos”, ou seja, agir sobre eles a partir de uma distância crítica. O ator do teatro épico deve ser motivado pela práxis.

Menino criança – Unir o corpo de Zé Ninguém à Cabeça.

Menino adulto que pesquisa – Quando afirmo que os grupos de teatro não estão à parte ao modo de produção capitalista, significa que a forma de produção dos grupos é afetada pela precariedade determinada pelas condições históricas. É importante lembrar que a montagem desta peça foi realizada em parceria com muitas pessoas. O Grupo, em sua retomada, montou *Canção Indigesta* sem recursos, nem públicos, nem privados.

Irací – Não tivemos durante o processo uma clareza sobre o que estávamos fazendo no campo da atuação. Muitas vezes seguíamos as indicações do Moreira, da direção. Temos muitos momentos e formas: uma narração, uma personagem narrada em outras e que também não é uma personagem, seria mais um ser perdido na multidão. Por exemplo, Zé Ninguém é uma personagem ou figura que narra. Ele fala de si próprio, fora de si. A interpretação num espetáculo como esse está muito ligada à dramaturgia, sem ser possível o desenvolvimento de uma interpretação dramática, realista.

Moreira – O problema agora é o *job*. As pessoas não têm tempo. Temos um problema de agenda. O segundo problema é meu. Minha formação, desde adolescente, foi a partir de Stanislavski<sup>101</sup>, interpretação realista, e faz muito tempo que nós não trabalhamos com essa forma. Como diretor, eu me sinto órfão, sem saber como dirigir o ator. Uma característica minha, então, o problema é da direção, foi sempre dirigir o ator, mais do que dirigir o espetáculo. E, agora, eu dirijo o espetáculo e o ator precisa se virar. Isso é como a “velha guarda” fazia. Eu estou com essa dificuldade: eu sei o que quero do ator, peço para ele fazer, mas não sei como estimular o ator para que ele chegue ao resultado. O máximo é explicar para que ele entenda e aí tentar junto resolver a cena. Mas me sinto despreparado para isso. A outra coisa que eu percebo

---

<sup>101</sup> Constantin Sergeevich Alexeiev, conhecido como Constantin Stanislavski (1863-1938), foi ator, diretor e pedagogo teatral. Desenvolveu um sistema de atuação baseado na interpretação psicofísica. No Brasil, *A preparação do Ator* é uma das traduções mais conhecidas. Luiz Carlos Moreira teve aulas com Eugênio Kusnet que no Brasil, em particular em São Paulo, teve papel importante na formação de atores e atrizes a partir da sistematização feita por ele a respeito do Sistema Stanislavski. Em *Ator e Método*, de autoria de Eugênio Kusnet, ele sistematiza parte de seu trabalho como pedagogo, ator e diretor teatral.

é que a nova geração, às vezes, possui grande técnica, mas não sabe como manter. Então faz, mas, no dia seguinte, vem outra coisa, às vezes bem-feita, mas errada em relação ao que a cena necessita e não sei muito como ajudar nessa manutenção. Menino adulto que pesquisa – A fala de Moreira revela a alteração histórica do papel da direção. A direção orienta as necessidades que são coletivas: de entendimento da cena, dos assuntos e das técnicas necessárias à encenação como um todo. A interpretação realista quando realizada no drama, exige que o ator se concentre nas particularidades individuais e intersubjetivas (imaginadas ou pré-definidas pela dramaturgia). A atuação em *Canção Indigesta* depende do jogo coletivo entre os atores, atrizes e todos os elementos que compõem a encenação. Ou seja, a estrutura cênica que organiza os conteúdos exige uma atitude consciente dos atores e atrizes acerca de toda a obra. Como já escrito acima, há momentos em uma peça que se faz uso da atuação realista, mas esta atuação está subordinada ao todo da peça (conteúdo + estrutura) e não ao particular da personagem. Diferente de um espetáculo realista, cuja realização depende do ilusionismo, a forma épica dialética permite que se lance mão de vários estilos de interpretação numa mesma obra. É o que acontece em *Canção Indigesta*.

Crítico que nunca assistiu à peça – A partir de quais critérios pode-se analisar se a peça tem ou não qualidade?

Menino adulto que pesquisa – Em *Cenas de rua*, Bertolt Brecht escreveu que “[...] o objetivo da representação é possibilitar uma apreciação crítica da ocorrência [neste caso, dos assuntos articulados pela encenação]” (2005, p. 102). Em *Canção Indigesta*, o Grupo articula vários elementos, maneiras de apresentar os assuntos. Penso que a avaliação deva estar subordinada a função social do teatro na luta de classes: arrancar as cortinas que impedem o público de ver o mundo passível de mudança.

Público – Arrancar as cortinas, construir a ruína da quarta parede. Não somos plateia, somos público: sujeitos da história.

Menino adulto que pesquisa – A última parte desse bloco de cenas que envolve desde a cena oito até a cena onze é articulada por meio de um expediente que se repete ao longo da peça e já comentado nesta conversa. O assunto da cena é apresentado ao público de forma direta sem rodeios (razão). A atriz narra assumindo o papel de um Arauto. Ela interpreta o Arauto e, ao mesmo tempo, revela ao público sua condição

de trabalhadora precarizada, como veremos abaixo. Lê, mas lê de forma confusa a condenação da classe trabalhadora por meio de um pergaminho. Após a leitura, a condenação da classe trabalhadora é encenada por um ator que acorda no meio dos bonecos que estão jogados no chão. Esse ator é um trabalhador precarizado, contratado como carrasco. Ele cumprirá a sentença destroçando, em cena, os bonecos (razão estranhada). Toda a ação do Carrasco é realizada ao som de um tango tocada pelos músicos.

#### CENA 11

A MÚSICA ANUNCIA UM ARAUTO, QUE VEM A CAVALO, DESCE, VESTE UMA CAMISETA ONDE SE LÊ: “DESPACHOS E TELEGRAMA ANIMADO”.

ARAUTO - (PARA O PÚBLICO) Olha, eu faço, animação de batizado, de festa, de casamento, até animação de velório. Se precisar, é só pegar o cartão aí na saída. (COLOCA-SE, ABRE UM ENORME PERGAMINHO E LÊ) Portanto, condenam a Ré classe trabalhadora, mantida graças à benevolência das empresas, a que, com barão e pregão, seja conduzida pelas ruas públicas ao trabalho forçado e nele morra morte natural por esartejamento, e que, depois de morta, lhe seja cortada a cabeça... (RI) Aaaah, entendi, a cabeeêça que aparece ali... (RECOMPÕE-SE) Hum-hum! Que lhe seja cortada a cabeça e isolada até que o tempo a consuma. E o seu corpo será dividido em muitos pedaços e pregados em postes, digo, postos de trabalho pelo caminho das minas e campos às cidades aonde a ralé... a Ré, a classe trabalhadora teve as suas infames, traiçoeiras e subversivas práticas, a saber: aproveitar-se do emprego fixo, da carreira gentilmente concedida pelos seus patrões para, a partir do convívio no mesmo chão, com os mesmos problemas, ir pro pau... pra nau sindical, isto é, para a infame prática de criar sindicatos, movimentos, partidos e até ousar sonhar, criando casas de cultura próprias, para nessas organizações tramar infâmias e rebeldias contra a ordem estabelecida. Declaram a Ré infame, bem como seus filhos, netos e organizações, confiscando-os, a todos, para serem aplicados no Real mercado. Caso contrário, suas casas, corpos e bens serão arrasados e salgados, para que nunca mais nesse chão nada se edifique e até que o tempo consuma sua lembrança. Sem recursos para a Ré, cumpra-se a sentença da Justiça Régia, Soberana e Justa, porque neutra, técnica, racional, serena, in-dis-cu-tível... (AO PÚBLICO) Não sou eu, não, tá aqui no texto, ó, separado: in-dis-cu-tível. E blá, blá, blá... ah, tá bom. Cumpra-se! (PAUSA) Oficial Carrasco! Cumpra-se!

CARRASCO - (ACORDANDO NO MEIO DOS BONECOS. VESTE UMA CAMISA ONDE SE LÊ: EXECUÇÕES E RECREAÇÃO) Ah! Desculpa, Doutor, é que eu fiz um bico de noite e tô sem dormir. (APONTA OS BONECOS) São estes aqui?

O ARAUTO CONFIRMA. O CARRASCO COMEÇA A DECEPAR E ESQUARTEJAR OS BONECOS, ESPALHANDO AS PARTES PELOPALCO, AO SOM DE UM TANGO. EM SEGUIDA, DISTRIBUI COLETES DECORES DIFERENTES ENTRE OS PEDAÇOS. QUANDO TERMINA, O ARAUTO VAI SAIR.



Mãe do Menino – A justiça não é neutra.

Pai do menino – Ela favorece quem está no poder.

Mãe do Menino – As leis trabalhistas são bem piores hoje.

Pai do Menino – Antes tínhamos alguns direitos. Hoje, praticamente não temos. E tem muito desemprego. Então, muita gente é obrigada a aceitar, vamos chamar assim, fazer esses bicos.

Menino criança – Sem fazer bico.

Mãe do menino – Eu estava pensando: quando morávamos no Jardim São Bernardo, as condições eram bem piores. Todo mundo era muito humilde, muita dificuldade. Não tinha iluminação na rua, não tinha creche, hospital, mas todo mundo se ajudava.

Pai do menino – Tinha muito mais união e solidariedade. Havia mais igualdade entre a gente. Agora, onde moramos, ainda é periferia, mas com condições muito melhores. Mas de uns 15 anos para cá, vivemos cada um na sua.

Mãe do menino – Tínhamos amizade. Antes nós cuidávamos de outras crianças para as mães poderem ir ao médico, ou resolver algum problema. Agora a gente vê placa nos portões: “Cuida-se de criança”. Hoje quem cuida é o dinheiro.

Pai do menino – Essa cena dos bonecos sendo decepados é a realidade mesmo.

Mãe do menino – Os bonecos somos nós mesmos.

Pai do menino – Mas quem destrói os bonecos é o poder, são os políticos, os empresários.

Menino criança – Essa cena me fez lembrar um poema de um poeta da periferia sul de São Paulo, o Binho, chamado *Campo Limpo Taboão*. A poesia é assim:

Quando nasci, tinha seis anos.  
no lugar em que nasci,  
sonhava que era tudo nosso.  
Tinha os campinhos e os terrenos baldios,  
era o meu território.  
Já foi interior,  
hoje periferia com as casas cruas,  
as vacas com as tetas cruas  
não existem mais.  
A cerca virou muro, óbvio.  
A cidade cresce,  
o muro cresce.  
Vieram os prédios, as delegacias, os puteiros  
e as Casas Bahia,  
Também cresci,  
fiquei grande.  
Já não caibo dentro de mim  
e, de tão solitário,

sou meu próprio vizinho.  
E de tão solitário,  
sou meu próprio vizinho.

Menino adulto que pesquisa – A cena termina com um pequeno diálogo entre o Arauto (contratante) e o Carrasco (contratado). É exposta a fragmentação do trabalho que interfere, evidentemente, na fragmentação da classe trabalhadora que, por sua vez, não se vê como companheira, mas como concorrente. A cena confirma a poesia em outros termos.

CARRASCO - Doutor, doutor! Eu sou MEI, CNPJ. Pra quem eu mando a nota fiscal pelo serviço?

ARAUTO - Sei lá, eu não sou da empresa que te contratou. Você é que devia saber.

CARRASCO - É que eu sou um avulso provisório. O temporário desse serviço é um amigo meu que começou na semana passada pra substituir outro parceiro, que é intermitente, isso eu não sei o que é, não, parece que é de vez em quando, né, que nem que eu, mas... Ó, só sei que meu amigo não pode vir, eu tava num churrasco, vim pra substituir. E nesse negócio de CNPJ, eu sou MEI novo, sabe? Meu empreendimento de mim mesmo é de limpeza. Eu posso por isso na nota, limpeza? Só sei que tenho que fazer uma nota fiscal mas não sei como nem pra quem

ARAUTO - Pois eu sei como e pra quem eu devo emitir a minha nota fiscal. Com licença. (SAI)

Menino criança - MEI novo. Gostei.

### 3.5 Terceira e última questão: o trabalho escraviza. A preguiça ensina.

Menino adulto que pesquisa – Sugiro a leitura da cena abaixo que inaugura esse último quadro da peça.

CENA 12

VINHETA MUSICAL DE PROGRAMA DE TELEVISÃO, COM LUZES PISCANDO FRENETICAMENTE, ENQUANTO SE MONTA A CENA, QUE ACONTECERÁ SOBRE OS BONECOS DECEPADOS.

APRESENTADORA - Hello, people! Vocês sabem que horas são? Tá na hora do game do coelho!

GRAVAÇÃO - (VINHETA MUSICAL)

Corre, corre, corre,  
corre, corre, corre  
e faça por merecer.

Corre, corre, corre,  
corre, corre, corre  
pra poder vencer!

APRESENTADORA - Corre, coelhinho, corre! Pegue o que puder... se puder! E o mérito será só seu! E agora, vamos conhecer o nosso coelhinho de hoje. (ENTRA EM CENA UM CARRINHO DE SUPERMERCADO COM UM PACOTE DOURADO DENTRO) Honey Bunny! Venha! Corra para o seu sucessooo!! (ACORDE MUSICAL. UM ATOR, VESTIDO DE COELHO, ROMPE O PACOTE) Ô, meu filho! Mas com esse figurino! Olha esse rabinho, que judiação! Produção, como é que vocês fazem isso com o rapaz?

COELHO - Não, não foi a produção, fui eu mesmo. É que eu estava fazendo um bico aqui ao lado, numa lojinha de ovos de páscoa, não deu tempo de me trocar e eu vim do jeito que estava.

APRESENTADORA - Tá, vida que segue! Vem comigo e diga pro pessoal lá de casa qual é o seu nome.

COELHO - O meu nome é Paulo.

APRESENTADORA - Paulo Coelho, o propagandista da lojinha! Siga o original, meu filho, e você vai se dar bem. Lembrando aos telespectadores que, a cada vez que tocar o sinal, ele deverá que correr rumo à realização de um dos seus desejos. Pegou, levou! Tá preparado, meu coelhinho?

COELHO - Tôôôô!!

APRESENTADORA - Então... então... Valendo!!!

A CENA, AGITADA PELA APRESENTADORA, TEM CASINHAS ESPARRAMADAS, CADA UMA COM UM CARTÃO. A CADA SINAL SONORO, ACENDE-SE A LUZ DE UMA DAS CASINHAS E O COELHO TEM QUE CORRER ATÉ ELA E PEGAR O CARTÃO. MAS OS SINAIS SÃO MAIS RÁPIDOS DO QUE ELE, QUE CONSEGUE PEGAR APENAS ALGUNS CARTÕES. NO FINAL, UMA DAS CASAS COMEÇA A PISCAR A PALAVRA “APOSENTADORIA” E ELE, JÁ EXAUSTO, SE ARRASTA EM DIREÇÃO A ELA. MAS QUANDO VAI ALCANÇÁ-LA, SOA A GRAVAÇÃO: “GAME OVER, GAME OVER, GAME OVER”.

APRESENTADORA - Ai, gente, eu adoro esse momento: game over, game over... E agora chegou a hora de conhecer os desejos que o nosso coelho conseguiu conquistar esta noite. Lembrando que todos os desejos são dele, só dele! O programa não inventa nada. (TIRA OS CARTÕES DA MÃO DO COELHO E LÊ) Uma semana de férias na praia com tudo pago! (ACORDE MUSICAL COM APLAUSOS, LUZES PISCANDO) Um jantar com Bela, a celebridade do momento! (ACORDE MUSICAL COM APLAUSOS, LUZES PISCANDO) E para se transformar, para mudar sua vida, um ano inteiro de academia paga!!! (ACORDE MUSICAL COM APLAUSOS, LUZES PISCANDO) Muito bem, coelho, sem investir em você, você não chega lá! Vejamos agora, os dois último desejos que ele conquistou. (LÊ) Ingressos para todos os jogos de seu time favorito!!! Parabéns, nosso coelhinho é um esportista: está sempre vendo os outros jogar! (SURPRESA) E... gente, olha isso! Ele tem essa carinha de bobo, mas não é bobo, não! Olha só o que ele desejou aqui: que os bots, os robôs pagos, coloquem um milhão de curtidas em suas selfies e... e criem um milhão de seguidores pra ele no Instagram? Ah, não, aí são duas cajadadas num único coelho, quer dizer, dois desejos num único cartão, é contra o regulamento do programa. Esse, meu bem, você perdeu! E agora, vamos aos desejos dele, só dele, mas que ele não conseguiu, além da aposentadoria, que essa a gente já sabe. (PEGA OS CARTÕES E LÊ) Casa própria! O carro digital blindado do ano! Um milhão! Um smartphone topzeira! Emprego... vitalício...?! Ô inocente, isso é só pra juiz. (COLOCA A MÃO NO OUVIDO COMO SE OUVISSE O PONTO ELETRÔNICO) Oi? Como é?! É sério isso, produção?! Gente, vocês não vão acreditar! Ele acaba de ganhar um prêmio De consolação!! Ânimo, meu coelhinho! Vai, pega porque esse é seu, exclusivamente seu!!

PROJEÇÃO COM O TEXTO: “NEGÓCIO PRÓPRIO”. O COELHO, AINDA EXAUSTO, SE ARRASTA ATÉ A TELA E QUANDO ESTÁ PARA ALCANÇÁ-LA, A PROJEÇÃO MUDA REPENTINAMENTE PARA UM TREM EM ALTA VELOCIDADE QUE O “ATROPELA”.



Figura 42 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos.

Fonte: Acervo particular de Allan Bravos (ANO).

O texto escrito, a dramaturgia, indica a progressão da cena. Farei alguns comentários, segundo os quais trataremos sobre a comicidade e o que eu chamo de “teatro da contra-imagem”<sup>102</sup>.

Junto a companheiros e companheiras do grupo a que pertenço (Brava Companhia) foi desenvolvido um conceito a partir dos estudos feitos acerca do teatro épico dialético e da sociedade do espetáculo. À sistematização desses estudos práticos ao longo dos anos demos o nome de “teatro da contra imagem”. O conceito é aplicado da seguinte forma: 1. Estudo das imagens<sup>103</sup> produzidas pela sociedade do espetáculo (indústria cultural) ao longo da história e suas implicações culturais e

<sup>102</sup> Ver: ALMEIDA, Ademir de; RAIMUNDO, Maxwell; RESENDE, Fábio. *Caderno de Erros II*. São Paulo: Liberas, 2015.

<sup>103</sup> Segundo Raymond Williams “[...] o sentido mais antigo *image* no inglês referia-se, desde o S13 século 13, a uma figura ou semelhança física [...] mas a partir do século 16 fixou-se o sentido mais amplo, com uma referência mental preponderante, e desde o século 17 houve um importante uso especializado nas discussões literárias para indicar uma ‘figura’ da escrita ou do discurso. [...] parece que todos esses usos foram superados pelo uso de **imagem** em termos de publicidade [...] É interessante que as implicações de **imagem** como imaginação e em especial **imaginário** se mantenham bem distantes do uso de imagem na publicidade e na política desde meados do século 20 (WILLIAMS, 2007, p. 220).

subjetivas; 2. Apresentação de imagens espetaculares (imagens hegemônicas) reconhecidas pelo público; 3. Reapresentação dessas imagens em forma teatral por intermédio de uma contra imagem, ou seja, uma nova imagem desnaturalizada. A cena acima, a meu juízo, utiliza-se deste procedimento, mas não rastreia sua construção a este conceito.

O Grupo parte de uma imagem reconhecível (algo que se “cola” ao conhecimento mais generalizado): um programa de auditório que confere premiações aos participantes. A cena tem início com uma música de abertura, luzes piscando e apresentação do participante, o Coelho, interpretado por um ator que é trazido dentro de um carrinho coberto por um pano preto. Esse carrinho é descoberto e temos a primeira contra imagem, vemos um carrinho de supermercado. A imagem reconhecida pelo público ganha novas camadas por intermédio do texto dito e da apresentação do jogo *game over*. A “contra imagem” é o próprio jogo pelo qual se mostra os absurdos ligados a corrida para conquista de seus desejos inalcançáveis. A “imagem” cria uma falsa realidade, a “contra imagem” desnaturaliza a imagem e apresenta uma verdade histórica escondida. A imagem requer contemplação. A contra imagem deve causar espanto.

Nesta cena, assim como em outras da peça, vemos a utilização da comicidade como meio de desnaturalização. Como comicidade entenderemos os procedimentos ligados a todo tipo de rebaixamento de estruturas hegemônicas, a utilização da ironia, a crítica feita às próprias convenções do espetáculo, a iconoclastia e cenas e números inspiradas em técnicas que objetivam o riso. Terry Eagleton ao tratar o assunto relacionado ao teatro brechtiano escreve que a comédia se difere do fatalismo. Mesmo a apresentação do pior nos lembra da necessidade de mudança para melhor (2020, p. 52). Todo esse conjunto de procedimentos ligado a comicidade depende da dialética. “É como se a dialética fosse a espirituosidade irônica da história” (EAGLETON, 2020, p. 52).

Muitas das convenções ligadas à comicidade estão atreladas às formas populares de cultura. O Engenho Teatral não classifica sua produção como teatro popular. Apesar de fazerem uso de recursos de diversos expedientes das formas populares de cultura, o Engenho classifica sua produção teatral como uma experiência contra-hegemônica. Do mesmo modo, não utiliza a palavra povo para definir o público, mas o define como classe trabalhadora.



Figura 43 – Cena da peça *Canção Indigesta* (2018), levada pelo Grupo Engenho Teatral. Foto: Allan Bravos.

Fonte: Acervo particular de Allan Bravos.

Moreira – É uma questão complicada. A palavra “povo” não tem recorte de classe. A questão do popular é complicadíssima dentro de uma sociedade dividida em classes. Por exemplo: o popular é aquilo que defende os interesses do povo. Mas quem é que define o que é e o que não é de interesse do povo? O assunto é espinhoso, mas eu entendo que o que temos hoje é a indústria cultural hegemônica na veia. O popular perdeu seu chão histórico. O que temos são resíduos.

Menino adulto que pesquisa – Mesmo sem nominar como teatro popular, em *Canção Indigesta* vemos que parte das cenas é construída a partir da recriação das formas populares de cultura, desde a cena da escada, passando pela inversão dos ditados populares, pela alegoria estampada nos figurinos etc.

Pai do menino – Sobre essa cena do programa de televisão. Eles mostraram tudo o que a televisão esconde da gente. Mostram o segredo da televisão. Porque dentro da televisão mora a mentira.

Mãe do menino – Uma coisa é o que a gente vê outra coisa é o que eles escolhem para ser mostrado.

Pai do menino – Infelizmente a televisão e a mídia em geral exploram a ignorância.

Mãe do menino – E sobre a parte que aparece a “aposentadoria” escrita [projetada] no telão e que ele não consegue é muito triste.

Pai do menino – Pois é. A gente contribui com a incerteza se vai conseguir descansar. A mídia dizia que a reforma da previdência seria boa. Muita gente acreditou. Mas não dá para confiar na mídia. Se o Brasil fosse um programa de televisão, essa cena representaria o país.

Mãe do Menino – Com certeza. É teatro, mas o que eles mostraram é a pura verdade. Se não fosse a aposentadoria de seu pai estaríamos passando necessidades. Mesmo assim, ele precisou voltar a trabalhar.

Pai do menino – A prova que tudo piorou é que eu me aposentei com 30 anos de contribuição e 44 anos de vida. Se não houver uma mudança radical o futuro será muito difícil. A cena mostrou o que somos.

Crítico que nunca assistiu a peça – Eu desejaria que essa cena tivesse sido cortada.

Menino criança – Mas os desejos que o Coelho corre atrás são desejos fabricados. Assim como o seu.

Menino adulto que pesquisa – Uma passagem de cena que não encontramos no vídeo da peça gravada em 2021, mas que foi apresentada durante as temporadas no Engenho Teatral, trata-se da recuperação da frase projetada anteriormente “EMERGÊNCIA! Quebre e Puxe! ASSUMA O CONTROLE”, desta vez materializada por um objeto similar aos que encontramos nas janelas dos transportes coletivos. A atriz tenta retirar o lacre, não consegue. Pede ajuda a alguém do público que também não consegue e conclui: “Como ele acaba de mostrar, sozinho não dá! E como a gente tá tentando mostrar desde o início da peça, o “causo é facim, facim, facim...”, não é mesmo?

Há um corte brusco. Os atores se iluminam com lanternas. Cada um dos atores assume um espaço e uma parte do público para conversar. O texto dito é o seguinte:

Oi, oi, desculpa eu estar falando baixo desse jeito, mas é que hoje em dia, só o bate-boca e as *fake news* é que podem falar alto, né?

Dá licença. Vocês estão me ouvindo? Tá dando pra escutar? Desculpa eu estar falando baixo, é que hoje em dia só o bate-boca e as *fake news* têm espaço.

Oi. Desculpa eu estar falando assim tão baixo, mas é que hoje só o bate-boca e as *fake news* é que podem falar alto. Não deixam a gente pensar e discutir

a sério, de forma pública, aquilo que realmente interessa. Por exemplo, hoje em dia todo mundo é contra a corrupção e só se fala na corrupção dos políticos. A Lava Jato denuncia um roubo de 44,4 bilhões de reais. 44,4 bi! Não é pouca coisa, não. Mas por que é que ninguém fala no roubo de mais de 1 trilhão, 381 bilhões da dívida pública só em 2020? 1 trilhão e meio quase, só no ano passado, sabe o que é isso? São 3 bilhões, 780 milhões de reais por dia! É como se a cada mês saísse dos cofres públicos o equivalente a três, três Lava Jatos. Só que dessa ninguém fala, isso ninguém discute. Desde 1988, a Constituição Federal manda que se faça uma auditoria pública sobre esse ralo. Mas ninguém faz, ninguém fez e não acontece nada! Mas aí dizem que não tem dinheiro pra Previdência, e cortam! Dizem que não tem dinheiro pra saúde, pro SUS, e cortam! Dizem que não tem dinheiro pra educação, pro transporte, pra cultura, e cortam, cortam, cortam! Contenção de despesas, equilíbrio fiscal, palavrinhas bonitas, né? Quem é que pode ser contra equilíbrio fiscal? Mas o que eles não falam, é que todo esse “equilíbrio”, esse dinheiro cortado, na verdade tá indo é pro bolso dos banqueiros. Vai pro capitalismo financeiro. Ou seja, não é que não tem dinheiro. É que essa despesa, que eles dizem que não é uma despesa, essa eles não cortam! Pior, vão pegar tudo que é público, vão pegar que é nosso, pra pagar essa tal dívida. Sabem por quê? Porque são os donos da grana é que mandam! Os políticos só obedecem. Não é à toa que esses políticos, esses partidos, esses juízes, esse Estado, essa democracia não nos representam. É lógico! Não adianta a gente votar e deixar que eles assumam o controle. Nós temos que assumir o controle! Nós, nós! Nós temos que assumir o controle!

E, pra isso, pra começo de conversa, a gente tem que começar a entender essas questões que nunca são postas à mesa. E se os bancos, os bancos e as corporações afetam tanto a nossa vida, se eles são tão importantes e grandes que eles não podem quebrar que são logo socorridos pelo Estado, eles também não podem ficar na mão de meia dúzia de pessoas escondidas numa sociedade anônima privada. Eles também têm que ficar sob nosso controle e não nós sob o controle deles. Porque aí sim, a gente vai poder começar a falar em democracia.

Pai do menino – Eu achei interessante porque eles falaram tudo o que a gente precisaria falar, mas não temos voz. E falaram baixo para mostrar que a gente não pode falar. Somos sufocados pela mídia e pelo poder.

Mãe do menino – E eu concordo sobre o que falaram dos partidos, dos políticos.

Menino adulto que pesquisa – Sobre o que não pode ser dito, ou sobre o que não podemos falar, isso tem muito a ver com a censura. Em uma das anotações que fiz acerca da cena quando assisti a peça remetia à censura. O apagar das luzes, a fala baixa, o estado de alerta e preocupação dos atores e atrizes na cena criam um gesto social que nos remete aos tempos de censura, à ditadura civil-militar. Analisando com maior rigor a censura se manifesta de várias formas. Um exemplo de censura é a censura econômica. Como podemos falar em democracia se há censura econômica. No campo das artes, há censura econômica.

Crítico que nunca assistiu à peça – Eu já participei de diversas comissões, por exemplo da lei Rouanet. Para quem não conhece é uma lei que permite que parte dos

impostos pagos pelos empresários sejam revertidos como patrocínio de artistas, produções etc.

Menino adulto que pesquisa – O correto a se dizer é: o governo federal renuncia parte dos impostos e transfere esse recurso para as mãos das empresas que decidem para quem irão destinar a verba.

Crítico que nunca assistiu a peça – Segundo critérios de qualidade.

Menino adulto que pesquisa – Iná Camargo Costa escreveu como a censura econômica opera no teatro em relação à essa lei, ou um patrocínio direto:

[...] os empresários teatrais (ou os “patrocinadores”) decidem segundo os critérios do drama, se uma peça é ou não é teatral (leia-se: clássica, bem encenada, dramática ou, nos últimos cem anos, vanguardista), se dará ou não o devido retorno econômico, ou se vai ou não fazer sucesso (ou barulho), e assim por diante (2012, p. 18).

Público – Seria engraçado um banco patrocinando essa peça.

Menino adulto que pesquisa – O acabamento dessa cena me remete ao filme *1789*, do *Théâtre du Soleil*, dirigido por Ariane Mnouchkine em 1974, um documentário acerca da peça homônima.

Irací – É totalmente proposital. A influência é direta. As passagens no meio do público, a música. Esse filme é uma inspiração para o Grupo.

Moreira – Hoje já conseguimos assistir ao filme com legenda. Mas antes todo mundo que entrava no Engenho a gente passava esse filme. Aquele espetáculo para mim é uma aula.

Crítico que nunca assistiu a peça – Ariane Mnouchkine é maravilhosa.

Público – Você já viu esse filme?

Crítico que nunca assistiu a peça – Não. Mas ela é maravilhosa.

Menino adulto que pesquisa – Essa cena que carrega inspirações do filme citado e, a meu ver, também do teatro de agitação e propaganda (*agitprop*) é interrompida pelo ator que volta a interpretar Zé Ninguém.

ZÉ NINGUÉM - (COMPLETAMENTE DESCONTROLADO) Ridículo!!! (FOCO NELE. OS DEMAIS APAGAM SUAS LANTERNAS E FOGEM) Deixem de ser ridículos!! (QUEBRA. À PLATEIA) Voltei, sou de novo o Zé Ninguém desesperado. (DESESPERADO, APONTANDO O ADEREÇO QUE O IDENTIFICA) E me obrigam a usar de novo esse bagulho ridículo, essa porcaria da 25 de março. (COM IRONIA) É metáfora, sabe? É isso que dá fazer teatro precarizado. Eu devia ter virado youtuber, digital influencer, blogueirinho. Podia ter aberto o canal do Zé Ninguém... Aliás, falando nisso, o que eles estavam fazendo aqui é coisa do século passado. Nem ativista usa mais isso. Ativista hoje vai de WhatsApp e nem assim adianta. É só olhara escala em que a internet e a mídia industrializada trabalham e como elas

mostram ou escondem as coisas. (QUEBRA. FALA COMO ATOR À PLATEIA) Esse “como” elas fazem, essa forma é mais importante que a coisa em si a tal ponto que toma o lugar da própria coisa. (RETOMA O PERSONAGEM) Entenderam? Entenderam? A cena do coelho, que a gente acabou de ver! E eles vêm com esses panfletinhos, panfletinhos, panfletinhos??!!!! Isso não adianta nada! Não muda nada! Não faz a cabeça de ninguém! De ninguém!!

Mais uma vez, a estrutura se repete: o ator ridiculariza a cena anterior, ironiza sua volta à cena, critica os acessórios que usa, critica os elementos metafóricos da cena etc. E critica a forma do teatro de agitação e propaganda. O Grupo, por meio da comicidade, tece uma crítica ao próprio teatro vinculado às tradições revolucionárias históricas. A partir dessa fala de Zé Ninguém a cena assumirá como estrutura um conflito. Mas não um conflito pessoal, um conflito de ideias. Zé Ninguém fala do palco que invade as arquibancadas e a Cabeça suspensa acima da rotunda:

CABEÇA - Opa, opa, opa! (FOCO) Devagar com o andor, Seu Zé. (PARA O PÚBLICO) Essa panfletagem mostra que existem, sim, outras ideias, quer a mídia e a internet queiram ou não. Elas surgem da vida concreta, da escravidão no emprego, no *job*, no bico, da insatisfação, do planeta que não aguenta mais. Esse trem louco, essa ordem, esse progresso...

ZÉ NINGUÉM - (CORTANDO) Blá-blá-blá, blá-blá-blá! Palavrório! Ele vem com palavras num mundo de imagens! São as imagens que fazem a nossa cabeça. Imagens! Desejos! Não pensamentos. O nosso eu não pensa. Ele quer, só quer. Eu quero, eu quero, eu quero! Eu quero o meu, eu quero gozar, eu quero likes, curtidas, o meu prazer aqui, agora, sempre! Somos só desejos prisioneiros do consumo, da publicidade, do entretenimento, da internet, da conversa boba! Isso é a vida! Isso é a mídia! Isso somos nós!

CABEÇA - Ele quer imagens? Desejos? Ok. Eu também tenho imagens, que mostram outras necessidades, outros desejos. Que venham as minhas imagens!

O diálogo entre as figuras amplia as questões já apontadas pela peça. Mais uma vez, as falas são diretas, sem rodeios. As imagens projetadas no telão são imagens de multidão amontada em vagões e estações de trem, placas que anunciam vagas de trabalho precário. Uma espécie de colagem de imagens. A projeção é interrompida por Zé Ninguém que retoma a disputa de ideias:

ZÉ NINGUÉM - (CORTANDO) Para, para! Paaaaraa!! (SAI A PROJEÇÃO) Isso todo mundo já viu! E, se viu, já sabe: é assim mesmo, não tem jeito. Podemos até criticar esse trem descontrolado, mas acabar com ele não passa pela cabeça de ninguém. O nosso “eu”, esse “eu” que foi enfiado dentro da nossa goela, não quer mudar o mundo! Porque o nosso eu se identifica e se reconhece nesse mundo. Foi isso que a mídia fez da gente, um eu que sóse entende e se reconhece nesse mercado de consumidores enlouquecidos. Eu sou assim, é assim que as coisas são. Não dá pra ser diferente!

CABEÇA - Não é só a mídia e a internet que fabricam nosso pensamento e sentimento!

ZÉ NINGUÉM - Negar o mundo é negar a mim mesmo! Destruir o mundo é me destruir. Isso é inconsciente, porra!!! A gente não controla. O trem louco

marcha pro inferno mas a gente vai junto, como manada! Se ninguém escuta qualquer pensamento realmente sério, como mudar essa merda?! Não temos saída!!

CABEÇA - Mas é exatamente aí que está a saída: tá todo mundo no sufoco! E o planeta não aguenta mais. Não dá para viver num mercado sem controle rumo ao inferno! Quem acredita num crescimento infinito num planeta finito ou é louco ou é economista neoliberal! Essa é a questão! Não dá pra viver com essa falta de futuro, essa insegurança, esse medo,...

ZÉ NINGUÉM - Medo que gera o fascismo! Ele não pode dizer que não está vendo isso.

CABEÇA - Mas o fascismo não resolve essa corrida maluca.

ZÉ NINGUÉM - É fruto dela e da nossa cabeça que só quer o que eles querem, da nossa cabeça treinada para querer ordem, segurança. Essa ordem e não outra! Essa in-segurança!

CABEÇA - Uma ordem que não se sustenta mais! Ninguém acredita mais nesse Estado, nessa democracia, nesses políticos! E têm razão! Porque eles são controlados pelos donos da grana e não pela gente. É daí que vem o fascismo, dessa procura desesperada das pessoas por uma saída. O fascismo parece ser essa saída, parece ser diferente, mesmo que seja só uma afirmação violenta do que está aí.

ZÉ NINGUÉM - (CORTANDO) Então! É o mundo da aparência! Aparência fabricada e que fabrica o nosso eu! Um eu individualista, consumista, nada cristão, nada solidário, um eu formatado pela competição, pela violência do mais forte, enfim, um prato cheio para o fascismo, não para uma verdadeira mudança.

CABEÇA - Escuta uma coisa. Hoje, nós defendemos o emprego, ninguém quer acabar com os empregos, mas eles estão acabando. Isso significa apenas que esse teu indivíduo, esse teu "eu", esse Zé Ninguém de que você fala ainda não consegue sonhar com o fim da relação patrão-empregado, isto é, não consegue imaginar outro mundo. Ainda está preso a esse mundo e seus valores. Mas o emprego está acabando e isso não depende do que as pessoas pensam, do que elas querem ou não querem. Com a inteligência artificial e outras formas de desenvolvimento tecnológico, o mercado não vai mais conseguir empregar e explorar bilhões de seres humanos. E você acha que toda essa gente vai virar ambulante ou empresário de si mesmo?! Que mídia, que fascismo e violência vão convencer essas pessoas a se calar e morrer de fome? Bicho acuado morde!

Pai do menino – E nós trabalhadores perdemos a força de questionar de disputar alguma coisa. Eu acho que deveria ter mais conversa entre patrão e empregado.

Mãe do menino – Mas tem muita distância entre o patrão e o empregado. Não existe esse tipo de conversa. Eu penso que isso nunca vai acontecer. A distância só vai aumentar.

Pai do menino – O poder é muito maior que nosso desejo.

Menino criança – Lembra, eu já desejei que você não fizesse hora extra e vi que meu desejo era incapaz de parar a máquina.

Menino adulto que pesquisa – Mais uma vez o Grupo critica sua própria opção mostrada pela cena: o debate de ideias entre Zé Ninguém e a Cabeça

Público – Às vezes o Grupo fala aquilo que nós falaríamos.

ATRIZ 1 - Saco! (PARA O PÚBLICO) Saco! Conversê não dá camisa pra ninguém. É o que eu penso.

ATRIZ 2 - (PARA O PÚBLICO) E eu repito: eu quero saber como é que eu vou pagar o meu aluguel amanhã.

ZÉ NINGUÉM - Tá contente?

CABEÇA - Isso é sobrevivência. So-bre-vi-vência. Por enquanto, essa é a forma que as pessoas têm para se virar, se defender. Por enquanto, isso ainda é possível. Por enquanto. (PARA O PÚBLICO) Como explicar que o veneno da cobra pode nos livrar do veneno da cobra? Como?!

Menino criança – Fazendo assim, Cabeção: questionando.

Menino adulto que pesquisa – “A técnica da dúvida, dúvida perante os acontecimentos usuais, óbvios, jamais postos em dúvida, foi cuidadosamente elaborada pela ciência”, escreveu Brecht. E mais: “[...] e não há motivo para que a arte não adote, também, uma atitude tão profundamente útil como essa” (2005, p. 110).

ATRIZ 1 - Terceira questão: o trabalho... escraviza. A preguiça... ensina. Inteligência artificial: liberdade ou barbárie total?

A atriz elabora a terceira e última questão apresentada pela peça. Nessa cena, o Grupo se utiliza de diversos recursos já utilizados: promove um processo de desnaturalização por meio das narrações, e estrutura, amparado em uma das canções do espetáculo e cujo arranjo remete à várias formas, desde a moda de viola caipira, passando pelo samba, indo até o *funk*. A canção, traz como personagem a I.A. (inteligência artificial) é um número musical entrecortado por narração dos atores e atrizes:

ATOR 1 - (FALA COM A MÚSICA AO FUNDO) Em latim, trabalho é “tripalium”, instrumento de tortura para empalar escravos rebeldes. “Labor” significa esforço penoso, dobrar-se sob o peso de uma carga, dor, sofrimento, pena e fadiga. Em grego, ócio é “scholé”, de onde vem nossa palavra “escola”. Os antigos já sabiam que só quem tiver ócio, tempo livre para si, quem não estiver escravizado pelo trabalho, pela sobrevivência, é que pode se dar ao luxo de parar pra pensar. O trabalho é, também, a nossa morte porque nos rouba tempo de vida.

CORO - (CANTA)

Ai, ai, la-iá,

Ai, ai, la-iá,

Ai, ai, Senhora IA.

ATOR 2 - I.A.! I-nteligência A-rtificial

MALANDRO - (CANTA)

Então, laiá de loiô...

CORO - Tô sabendo!

MALANDRO - (CANTA)

... o chinês lá do Vale do Suplício,

CORO - Você disse Silício?

MALANDRO - (CANTA)

... me avisou:

já, já, laiá vai chegar.

CORO - Tá chegando!

MALANDRO - (CANTA)

Não adianta correr nem fugir

laiá vai te pegar.

Pra cima de “moi”?

Comigo não, violão.

ATOR 2 - (FALA COM A MÚSICA AO FUNDO) Com a Inteligência Artificial, máquinas controlarão máquinas, fábricas controlarão fábricas, milhares de profissões vão desaparecer, milhões de seres humanos perderão seus empregos. Mas isso pode ser bom. Isso precisa ser bom!

Menino adulto que pesquisa – Essa confirmação do ator “isso precisa ser bom” é uma constatação de um futuro imaginado política e socialmente. É uma frase síntese, um gesto social proferido pela palavra dita.

Irací – Muitas de nossas peças terminam apresentando a barbárie. Não só nós do Engenho, mas vários grupos já fizeram isso em suas peças. Foi uma opção nossa não terminar na falta de perspectiva. Por isso a gente quis deixar uma dúvida: “liberdade ou barbárie total?”. Deixamos uma questão em aberto. Quem sabe haja um caminho melhor para seguirmos.

MALANDRO - (CANTA)

Daí a coisa muda de figura,

laiá, minha malandrinha, minha doçura,

Tamo junto e misturado

Só que eu cheguei primeiro

Emprego? Dispensei o ano inteiro!

Ah-rá, laiá, I.A.

Ah-rá, laiá, I.A.

ATOR 1 - (FALA COM A MÚSICA AO FUNDO) Nosso tempo livre, quando existe, não nos permite entender o mundo para modificá-lo pois esse tempo foi sequestrado pela televisão e pela internet, que transformam nosso olhar, cabeça e coração em consumidores de imagens que reforçam o mundo tal como ele é. O sequestro do nosso tempo livre pelo trabalho, pela internet e pela mídia industrializada é o sequestro do nosso pensamento e da nossa razão. A Inteligência Artificial pode mudar isso.

MALANDRO - (CANTA)

laiá, minha querida,

Tirei férias do trabalho só pra te esperar.

CORO - É preguiça!

MALANDRO - (CANTA)

É preguiça, malandragem! - me acusam -

Mas veja só: é *style* de vida

Inteligência nativa anunciando tua vinda

Bem vinda minha laiá!

Menino adulto que pesquisa – A fala seguir remete ao que Terry Eagleton escreveu ao falar sobre a teoria marxiana: “[...] há algo sobriamente cômico no fato de a classe capitalista [burguesa] ser seu próprio coveiro” (2020, p. 52).

ATOR 2 - (FALA COM A MÚSICA AO FUNDO) A Inteligência Artificial permitirá que a gente trabalhe bem pouco, livrando-nos dessa escravidão, o que pode significar tempo livre para viver. Mas, atentos: por meio de patentes, empresas roubam para si esse conhecimento, roubam porque esse conhecimento não nasceu agora, de repente, foi construído pela humanidade ao longo de milênios. Esse roubo por uma minoria riquíssima produz uma multidão de seres humanos descartados numa miséria tamanha, numa luta insana pela sobrevivência que impede o acesso ao pensamento e à compreensão do mundo. Em outras palavras: a barbárie de hoje é só um prenúncio do que pode vir. Inteligência Artificial: liberdade ou barbárie total?

Menino adulto que pesquisa – Toda a música da cena estruturada por meio de vários ritmos e arranjos diferenciados facilitam a compreensão da letra pelo público e a atitude dos atores entre o canto e as narrações seguem como “medida de qualidade” essa compreensão.

CORO - (CANTA)  
Trabalho dá trabalho  
Trabalheira dá canseira  
Não é bom se arriscá  
Se arriscá pode acendê  
Se acendê vai se queimá  
É mutcho, mutcho perigoso  
Não dá pra trabalhar.

Público – “Trabalho dá trabalho. Trabalheira dá canseira”. Bem-vinda I.A., mas sem donos.

Menino adulto que pesquisa – A peça termina com uma colagem de trechos de cenas já apresentadas durante o espetáculo. Os trechos são entrecortados pela canção que inicia e pontua a peça em alguns momentos: a canção do trem. O último trecho retoma o grito da atriz que interpreta a Velha que grita por esperança:

VELHA - Esperançaaaaa! Esperançaaaaa! Esperançaaaaa! Esperançaaaaa!  
Esperançaaaaa!...

O foco sobre a atriz diminui até a escuridão da cena. Em seguida ouve-se um pequeno trecho da canção, “trem, é o trem”, e a gravação que retoma o aviso de “emergência” ambientado pelo barulho do apito deste “trem” que desaparece na reticência do som que some aos poucos e que nos leva à imaginação de muitos caminhos possíveis.

Pai do menino – A peça me fez lembrar, apesar de falar pouco da religião, me fez lembrar um trecho que está no livro de *Atos 2: 44-45*, vou ler: “[...] todos os que creram estavam juntos e tinham tudo em comum. Vendiam as suas propriedades e bens, distribuindo o produto entre todos, à medida que alguém tinha necessidade”

Menino criança – “De cada qual, segundo sua capacidade; a cada qual, segundo suas necessidades”, Karl Marx.

Pai do menino - Pois é. Nesse ponto eu sou comunista.

### 3.6 Do texto lido pelo Intelectual e não ouvido pelo trabalhador

INTELLECTUAL - (LÊ) O foco desta fala é o Brasil enquanto um projeto de nação e de Estado nacional. Brasil, um país emergente, dependente, neo-colonizado, subdesenvolvido, terceiro mundista, atrasado, conforme a época e o recorte.

Tanto os adjetivos quanto a afirmação de um Estado nacional não dizem respeito a um país em si, ele com ele mesmo, mas nos remetem a um país em relação com o mundo. No caso, um mundo capitalista, globalizado. Daí, a questão central: quais as chances de afirmação nacional num planeta já dominado economicamente, politicamente, militarmente, culturalmente por corporações e seus Estados nacionais centrais? Pra iniciar a conversa, vou partir de dois momentos históricos em que a questão foi colocada: 1964 e o período lulista, o chamado lulismo.

No final dos anos 50, começo dos anos 60, havia um projeto de independência nacional que pode ser resumido, esquematicamente, da seguinte forma: a urbanização e industrialização iria gerar um mercado interno e um crescimento econômico para modernizar o país. Essa modernização dependia e provocaria uma redenção do mundo rural, arcaico, atrasado, miserável: o campo se tornaria não só uma fonte da mercadoria alimento como engordaria o mercado consumidor interno.

A afirmação nacional não passava por uma luta contra o capital, mas por uma afirmação do capital nacional frente ao capital estrangeiro – leia-se, imperialismo norte-americano – e por uma redenção do campo, o que era sinônimo de reforma agrária e luta contra o latifúndio arcaico. O povo teria lugar nesse processo e nas decisões. De certa forma, o governo do presidente João Goulart e suas Reformas de Base pareciam contemplar esse projeto nacional.

O golpe civil-militar de 1964, implantando uma ditadura que duraria um quarto de século com articulação e apoio norte-americanos, sepultou essas ilusões. Mas completou a urbanização e industrialização do país e forçou uma integração nacional consumista onde a Rede Globo teria um papel fundamental. Pra isso, manteve a subordinação ao capital estrangeiro e sufocou qualquer veleidade de participação do chamado povo brasileiro na tomada de decisões. O conceito de independência foi substituído pelo conceito de interdependência e o papel das Forças Armadas deixou de ser a defesa das fronteiras nacionais frente ao inimigo externo para a defesa da ordem capitalista frente ao inimigo interno, os chamados subversivos, comunistas ou, no limite, a massa desordeira e descontrolada, em suma, o próprio povo brasileiro se ousasse discordar da ordem imposta. Afirmou-se a ideia de Segurança Nacional e a militarização da polícia. Contra as vozes discordantes do chamado povo brasileiro, o Estado militarizado criou, na marra, as condições para que os empresários nacionais se aliassem ao capital multinacional, assumindo, por vontade própria, um papel dependente.

No início do século XXI, o lulismo apresenta seu projeto nacional. Por meio do BNDES, passa a financiar os conglomerados nacionais em condições de disputar o mercado internacional. Empresas brasileiras avançam na África, no Oriente Médio, na América Latina, reproduzindo os passos do capital internacional numa espécie de sub-imperialismo frente às nações amigas. Isso exigiu uma política externa com certa independência, com a UNASUL ofuscando a OEA e a criação dos BRICS pondo em risco até mesmo a moeda norte-americana. Os recursos do petróleo do pré-sal poderiam alavancar ainda mais o projeto que navegava de vento em popa.

Pra isso, no campo interno, o governo estabeleceu uma conciliação nacional, desviando recursos da exportação de commodities – petróleo, minérios, produtos agrícolas – para projetos de assistência social. E aumentou o salário mínimo e o crédito para elevar o padrão de vida de um povo transformado em consumidor.

Agora, a queda dos preços das commodities, os interesses das corporações internacionais, uma modernização que implica na precarização do trabalho (o que é um problema para o lulismo) e a rapina do capital financeiro, que continuou intocável no período, drenando quase metade do orçamento nacional, acabaram com o projeto lulista e a conciliação.

Desta vez, o detonador do projeto nacional não foi um golpe civil-militar, mas um golpe legislativo, judiciário e midiático que teve como executores os processos da Lava-Jato e a derrubada da presidente Dilma.

Pai do menino – Esse texto deve ser lido por muita gente. A ditadura foi feia. Minha irmã estava em Minas Gerais e não pôde voltar para São Paulo. Sentíamos medo, muito medo.

Mãe do menino – Gostei muito da peça. Trabalham muito bem.

Crítico que não assistiu a peça – Eu não vi e não gostei!

Pai do menino – Sobre as roupas [figurinos], eu entendi que eles estavam machucados porque estão sufocados. Têm voz, mas não podem gritar.

Menino adulto que pesquisa – E à semelhança tanto das formas teatrais da Antiguidade clássica grega, conhecida como *deus ex-machina*; ou – sobretudo em razão de este recurso ter se caracterizado em mais uma apropriação – resultado das efabulações populares, surge uma nova figura à narrativa.

Sr. Keuner – Já percebi que afastamos muitas pessoas dos nossos ensinamentos, por termos uma resposta para tudo. Não poderíamos, no interesse da propaganda, fazer uma lista das questões que nos parecem totalmente irresolvidas?

Público – Quem é você?

Sr. Keuner – Uma personagem inventada, ou usando o conceito aqui apresentado por meio de reflexão de Terry Eagleton: sou uma personagem ou uma figura “imaginada”<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Bertolt Brecht desenvolveu curtas narrativas com essa personagem por cerca de trinta anos, de 1926 a 1956 (BRECHT, 2008, p. 7).

Menino criança – Sr. Keuner, muitas questões foram postas à mesa. São indigestas e (também) canções que aguardam por coros no mundo inteiro.

**CONCLUSÃO: EPÍLOGO OU DE UM ENGENHO APROXIMADOR DE COLETIVIDADES EM LUTA, LUTANDO, TENTANDO.**

Liberdade.  
 Descobri o que era  
 quando me olhei criança.  
 Nesse tempo, saudoso e ido,  
 eu não usava relógio, nem apertava os pés com sapatos  
 andava, porque foi conquista.  
 Depois,  
 com mais treino passei a correr e a pular  
 de lá pra cá daqui pra lá.  
 Quando em vez eu parava, mas a imaginação...  
 Essa era mais solta do que eu inteiro  
 e era eu que a levava pra todo canto.  
 Descobri a liberdade me olhando em criança.  
 Depois me deram sapatos, me ensinaram a ver hora e cumprir regras.  
 Pular  
 eu não mais podia em todo lugar.  
 Correr  
 cansava  
 Até que um dia me vi noutra criança  
 e com ela pulava, corria e imaginava: o mundo há de ser pra elas, as crianças,  
 não delas.  
 Porque o mundo é um brinquedo coletivo, feito bola  
 que sozinho o jogo não se engraça.  
 Sendo para elas o mundo,  
 o relógio não careceria  
 o divertido ronco do corpo  
 revelaria a hora de comer.  
 O sol chegando o despertar e a lua no céu para imaginar...  
 sem pressa...  
 o que fazer com tanta liberdade...  
 só depois dormir.  
 Vez, sonhar.  
 A liberdade eu descobri na lembrança e nas meninices de crianças que livres  
 se entendem.  
 Para mim, liberdade é palavra e, às vezes, motivo  
 para muitas coisas.  
 Para criançaça,  
 liberdade em palavra é coisa de adulto.  
 Bom mesmo é imaginar  
 que se todo mundo pulasse ao mesmo tempo  
 o mundo sairia do lugar  
 e iria...  
 Para cada criança  
 para um lugar diferente

Fábio Resende (Liberdade).

Imaginei a escrita dessa dissertação como um bordado. Foi divertido para mim pensar que o apresentável seria justamente o avesso da borda pelo qual enxergamos os movimentos das linhas que tecem o visto, o aparente. Quando menino, gostava de desmanchar os sacos que embalavam laranjas. Esses sacos eram feitos de *nylon* e, ao desmanchá-los, retirando fio a fio com o puxar dos dedos, novamente os emendava com nós que aprendi a fazer com minha mãe (Sônia). Dessa forma, construía um fio enorme que servia para soltar pipa na rua. Os nós aparentes evidenciavam o trabalho. Quando já era mais crescido, meu pai (Ney) e minha mãe às vezes compravam um carretel de linha dez da marca Corrente. Aparecer na rua com um carretel dessa marca era um feito. Havia o carretel pequeno e o chamado “dos grande”, de 500 jardas. Esse era raro aparecer entre as mãos de quem empinava pipa. Não havia um nó sequer nesse tipo de linha. Eu sabia que o material do saco de laranja era *nylon*, não por informação científica, mas por “perguntação” aos mais velhos e mais velhas. Já a linha da marca Corrente estampava em seu pequeno lacre feito de papel – do qual teríamos que nos livrar para poder desenrolá-la do carretel e enrolá-la em latas colhidas na rua ou em casa –, o material de sua feitura: 100% algodão. Entendi, à época do que era feita aquela linha mágica, forte, que resistia desde o frio até o calordos céus, mas não entendia como era feita. Um dia, na casa de minha vó Rosa, em São Sebastião do Gil (MG), perguntei a ela o que era um objeto que ficava encostado na parede na sala. Ela então me contou que aquilo era para fiar algodão. Depois descobri que o nome do objeto não era fiador de algodão, mas roca. Insisti no feito da pergunta “o que é fiar?” E colhi com a resposta a função da roca: transformar o algodão em linha, tecido.

Para chegar até a casa de minha vó tínhamos que viajar por 15km numa estrada de terra, de chão batido, em cima de um caminhão de leite. O motorista, o Zé Mendonça, fazia às vezes uma parada na plantação de algodão. Na cabeça de menino, imaginei de pronto a equação: bastava que eu colhesse o algodão e o fiasse na roca que eu conseguiria, assim como fazia com o saco de laranja, construir um fio tão enorme como um carretel “dos grande” da Corrente. Nem minha mãe, nem minha vó, nem minhas tias, nem meu pai, souberam me explicar como funcionava a roca. Ativando a lembrança embaçada pela distância no tempo e por falta de memória de minha mãe e meu pai sobre o caso, arrisco-me a lembrar que ouvi como resposta de

minha vó Rosa, enfeitada pelo canto mineiro da voz, “Ninguém usa isso mais não, menino”. Mais velho, já crescido e intitulado adulto, aprendi que a Corrente era 100% trabalho escondido pela retirada dos nós.

Ao pesquisar o Engenho, pude ter consciência do passado e dos nós escondidos na aparência acerca do fazer teatral. Eric Hobsbawm escreveu:

Todo ser humano tem consciência do passado (definido como o período anterior aos eventos registrados na memória de um indivíduo) em virtude de viver com pessoas mais velhas. [...] Ser membro de uma comunidade humana é situar-se em relação ao seu passado (ou a comunidade), ainda que apenas para rejeitá-lo (2013, p. 25).

Com o Engenho, aprendi que o passado ligado à parte da produção teatral não foi padrão para o bordado da história desse Grupo. As peças desde o Apoená, passando pelo Engenho e alicerçadas no Engenho Teatral, assim como os nós aparentes das linhas de *nylon*, evidenciaram os fios da história da classe trabalhadora, seja no campo ou na cidade. Pôs em cena as disputas cuja equivalência dos assuntos estava escondida na realidade corrente. Foi contracorrente ao assumir posições que exigiam um desacordo com o mundo apresentado como feito e acabado.

Longe de ser historiador, mas sim um menino curioso, me dispus à aventura de recolocar a construção do Engenho na roca da história, cujos fios emaranhados foram a matéria para composição das palavras que apontaram a relação entre teatro e sociedade. Àqueles e àqueles que porventura tenham interesse no estudo teatral, assim como esse menino tece esse tecido, há de saber, como escreve Rosângela Patriota acerca da escrita da história do teatro, que este objeto de pesquisa,

[...] deve ser apreendido inicialmente como acontecimento histórico, que se extingue no momento em que sua ação é finalizada. Por isso, a sua recomposição só poderá ocorrer por meio de seus fragmentos, dentre os quais a crítica teatral. Esta, ao lado de depoimentos, talvez, se tenha tornado a documentação mais recorrente para a História do Teatro no Brasil (RAMOS; PEIXOTO; PATRIOTA, 2008, p. 39).

No entanto, a autora continua,

[...] a utilização do material crítico, muitas vezes, foi feita sem que se lhe considerasse a dimensão histórica, isto é, os textos [as obras] acabam sendo retirados das circunstâncias que lhes deram origem e reapropriados como instâncias autônomas (RAMOS; PEIXOTO; PATRIOTA, 2008, p. 39).

Como já escrevi, o Engenho considera o fazer teatral uma relação entre a obra, o público (classe trabalhadora) e a forma de produção (grupo). Procurei apontar historicamente as determinações em períodos históricos diferentes de nosso país que

afetaram o processo ainda não terminado da luta de classes. Nessa perspectiva, é preciso lembrar que os fios apontados poderão ser puxados e essa ação revelará outras linhas e muitos outros nós.

### **Pequenas histórias de nós ou resumo de tentativas que perduram**

Talvez ainda esteja firme na memória que o Engenho Teatral nunca foi pensado para ser um projeto de um único grupo, mas, sim, uma possibilidade de ação coletiva na e para a cidade. De certa forma, a Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo concretizou a possibilidade, imaginada por Moreira, de que a relação entre teatro e sociedade pudesse ser efetivada entre os grupos que tivessem acesso a esta lei, justamente pelo fato de as pessoas inseridas nos grupos vivenciarem uma forma de produção coletiva que alteraria a subjetividade. Apesar de ainda não ter sido realizada uma ação continuada entre as coletividades de teatro com maior contundência na e para a cidade, o cenário teatral de São Paulo, já não tem como única referência o circuito teatral do Bixiga. Hoje, diversos grupos, assim como o Engenho, desenvolvem seus trabalhos em suas sedes e esses trabalhos envolvem outras atividades e ações para além das apresentações teatrais: publicação de livros e revistas, oficinas, debates, apoio às demandas de movimentos sociais locais etc. Ter uma sede, significa não estar refém das determinações do mercado e ao mesmo tempo possibilita autonomia mínima sobre os meios de produção. Há muita luta dos grupos teatrais para driblar as contradições, entre elas, a precariedade do trabalho que envolve a intermitência de recebimento de recursos financeiros e diversas outras dificuldades e determinações que afetam o princípio da ação coletiva: a subjetividade.

A subjetividade afetada pelo modo de produção capitalista tem sofrido com a imposição de um determinado e hegemônico “eu”. A forma grupo sugere a manutenção do “nós”. Esse movimento contraditório está longe de ser vencido e não tratarei deste assunto, mas sim tecerei apontamentos a respeito de determinadas vezes em que o Engenho foi farol e corifeu para a junção de outros grupos em prol de estabelecerem maior vínculo com a classe trabalhadora organizada e ou com a classe trabalhadora que resiste frente ao desmonte social imposto pela organização do capital mantido pelo Estado.

Feito a linha Corrente trazida pela lembrança de menino, a imagem comum que parte da sociedade tem acerca do teatro, e isso pude comprovar pelas diversas vezes

em aulas e ou oficinas ministradas, refere-se a um prédio, com cobrança de ingressos para adentrar a sala que é escura, por vezes com cortinas que impedem a visão do palco. Em geral o teatro é lembrado, mesmo por quem nunca assistiu a uma peça, como um espaço dividido entre o palco (artistas) e plateia (consumidores). Sua localidade está sempre referenciada ao centro da cidade ou aos *shopping centers* que hoje, por obrigação de lei municipal de São Paulo, construíram salas de espetáculos. Essa memória, por vezes não vivida, mas fabricada sobre o teatro, não é falsa, é verdadeira. Mas o teatro, cuja forma de produção é coletiva, requer outra imagem, a dos “nós” à vista.

Penso que o teatro de grupo está mais próximo daquilo que se convencionou chamar futebol de várzea<sup>105</sup>. Tanto o teatro de grupo, quanto o futebol de várzea não são uniformes entre si. A comparação que farei refere-se às práticas e modos que se repetem nessas duas formas organizativas. Quando criança, muito antes de pensar em teatro, assisti a diversas partidas de futebol de várzea no bairro do Jardim São Bernardo. Havia um campo, chamado Buracão, em frente à nossa casa, o campo que mais tarde foi construída a creche do bairro. Meu pai, além de metalúrgico jogou futebol e quase se tornou um profissional da bola. Esse “quase” contém a única liberdade conferida a quem não detém os meios de produção: vender sua força de trabalho à quem detém tais meios. Impedido de acessar a ala profissional do futebol, meu pai atuou diversas vezes no campo do Buracão e tantas outras me levou para ver os festivais aos finais de semana, mesmo depois que mudamos do Jd. São Bernardo para outro bairro. Mas foi em 2019 que observei as semelhanças entre o futebol de várzea e o teatro de grupo. As reticências desta observação merecem ser continuadas em outro momento, em outra pesquisa, porém essa digressão tem um objetivo que é aproximar as formas populares de organização coletiva: várzea e teatro grupo. Na passagem de 2019 para 2020, fiz uma viagem à Minas Gerais, para a cidade de Conselheiro Lafaiete e logo fui até a conhecida “Rua do Sapo” jogar uma partida de futebol no campo onde hoje treina o time do Juventus, time que por diversas vezes joguei, apesar de ser um péssimo jogador. O time do Juventus participaria de um festival marcado para o final de semana e eu fui convocado como jogador convidado. José Guilherme Cantor Magnani escreveu em seu livro *Festa no pedaço* –

---

<sup>105</sup> Na cidade de São Paulo, o nome tem referência nas partidas de futebol jogadas à margem do Rio Tietê.

*cultura popular e lazer na cidade* a respeito dessa forma de organização do jogo. E aponta as diferenças entre os festivais e os torneios de futebol de várzea de São Paulo:

Os “festivais” e torneios de futebol de várzea constituem um importante acontecimento na vila, pois, diferentemente dos jogos disputados apenas entre os times locais, envolvem a participação de equipes de outros bairros. Os torneios são campeonatos que se realizam durante quatro ou mais fins de semana consecutivos, enquanto um festival começa no sábado e termina no domingo seguinte (MAGNANI, 2003, p. 122).

Pude observar durante a participação nos os dois jogos que ocorreram no sábado e no domingo, que a forma organizativa do time do Juventus era muito similar à forma como parte do teatro de grupo se organiza, especificamente a forma como os grupos que atuam em bairros das periferias das grandes cidades. Esbocei uma tabela comparativa lastreada pela memória dos jogos e pela observação em campo. A comparação entre o teatro de grupo e os times de várzea foi produzida no calor da descoberta, portanto em movimento:

| <b>Organização</b>   | <b>Teatro de Grupo</b>                                                                              | <b>Time de Várzea</b>                                                                                                                                             |
|----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Forma de produção    | Coletiva                                                                                            | Coletiva                                                                                                                                                          |
| Campos de atuação    | Teatros improvisados, espaços não convencionais, ruas etc.                                          | Campos improvisados                                                                                                                                               |
| Recursos financeiros | Em alguns casos advindos de políticas de governo ou de estado ou mantido pelos próprios integrantes | Mantido por mensalidade paga pelos integrantes e por apoios temporários do comércio local ou por políticos de plantão que aliciam os times em troca de apoio etc. |
| Apresentações        | Fora do circuito profissional, com exceções                                                         | Fora do circuito profissional                                                                                                                                     |
| Aproximações         | Festivais e mostras                                                                                 | Festivais e torneios                                                                                                                                              |

| <b>Organização</b>                  | <b>Teatro de Grupo</b>                                                                       | <b>Time de Várzea</b>                                                              |
|-------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| Local de ensaio/ treinos            | Sedes próprias ou espaços cedidos/alugados                                                   | Campos mantidos pelos times ou alugados para treinos e jogos                       |
| Público                             | Classe trabalhadora, mesmo quando assim não se consideram.                                   | Classe trabalhadora e jogadores de outros times                                    |
| Tempo para o desempenho das funções | Contratempo do emprego, com exceções                                                         | Contratempo do emprego, com exceções                                               |
| Tipo de atividade                   | Cultural e artística                                                                         | Cultural e esportiva                                                               |
| Vínculos com a cidade               | Territorial e comunitária                                                                    | Territorial e comunitária                                                          |
| Acesso                              | Gratuito com exceções                                                                        | Gratuito com exceções                                                              |
| Regras                              | Combinadas processo a processo                                                               | Combinadas jogo a jogo, exceto em campeonatos cujas regras têm vínculos federações |
| Representação                       | Cooperativas, sindicatos e representações jurídicas culturais                                | Associações, representação jurídica esportiva e federações amadoras                |
| Como se reconhecem                  | Como profissionais                                                                           | Como amadores                                                                      |
| Finalidade                          | Diversão e encontro.                                                                         | Diversão e encontro.                                                               |
| Após o final da partida             | Debate. Em situações de encontros entre grupos em mostras ou festivais há celebração e festa | Resenha seguida por churrasco coletivo após os festivais ou torneios               |
| Reconhecimento                      | Do público                                                                                   | Do público                                                                         |
| Contradição                         | Desejo de acesso ao circuito profissional do teatro                                          | Desejo de acesso ao circuito profissional do teatro                                |
| Elenco                              | Flutuante, com exceções                                                                      | Flutuante, com exceções                                                            |
| Patrimônio                          | Coletivo                                                                                     | Coletivo                                                                           |
| Tipo de vestimenta                  | Figurinos                                                                                    | Uniformes                                                                          |

| <b>Organização</b>     | <b>Teatro de Grupo</b>                                                           | <b>Time de Várzea</b>                                   |
|------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| Funções                | Direção, atuação,<br>produção, iluminação,<br>preparação vocal,<br>corporal etc. | Equipe técnica,<br>preparação física,<br>motorista etc. |
| Determinação histórica | Disputam entre si                                                                | Disputam entre si                                       |

Se a forma teatro de grupo tem sua correspondência inversa ao teatro comercial, o futebol de várzea tem como inversão parte do futebol profissional, ou como é chamada as séries “A” dos campeonatos. Tanto para os grupos como para os times da várzea, o inverso é organizado pela forma mercadoria. Os times da várzea lutam para manter essa forma organizativa do futebol e, para isso, reúnem-se em conjuntos de times, coletivos de coletivos, para que assim consigam viabilizar a continuidade de suas ações. Da mesma forma têm agido alguns grupos teatrais.

A maior contradição é que tanto para os grupos como para o futebol de várzea a forma mercadoria apresenta-se duplamente como objetivo de chegada e referência da linguagem: teatral ou esportiva.

Em 2009, Reinaldo Maia participou de uma conversa organizada pela Brava Companhia em sua sede, Espaço Brava Companhia, no Sacolão das Artes. Entre tantas contradições não vencidas no campo do capital, ele apontou o que para mim seria uma das principais contradições do teatro de grupo inserido na forma de produção capitalista. A conversa ocorreu oito anos após a aprovação da Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo:

Apesar de nós não termos nenhuma chance na sociedade espetacular, a gente não se assume como fora, querendo derrubar essa sociedade. Porque foram introjetadas imagens dentro da gente. Coisas que eu não posso mais falar. Por exemplo, eu não posso mais falar em revolução. Isso é uma coisa passada, ficou para trás, caiu o muro de Berlim... “Ai que bonito. Aquela merda não existia. O Stalin matou não sei quantos. Fidel Castro é um atraso”. Indiretamente ficamos aqui como grandes reformadores. Como diria meu amigo: “grandes beques da rebeldia popular”. Então a [pessoa] vem aqui, faz um teatrinho, solta a libido, locomove. “Ai que legal, sou bacana, sou bonito”. E esquece que ele continua o exploradão, o fudidão, o pegador de ônibus no [terminal] Capelinha, o cara desempregado, o cara que não entra na universidade, o cara que paga a faculdade particular que não entrega o diploma – e quando entrega não vale nada. Essa é a imagem que a gente às vezes reproduz, às vezes sem consciência, achando que é revolução (MAIA, 2009, p. 35 apud. ALMEIDA; RAIMUNDO, RESENDE).

Durante a mesma conversa, transcrita na íntegra no *Caderno de Erros I*, publicado pela Brava Companhia, Maia comenta sobre a noção de história:

Teria duas formas da gente fazer história: a gente tem que ter a capacidade da tensão que move, e da prospecção. [...] a grande dificuldade nossa é que não temos grande capacidade de prospecção. Porque o futuro é o presente, ele coincide com o presente. Talvez seja a primeira vez na história da humanidade em que o futuro esteja coincidindo com o presente. A gente não sabe mais o que quer lá, porque como nós não nos conhecemos, a utopia morreu e eu como velho primata não sei nem ser primata, porque eu fui domesticado, mas também não sei o que eu quero ser, porque também não me foi dado... Não me é mais dado. O que eu posso viver é o presente medíocre do qual eu vou me satisfazendo par a par. Par a par porque eu tenho que fazer alguma coisa. É só isso que eu tô falando. O que é o sistema educacional hoje? É você aprender aprendendo. Não é aprender para fazer alguma coisa.[...] Você vai lá e aprende um monte de coisa: aprende a dançar, aprende tudo. Mas você não aprende o fundamental, e é lógico que eles [a burguesia] não podem dar isso. [...] Que é: eu desaprendo esse mundo, pra talvez visualizar um novo mundo. Como eu desaprendo esse mundo (MAIA, 2009, p. 36-7 apud. ALMEIDA; RAIMUNDO, RESENDE).

Reconhecer a forma grupo como um desacordo com o modo de produção comercial requer das integrantes e dos integrantes dos grupos esse ato de desaprendizagem.

Moreira, que desaprendeu o modo de produção do Bixiga, por diversas vezes tentou estabelecer laços com outros grupos da cidade a fim de cultivar relações mais duradouras e efetivas, como a várzea. No que diz respeito à luta por políticas públicas, Moreira esteve presente em diversas vezes em que o movimento teatral se organizou para tal fim. É importante ressaltar, que lutar por políticas públicas e de Estado é lutar por condições materiais que possam minimizar a precariedade dos grupos e consequentemente possibilitar a junção de coletivos teatrais vinculadas ao público (classe trabalhadora), a obra (contornada por assuntos de interesse da classe) e ações coletivas como circuitos permanentes na e para a cidade, fortalecimento territorial dos grupos etc. Mas isso não é determinado por lei.

Ao longo das últimas duas décadas pude participar de diversos movimentos ligados ao teatro de grupo da cidade de São Paulo e alguns nacionais. Depois do Movimento Arte Contra a Barbárie, diversos outros movimentos surgiram na cidade e no país: a Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR); Redemoinho; Movimento de Teatro de Rua de São Paulo (MTR), Movimento 27 de Março; Movimento dos Trabalhadores da Cultura; Movimento Cultural das Periferias e o mais recente deles, o Movimento de Teatro de Grupo de São Paulo (MTG/SP). Boa parte das discussões destes movimentos foram centradas na disputa por políticas de Estado, tanto em nível

municipal, estadual ou federal. A diferença entre uma política de governo e uma política de Estado é que a primeira é refém das vontades políticas dos governantes de plantão e a segunda, a de Estado é conferida por lei e, portanto, deve ser executada pelo poder executivo independentemente de sua concordância. Moreira e Irací e tantas outras pessoas do Grupo Engenho estiveram presentes nesses movimentos da categoria do teatro de grupo, com exceção da RBTR. Não tratarei por completo de todas as lutas que envolveram a disputa pública de recursos para o teatro de grupo, mas alinhavarei uma passagem a qual considero importante, dada a sua motivação e enfrentamento do estado de coisas impostas pelo neoliberalismo que esconde com essa máscara seu verdadeiro nome: capitalismo.

Em 2009, durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva, muito se discutiu, em nível nacional, a necessidade de criação de políticas públicas de Estado que contrapusessem a única política existente: a de incentivo ao mercado. Não houve acordo nacional, por parte do movimento Redemoinho, no que diz respeito à política de renúncia fiscal, a famosa Lei Rouanet, que, em suma, transferiria recursos públicos para as mãos de grandes empresas – departamentos de *marketing* – que têm o poder conferido pelo Estado de escolher quais projetos culturais financiar. Com raras exceções, essa transferência de recursos impossibilita que formas organizativas, como o teatro de grupo, possam ter acesso a esses recursos públicos. Em 2019, foi fundado, na cidade de São Paulo, o Movimento 27 de Março. Tal movimento fazia frente as decisões do governo federal em desconsiderar as propostas apresentadas pelo teatro de grupo do país. A ideia da cultura como mercadoria, ganhava no final da primeira década de 2009 roupagens neoliberais. Uma delas a “economia criativa”. John Howkins escreveu *Economia criativa. Como ganhar dinheiro com ideias criativas*. Neste livro o autor explica passo a passo, sem nenhuma vergonha, desde a origem do termo até as formas de “sucesso” na “indústria criativa”. Nas palavras neoliberais do autor ao escrever sobre “uma nova economia” ele defende que:

Todas as atividades diversas têm algo em comum. Elas são o resultado de indivíduos que exercitam sua imaginação e que exploram (ou impedem outros de explorar) o seu valor econômico. [...] Economia é convencionalmente definida como um sistema para a produção, troca e consumo de bens e serviços [...] Tem havido uma rápida disseminação de patentes, direitos autorais e marcas. A propriedade intelectual costumava ser um tema arcano e tedioso, algo reservado apenas para especialistas, porém nos últimos anos ela se tornou um fator de grande influência na maneira como todo mundo tem ideias e as detém, assim como sobre a produção econômica mundial. Contabilistas da Arthur Andersen dizem que “produtos eletrônicos, *software*, assistência médica, bens de consumo, telecomunicações, mídia e

entretenimento [leia-se todo tipo de arte] dependem substancialmente da propriedade intelectual”. Eu acrescentaria biologia, agricultura e educação. [...] As pessoas com ideias – pessoas que detêm ideias – se tornaram mais poderosas do que aquelas que operam máquinas e, em muitos casos, até mais poderosas do que aquelas que *possuem* máquinas (2013, p. 10-1).

O autor, ao longo do livro, apresenta a mercantilização de “ideias criativas” impulsionadas pela competitividade (impedir que outros desenvolvam suas capacidades), meritocracia (apenas as experiências de sucesso devem figurar existência) e regulação conferida a livre iniciativa (mercado). A criatividade (capital privado) é objetivada (coisificada) na criação de produtos criativos patenteados e comercializados (propriedade) pelas atividades humanas (propriedade intelectual) organizadas em setores criativos (empresas ou Estados empresas). Não à toa, a antiga Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo recebeu o acréscimo de “e economia criativa”.

O Movimento 27 de Março, com apoio nacional da Rede Brasileira de Teatro de Rua, após inúmeras tentativas de diálogo com o poder público federal, resolveu como forma de protesto ocupar o prédio da Fundação Nacional das Artes (Funarte) localizado no centro da cidade de São Paulo. À época 53 grupos da cidade e alguns da região nordeste passaram uma noite no prédio da Funarte e exigiram a presença do Ministério da Cultura que enviou seus representantes para ouvirem uma carta manifesto, discutida coletivamente entre os ocupantes e redigida por Moreira. A carta não só coloca a questão da cultura no centro da discussão, mas a compara com outros setores da vida em sociedade:

Hoje, no Dia Mundial do Teatro, nós, trabalhadores de grupos teatrais de São Paulo organizados no Movimento 27 de Março, somos obrigados a ocupar as dependências da Funarte na cidade. A atitude extrema é provocada pelo falso diálogo proposto pelo governo federal, que teima em nos usar num debate de mão única. Cobramos, ao contrário, o diálogo honesto e democrático que nos tem sido negado. O governo impõe um único programa: a transferência de recursos públicos para o marketing privado, o que não contempla a cultura mas grandes empresas que não fazem cultura. E se recusa, sistematicamente, a discutir qualquer outra alternativa.

Trocando em miúdos. O Profic - Programa de Fomento e Incentivo à Cultura, que Vv. Ss. apresentam para discussão como substituto ao Pronac, que já existe, sustenta-se sobre a mesma coisa: Fundo Nacional de Cultura - FNC, patrocínios privados com dinheiro público (o tal incentivo/renúncia fiscal que todos conhecem como Lei Rouanet) e Ficart - Fundo de Investimento Cultural e Artístico. Ora, o Fundo não é um programa, é um instrumento contábil para a ação dos governos. Já o Ficart (um fundo de aplicação financeira) e o incentivo fiscal destinam-se ao mercado, não à cultura. O escândalo maior está na manutenção da renúncia/incentivo fiscal, a chamada Lei Rouanet, que o governo, empresas e mídia teimam em defender e manter. O que é a renúncia ou incentivo fiscal? É Imposto de Renda, dinheiro público que o

governo entrega aos gerentes de marketing das grandes empresas. Destina-se ao marketing das mesmas e não à cultura.

É o discurso que atrela a cultura ao mercado que permite esse desvio absurdo: o dinheiro público vai para o negócio privado que não produz cultura e o governo transfere suas funções para o gerente da grande corporação. Diminuir a porcentagem dessa transferência ou criar normas pretensamente moralizadoras não muda a natureza do roubo e da omissão do governante no exercício de suas obrigações constitucionais. Não se trata de maquiagem a Lei Rouanet (incentivo fiscal); trata-se de acabar com ela em nome da cultura, do direito e do interesse público, garantindo-se que o mesmo dinheiro seja aplicado diretamente na cultura de forma pública e democrática.

Assim, dentro do Profic, apenas a renúncia fiscal pode se apresentar como programa, um programa de transferência de recursos públicos para o marketing privado, em nome do incentivo ao mercado. Trata-se, portanto, de um programa único que não vê e não permite outra saída, daí ser totalitário, autoritário, antidemocrático na sua essência. E é o mesmo e velho programa que teima em mercantilizar, em transformar em mercadoria todas as atividades humanas, inclusive

a cultura, a saúde e a educação, por exemplo. Não é por acaso que os mesmos gestores do capital ocupam os lugares-chaves na máquina estatal da União, dos Estados e Municípios, coisas que conhecemos bem de perto em nosso Estado e capital, seus pretensos opositores. E esse discurso único não se impõe apenas à política cultural. É ele que confunde uma política para a agricultura com dinheiro para o agronegócio; que centra a política urbana na construção habitacional a cargo das grandes construtoras; e outra coisa não fazem os gestores do Banco Central que não seja garantir o lucro dos bancos. Não há saída, não há outra alternativa, os senhores continuam dizendo, mesmo com o mercado falido, com a crise do capital obrigando-os a raspar o Tesouro Público no mundo todo para salvar a tal competência mercantil. Pois bem, senhores, apesar do mercado, nós existimos. Somos nós que fazemos teatro, mas estamos condenados: não queremos e não podemos fabricar lucros. Não é essa a nossa função, não é esse o papel do teatro ou da cultura. Nós produzimos linguagens, alimentamos o imaginário e sonhos do que muitos chamam de povo ou nação; nós trabalhamos com o humano e a construção da humanidade. E isso não cabe em seu estreito mundo mercantil, em sua Lei Rouanet e seu programa único.

Nós somos a prova de que outro conceito de produtividade existe. Os senhores continuarão a tratar o Estado e a coisa pública apenas como assuntos privados e mercantis? Continuarão a negar nosso trabalho e existência? Continuarão a negar a arte ou a cultura que não se resumem a produtos de consumo?

Por isso, além do FNC, exigimos uma política pública para a cultura que contemple vários programas (e não um único discurso mercantil), com recursos orçamentários e regras democráticas, estabelecidos em lei como política de Estado para que todos os governos cumpram seu papel de Poder Executivo. É esse diálogo que os Senhores se negam, sistematicamente, a fazer enquanto se dizem abertos ao debate. Debate do quê? Do incentivo fiscal. Mas nos recusamos a compartilhar qualquer discussão para maquiagem a fraude chamada Lei Rouanet. Queremos discutir o Fundo. Mas queremos, também, discutir outros programas e oferecemos, novamente, o projeto de criação do Prêmio Teatro Brasileiro como um ponto de partida. Os Senhores estão abertos a este diálogo?

Movimento 27 de Março São Paulo,

Dia Mundial do Teatro e do Circo<sup>106</sup>

<sup>106</sup> Essa e outras cartas reivindicatórias da categoria podem ser lidas nos *Cadernos de Erros I e II* publicados pela Brava Companhia e disponíveis em: [blogdabrava.blogspot.com](http://blogdabrava.blogspot.com)

Considero esta carta pedagógica. Principalmente pelos fatos de artistas inseridos em grupos se qualificarem como trabalhadores e trabalhadoras e da negação a mercantilização, não só da cultura, mas da vida.

As reivindicações e exigências não surtiram efeito durante os governos do PT tampouco pelos governos que os sucederam por razões de golpes. Diversos episódios aconteceram e ainda acontecem acerca da luta por políticas públicas. O papel desempenhado por Moreira, ou seja, de liderança política, cultivou o aprendizado de muitas outras pessoas que hoje mantém viva tais disputas e lutas.

À parte as disputas por políticas públicas, no final de 2008, Moreira aproximou alguns grupos teatrais espalhados pela cidade com o objetivo de atuação coletiva junto a movimentos sociais e fortalecimento das sedes desses grupos por meio de circulação de espetáculos e outras ações conjuntas. A princípio o que caracterizou tal junção foi o fato de os grupos terem sedes ocupadas em bairros da periferia da cidade e objetivos comuns em relação ao público (classe trabalhadora), a forma de produção e as obras (experiências contra-hegemônicas). Os grupos e suas sedes envolvidas nessa aproximação foram: Engenho (Engenho Teatral, Zona Leste); BravaCompanhia (Sacolão das Artes, Zona Sul), Dolores Boca Aberta Mecatônica de Artes(CDC Vento Leste, Zona Leste) e Cia. Estável (Arsenal da Esperança, Zona Leste). Esses quatro grupos de “várzea” uniram-se não para as disputas por políticas públicas (que aconteceram paralelamente) mas na tentativa, de a partir da aproximação, efetivarem ações continuadas junto a classe trabalhadora organizada. Os grupos visitaram uns aos outros em suas sedes e se reconheceram enquanto trabalhadores de teatro na luta de classes. Motivados pela união, os coletivos passaram a estabelecer uma frequência semanal de encontros para estudos conjuntos e composição do que à época chamaram de “estética de combate” determinadas por demandas ligadas à conjuntura política e demandas de movimentos sociais, entre eleso Movimento de Trabalhadores Sem Terra (MST).

A primeira experiência coletiva entre os grupos foi a participação em agosto de 2009 na jornada de lutas do MST. O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra mobilizou-se nacionalmente e cobrou do governo federal a realização da reforma agrária e o fortalecimento dos assentamentos espalhados pelo país. Em agosto de 2009 o MST concentrou-se em Campinas e de lá saiu em marcha em direção ao estádio do Pacaembu na região central de São Paulo. Os quatro grupos citados, além

de parte deles se dirigirem à Campinas, com apresentações de espetáculos, somaram forças junto ao movimento durante a marcha em direção à capital paulista. Para essa ação os grupos criaram coletivamente uma estrutura cênica que foi apresentada diversas vezes ao longo da marcha que se espalhou pela Rodovia Anhanguera. Moreira, cuja criticidade é apoiada pela própria experiência, alertava sobre a fragilidade da estrutura cênica em comparação ao tamanho da marcha. Entre erros e acertos os grupos participaram desta marcha até o Pacaembu cujo gramado, apesar de um dia ter sido público não acolheu jogadores e jogadoras da várzea.

Os grupos publicaram uma carta manifesto em apoio ao movimento e afirmaram o compromisso junto a classe trabalhadora:

Aliados na luta pela emancipação da classe trabalhadora  
Nós – Brava Companhia, Cia. Estável de Teatro, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e Engenho Teatral – somos coletivos teatrais afastados do tradicional centro de circulação, dialogamos com a periferia e /ou residimos nela.

Nosso público é a classe trabalhadora.

Defendemos que os meios de produção teatrais devem estar sob o controle dos trabalhadores artistas realizadores das obras, organizados em grupos, em coletivos, sem a presença de patrões.

Essas opções se prendem às nossas origens e aos estudos que nos revelam o funcionamento do capitalismo como um sistema de acumulação privada das riquezas do mundo nas mãos de poucos, o que gera miséria para a maioria, os trabalhadores, incluindo a nós, trabalhadores artistas. É para lutar contra isso que assumimos o controle da nossa produção, da nossa criação teatral e tentamos gerar pensamento, cultura e arte contra o pensamento, a cultura e a arte dominantes que alimentam a manutenção desse estado de coisas.

Mas essa não é uma tarefa que podemos realizar isolados. E ela coloca em risco nossa própria sobrevivência como coletivos: nossos inimigos são poderosos e nossa luta não pode se limitar à disputa ideológica, cultural, artística.

Com a crise generalizada do capital, todos os trabalhadores pagam a conta da concentração das riquezas. Os fundos públicos são raspados para salvar corporações falidas que embolsam os recursos devidos não só à reforma agrária ou urbana, à educação e à saúde, mas também à cultura. Apesar da falência, a cultura dominante insiste no discurso de que não há saída sem o agronegócio, as multinacionais, os bancos, a indústria cultural, os donos do mundo. Mas somos nós que dependemos deles para viver ou eles que dependem de nós para forrar seus cofres? Por aí marchamos, junto aos nossos pares, contra a negação das gentes, rumo ao socialismo.

SP/agosto/2009

Brava Companhia - Cia. Estável de Teatro –

Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes - Engenho Teatral

Os grupos continuaram os encontros semanais durante anos. Esses encontros foram apelidados de Coletivo de Quinta. Aos poucos outros grupos foram convidados a participarem, como Cia. Antropofágica, Estudo de Cena, Cia do Latão, Buraco do Oráculo, Kiwi (Coletivo Comum), Tela Suja Filmes, Coletivo Galochas entre outros

coletivos que somaram forças objetivadas na construção de ações estéticas de combate pontuais e coletivas. O MST passou a ter representação nesses encontros. Jade Percassi, que é integrante do Movimento Sem Terra, foi uma das pessoas que representaram o movimento junto aos grupos. Jade passou a pesquisar os encontros e publicou o resultado de sua pesquisa em sua tese de doutoramento *Arte, política, educação popular: diálogos necessários para a transformação social*<sup>107</sup>. Ela acompanhou os encontros de 2009 a 2014 e relata os “bastidores” das reuniões dos grupos que envolveram desde estudos coletivos, análises de conjuntura política, proposição de debates e troca artística entre os coletivos até às ações junto aos movimentos sociais, entre eles o MST.

Ao escrever sobre o Coletivo de Quinta, Jade escreve sobre a unidade comum entre os grupos que,

[...] além dos pressupostos políticos que orientam suas ações, [anticapitalistas] uma estratégia de atuação com o objetivo de promover um embate no campo simbólico. Ao se proporem a disputar o imaginário, deparam-se com o desafio de construir narrativas, imagens, símbolos, enfim, um olhar desnaturalizado sobre o mundo, contrário ao hegemônico.[...] buscam construir uma linguagem que signifique, de fato; levando em consideração sempre as regiões (*territórios*) em que praticam sua arte, e a identidade do público a que se voltam: a classe trabalhadora. Nossa pesquisa de campo tem demonstrado que não se trata de tarefa simples; entre os obstáculos encontrados podemos ressaltar a dificuldade de aproximar os trabalhadores/as aos espaços de encenação em seu tempo livre, além do fato de que para muitos estão profundamente naturalizadas questões ligadas à propriedade, à esfera do trabalho/modo de produção e outros aspectos da relação humana.[...] A tarefa primeira parece estar na transformação geral do modo de produzir e circular a arte (PERCASSI, 2014, p. 27).

O texto acima deixa evidente o aprendizado proporcionado pelo Engenho Teatral aos grupos mais jovens, hoje com seus 25 anos de existência. A principal dificuldade no decorrer da década de 2000 não foi aproximar as pessoas das sedes dos grupos, essas, com raras exceções estavam sempre cheias. A dificuldade foi encontrar a classe trabalhadora organizada, seja em partido, movimento, sindicato etc. Apesar de casa cheia o pertencimento de classe estava e ainda está esvaziado.

A exemplo do que o Engenho Teatral já havia feito ao longo de sua história, os grupos desenvolveram e trocaram táticas de aproximações junto aos movimentos sociais em suas localidades. Táticas como apresentar em bairros aos finais de

<sup>107</sup>Ver: PERCASSI, J. **Artes, política, educação popular: diálogos necessários para a transformação social**. 2014.Tese (Doutorado em Sociologia da Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-07072015-132300/publico/JADE\\_PERCASSI.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-07072015-132300/publico/JADE_PERCASSI.pdf). Acesso em: 23 fev. 2022.

semana - cuja luta por moradia era organizada por movimentos urbanos correspondentes - e depois disponibilizar transporte para que integrantes desses movimentos pudessem assistir aos espetáculos nas sedes dos grupos.

Devido a demanda dos movimentos e os fortes ataques sofridos, nem sempre essa tática foi vitoriosa.

Junto ao MST os grupos estabeleceram ações pontuais, como realização de mostras e oficinas de teatro durante a formação de militantes do movimento na Escola Nacional Florestan Fernandes, em Guararema. Essas ações pontuais aconteceram e ainda acontecem junto ao MST. Moreira ao longo dos anos criticou o fato de os grupos serem sempre chamados para cumprirem tarefas pontuais, ou “apagar incêndios”. Crítica que encontrou eco no conjunto do Coletivo de Quinta.

Moreira entendia (e ainda entende) que o sujeito histórico capaz de realizar trabalhos efetivos no que diz respeito ao campo simbólico e criar experiências contra-hegemônicas seria o teatro de grupo, especificamente os grupos que compunham o Coletivo de Quinta que por razões já apresentadas aproximaram-se do MST. Ou seja, o Coletivo de Quinta reivindicava junto ao Movimento a participação continuada e não eventual. Muitas tentativas foram estruturadas e envolveram: circuito permanente de apresentações, composição de pequenas cenas (*agitprop*) para serem apresentadas durante as jornadas de lutas e ações do movimento e contribuição na formação teatral de militantes. Iniciou-se a elaboração de uma ação político-pedagógica entre os Coletivo de Quinta e a militância do MST. Todas as propostas foram realizadas em alguma medida, mas nenhuma delas, por razões conjunturais diversas, não tiveram continuidade nem foram permanentes.

Em 2017 o Coletivo de Quinta voltou a se reunir em torno de uma proposta de ação mais efetiva junto a classe trabalhadora. O Movimento Sem Terra recolocou aos grupos as demandas conjunturais e finalmente apresentou a intenção de efetivação de parceria entre o MST e os grupos que compunham o Coletivo de Quinta. As principais demandas apontadas pelo MST foram a participação direta em ações e jornadas de lutas do movimento (*agitprop*), apresentação de espetáculos junto aos assentamentos e acampamentos e contribuição na formação teatral junto aos quadros militantes. Mais uma vez a espiral se apresentou.

O Coletivo de Quinta e MST estruturam uma proposta de criação de uma escola de teatro político na cidade de São Paulo, a exemplo do que já acontecia em Brasília-

DF coordenada pelo Coletivo Terra em Cena<sup>108</sup>. Durante um ano e meio os grupos e MST estabeleceram uma agenda permanente de encontros e estruturam o ponto de partida desta ação nomeada Escola Popular de Teatro e Vídeo de São Paulo inserida na *Rede Nuestra América*, uma articulação entre as escolas de teatro político e vídeo popular do Distrito Federal, Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Minas Gerais.

Em linhas gerais o modo de atuação da Escola Popular de Teatro e Vídeo de São Paulo (EPTV/SP) iniciou a partir do reconhecimento das oficinas e cursos oferecidos pelos grupos em suas sedes e na criação de turmas em que os grupos agissem de forma coletiva junto a formação de militantes de movimentos sociais de São Paulo e do país. Dessa forma, as principais ações seriam realizadas nas sedes dos grupos na cidade de São Paulo (ações permanentes) e na sede construída pela Cia. Antropofágica no Acampamento Irmã Alberta (MST), no bairro de Perus (turmas de militantes). Além das oficinas e cursos oferecidos pelos grupos inseridos no programa da EPTV/SP, a Escola realizou em 2018 e 2019 duas etapas formativas junto a militantes de movimentos no Acampamento Irmã Alberta. Muitas ações planejadas para EPTV/SP ainda não foram concretizadas, mas o cultivo de sua importância e necessidade é medido pela história já apontada desde 1979 pelo Engenho Teatral. Não é preciso dizer que a precariedade dos trabalhos relacionados a essa prática é grande, mas de forma branca e lônica os grupos seguem na perspectiva de qualificarem esta ação de forma contínua.

A EPTV/SP é conduzida por uma coordenação político-pedagógica formada por integrantes dos seguintes grupos: Arlequins, Brava Companhia, Buraco do Oráculo, Cia. Estável, Cia. Antropofágica, Coletivo Comum, Coletivo Galochas, Engenho Teatral, Estudo de Cena e Tela Suja Filmes.

Além da história acerca do Coletivo de Quinta até a formação da EPTV/SP, Moreira é responsável por promover a (re)união de grupos teatrais frente a barbárie e práticas lastreadas ao fascismo que se apresentaram durante o processo vivido nos últimos anos e que culminou na eleição de um protofascista ao posto de presidente da República.

---

<sup>108</sup> Ver: Seminário Rede Nuestra America. 1º Encontro Processos Formativos. Disponível em: <http://terraemcena.blogspot.com/2020/05/1-seminario-rede-nuestra-america.html>. Acesso em: 23 fev. 2022.

Em 2019, Luiz Carlos Moreira e Marco Antônio Rodrigues<sup>109</sup> convidaram diversos grupos teatrais para encontros na sede da Cia do Feijão a fim de analisar a conjuntura e estabelecer um programa conjunto frente ao que se apresentava. O convite foi motivado pela forma de produção: grupo.

Esses encontros aconteceram durante boa parte do ano, às quintas-feiras. Das análises de conjuntura política à sempre importante pergunta sobre “o que fazer?”, surgiram propostas de ações conjuntas e esboços de manifestos a serem divulgados junto à população. A frequência dos encontros diminuiu assim como a participação dos grupos.

Em 2021, Moreira mais uma vez convidou diversos grupos para realização de quatro encontros em que o Engenho Teatral faria um “balanço” de mais de 40 anos de atividade na e para a cidade de São Paulo. Feito a velha tática aplicada por mulheres que coordenavam os Clube de Mães nos bairros de periferia da cidade, Moreira ao falar do Engenho falou do teatro de grupo e recolocou a necessidade de ações coletivas entre os grupos na cidade, a fim de interferirem, mesmo que minimamente junto ao público, classe trabalhadora.

Durante alguns domingos de 2021, os grupos se encontraram para construção de um manifesto conjunto (ainda interno) e estruturação de um circuito permanente na cidade, reconhecendo que as ações isoladas de cada grupo e a criação estética são isso mesmo: ações isoladas, sem relevância social.

Os grupos que compuseram esses encontros foram: Arlequins, Brava Companhia, Engenho Teatral, Coletivo Galochas, Cia. Antropofágica, Estudo de Cena, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Folias d’Arte, Próxima Companhia, Trupe Lona Preta e Cia do Tijolo.

Entre as propostas estruturadas está a criação de Coletivos de Coletivos Teatrais (CCTs) sediados em diferentes regiões da cidade e organizado pelos grupos que compõe cada CCT. Esboçou-se a realização de um circuito permanente entre grupos teatrais e suas respectivas sedes (não só aqueles que realizaram os encontros, mas outros grupos que estiverem em conformidade com a proposta e pressupostos contra-hegemônicos). Como circuito entende-se a realização de uma prática contínua, não eventual.

---

<sup>109</sup> Diretor e professor de teatro. Fundador e ex-integrante do Grupo Folias d’Arte.

O convite de Moreira para criação dos CCTs veio recheado por um esboço de um programa mínimo, um documento interno, ainda não acabado, mas sim remendado, costurado que aponta para a criação e efetivação de ações continuadas, entre elas, um circuito permanente na cidade promovido por grupos contrários a ordem capitalista, sem ter como objetivo uma poética única, mas cada grupo a sua maneira; a difusão de outras formas de trabalhos, pensamentos que contraponham o atual estado de coisas e criação de laços solidários com a classe trabalhadora.

Nos primeiros encontros realizados no Engenho Teatral em 2021, Moreira apresentou como proposta o que chamou de União de Arteiros pela Utopia (UAU!). Uma espécie de provocação bufônica à sociedade, ou seja, que revela verdades escondidas. Encerro essa escrita apresentando, feito a linha com nós aparentes produzidas quando menino, as palavras do “bufão” Moreira que apresentam àqueles e àquelas caminhos contra a “corrente” para a relação entre teatro e sociedade:

UAU! UNIÃO DE ARTEIROS PELA UTOPIA

A gente só quer ser feliz e trabalhar pouco.

E quem não quer?

Riqueza, tecnologia e produção suficientes pra viver bem e trabalhar pouco já existem.

Então, o que nos impede? O 1% da população mundial que fica com quase toda a grana produzida no mundo.

É preciso acabar com essa gente. Pra isso, todo o sistema financeiro do planeta tem que ser estatizado no mundo inteiro. Bancos, fundos de investimento, fundos de pensão, seguros, que se apropriam do dinheiro que é de todos, precisam ficar sob o nosso controle e não sob o controle deles.

Mas aí temos que controlar também os tais Estados nacionais que estão na mão de quem tem a grana. Ou você acha que controla e se sente representado por esse Estado? Por essa Justiça? Por esses partidos e políticos? Por essas leis, suas polícias e exércitos? Por essa democracia?

Então, gente, é simples assim: temos que assumir o controle.

Uau!

Se você concorda, compartilhe essa ideia que o resto é conversa mole. Não custa nada.

No mínimo, vamos zoar e bagunçar um pouco essa ordem que nos atormenta.

Informou o seu plantão bufão, um órgão do conglomerado UAU

Luiz Carlos Moreira (*UAU! União de Arteiros Pela Utopia*).

Sem quedar do pano, este epílogo apresenta como fim mais um recomeço.

## REFERÊNCIAS

- ACCARINI, A. Há quarenta anos, Conclat dava os primeiros passos para a criação da CUT. *In: Notícias da Central Única de Trabalhadores*. [s.d.], 24 ago. 2021. Disponível em: <https://www.cut.org.br/noticias/ha-40-anos-conclat-dava-os-primeiros-passos-para-a-criacao-da-cut-0ba7>. Acesso em: 12 mar. 2021.
- ALMEIDA, A. de; RAIMUNDO, M.; RESENDE, F.. **Caderno de erros I**. 2 ed. São Paulo: LibersArs, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Caderno de erros II**. 2. ed. São Paulo: LibersArs, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Caderno de erros III**. 2. ed. São Paulo: LibersArs, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Caderno de erros IV**. 2. ed. São Paulo: LibersArs, 2015.
- ALVES, M. H. M. **Estado de oposição no Brasil: 1964 a 1984**. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1989.
- ANTUNES, R. **A desertificação neoliberal no Brasil: Collor, FHC e Lula**. 2. ed. Campinas: Autores associados, 2005.
- ARAUJO, M. C. N. Lutas democráticas contra a ditadura. *In: FERREIRA, J.; REIS, D. A. Revolução e democracia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- ARISTÓTELES. **A política**. 1. ed. [S.l.]: Lebooks, 2019.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de Francois Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BATISTA, P. N.. **Consenso de Washington: a visão neoliberal dos problemas latino-americanos**. São Paulo: Consulta Popular, 1994.
- BENJAMIM, W. **Obras escolhidas**. Vol. 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.
- BRECHT, B. **Teatro completo**. Volume 6. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Diário de trabalho**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Estudos sobre o teatro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Histórias do sr. Keuner**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.
- \_\_\_\_\_. **Poemas 1913-1956**. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- BETTI, M. S.. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- \_\_\_\_\_. A lei de fomento: raízes e desafios. *In: DESGRANDES, F.; LEPIQUE, M. Teatro e Vida Pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 2012.

- BRITO, G. Mães de maio: a reação contra a violência do Estado. 2016. *In*: Brasil de Fato. São Paulo, 13 maio 2016. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2016/05/13/surgido-da-dor-maes-de-maio-se-tornam-referencia-no-combate-a-violencia-do-estado>. Acesso em: 16 jan. 2020.
- BUCCI, E.; KEHL, M. R. **Videologias**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.
- CARBONE, R. **O trabalho crítico de João das Neves no jornal Novos Rumos em 1960**: perspectivas sobre a construção de um fazer teatral épico-dialético no Brasil. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- CARLETO, S. **Processos de formação de intérpretes em consigna livre**: práxis e metodologias experimentadas pela Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), Núcleo de Artes Cênicas (NAC) e SP Escola de Teatro. 2017. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Teatro popular união e olho vivo**: cultura tradicional e arte popular. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.
- CARVALHO, J. P. **Diálogos necessários para transformação social**. 2015. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- CEVASCO, M. E. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CHAUÍ, M.. **Conformismo e resistência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo; Autêntica, 2014.
- COSTA, I. C. **Nem uma lágrima**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Dias Gomes**: um dramaturgo nacional-popular. São Paulo: Unesp, 2017.
- \_\_\_\_\_. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- \_\_\_\_\_; ESTEVAM, D.; BÔAS, R. V.. *Agitprop*: cultura e política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 17-29, jul.-dez. 2007. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1470>. Acesso em: 03 out. 2018.
- \_\_\_\_\_. Arte contra a barbárie. *In*: **Enciclopédia Latino Americana**. São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/arte-contra-a-barbarie>. Acesso em: 03 out. 2021.

- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- D'ANDREA, T. P. **A formação dos sujeitos periféricos**: cultura e política na periferia de São Paulo. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- DESGRANDES, F.; LEPIQUE, M.. **Teatro e vida pública**: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec, 2012,
- DIAS, L.; AZEVEDO, J.; BENEDICTO, N. **Santo Dias**: quando o passado se transforma em história. 1. ed. São Paulo: Vozes, 2004.
- EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. São Paulo: Edunesp, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Ideologia**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- \_\_\_\_\_. **As ilusões do pós modernismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Humor**: o papel fundamental do riso na cultura. Rio de Janeiro: Record, 2020.
- FERNANDES, F.; JUNIOR, C. P. **Clássicos sobre a revolução brasileira**. 4. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2005.
- FERREIRA, J.; REIS, D. A.. **Revolução e democracia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- FONTES, V. **O Brasil e o capital-imperialismo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- FRANCO, M. S. C. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- GASPARI, E. **A ditadura acabada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- \_\_\_\_\_. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GALEANO, E. **O livro dos abraços**. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- GARCIA, S. **Teatro da militância**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GRESPLAN, J. **Karl Marx**: a mercadoria. São Paulo: Ática, 2006.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. **Dicionário do teatro brasileiro**. 2. ed. São Paulo: SESC/ Perspectiva, 2020.
- HALBWACHS, M. **Memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HOBBSBAWM, E. **Sobre História**. 1. ed. Companhia das Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Era dos extremos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IASI, M. L. **Ensaio sobre a consciência e emancipação**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

\_\_\_\_\_. **O dilema de Hamlet**. São Paulo: Editora Viramundo, 2002.

JAMENSON, F. **Brecht e a questão do método**. São Paulo: Cosac&Naify, 2013.

LIMA, E C. **Coisas de jornal no teatro**. São Paulo: Outras Expressões, 2014.

LÖWY, M. A estrela da manhã. **Surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. As esquerdas na ditadura militar: o cristianismo da libertação. *In*: FERREIRA, J.; REIS, D. A.. **Revolução e democracia**. v. 3. 1964... Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FOLHA de S.PAULO. Leia íntegra da carta de Lula para acalmar o mercado financeiro. São Paulo, 24 jun. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u33908.shtml>. Acesso em: 13 de setembro de 2021.

MAGNANI, J. G. C. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. 3. ed. São Paulo: Hucitec e Editora Unesp, 2003.

MARX, K. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MATE, A. L. **Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro**: uma história de tantos (ou quase mais quantos, sempre juntos, trabalhadores fazedores de teatro). São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

\_\_\_\_\_. **Anuário de teatro de grupo da cidade de São Paulo**. v. 1. São Paulo: Escritório das Artes, 2004.

\_\_\_\_\_. O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos e sociais. *In*: **Laboratório- portal teatro sem cortinas**. Disponível em: <https://www.ia.unesp.br/Home/teatrosemcortinas/05.tdg.0003.-o-teatro-de-grupo-na-cidade-de-sao-paulo-mate.pdf>. Acesso em: 03 de janeiro de 2021.

\_\_\_\_\_. **A produção teatral paulistana dos anos 1980**: rabiscando com faca o chão da história: tempo de contar os prejuízos em percursos de andança. 2008. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MEDEIROS, L. S. O movimento dos trabalhadores *sem terra*. *In*: MOREIRA, L. C. **O grupo Apoena**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro. 1981.

- \_\_\_\_\_. There is no alternative. In: DESGRANDES, F.; LEPIQUE, M. **Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec, 2012.
- MOREIRA, L. C. **Jornal do Engenho Teatral**, São Paulo, 2003, 2006, 2007, 2013, 2014, 2018.
- NEVES, O. **Dicionário da origem das palavras**. Alfragide (Portugal): Oficina do livro, 2020.
- OLIVEIRA, F. **Crítica à razão dualista o onitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- \_\_\_\_\_. **Brasil: uma biografia não autorizada**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.
- PEIXOTO, F. **Teatro em movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PISCATOR, E. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PUGLIA, D. Derrotismo é péssimo para o sucesso. In: DESGRANDES, F.; LEPIQUE, M. **Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec, 2012.
- RAMOS, A. F.; PEIXOTO, F.; PATRIOTA, R. **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- RIOS, J. del. **Mãos sujas de terra ou um sonho popular**. In: Folha de S. Paulo, 1979 (cópia digitalizada).
- ROSENFELD, A. **O teatro épico**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- SADER, E. **Quando novos personagens entraram em cena**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- SÃO PAULO (Município). Lei n. 11.325, de 29 de dezembro de 1992. Dispõe sobre a criação de casas de cultura na secretaria municipal de cultura, e dá outras providências. **Sistemas Leis Municipais**. São Paulo, 25 abr. 2012. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/1992/1133/11325/lei-ordinaria-n-11325-1992-dispoe-sobre-a-criacao-de-casas-de-cultura-na-secretaria-municipal-de-cultura-e-da-outras-providencias>>. Acesso em: 10 out. 2021.
- SÃO PAULO (Município). Lei n. 13.279, de 8 de janeiro de 2002. Institui o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e dá outras providências. Notícias de cultura da cidade de São Paulo. São Paulo, 14 dez. 2009. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=7298>. Acesso em: 20 fev. 2022.
- SCHWARZ, R. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

- \_\_\_\_\_. O pai de família e outros estudos. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil: uma biografia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SPTRANS. Tarifas: valores das tarifas, vigentes desde 23/01/2021. São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://www.sptrans.com.br/tarifas/>. Acesso em: 21 fev. 2022.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno: 1880-1950**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TEATRO. Nada de muito notável (...). **Jornal a Nova República. Boa vida**. São Paulo, n. 2, p. 12. 28 ago. 1979. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=194018&pagfis=40&url=http://memoria.bn.br/docreader>. Acesso em: 13 dez. 2020.
- TOLEDO, P. V B. **Impasses de um teatro periférico**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.
- TROTSKI, L. **Literatura e revolução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.
- VIEIRA, C. **O evangelho segundo Zebedeu**. São Paulo: Negus Editora, 2008.
- \_\_\_\_\_. Em busca de um teatro popular. 5. ed. São Paulo: Prefeitura de São Paulo/ Programa Municipal de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo, 2015.
- WEKWERTH, M. **Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- WILLIAMS, R. **Palavras chave**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Unesp, 2011.

## Entrevistas

- ALDEIR, J. Entrevista 1. [10 jan. 2021]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2021. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade.
- MOREIRA, Luiz Carlos; TOMIATTO, Irací. Entrevista 2. [28 set. 2018]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2018. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade.
- \_\_\_\_\_. Entrevista 3. [09 ago. 2020]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2020. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade.

\_\_\_\_\_. Entrevista 4. [12 ago. 2020]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2020. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade.

\_\_\_\_\_. Entrevista 5. [17 ago. 2020]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2020. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade.

\_\_\_\_\_. Entrevista 6. [24 ago. 2020]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2018. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade.

\_\_\_\_\_. Entrevista 7. [25 ago. 2020]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2020. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade.

\_\_\_\_\_. Entrevista 8. [25 nov. 2021]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2021. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade. São Paulo: 25 de novembro de 2021.

PAZ, Paula da. Entrevista 9. [10 jan. 2021]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2021. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade.

PINHEIRO, Gleiziane. Entrevista 10. [13 jan. 2021]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2021. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade.

REIS, Maria. Entrevista 11. [17 maio 2019]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2019. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade.

REZENDE, José S. Dutra. Entrevista 12. [03 jan. 2021]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2021. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade.

REZENDE, Sônia G. Entrevista 13. [03 jan. 2021]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2021. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade.

RODRIGUES, Márcio Entrevista 14. [10 jan. 2021]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2021. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade.

VICTOR, João. Entrevista 15. [19 out. 2019]. Entrevistador: Fábio Resende. São Paulo, 2019. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa Engenho Teatral: apontamentos sobre determinadas relações entre teatro e sociedade.

### **Peças teatrais, programas e documentos**

MISTÉRIOS das figuras de barro. LINS, Osman.. Adaptação: Luiz Carlos Moreira. São Paulo: Grupo Apoena, 1983.

MÃOS sujas de Terra. Luiz Carlos Moreira.. São Paulo: Grupo Apoena, 1979.

A FERRO e fogo. Luiz Carlos Moreira . São Paulo: Grupo Apoena, 1981.

ELDORADO. Luiz Carlos Moreira\_\_\_\_\_. São Paulo: Grupo Apoena, 1986.

NÓS os avessos. Luiz Carlos Moreira\_\_\_\_\_. São Paulo: Grupo Engenho, 1990.

PEQUENAS histórias que à história não contam. Luiz Carlos Moreira\_\_\_\_\_. São Paulo: Grupo Engenho, 2002.

EM PEDAÇOS. Luiz Carlos Moreira.. São Paulo: Grupo Engenho, 2004.

OUTRO\$ 500. Luiz Carlos Moreira. São Paulo: Grupo Engenho, 2004.

OPERETA de botequim. Luiz Carlos Moreira . São Paulo: Grupo Engenho, 2013.

CABARÉ do avesso. Luiz Carlos Moreira.. São Paulo: Grupo Engenho, 2014.

CANÇÃO Indigesta. Luiz Carlos Moreira., São Paulo: Grupo Engenho, 2018

CURTO Circuito. Timockencko Wehbi.. (Texto datilografado) São Paulo: Apoena&Engenho, 1986.

### **Arquivo**

MOREIRA, Luiz Carlos. **No teatro, a luta pela posse da terra**, São Paulo, 1979.

ENGENHO, Grupo. **Projeto engenho teatral**, 1989a. Acesso em: 11 dez. 2020

\_\_\_\_\_. **Entidades internacionais**, 1989b.

\_\_\_\_\_. **Projeto Teatro de Trabalhadores**, 1987.